

MICHAEL G. GROMOTKA
**DIE GESCHICHTE DER
KIRCHENAUSSTATTUNG VON
S. PIETRO IN PERUGIA**

—
Räumliche Disposition und Gestaltung der
Raumhülle und Einrichtungsgegenstände

Band 1 und 2 Text

**DIE GESCHICHTE DER
KIRCHENAUSSTATTUNG VON
S. PIETRO IN PERUGIA**

**Räumliche Disposition und Gestaltung der
Raumhülle und Einrichtungsgegenstände**





MICHAEL G. GROMOTKA

**DIE GESCHICHTE DER
KIRCHENAUSSTATTUNG VON
S. PIETRO IN PERUGIA**

**Räumliche Disposition und Gestaltung der
Raumhülle und Einrichtungsgegenstände**

Ein exemplarischer Beitrag
zur Kircheninnenraumforschung

Band 1 und 2 Text

Die vorliegende Dissertationsschrift wurde durch das Elsa-Neumann-Stipendium der FU Berlin gefördert, was auch mehrere Studienreisen nach Umbrien, Venedig und Rom ermöglichte.

Die in der vorliegenden Schrift verwendeten externen Links dienen dem wissenschaftlichen Beleg; der Autor macht sich mit ihren Inhalten nicht gemein. Die Links sind am jeweils gekennzeichneten Datum gesetzt worden und enthielten zu diesem Zeitpunkt keine rechtswidrigen Inhalte. Sie können nach diesem Datum jedoch zu veränderten Inhalten führen, die weder der Autor noch der Verlag regelmäßig überprüfen können und für die sie keine Verantwortung übernehmen.

Zu diesem Doppelband (Band 1 und 2) ist ein separat erhältlicher Doppelband (Band 3 und 4) mit den Abbildungen im Buchhandel (ISBN 978-3-98501-303-6) und als frei zugängliche elektronische Open-Access-Ausgabe erschienen (ISBN 978-3-98501-302-9; <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1503>).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich.

Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt. Für die im Werk verwendeten Abbildungen des Autors gilt die Lizenz CC BY-NC-ND 4.0. Die Kennzeichnung der Abbildungen, die nicht unter CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht sind, erfolgt zudem im Bildnachweis.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-662-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-662-9)

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.662>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2025

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2025, Michael G. Gromotka

Umschlagabbildungen: © Michael G. Gromotka

Alle Fotografien und Pläne, soweit nicht anders gekennzeichnet:

© 2025, Michael G. Gromotka

ISBN 978-3-948466-67-1 (Hardcover-Set)

ISBN 978-3-948466-66-4 (PDF)

meiner Familie
der großen wie der kleinen

Inhaltsverzeichnis

Band 1 Text

Danksagung	XXXI
Inhaltsangabe	XXXV
Hinweis zur Benutzung	XXXVII
I Einleitung: Einführung in die Kircheninnenraumforschung und S. Pietro in Perugia als exemplarischer Gegenstand.....	3
I.1 Die Kirche S. Pietro in Perugia als exemplarischer Gegenstand für die Kircheninnenraumforschung.....	5
I.2 Ein exemplarischer Beitrag zur Kircheninnenraum-Forschung: Prämissen und Ziele der vorliegenden Untersuchung.....	8
a) Einleitung.....	8
b) Die räumliche Disposition / Raumforschung.....	9
c) Die Gestaltung des Kircheninneren – seiner Raumhülle und Einrichtungsgegenstände	22
d) Kirchengestaltungen	36
e) Zur spezifischen Anlage der vorliegenden Untersuchung	55
f) Terminologische Herausforderungen.....	62
I.3 Quellen und Literatur zu S. Pietro in Perugia.....	68
a) Quellen und Archive.....	68
b) Quelleneditionen und grundlegende Werke: Binis „Memorie“ und Manaris „Cenno storico“	71
c) Guiden.....	77
d) Jüngere Forschung zur historischen Entwicklung, Baugeschichte und Geschichte der Ausstattung von S. Pietro	80

II	Autoptische Befundaufnahme	85
II.1	Der Baukörper der Kirche von S. Pietro	87
II.2	Die räumliche Disposition der Kirche von S. Pietro und ihre immoblie Ausstattung	88
	a) Die Ausstattung im Langhausbereich	88
	b) Der Hochaltar	89
	c) Das Chorgestühl und die Orgeln	90
	d) Markierung von Grenzen und Gewährung von Einblicken: Der Einfluss der Ausstattung auf die Raumwirkung der Kirche	91
II.3	Die bildnerische und architektonische Ausstattung der Kirche von S. Pietro	93
	a) Die Gestaltung der Wandflächen des linken Seitenschiffs und des linken Querhausarms	93
	b) Die Gestaltung der Wandflächen des rechten Querhausarms und des rechten Seitenschiffs	95
	c) Die Gestaltung der inneren Westwand von S. Pietro auf Höhe der Arkadenzone	96
	d) Die Freskenausstattung der Seitenschiffe, der Querhausflügel und der inneren Westwand	99
	e) Die Gestaltung des oberen Langhausbereiches	107
	f) Die Freskenausstattung von Sanktuarium und oberem Querhaus I: Disposition des Dekorationssystems	112
	g) Die Freskenausstattung von Sanktuarium und oberem Querhaus II: Binnenbilder und dekorative Bereiche	118
II.4	Zusammenfassung	124
III	Die angebliche Gründung von S. Pietro vor der Mitte des 6. Jahrhunderts – Die Wirkmächtigkeit hagiographischer Mythen vom Mittelalter bis in die moderne kunsthistorische Forschung	127
III.1	Die Geschichte der Erforschung von S. Pietro – Lange Tradition und gravierende Konfusion	129
III.2	Die <i>Dialogi</i> Gregors des Großen als Quelle für S. Pietro und die italienische Geschichte der Gotenzeit	133
III.3	Gregors Berichterstatter Floridus und die Entstehung fiktiver Heiliger – Über die Wirkmächtigkeit fehlgeleiteter Quellenkritik für die mittelitalienische Kirchengeschichtsschreibung	143

III.4	Die Identifikation der bei Gregor genannten Peterskirche und die Wandlungen der Figur des heiligen Herkulanus	169
III.5	Die angebliche Translation des Leibes von Bischof Herkulanus II. als vermeintlicher Beleg für die frühchristliche Existenz von S. Pietro	177
III.6	Keine Frühdatierung der Kirchengründung auf Basis einer mittelalterlichen Vita	182
III.7	Die Allokation frühchristlicher Kathedralen in Städten Zentralitaliens	185
III.8	Zusammenfassung.....	197
IV	Ein papstunmittelbares Benediktinerkloster: Die tatsächliche Entstehung des Klosters von S. Pietro zwischen 965 und 996 und der Schriftquellenbefund	201
IV.1	Die Behauptungen der Tradition zur Errichtung des Klosters von S. Pietro und ihr Wahrheitsgehalt	203
IV.2	Der diplomatische Befund: Der Nachweis der Gründung des Klosters S. Pietro zwischen ca. 965 und 996 durch den heiligen Pietro Abate	207
IV.3	Die historische Einordnung der Klostergründung.....	220
IV.4	Die Vita A des heiligen Pietro Abate: Ihre Entstehungszeit, ihr Quellenwert und ihre enge Verbindung zur Kirchengestaltung von 1436	225
	a) Die Datierung der Heiligenverehrung des Pietro Abate.....	229
	b) Die Datierung der Vita A: Inszenierte statt authentische Vergangenheit.....	240
IV.5	Die Viten B und C und die Mythen der frühneuzeitlichen Geschichts- schreibung	262
	a) Konfusion der Daten und Kreation eines Mythos: Die frühneuzeitliche Geschichtsschreibung bis zur Erstellung der Viten B und C	262
	b) Frühneuzeitliche Propaganda: Die interessengeleitete Fortentwicklung der Pietro-Abate-Vita in den Versionen B und C durch das Kloster S. Pietro.....	285
	c) Giacinto Vincio: Historiographie im Familieninteresse und die problematische Rezeption durch die moderne Forschung	297
IV.6	Zusammenfassung.....	300

V	Ein Kirchenbau zur Begründung eines Heiligenkults?	
	Der Baubefund des Ursprungsbaus aus dem 10. Jahrhundert.....	305
V.1	Methodisches Vorgehen und Literaturlage	307
V.2	Die Krypta von S. Pietro	310
V.3	Die Architektur der Kirche S. Pietro im 10. Jahrhundert	344
V.4	Die Kircheninnenraumgestalt des Ursprungsbaus	386
V.5	Zusammenfassung.....	394
VI	Familienrepräsentation und raumikonographische	
	Bezugnahme auf das Papsttum:	
	Die Kircheninnenraumgestalt von S. Pietro, ca. 1330 bis 1436	401
VI.1	Die Chroniken des „Antonio Veghi“ und des „Graziani“	403
VI.2	Meo da Sienas Hochaltarbild für S. Pietro, die stadtdilige Führung des Klosters und die Kämpfe der Adelsfaktionen im Perugia des 14. Jahrhunderts	409
VI.3	Doppelseitige Altarbilder umbrischer Franziskanerkirchen und ihre Rolle in der räumlichen Disposition	421
	a) Eine kohärente Gruppe niedriger, doppelseitiger Altarbilder im Umbrien des 13. und 14. Jahrhunderts	421
	b) Die mit den doppelseitigen Altarbildern verbundene räumliche Disposition und ihr raumikonographischer Verweis auf das Papsttum	426
VI.4	Die Errichtung des Sanktuariumsbaus von S. Pietro als Folge der Realisierung einer neuen räumlichen Disposition	438
	a) Die Errichtung des Sanktuariumsbaus nach dem Vorbild von S. Francesco al Prato, um 1330–1333.....	438
	b) Die Niederlegung der Krypta im Zuge der Errichtung des Sanktuariumsbaus.....	451
	c) Die Neuinszenierung der Heiligenreliquien und des Kults um S. Pietro Abate am Hochaltar von S. Pietro	454
	d) Die Tafel des Meo da Siena als ikonographisches Modell für spätere bildprogrammatische Transformationen in S. Pietro	459
	e) Eine Umgestaltungskampagne zur Hochzeit kommunaler Faktionskämpfe: persönlich-familiäre Inbesitznahmen des Sanktuariums von S. Pietro	464

VI.5 Weitere Deutungen der räumlichen Disposition von S. Pietro: Die Frage von Zugangsbeschränkungen und die Funktion der umbrischen doppelseitigen Altarbilder	469
VI.6 Zusammenfassung.....	481
VII Die Aufnahme von S. Pietro in die Kongregation von S. Giustina im Jahre 1436: Eine Kirchengestaltung als notwendige Voraussetzung für die Klosterreform.....	487
VII.1 Die Rekonstruktion der Umgestaltungskampagne von 1436: Welche neuen Orte erhalten Chorgestühl und Hochaltar?	489
a) Rekonstruktion anhand der Beschreibung des Antonio Veghi	489
b) Der Grundriss Nr. 122 – ein Dokument der Planung oder der historischen Realität?.....	491
c) Der Grundriss Nr. 122 als Quelle für die räumliche Disposition von S. Pietro in den Jahren 1436 bis ca. 1500/1532	500
d) Binis Interpretation der Geschichte des Kircheninneren von S. Pietro, basierend auf Grundriss Nr. 122	508
e) Die Wirkmächtigkeit von Binis Text am Beispiel der Rekonstruktionsvorschläge von Francesco Ernesto Ventura und Piero Tacconi	513
f) Zusammenfassung	515
VII.2 Die Beseitigung der Retrochordisposition als Folge der Aufnahme in die Congregazione di S. Giustina	517
a) Die „Congregacio monachorum de Observantia S. Justine vel congregacio Unitatis“	517
b) Das Ende der Papstunmittelbarkeit: Der Beitritt von S. Pietro zur Kongregation von S. Giustina im Jahre 1436 und die Umformung der räumlichen Disposition von S. Pietro	521
c) Die Baupolitik der Kongregation von S. Giustina: Einführung in die Forschungslage	528
d) Das Baurecht der Kongregation von S. Giustina zum Zeitpunkt der Umgestaltungen von S. Pietro im Jahre 1436.....	530
e) Die Rolle baulicher Maßnahmen und der Anordnung des Chorgestühls vor dem Hauptaltar in Barbos Reformwirken in S. Giustina	545
f) Die Sorge um eine Sicherstellung der Klausur zu Anfang des 15. Jahrhunderts in den Franziskanerkirchen Umbriens und in S. Pietro	552
g) Die Erneuerung der Verehrung des Pietro Abate als Teil der Reform durch die Congregazione di S. Giustina.....	559
VII.3 Zusammenfassung.....	561

VIII Die Umgestaltungen vom späten 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts: Die Ajourierung der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände unter weitgehender Beibehaltung der räumlichen Disposition	565
VIII.1 Fortentwicklung der Raumdisposition und Veränderung der Gestaltung der Wandflächen, ca. 1460–1495	567
VIII.2 Peruginos Himmelfahrt Christi: Die Neugestaltung des Hochaltars, ca. 1483–1500	574
a) Die Geschichte des von Perugino bemalten neuen Hochaltars nach den erhaltenen Quellen	574
b) Die Rekonstruktion des ursprünglichen Erscheinungsbildes und des Aufstellungsortes von Peruginos Hochaltar für S. Pietro – die traditionelle Forschungsmeinung	584
c) Peruginos Altarbild als „Muro a centina“ – die Rekonstruktionsvorschläge von Mauro Bini und Baldassarre Orsini	589
d) Die traditionelle Forschungsmeinung als Folge von Orsinis und / oder Binis Fehlrekonstruktion.....	596
e) Eine neue Lesart der Quellen: Christa Gardner von Teuffel und die Unterscheidung von „Tabula“ und „Cassa“	598
f) Die Rekonstruktion der Tabula von Peruginos Altarwerk.....	607
g) Schrank oder Triumphbogen? Zwei konkurrierende Theorien zur Rekonstruktion der „Cassa“	621
h) Die Deutung von Peruginos Hochaltar anhand seiner Funktion in der räumlichen Disposition von S. Pietro	628
i) Zusammenfassung	637
VIII.3 Die Veränderungen des Kircheninnenraumes von S. Pietro durch die Steinmetze und Bildhauer Francesco di Guido und Guido di Francesco, ca. 1500–1534.....	638
a) Die Werkstatt von Francesco di Guido d. Ä., Guido di Francesco und Francesco di Guido d. J.	638
b) Die Ajourierung der Sebastianskapelle sowie die Schaffung vier neuer Kapellen auf der Nordseite von S. Pietro	642
c) Die funktionelle Aufwertung bzw. geschmacklich-künstlerische Ajourierung des Bereichs um die vorderen Chorschränken, 1500–1520/21	679
VIII.4 Die künstlerisch-geschmackliche Ajourierung des Chorgestühls und der Chorschränken und die mögliche Veränderung der räumlichen Disposition von S. Pietro, ca. 1526, 1532–1537	685
a) Quellenbefund	685

b) Der Zeitpunkt der Aufstellung des Chorgestühls im Kircheninnenraum von S. Pietro und die Rekonstruktion der um 1535/37 errichteten vorderen Chorschranken.....	692
c) Die ursprüngliche Kollokation des Chorgestühls von 1526–1537 und die Klärung der Tragweite der Chorgestühls- und Altarverlagerungen von 1436 und 1591/92	706
VIII.5 Umgestaltung in eine florentinisch geprägte Renaissance-Kirche? Der Abschluss der Arbeiten an der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände in der Mitte des 16. Jahrhunderts und das Ergebnis der Umgestaltungen von ca. 1484–1555	712
VIII.6 Zusammenfassung.....	719
IX Die Schaffung eines Hochaltar-Tabernakels und die Verlagerung von Peruginos Altarwerk in den Jahren 1567 und 1568 als genuin nachtridentinische Umgestaltungsmaßnahme	725
IX.1 Rekonstruktion der Umgestaltungskampagne von 1567/68.....	727
IX.2 Die Schaffung eines Hochaltar-Tabernakels und die Verlagerung von Peruginos Altarbild als genuin nachtridentinische Umgestaltungskampagne.....	739
IX.3 Zusammenfassung.....	749
X Die Umgestaltungen von ca. 1591–1609/1635: Rekonstruktion und Periodisierung.....	753
X.1 Die Umgestaltungen von ca. 1591–1609: Probleme der Rekonstruktion	755
X.2 Rekonstruktion der frühen Arbeiten in den Jahren 1591/92 über die Rechnungsbücher L. E. 186 <i>Giornale</i> und L. E. 27 <i>Mastro</i>	756
a) Das in S. Pietro angewandte System der doppelten Buchführung	756
b) Die Rekonstruktion der 1591 geplanten Tragweite der Umgestaltungsmaßnahmen und der Rolle des Architekten Valentino Martelli über das L. E. 186 <i>Giornale</i>	759
c) Die Chronologie der ausgeführten Arbeiten und die Identifikation der übrigen beteiligten Künstler nach dem L. E. 186 <i>Giornale</i>	764
X.3 Der Fortgang der Arbeiten von Juni 1592 bis ca. 1611: Die Neugestaltung des Mittelschiffs und weitere Arbeiten	776

a) Die Arbeiten zwischen Juni 1592 und Mai 1593 gemäß dem L. E. 28 Mastro.....	776
b) Die Leinwandbilder des Antonio Vassilacchi, genannt Aliense, 1592–1594	782
c) Weitere Arbeiten 1597–1606 sowie die Umgestaltung der Seitenschiffe und die Schaffung der Cappella degli Angeli (1599–1602)	787
X.4 Die Umgestaltungen der Jahre um 1608 und 1609 – Planänderung oder Vollendung der ursprünglich geplanten Umgestaltungen?	802
a) Die „Organo piccolo“, die Kreuzigungskapelle, der Austausch zweier Säulen und weitere Ausgaben, um 1608–1611	802
b) Die Umgestaltung des Hochaltars und die Schaffung der Grablege für die heiligen Pietro und Stefano Abate auf dessen Rückseite (1608–09)	815
c) Ein neuer Tabernakel für den Hochaltar (1627–1635) und ein Antependium (1727)	825
X.5 Die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 und das Altarwerk des Pietro Perugino.....	832
X.6 Die Neuordnung der Reliquien von S. Pietro: Die Umgestaltung der Sakristei in eine Sakramentskapelle und ein Kunstkabinett	835
X.7 Zusammenfassung.....	844

Band 2 Text

XI Die Umgestaltungen von ca. 1591–1609/1635: Deutungen.....	853
XI.1 Methodische Vorüberlegungen für die Deutung der Umgestaltungen von ca. 1591–1609/35	855
XI.2 Die Rolle der Auftraggeber, Künstler und Gelehrten bei der Planung und Durchführung der Umgestaltungen	855
a) Valentino Martelli: koordinierender Architekt und auch Entwerfer?	855
b) Der Entwurfsprozess des bildnerische Dekorationsprogramms und das Verhältnis zwischen Martelli und den beteiligten Malern.....	861
c) Die Rolle der Auftraggeber beim Entwurfsprozess: Die Mönche von S. Pietro in Perugia.....	867
d) Zusammenfassung	875

XI.3 Die Umgestaltung der Raumhülle von S. Pietro unter besonderer Berücksichtigung der bildnerischen Dekoration	878
a) Analysestrategie und Herausforderungen der Kontextualisierung	878
b) Der Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper	882
c) Dekorationssystem, Bildtypen und Wirklichkeitsebenen.....	900
d) Ikonographie und Bildprogramm.....	945
e) Zusammenfassung	984
XI.4 Merkmale der neuen räumlichen Disposition von S. Pietro in Kontrast zu den Zuständen früherer Epochen	998
XI.5 Die Neufassung der räumlichen Disposition von S. Pietro und die „Gegenreformation“	1003
a) Der Forschungsstand zur Entwicklung der räumlichen Disposition in Italien auf der Ebene der Befundaufnahme	1003
b) Die Umstellungen auf die „neue liturgische Disposition“ als „offizielle Politik der ‚Gegenreformation‘“	1007
c) Der Forschungsstand zu den vermuteten liturgischen Veränderungen	1016
d) Quellen zur Ermittlung der Morphologie, der Nutzung und Umgestaltung von Kircheninnenräumen vor und nach der tridentinischen Reform	1018
e) Der Einfluss von Architekten und weltlichen Bauherren auf die Umstellung zur neuen räumlichen Disposition der Retrochöre.....	1038
f) Der Wandel der Funktionen der Kirchenraum-Durchschrankungen und das Bewusstsein für die Historizität des Kircheninnenraumes.....	1043
g) Zusammenfassung	1047
XI.6 Die Neufassung des Kircheninnenraums von S. Pietro und die cassinensische Baupolitik und Baupraxis im 16. Jahrhundert	1052
a) Die Quellenlage zur Beteiligung der Cassinensischen Kongregation an der Konzeptionierung und Beschlussfindung zur Umgestaltung von S. Pietro ca. 1591 – 1594/99.....	1052
b) Die Forschungslage: Die Behauptung einer weiteren Zentralisierung der cassinensischen Baupolitik.....	1057
c) Der tatsächliche, geringere Zentralisierungsgrad der cassinensischen Baupolitik und der stärker informelle Charakter der kongregationsinternen Abstimmungsprozesse.....	1060
d) Die Anwendung des cassinensischen Baurechts in der Baupraxis I: Die Baugenehmigungen von 1579 und 1640/41 für das Kloster S. Pietro in Perugia.....	1064
e) Die Anwendung des cassinensischen Baurechts in der Baupraxis II: Die Entscheidungsfindung über die räumliche Disposition von S. Giustina in Padua ab 1591	1072

f)	Die Rolle der Cassinensen bei der Ausbreitung der „neuen liturgischen Disposition“ in Italien und der besondere Quellenwert der kongregationsinternen Debatten um die Retrochor-Disposition.....	1076
g)	Die Netzwerke der Cassinensischen Kongregation	1080
h)	Zusammenfassung	1087
XI.7	Die Umgestaltungen von 1608/09, der nachtridentinische Aufschwung der Heiligenverehrung in Perugia und die Wechselwirkungen mit dem Reformhandeln des Peruginer Bischofs Napoleone Comitoli.....	1092
a)	Der Umgang mit Bauten und Reliquien durch den Peruginer Reformbischof Napoleone Comitoli zwischen 1591 und Anfang 1609.....	1092
b)	Die gemeinsame Reliquientranslation vom Mai 1609: Der Umschwung der bischöflichen Bau- und Reliquienpolitik und der von den Mönchen von S. Pietro erzeugte Handlungsdruck.....	1099
c)	Die weitere Rolle der Kircheninnenräume in der Reformpolitik von Bischof Napoleone Comitoli, 1610–1624.....	1120
d)	Zusammenfassung	1129
XI.8	Die Neufassung der räumlichen Disposition von S. Pietro und das Altarwerk des Pietro Perugino	1131
XII	Die Einrichtung einer Bildergalerie in S. Pietro im 17. und 18. Jahrhundert: Die Erweiterung der liturgischen Innenraumnutzung um Kunstgenuss und private Andacht	1135
XII.1	Einleitung: Das Vorhandensein einer Bildergalerie in der Kirche S. Pietro.....	1137
XII.2	Cesare Crispoltis „Raccolta“ (1597) oder der erste Führer durch den Kircheninnenraum von S. Pietro	1138
XII.3	Morellis „Brevi notizie“ (1683) oder die Schaffung einer Bildergalerie in S. Pietro in den 1650er und 1670er-Jahren.....	1143
a)	Lancellottis „Scorta Sagra“ (ca. 1649–1659)	1143
b)	Die Umgestaltung der Funktionen und der Bildprogrammatik der nordöstlichen Seitenkapellen durch Abt Leone Pavoni um 1642/43	1144
c)	Die Einrichtung einer Bildergalerie im Kircheninneren durch Abt Leone Pavoni in den 1640ern und ihre Ergänzung um 1680.....	1161
d)	Die Umgestaltung der Funktionen und der ästhetischen Gestaltung der Sakristei und der Cappella degli Angeli durch Abt Leone Pavoni: ein neues Kunstkabinett und eine neue Reliquienkapelle.....	1175

XII.4 Galassis „Descrizione“ (1774, 1778 und 1792) und Orsinis „Guida al forestiere“ (1784) oder die Erweiterung der Bildergalerie unter den Äbten Penna und Bartoletti zwischen 1751 und 1763.....	1187
a) Ein Kircheninnenraum als Bildungsgegenstand: Der wissenschaftlich-methodische Anspruch Galassis und Orsinis aufklärerische Mission der Kunstkritik.....	1187
b) Die neue Sakramentskapelle (1761 – 1763) als neue Cappella Vibi, als Hauptraum der Bildergalerie und als Ort der privaten Andacht und Verehrung	1193
c) Die endgültige Zerlegung des Altarbilds des Pietro Perugino und die Doppelfunktion der Sakramentskapelle als Andachtsraum und Hauptraum der von Abt Pavoni begründeten Bildergalerie.....	1201
d) Die Ergänzung und formale Fortentwicklung der Bildergalerie des Abts Pavoni durch Abt Penna.....	1205
e) Die Ajourierung der Wandgestaltung in den Seitenschiffen und den Querhausarmen um 1751 und ca. 1760–1763 und deren formale Konsolidierung	1214
XII.5 Zusammenfassung.....	1226
XIII Französische Requisitionen und die denkmalpflegerische Wende: Die Transformationen des 19. Jahrhunderts	1235
XIII.1 Siepis „Descrizione topologico-istorica“ (1822) oder die Folgen der französischen Invasionen von 1797, 1798–99 und 1810–1814.....	1237
a) Die „Descrizione topologico-istorica“ des Peruginer Gymnasiallehrers Serafino Siepi.....	1237
b) Die weitgehende Requirierung von Peruginos Altarwerk während Napoleons Italienfeldzug im Jahre 1797: eine Teilzerstörung von Pennas Bildergalerie.....	1238
c) Die Errichtung der französisch dominierten Römischen Republik (1798–1799)	1245
d) Die Uinierung des Kirchenstaats mit Frankreich (1810–1814) und die zweimalige Säkularisation von S. Pietro.....	1249
e) Die Folgen der französischen Invasionen für das Kircheninnere von S. Pietro	1254
XIII.2 Restaurierungsakten, die Literatur des 19. Jahrhunderts und 20. Jahrhunderts und die konservatorische Wende: Bewahrung und Restaurierung als Umgestaltungsziele seit den 1850er und 1860er-Jahren	1259

a) Binis „Memorie Storiche“ (1848), Manaris „Cenno Storico“ (1864–1866), Restaurierungsakten und Klosterchroniken: Die Rekonstruktion der Umgestaltungen Mitte des 19. Jahrhunderts	1259
b) Einzug des Denkmalschutzparadigmas: Die bestandserhaltenden und wiederherstellenden Umgestaltungen der 1850er und 1860er und ihre intellektuelle Fundierung durch Luigi Manari.....	1277
c) Drastischer als die französischen Requisitionen: Manaris Veränderung der Gemäldegalerie von S. Pietro	1300
d) Transformationen in Zeiten des Denkmalschutzparadigmas: Die Legitimierung der Hinzufügung von Neuem durch die ästhetische Anpassung an das Vorgefundene	1306
e) Das Ende von S. Pietro als „abbazia sui iuris“, die Erhebung zum „Monumento Nazionale“ (1890) und die Gründung der Fondazione per l’Istruzione agraria in Perugia (1892)	1331
XIII.3 Zusammenfassung.....	1336
XIV Restaurierung, Archäologie, funktionelle Erweiterung und Zweites Vatikanisches Konzil: Die Umgestaltungen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts	1345
XIV.1 Die Transformationen des Kircheninnenraums im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert	1347
XIV.2 Bestandserhaltende Restaurierungen, Erkundungen und Erschließungen, funktionale Restitutionen und Fortentwicklungen – Deutung der Umgestaltungen des 20. und 21. Jahrhunderts	1375
a) Die Geschichte der italienischen Denkmalschutz-Gesetzgebung vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart	1375
b) Konkretisierungen von Restaurierungsstandards: berufsständische Selbstverpflichtungen von Architekten und Restauratoren auf nationaler und internationaler Ebene im 20. Jahrhundert	1384
c) Bestandserhaltende Restaurierung, Erkundung und Erschließung, funktionale Restitution und Fortentwicklung – Analyse der Transformationen des Kircheninnenraums im 20. und frühen 21. Jahrhundert	1394
XIV.3 Die Transformation des Hochaltars und der Langhausbestuhlung: Umgestaltung der liturgischen Disposition im Zuge der nachkonziliaren Liturgiereform.....	1404
XIV.4 Zusammenfassung.....	1420

XV Gesamtschau und Ausblick	1427
XV.1 Erträge des epochenübergreifenden Ansatzes der vorliegenden Arbeit und ihr exemplarischer Anspruch	1429
XV.2 Zusammenfassende Gesamtschau der Kirchengestaltungen	1432
XV.3 Resultate der Gesamtschau: Brüche und epochenübergreifende Kontinuitäten	1465
XV.4 Ausblick: Kontinuitäten bei den Umgestaltungen von S. Pietro als Orientierungshilfe für den zukünftigen Umgang mit vorgefundenen Kircheninnenräumen	1483
XV.5 Epilog	1493

Anhang

Quellentranskripte, Abkürzungsverzeichnis, Zeitleiste, Bibliographie

Quellenteil A	1499
Dokument 1: Gregorius Magnus, Sancti Gregorii Papae Dialogorum Libri IV de vita et miraculis patrum italicorum et de aeternitate animarum, Dialogus [= liber] III, Caput XIII, De Herculano Perusinae civitatis episcopo (verf. im 6. Jh., ed. 1896)	1499
Dokument 2: Acta XII Sociorum [e Syria in Umbriam adventorum,] A scriptore parum apto compilata. Pars Altae: Ex Cod. Barberiniano Ms. collato cum Stroziano. Alia Brictii gesta & tormenta. Martyrium Herculani (ed. 1719)	1500
Dokument 3: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1433 (ed. 1939)	1501
Dokument 4a: Diario di Antonio di Andrea di Ser Angelo Veghi (verf. 1436, ed. 1888)	1501
Dokument 4b: Cronaca della città di Perugia [Cronaca del „Graziani“, a. 1309–1494 (verf. 1436, kompiliert in der 2. Hälfte des 16. Jh., ed. 1850)	1502
Dokument 5: Vita des S. Pietro Abate nach SP1 (verf. im 15. Jh.; „Vita A“)	1502
Dokument 6: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1436 (ed. 1939)	1510
Dokument 7: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1440 (ed. 1939)	1510

Dokument 8: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1448 (ed. 1939)	1511
Dokument 9: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1467 (ed. 1939)	1511
Dokument 10: Vertrag mit Giovanni di Marco da Verona über eine „tabula“ für den Hochaltar von S. Pietro vom 26. August 1483 (ed. 1931)	1511
Dokument 11: Erster Vertrag mit Pietro Vannucci, genannt „Il Perugino“ vom 8. März 1495 (ed. 1931)	1512
Dokument 12: Rechnungsbucheintrag zu Arbeiten von Francesco di Marco vom 17. Mai 1496 (ed. 1931)	1513
Dokument 13: Rechnungsbucheintrag zu Arbeiten durch Janni di Minello vom 22. November 1496 (ed. 1931)	1514
Dokument 14: Generalkapitelbeschluss von 1490 (ed. 1970)	1514
Dokument 15: Zweiter Vertrag mit Pietro Perugino vom 24. November 1496 (ed. 1931)	1514
Dokument 16: Rechnungsbucheintrag zu Arbeiten durch Pietro Perugino vom 24. November 1496 (ed. 1931)	1515
Dokument 17: Vertrag mit Benedetto di Giovanni über die Errichtung von zwei Zelebrantenbänken für S. Pietro vom 25. Oktober 1555 (ed. 1866)	1515
Dokument 18: Vertrag mit Battista di Francesco aus Florenz über die Anfertigung eines Tabernakels für den Hochaltar vom 22. November 1567 (ed. 2019)	1516
Dokument 19: Memorialeintrag aus dem Totenbuch A von S. Pietro zur Rück- und Höherverlagerung des Altarbilds (verf. 1567/68?, ed. 2019)	1518
Dokument 19a: Memorialeintrag aus den Libri dei Ricordi von S. Pietro zur Rück- und Höherverlagerung des Altarbilds (verf. 1567, ed. 2019)	1518
Dokument 20: Memorialeintrag über eine Visitation von S. Pietro in Perugia und Anordnungen über den Kircheninnenraum am 17. oder 18. März 1577 (verf. 1577?, ed. 1865)	1518
Dokument 21: Bauerlaubnis der Cassinensischen Kongregation zugunsten des Klosters S. Pietro (verf. 1579)	1519
Dokument 22: Memorialeintrag von S. Pietro zum Generalkapitel in Perugia von 1609 und die Translation der Heiligen Pietro und Stefano Abate (verf. 1609)	1520
Dokument 23: Protokoll der Visitation der Cassinensischen Kongregation von S. Pietro in Perugia (Ausschnitt, verf. 1645)	1521
Dokument 24: Ottavio Lancellotti über die angebliche Altarweihe und Rückführung der Reliquien am 13. Januar 1500 (verf. zw. 1649 und 1659)	1522

Dokument 25: Bericht von Giovanni Francesco Morelli über die Verlagerung von Predellentafeln aus dem Hochaltarbild von S. Pietro (1683).....	1522
Dokument 26: Vita des S. Pietro Abate nach Jean Mabillon (verf. kurz vor 1701, ed. 1701, „Vita B“)	1522
Dokument 27: Reisebeschreibung durch Bernard de Montfaucon (1702)	1528
Dokument 28: Vita des S. Pietro Abate nach den Acta Sanctorum (verf. kurz vor 1723; ed. 1723, „Vita C“)	1529
Dokument 29: Memorialeintrag aus dem Totenbuch von S. Pietro zu den Umgestaltungsmaßnahmen von Abt P.D. Carlo Francesco della Penna (verf. 1760).....	1535
Dokument 29a: Auflassung der Gräber hinter dem Hochaltar und Translation in eine neue Grabkammer unterhalb des Kapitelsaals	1540
Dokument 30: Kommentar („Notanda“) zum ersten Künstlervertrag mit Perugino vom 8. März 1495(verf. um 1763 ed. 1804).....	1543
Dokument 31: Kommentar („Notanda“) zum zweiten Künstlervertrag mit Perugino vom 24. November 1496(verf. um 1763 ed. 1804).....	1544
Dokument 32: Mauro Bini über die Chorsituation von S. Pietro I (verf. 1848)	1545
Dokument 33: Mauro Bini über die Chorsituation von S. Pietro II (verf. 1848).....	1546
Dokument 34: Mauro Bini über die Chorsituation von S. Pietro III (verf. 1848)	1547
Dokument 35: Memorialeinträge über die Requirierung von Bildern und deren Restitution (verf. um 1813–1818, ed. 2019)	1548
 Quellenteil B – Rechnungsbücher zur Umgestaltung	
von 1591–1597	1551
1 L. E. 186 <i>Giornale</i>	1551
2 L. E. 28 <i>Mastro</i>	1562
 Quellenteil C – ASPi, Lib. div. 38, S. 240vf. (Tagebuch des zw. Juni 1606 und Mai 1611 amtierenden Kämmerers)	
	1565
Zeitleiste	1569
Abkürzungsverzeichnis	1607
Bibliographie	1611
1 Archivalien.....	1611
2 Literatur	1613
Zum Autor	1689

Hinweis zur Benutzung	XIII
I S. Pietro, Perugia: Außenansichten, Pläne, Räumliche Disposition	1
S. Pietro, Perugia	1
Außenansichten	1
Turm	20
Klostergebäude mit Blick auf den südlichen Obergaden	21
Klostergebäude mit Blick auf die Kirchengewölbe	23
Restaurierung des Dachs	26
Pläne, Risse, Modelle	28
Pläne Antonio da Sangallo d.J.	38
Räumliche Disposition	41
Pläne, Risse, Modelle (Fortsetzung)	58
II S. Pietro, Perugia: Übersicht Kircheninnenraum, Langhaus	65
S. Pietro, Perugia (Fortsetzung)	65
Übersicht Kircheninnenraum	65
Langhaus	76
Langhaus: Gemälde von Antonio Vassilacchi	100
Decke	108
Langhaus: Säulen	110
Langhaus: Bildwand	112
Langhaus: Windfang	117
III S. Pietro, Perugia: Seitenschiffe, Querhaus und Sanktuarium	118
S. Pietro, Perugia (Fortsetzung)	118
Seitenschiff und Querhausarm Nord	118
Seitenschiff und Querhausarm Nord: historische Ansichten	148
Seitenschiff und Querhausarm Süd	150
Seitenschiff und Querhausarm Süd: historische Ansichten	178
Möblierung Langhaus und Seitenschiffe	180
S. Pietro, Perugia als Ort für Konzerte	184
Vierung, Sanktuarium und Querhaus	186
Hochaltar	238
Chorgestühl	248
Zelebrantenbänke	261
Dorsale des Chorgestühls und der Zelebrantenbänke	264
Chorgestühl: Eckkonflikte und Nahtstellen	272
Bereich hinter dem Chorgestühl	274

Engelsfiguren.....	276
Chorgestühl: historische Abbildungen.....	279
S. Maria gloriosa dei Frari, Venedig.....	286
S. Pietro, Perugia (Fortsetzung).....	305
Orgelbalkon.....	305
Lautsprecher.....	306
IV S. Pietro in Perugia: Krypta, Kapellen, Archiv und historische Ansichten.....	308
S. Pietro, Perugia (Fortsetzung).....	308
Krypta.....	308
Grabkammern unter dem Sanktuarium	326
Krypta: historische Abbildungen.....	327
Ehemalige Sebastianskapelle	338
Cappella Ranieri nB	340
Cappella Vibi.....	350
Cappella degli Angeli.....	360
Sakramentskapelle.....	365
Josephskapelle.....	371
Archivio di S. Pietro.....	374
Palazzo dei Priori, Perugia: ehemalige Cappella dei Priori.....	375
S. Pietro, Perugia (Fortsetzung).....	378
Historische Abbildungen in Handschriften.....	378
V S. Pietro in Perugia: ehemalige Hochaltarbilder, Gemälde und weitere Anräume.....	379
Meo da Siena: ehemaliges Hochaltarbild von S. Pietro, Perugia.....	379
Giotto: ehemaliges Hochaltarbild von Altsanktpeter, Rom	385
Meister von S. Francesco: ehemaliges Hochaltarbild von S. Francesco al Prato, Perugia	386
Doppelseitige Altarbilder der Benediktiner	388
Räumliche Disposition mit drei Unterräumen	390
Perugino: ehemaliges Hochaltarbild von S. Pietro, Perugia.....	391
S. Pietro, Perugia (Fortsetzung).....	429
Rekonstruktion der räumlichen Disposition (Ansichten)	429
Sakristei	435

Anräume nordöstlich der Sakristei	450
Galleria tesori d'arte	452
Osservatorio Bina	457

Band 4 Abbildungen

VI Mittelalterliche Vergleichsobjekte in Perugia und Assisi	461
Kathedrale S. Lorenzo, Perugia	461
S. Agostino, Perugia	462
S. Domenico, Perugia	462
S. Ercolano, Perugia	480
S. Angelo, Perugia	494
S. Chiara, Assisi	494
Fassaden von S. Agostino, S. Maria di Monteluca und S. Giuliana, Perugia	495
VII Romanische Kirchen in Umbrien	496
S. Elia, Castel S. Elia	496
S. Salvatore di Monte Acuto, Monte Corona	505
S. Paolo „inter vineas“, Spoleto	516
S. Andrea in flumine bei Ponzano Romano	526
S. Secondiano, Chiusi	536
Clitumnus-Tempel, Campello sul Clitunno	536
S. Salvatore, Spoleto	537
S. Benedetto Vecchio, Perugia	538
S. Matteo in Campo d'Orto, Perugia	538
S. Maria dei Francolini, Perugia	539

S. Maria in Pantano bei Massa Martana.....	540
Abbazia dei SS. Maria ed Egidio, Petroia	548
Abbazia di S. Bartolomeo, Camporeggiano	558
S. Rufino, Assisi.....	573
S. Felice, Giano dell’Umbria.....	574
S. Michele Arcangelo, Bevagna	583
S. Silvestro, Bevagna.....	593
S. Gregorio Maggiore, Spoleto.....	601
S. Giovenale, Orvieto	612
S. Lorenzo de’ Araris, Orvieto.....	624
S. Andrea, Orvieto.....	633
S. Giovenale, Narni.....	640
S. Maria Impensole, Narni	649
S. Maria Assunta, Otricoli.....	653
S. Pietro und S. Maria Maggiore, Tuscania	662
S. Maria Maggiore, Tuscania.....	663
S. Pietro, Tuscania	671
VIII Florentiner Kirchen	682
S. Alessandro, Fiesole	682
S. Lorenzo, Florenz	684
S. Spirito und S. Maria del Fiore, Florenz	686
S. Maria Novella, Florenz.....	687
S. Croce, Florenz.....	687
Badia, Florenz.....	689
S. Miniato al Monte und SS. Apostoli, Florenz	690

IX	Frühchristliche Kirchen und Krypten	691
	S. Andrea in Mantua	691
	S. Apollinare in Classe, Ravenna	691
	S. Apollinare Nuovo, Ravenna	692
	S. Giovanni Evangelista und S. Francesco, Ravenna	693
	S. Maria Rotonda, Brescia	694
	Altsanktpeter, Rom	694
	S. Giovanni in Laterano, Rom	696
	S. Paolo fuori le Mura und S. Maria Maggiore, Rom	697
	S. Maria in Aracoeli und S. Maria in Trastevere, Rom	698
	S. Cecilia in Trastevere, S. Prassede und S. Sabina, Rom	699
	Römische Krypten: Grundrisse und Zeichnungen	700
	SS. Quattro Coronati, Rom: Krypta	701
	S. Apollinare in Classe, Ravenna: Krypta	702
	S. Maria delle Cacce, Pavia	704
	S. Felice, Pavia	711
	S. Rufino, Assisi	718
	S. Maria degli Angeli, Assisi	719
X	Wandgestaltung im 16. Jh. in Venedig	720
	S. Giorgio Maggiore, Venedig	720
	S. Nicolò dei Mendicoli, Venedig	728
	S. Maria dei Carmini (S. Maria del Carmelo, S. Maria del Carmine, I Carmini), Venedig	744
XI	Cassinensische Innenraumgestaltung	758
	S. Giustina, Padua	758
	Kirche	758
	Coro vecchio	784
	S. Maria di Praglia	788

XII Vergleichsobjekte Innenraumgestaltung Mittelalter bis mittleres 16. Jh.	800
S. Maria Assunta, Parma	800
S. Maria Assunta, Cremona	802
S. Maria Assunta, Spoleto	803
S. Manno, Perugia	804
S. Bevignate, Perugia	816
S. Agostino, Perugia	829
S. Francesco, Assisi	830
Arenakapelle (Cappella degli Scrovegni), Padua	832
S. Croce, Florenz und SS. Quattro Coronati, Rom: Fresken	833
S. Francesco di Monte Ripido, Collegio del Cambio und S. Severo, Perugia	834
S. Francesco al Prato, Perugia	835
Oratorio di S. Bernardino, Perugia	841
S. Francesco al Prato und Oratorio di S. Bernardino, Perugia	842
S. Francesco al Prato, Perugia (Fortsetzung)	844
XIII Wandgestaltung des späten 16. Jh. in Umbrien und der Lombardei	860
Cappella S. Brizio, Orvieto, S. Maria Nascente, Mailand und Sixtinische Kapelle, Rom	860
S. Maria di Monteluca, Perugia	861
S. Fiorenzo, Perugia	862
Palazzo Cavaceppi, Perugia	864
Palazzo Bonucci (ehemals Palazzo Baldeschi), Perugia	865
Palazzo dei Priori, Perugia	866
Oratorio di S. Benedetto, Perugia	868
S. Maria degli Angeli bei Assisi	870

S. Maurizio, Mailand	876
Palazzo Cesi, Acquasparta	902
Santuario della Madonna di Mongiovino, Panicale	918
XIV Wandgestaltung des späten 16. Jh. in Rom	931
Vatikanpalast, Rom: Loggien Gregors XIII.	931
S. Pietro in Montorio, Rom	932
S. Spirito in Sassia, Rom	933
S. Antonio Abate all'Esquilino, Rom	934
S. Maria dell'Orto, Rom	940
S. Eligio degli Orefici, Rom	942
S. Maria in Aracoeli, Rom	943
S. Pietro in Vincoli, Rom	944
Oratorio di S. Giovanni Decollato, Rom	945
S. Stefano Rotondo, Rom	946
Il Gesù und S. Maria Scala Coeli, Rom	963
S. Stefano del Cacco, Rom	964
S. Lorenzo in Panisperna und S. Pudenziana, Rom	967
S. Maria ai Monti, Rom	968
S. Maria Maggiore, Rom	970
S. Girolamo dei Croati, Rom	971
SS. Salvatore della Scala Santa, Rom	972
Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom	973
S. Susanna, Rom	974
S. Vitale, Rom	975
Vatikanpalast, Rom	980
Stanzen	980
Sala della Meridiana	986

XV Restaurierung, Künstlerische Kirchengestaltung, Erhaltung durch Umgestaltung	987
Schloss Pierrefonds und S. Fedele, Mailand	987
St Paul's Cathedral, London	988
Marcellus-Theater, Rom	989
Kapelle Dorotheenstädtischer Friedhof, Berlin und Westerkerk, Utrecht	990

Anhang

Bildnachweis

Bildnachweis	995
---------------------------	------------

Danksagung

Für das Entstehen und den Abschluss der vorliegenden Arbeit bin ich vielen Menschen zu großem Dank verpflichtet. Er gilt zuvorderst meinem Doktorvater, PD Dr. Arwed Arnulf, für die jahrelange intensive, bereichernde, geduldige und überaus freundliche fachliche Betreuung. Vor allem danke ich ihm für sein großes Vertrauen in meine Forschungsstrategie. Herzlich danke ich außerdem Prof. Dr. Wolf-Dietrich Löhr für seine umfassende fachliche Unterstützung und Beratung und dafür, dass er die Zweitprüferschaft für die vorliegende Dissertationsschrift übernommen hat. Mein besonderer Dank gilt außerdem Prof. Dr. Christian Freigang, Prof. Dr. Sebastian Fitzner, Prof. Dr. Georg Satzinger, Dr. Maximilian Benker und Dr. Christiane Beese für die abschließende Betreuung und weitere Förderung meiner Dissertation.

Mein großer Dank gilt außerdem P. D. Giustino Farnedi, O. S. B., dem emeritierten Abt von Pontida und Leiter des Archivio di S. Pietro. Er ist am 8. September 2023 im Alter von 84 Jahren gestorben. Requiescat in pace! Zu großem Dank verpflichtet bin ich außerdem P. D. Martino Siciliani, O. S. B., dem Abt des Klosters S. Pietro in Perugia. Don Giustino und Don Martino haben mir sowohl innerhalb der Kirche als auch im Archiv unvergleichlich gute Arbeitsbedingungen bereitet und mich sehr kenntnisreich beraten. Ohne diese große Unterstützung wäre die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen. Besonders herzlich danken möchte ich außerdem Pier Francesco Romano, dem Kustos von S. Pietro, der mit großer Freundlichkeit und Geduld hervorragende Bedingungen für die intensive Beforschung und fotografische Dokumentation des Kircheninnenraums geschaffen hat. Zu großem Dank bin ich außerdem Daniele Cresta und Lonardo Lolli verpflichtet, die mich unermüdlich mit inhaltlichem Material und vor allem mit ihrem fachlichen und freundschaftlichen Rat unterstützt haben. Ebenso danke ich Francesco Cotana für den sehr anregenden Austausch und die sehr wertvollen Pläne und Zeichnungen sowie Dr. Anna Alberti für die hervorragenden Forschungsbedingungen im Archivio di Stato in Perugia und all ihre große Unterstützung bei meinen Archivforschungen.

Für die äußerst aufmerksame Lektüre der Arbeit und die zahlreichen, unermesslich wichtigen Anregungen danke ich meinem Vater, Günther Ernst Gromotka,

meiner Frau, Elisabeth Blackstein, Dr. Joanne Allen, Dr. Werner Bies, Dr. Gesine Klintworth und Gregor Seebacher.

Für die unermessliche Unterstützung bei der Finanzierung und Umsetzung der Publikation dieser äußerst umfangreichen Schrift danke ich herzlich Dr. Maria Effinger sowie Frank Krabbes, Daniela Jakob, Bettina Müller und Benjamin Schnepf. Ich bin glücklich und dankbar dafür, dass es ein derart schön gestaltetes Buch geworden ist, das als Hybridpublikation sowohl bestens auffindbar als auch in schöner und lesefreundlicher Druckgestalt erscheinen konnte.

Mein herzlicher Dank für ihre große Unterstützung in unterschiedlichen Bereichen gilt außerdem Ikram Achi (Musée des Beaux-Arts, Rouen), Dr. Giovanna Bandinu (Diözese Orvieto-Todi), Dr. Diederik Bakhuys (Musée des Beaux-Arts, Rouen), Dr. Chiara Basta, D. Marco Bagnotto (Diözese Orvieto-Todi), Sandro Bellu (Fotografo Perugia), D. Francesco Benussi (S. Ercolano, Perugia), Fabrizio Biferali (Musei Vaticani, Città del Vaticano), Dr. Inga Brinkmann (Leuphana Universität Lüneburg), Dr. Massimiliano Caldera (Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino), Elena Caldara (Dario Cimorelli Editore), Rita Canneori, Carla Casu (Dario Cimorelli Editore), D. Massimiliano Causin (Pfarreien von Dorsoduro, Venedig), Romina Cerbella (S. Bartolomeo, Camporeggiano), Prof. Dr. Donal Cooper (University of Cambridge), Daniele Cresta, Dr. Monica Del Rio (Archivio di Stato di Venezia), Dr. Mauro Cozzari (Fondazione per l'Istruzione Agraria Perugia), Mario Lucio D'Arrigo (Fotografo Perugia), Dr. Alessandro Delpriori (Università di Camerino), Dr. Ingrid Dettmann (Stiftung Schloss Friedenstien, Gotha), Dr. Isabella Farinelli (Archivio storico diocesano di Perugia), Dr. Fritz Felgentreu (Evangelisches Gymnasium zum Grauen Kloster), Matthias Finke (Evangelisches Gymnasium zum Grauen Kloster), Angelika Fricke (Universität Marburg), Prof. Dr. Cristina Galassi (Università degli Studi di Perugia), Dr. Irene Galifi (Diocesi Patriarcato di Venezia), Dr. Christa Gardner von Teuffel (University of Warwick), Samanta Girelli, Hubert Graml (Freie Universität Berlin), Dr. Francesca Grauso (Biblioteca Comunale Augusta di Perugia), Dr. Marco Grilli (Archivio Segreto Vaticano), Dr. Gianmario Guidarelli (Università degli Studi di Padova), Prof. Dr. Ingo Herklotz (Universität Marburg), Dr. Irene Innamorati (Abbazia di San Giorgio Maggiore – Benedicti Clastra Onlus), Dr. Sushma Jansari (British Museum), Leonardo Leo (Archivio di Stato di Brescia), PD Dr. Tillmann Lohse (Humboldt Universität Berlin), P.D. Anto Lozuk, SJ (S. Antonio Abate all'Esquilino), Prof. Dr. Alexander Koller (Deutsches Historisches Institut, Rom), D. Francesco La Rocca, O.S.B. (Archivio generale Cassinese, S. Paolo fuori le Mura, Rom), Cecilia Lemmi (Studio und Archivio Lemmi), Dr. Serena Maria Lucarelli (Fondazione per l'Istruzione Agraria Perugia), Prof. Dr. Valeria Menchetelli (Università degli Studi di Perugia), D. Francesco Menichetti (Diözese Gubbio), D. Maurizio, O.S.B. (Monastero Sacro Speco, Subiaco), Prof. Dr. Tanja Michalsky (Bibliotheca Hertziana), Dr. Haude Morvan (Université Bordeaux-Montaigne), Prof. Dr. Colin Murray (University of Toronto), Dr. Francesca Minak (Museo della Città „L. Tonini“, Rimini), Dr. Silvia Moni (Museo della Città „L. Tonini“, Rimini), Dr. Paola Modesti (Venice International

University), Dr. Andrea Nante (Museo Diocesano di Padova), Costanza Neve (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia), Hatice Nohut (Freie Universität Berlin), Prof. Dr. Alessandro Nova (Kunsthistorisches Institut Florenz), D. Marco Pagnotta (Diözese Orvieto-Todi), Dr. Elisabetta Passerini (Accademia di Belle Arti „Pietro Vannucci“), Prof. Dr. Giancarla Periti (University of Toronto), Veruska Picchiarrelli (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia), Dr. Rosanna Di Pinto (Musei Vaticani, Città del Vaticano), Alessandro Polidori (Erzdiözese Perugia-Città della Pieve), Paolo Renzi (Biblioteca Comunale Augusta, Perugia), D. Massimo Pozzer (Presbitero diocesano, Vicenza), Dr. Pascale Rihouet (Rhode Island School of Design, Providence), Roberto Saccuman, Prof. Dr. Mirko Santanicchia (Università degli Studi di Perugia), D. Diego Sartorelli (Archivio storico del Patriarcato di Venezia), P.D. Guglielmo Scannerini (Prior von S. Maria di Praglia), Dr. Lothar Sickel (Bibliotheca Hertziana), Henrike Simoes (Musée des Beaux-Arts, Lyon), Stefano Stella (Diözese Orvieto-Todi), Dr. Ulrike Tarnow (Freie Universität Berlin), Prof. Dr. Laura Teza (Università degli Studi di Perugia), Alessandra Tono (Diocesi di Padova, Ufficio Beni Culturali), D. Mario Trebeschi (Archivio storico diocesano di Brescia), P.D. Francesco G. B. Trolese, O. S. B. (Abt von S. Giustina, Padua), D. Claudio Vergini (S. Michele Arcangelo, Bevagna), Sabrina Zavagno (Basilica S. Maria gloriosa dei Frari, Venedig), Simone Dal Zotto (Palazzo Cesi, Acquasparta) und Prof. Dr. Stefania Zucchini (Università degli Studi di Perugia).

Mein tiefer Dank gilt außerdem dem Land Berlin für die Förderung meiner Promotion durch das Elsa-Neumann-Stipendium. Ohne dieses Programm wären meine Forschung und die damit verbundenen Reisen nicht möglich gewesen. Zutiefst danken möchte ich außerdem für die Aufnahme in das Programm „PublizierenPlus“ von arthistoricum.net ART-Books, das Satz und Drucklegung dieses Buchs ermöglicht hat.

Ohne meine Frau, meinen Vater und meine Familie, der großen wie der kleinen, wäre diese Arbeit nie fertiggestellt worden. Ich danke es allen von Herzen.

Berlin, im Februar 2025

Inhaltsangabe

Italienische Kircheninnenräume sind nach ihrer Ersteinrichtung immer wieder Gegenstand umfassender Umgestaltungskampagnen geworden – ein Phänomen, das in diesem Buch systematisch erfasst werden soll.

Dazu wird zunächst eine Theorie und Methodologie der **Kircheninnenraumforschung** entwickelt, die deren Hauptzweige – die **räumliche (bzw. liturgische) Disposition** und die – zumeist künstlerische – **Ausgestaltung der Oberflächen der Raumhülle** ebenso erfasst wie das Phänomen der **Kirchenumgestaltungen**.

Anschließend erfolgt eine **exemplarische Untersuchung der Kirche S. Pietro in Perugia** seit ihrer Errichtung im Jahr um 965 und der je nach Betrachtungsweise zirka acht seitdem unternommenen Umgestaltungskampagnen ihres Kircheninnenraums. Zu jeder der so erreichten Innenraumgestaltungen werden außerdem auf breitester Ebene Vergleichsuntersuchungen mit anderen Bauten und deren Entwicklung der Kircheninnenräume in unterschiedlichsten mittel- und norditalienischen Regionen vorgelegt. Damit liefert die vorliegende Schrift auch einen ersten Überblick über die **Kircheninnenraumgeschichte in Italien**.

Untersucht wird außerdem das Phänomen einer späteren Fiktion einer noch in das **Frühchristentum** zurückreichenden Existenz von S. Pietro, das auch in anderen Kirchen Italiens beobachtet werden kann. Dabei wurden durch das Kloster und die Cassinensische Kongregation sowohl im 15., als auch im 17. und 18. Jahrhundert Quellen fingiert, um die Kirche würdiger erscheinen zu lassen und den Mönchen von S. Pietro die Ziele der Kirchenreform über eine entsprechende Stilisierung ihres Gründers, S. Pietro Abate, anheimzulegen. Dabei handelt es sich teils um gezielte Fälschungen, um den **frühmodernen Hagiographen um Jean Mabillon und den Bollandisten** erfolgreich selbst erstellte Viten als authentische frühchristliche Dokumente erscheinen zu lassen.

Wichtiger Untersuchungsgegenstand ist damit außerdem die **frühwissenschaftliche Beschäftigung mit italienischer Kirchen- und Heiligengeschichte im 17. und 18. Jahrhundert** und ihre Wirkung sowohl auf die damalige (Um-)Gestaltung von Kircheninnenräumen ebenso wie auf die moderne Forschung. So hat die frühmoderne kunsthistorische Forschung zur außerordentlich frühen **Einrichtung einer Bildergalerie** im Kircheninnenraum von S. Pietro im 17. Jahrhundert geführt. Weniger positiv mag erscheinen, dass die moderne Forschung andererseits

aufgrund einer in Teilen fehlerhaften Methodik auch vieler späterer frühmoderner Hagiographen und Historiker noch heute von zahlreichen tradierten fehlerhaften Datierungen und Rekonstruktionen durchsetzt ist.

Einen weiteren Schwerpunkt der Arbeit bildet die **Erforschung der Baugesetzgebung** und der **überregionalen Netzwerkbildung der Cassinensischen Kongregation**, der neben S. Pietro in Perugia lange Zeit fast sämtliche weitere **Benediktinerklöster Italiens** angehört haben. Diese Netzwerke lieferten die Infrastruktur für eine rasche überregionale **Kommunikation** sowohl von **frühmodernen wissenschaftlichen Erkenntnissen** als auch zur Vermittlung von **Künstlern, Architekten und künstlerischen Entwürfen**.

Außerdem untersucht die Arbeit die **Folgen der imperialistischen Kulturpolitik Napoleons** und die Geschichte der Restitutionen auf die Integrität des Kircheninnenraums von S. Pietro und die Pionierstellung der Kirche S. Pietro in der **Geschichte der italienischen Denkmalpflege und des Denkmalschutzes**.

Schließlich legt die vorliegende Schrift umfassende **Editionen** sowohl zu mittelalterlichen und frühmodernen Quellen als auch zu Schriften der frühmodernen Forschung vor, die der Wissenschaft bisher nur schwer oder sogar nur in handschriftlicher Form in einem einzigen Archiv zugänglich waren.

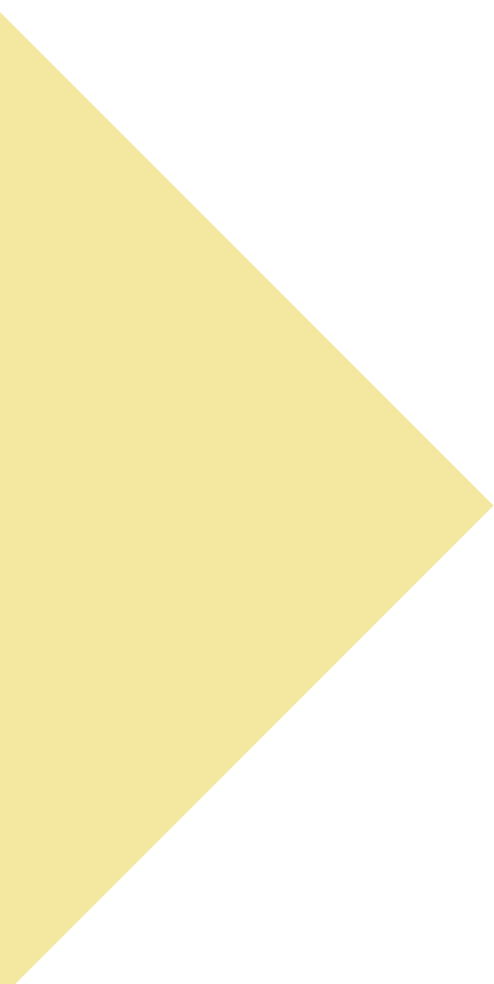
Hinweis zur Benutzung

Die vorliegenden Bände 1 und 2 enthalten den Text und einen Anhang mit den Quellentranskripten, einer Zeitleiste, einem Abkürzungsverzeichnis und der Bibliographie.

Die Abbildungen samt Bildnachweisen sind als separater Doppelband (Band 3 und 4) bestellbar (ISBN: 978-3-98501-303-6) oder online einsehbar (DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1503>).







I

**Einleitung:
Einführung in die
Kircheninnenraumforschung
und S. Pietro in Perugia als
exemplarischer Gegenstand**

I.1 Die Kirche S. Pietro in Perugia als exemplarischer Gegenstand für die Kircheninnenraumforschung

Südlich des Stadtkerns von Perugia, zwischen dem zweiten Mauerring und der Stadtmauererweiterung des 15. Jahrhunderts, liegt auf einer zuweilen „Monte Caprario“, oft aber auch „Monte Calvario“ genannten Erhebung die Kirche S. Pietro (Abb. 1–8).¹ Sie gilt gemeinhin als eine der ältesten, schon in frühchristlicher Zeit gegründeten Kirchen von Perugia und als erste Bischofskirche der Stadt, wobei vom Ursprungsbau nach gängiger Meinung zumindest noch das Langhaus erhalten sein soll.² Obwohl sie deutlich abseits des Stadtkerns liegt, ist die ehemalige Klosterkirche fester Bestandteil des bildungstouristischen Itinerars der umbrischen Hauptstadt. Doch anders als bei den Kirchen S. Domenico, S. Severo oder beim Dom von Perugia steht bei ihrem Besuch nicht die Besichtigung einer markanten Architektur oder einzelner hervorragender Werke berühmter Künstler wie Agostino di Duccio, Raffaello Sanzio oder Federico Barocci im Vordergrund. S. Pietro verfügt zwar immerhin über Werke von Perugino, Giorgio Vasari, Guercino und eine Plastik nach dem Entwurf von Friedrich Overbeck, doch bleibt von einem Besuch vor allem der Reichtum der Gesamtausstattung der Kirche in Erinnerung. Bereits Bernard de Montfaucon hatte bei der Beschreibung von S. Pietro in seinem „*Diarium Italicum*“ die Kirche vor allem über die Reichhaltigkeit der Ausstattung charakterisiert: „*Ecclesia [S. Petri Benedictinorum cassinensium] nullis non ornatis decorata*“ (Dok. 27).³

Recht schnell erschließt sich dem Betrachter, dass wesentliche Teile der heutigen Ausstattung von S. Pietro nicht aus der Ursprungszeit des Kirchenbaus stammen. Vielmehr müssen schon dem Augenschein nach wesentliche Teile der überwiegend bildnerischen Wandgestaltung und der prachtvolle Hochaltar im Zuge einer Umgestaltungskampagne des späten 16. bzw. frühen 17. Jahrhunderts in den Kircheninnenraum eingebracht worden sein. Jener Besucher, der seinen aufmerksamen Blick außerdem den seitlichen Chorschranken, den Kanzeln, dem Chorgestühl, dem bischöflichen Grabstein im linken Querhausarm und dem darüber befindlichen Gebälk mit seinem Rocailenfries widmet, wird darüber hinaus erkennen, dass mindestens auch Eingriffe des 14., des frühen 15. und des 18. Jahrhunderts zum heutigen Erscheinungsbild des Kircheninnenraums von S. Pietro beigetragen haben müssen. Der Kircheninnenraum von S. Pietro in seiner heutigen

1 Zur historischen und zur heutigen Nomenklatur dieses Hügels s. u. S. 174.

2 Zu umfassenden Literaturnachweisen für diese (verfehlt) Einschätzung s. Fn. 277. Zur Korrektur dieser Datierung s. u. Abschnitt IV; insb. Kapitel IV.2 und Abschnitt V.

3 „Es gibt kein Dekor, mit dem die Kirche [S. Pietro der Cassinensischen Benediktinerkongregation] nicht geschmückt wäre“, de Montfaucon 1702, S. 380. Außer dem Kloster und der Kirche von S. Pietro scheint für de Montfaucon in Perugia lediglich die Kathedrale einen Besuch wert zu sein. Diese beschreibt er im Gegensatz zu S. Pietro jedoch nur sehr knapp („*Ecclesia Cathedralis antiqua opere rudi* [...]“, *ibid.*, S. 380), sodass S. Pietro bei ihm als Hauptattraktion von Perugia erscheint.

Gestalt ist also nicht das Resultat einer einmaligen Umgestaltungskampagne, sondern vielmehr zahlreicher Maßnahmen, mit denen das Kircheninnere über einen langen Zeitraum hinweg immer wieder transformiert worden ist.

Damit scheint die Kirche S. Pietro geradezu in idealer Weise dazu geeignet, eine der Grundthesen des vorliegenden Buches unmittelbar augenfällig werden zu lassen, nämlich dass die auf uns gekommenen Kirchengebäude Gegenstand *kontinuierlicher* Veränderung gewesen sind – und auch in Zukunft bleiben werden. Wie die folgenden Überlegungen zeigen werden, gilt dies auch für jene Kirchen, die uns in ihrer Innenraumgestalt heute als genuin mittelalterlich erscheinen mögen, in weiten Teilen ihres Erscheinungsbilds jedoch oft das Resultat von ‚Rück-Restaurierungen‘ des 19. und 20. Jahrhunderts sind. Auch hier findet sich bei näherem Hinsehen oft eine deutlich komplexere historische Schichtung, bei der auch die Spuren zahlreicher weiterer, früherer wie späterer Eingriffe auch heute noch zum Erscheinungsbild des Kircheninneren beitragen. In S. Pietro ist der Umstand der „Prozessualität der Innenraumgestalt“⁴ jedoch besonders augenfällig.

Dies hat auch mit besonderen historischen Umständen zu tun. So kam es während der napoleonischen Besatzungszeit zu Requirierungen und Zerstörungen, die zwar im Einzelnen schmerzhaft Verluste bedeuteten, den Kircheninnenraum in seiner Gesamtheit jedoch nur in geringem Ausmaß beeinträchtigten.⁵ Weil die Mönche von S. Pietro im Jahre 1859 Liberale vor der Verfolgung durch die päpstliche Schweizer Garde geschützt hatten, wurden Kirche und Kloster außerdem von dem kommissarischen Dekret zur Unterdrückung der Orden in Umbrien vom 11. Dezember 1860, dem *Editto Pepoli*, ausgenommen, sodass es auch jetzt nicht zu tiefgreifenden Eingriffen in das Kircheninnere kam. Wie die vorliegende Untersuchung ergeben wird, kam es in der Folgezeit in S. Pietro zu einer „konservatorischen Wende“, wobei sich die Leitung des Klosters nicht mehr befugt sah, die vorgefundene Ausstattungsform tiefgreifend zu verändern, obwohl sie sie aus ästhetischen wie religiösen Gründen grundsätzlich ablehnte.⁶ Weder im 19. noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es wie an zahlreichen anderen Orten Italiens

4 Begriff angelehnt an Maurizio Caperna und Gianfranco Spagnesi Begriff der „processualità dell’architettura“, der das Phänomen der fortdauernden Veränderung für die architektonischen Baukörper beschreibt (Caperna und Spagnesi 2002; vgl. auch Campagnola 1992).

5 S. u. Kapitel XIII.1.

6 Luigi Manari, von 1883 bis 1890 Abt von S. Pietro (Elli 1994, S. 352), bezeichnete die Ausmalung der Kirche um 1600 als „Sakrileg, Gemetzel und Verschwendung“ („sacrilego, scempio e sperpero“). Dabei geht es einerseits um seinen Kunstgeschmack. So bezeichnete er das 17. Jahrhundert als „irrsinniges Jahrhundert“ („secolo delirante“) und stellte ihm die „Keuschheit“ der Renaissancekunst („castigatezza e la elegante semplicità del cinquecento“) entgegen.

Seine Hauptkritik an der umfassenden Umgestaltung der Kirche von ca. 1591–1609 ist jedoch, dass man um 1600 das geschichtliche Gewordensein der Ausstattung von S. Pietro nicht anerkannt und in Hochmut („boria“) durch die Einbringung des Neuen die vorbestehende Kunst zerstört habe, anstatt diese zu respektieren (Manari 1864a, S. 160 f., 451). Als Manari in S. Pietro schließlich selbst eine umfassende Umgestaltungskampagne vornahm, blieb er konsequent und erhielt die von ihm abgelehnte Ausstattung der Zeit von um 1600, anstatt sie nun ihrerseits weitgehend zu überformen. S. dazu ausführlich unten Kapitel XIII.2.

zu Versuchen, den Innenraum der Kirche auf einen fiktiven mittelalterlichen Urzustand zurückzuführen.⁷ Als das Kloster 1890 schließlich doch säkularisiert wurde, kam es im Jahre 1892 zur Einrichtung einer Stiftung, der Unterhalt, Schutz und Erhaltung des Baukomplexes einschließlich seiner künstlerischen Teile übertragen wurde.⁸ Während des Zweiten Weltkrieges wurden zwar die Klostergebäude teilweise beschädigt, nicht aber die Kirche.⁹

Dies bedeutet nicht, dass der Kircheninnenraum von S. Pietro seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr transformiert worden ist. Allerdings sind die Eingriffe derart behutsam erfolgt, dass die Schichtungen der unterschiedlichen Transformationen des Kircheninnenraums von S. Pietro nach wie vor deutlich sichtbar sind. Manche teils tiefgreifende Umgestaltungskampagne, die für die Innenraumgestalt nach wie vor bestimmend ist, ist allerdings inzwischen in Vergessenheit geraten. Im vorliegenden Text sollen nun sämtliche Umgestaltungen des Kircheninnenraums von S. Pietro rekonstruiert und umfassend interpretiert werden.

Dabei wird auch deutlich werden, dass S. Pietro fast in jeder Epoche künstlerisch wie intellektuell zur *Avant-Garde* der Kircheninnenraumgestaltung gehörte. Dies mag mit dem glücklichen Umstand verbunden sein, dass das Kloster S. Pietro in Perugia mit seinen weitreichenden Besitztümern zu den meisten Zeiten über hohe Geldmittel verfügte und offenbar durchweg eine hohe Bereitschaft zum künstlerischen Experiment bestand. Offenbar war Perugia hinreichend an der Peripherie gelegen, um Wagnisse zu ermöglichen, die in den Metropolen wie Rom vielleicht nicht unternommen wurden. Hinzu kommt, dass S. Pietro seit seiner Aufnahme in die *Congregazione di S. Giustina*, die sich später in „Cassinensische Kongregation“ umbenannte, über ein bald sämtliche italienische Benediktinerklöster umfassendes Netzwerk verfügte, in dem sowohl intellektuelle als auch künstlerische Ideen und gleichzeitig auch intellektuelles und künstlerisches Personal zwischen den zahlreichen Mitgliedsklöstern ausgetauscht werden konnte. Dabei mag auch die günstige geographische Lage Perugias in der Mitte Italiens und an wichtigen Handelsrouten zwischen Nord und Süd den Austausch von Ideen und künstlerischen Strategien weiter erleichtert haben.

Zu berücksichtigen ist an dieser Stelle noch eine weitere Besonderheit des Kircheninnenraums von S. Pietro, die Fabio De Chirico hervorgehoben hat. So habe die Offenheit für die unterschiedlichsten Kunstrichtungen über die Jahrhunderte hinweg im Resultat nicht zu einer unruhigen, überladenen Massierung von Ausstattungsstücken geführt. Vielmehr habe es als Basis aller Entscheidungen auf Seiten der Mönche von S. Pietro durchweg eine „aufmerksame und bewusste

7 Ein markantes Beispiel für eine solche ‚Rück-Restaurierung‘, die in Wahrheit einen gänzlich neuen Zustand herstellte, ist der Verfall und die Rückrestaurierung der zwischenzeitlich barockisierten Franziskanerkirche S. Francesco al Prato in Perugia, die teils noch in den 1960er Jahren ausgeführt wurde (vgl. Borgnini 2005, S. 693–709 und Abb. 1388–1394c) und die Umgestaltung des Kircheninneren der Kathedrale S. Maria Rotonda in Brescia von ca. 1881–1897 (vgl. Rossi 2004, S. 75–79 mwL). Vgl. dazu Kapitel XIII.2.b).

8 Vgl. dazu die Ausführungen am Ende des Kapitels XIII.2.d).

9 Gurrieri 1953, S. 18 f.

Regie“ gegeben, die erst zu dem Eindruck des „stillen Erstaunens“ geführt habe, der den Besucher nach der Beschreibung Ottorino Guerrieris heute beim Betreten von S. Pietro in Perugia überkomme. „Die Architektur, die Skulptur und die dekorativen Künste“, so Guerrieri weiter, „haben alle dazu beigetragen, eine Umgebung zu schaffen, die trotz der Disparität der Stile, Werken unterschiedlicher Jahrhunderte, vielfacher Umgestaltungen und späterer Anpassungen sich harmonisch abgestimmt und elegant präsentiert.“ De Chirico hat dazu aufgerufen, die Motive hinter dieser Regie der Mönche von S. Pietro zu untersuchen, um dieses Phänomen und seinen Einfluss auf die weitere Kunstentwicklung zu verstehen. Dazu möchte die vorliegende Publikation beitragen.¹⁰

Die einzelnen Kunstwerke im Kircheninneren von S. Pietro und die zugehörigen Ausstattungsschichten aus den unterschiedlichsten Epochen sind jedoch nicht nur von global herausragender Qualität; vielmehr sind sie – wie die im Folgenden jeweils unternommenen umfassenden überregionalen Vergleiche ergeben werden – auch von hoher Signifikanz für die überregionalen Trends der jeweiligen Epochen. S. Pietro eignet sich damit also in nahezu idealer Weise dafür, als Exempel für eine erste epochenübergreifende Geschichte des nord- und mittellitalienischen Kircheninnenraums zu dienen.

I.2 Ein exemplarischer Beitrag zur Kircheninnenraum-Forschung: Prämissen und Ziele der vorliegenden Untersuchung

a) Einleitung

Die vorliegende Untersuchung versteht sich als exemplarischer Beitrag zur Kircheninnenraumforschung.¹¹ Diese behandelt die Geschichte der Kircheninnenräume über die gesamte Fortdauer ihres Bestehens und nimmt auch solche Kircheninnenräume

¹⁰ „[S]olo riconoscendo la presenza di una regia attenta e consapevole alla base di tutte le scelte operate nel corso dei secoli è infatti possibile spiegare quella sensazione di ‚calmo stupore‘ [Ottorino Guerrieri] che si ha entrando nella chiesa“, De Chirico 2014, S. 155 f. „L'impressione che il visitatore riceve entrando nella basilica è quella di un calmo stupore. L'architettura, la scultura, la pittura e le arti decorative minori hanno tutte contribuito a formare un ambiente che pur presentando disparità di stili, opere di secoli diversi, molteplici trasformazioni e adattamenti successivi si mostra armonicamente intonato ed elegante“, Guerrieri 1953, S. 27.

¹¹ Die kunsthistorische Forschung hat bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt die Beforschung der Kircheninnenräume in den Mittelpunkt ihrer Forschungen gestellt, vgl. Herklotz 2014. Sie war auch für einige Restaurateure des 19. Jahrhunderts von hoher Bedeutung, so für Alfonso Rubbiano bei der Regotisierung von S. Francesco in Bologna (Hall 1974a, S. 166) und Luca Beltrami, der „historische“ (d. h. auf solider historischer

in den Blick, die vorbestehende Kirchen vollständig oder teilweise ersetzt haben. Gegenstand dieser Forschungsrichtung sind sämtliche Teile des Kircheninnenraums; d. h. der innere Baukörper sowie die mobile, größtenteils aber immobile Ausstattung.

Dabei kann man zwei grundlegende Forschungsbereiche unterscheiden, nämlich die der räumlichen Disposition sowie jene der (zumeist) künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände. Beide Forschungsbereiche sind in der Vergangenheit zumeist getrennt voneinander untersucht worden. Tatsächlich hat sich die Erstaussattung oder Umgestaltung eines Kircheninnenraumes in den meisten Fällen jedoch sowohl auf die Einrichtung der räumlichen Disposition als auch auf die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände bezogen. Die vorliegende Untersuchung wird daher aufzeigen, dass es von erheblichem Erkenntnisgewinn ist, bei der Analyse von Ausstattungskampagnen im Rahmen der Kircheninnenraumforschung beide Bereiche gleichwertig zu berücksichtigen.

Die beiden Forschungsbereiche sollen im Folgenden mit Blick auf den Forschungsgegenstand, das jeweilige Erkenntnisinteresse und die adäquate Methodik vorgestellt werden. Anschließend werden einige besondere Themenkreise problematisiert, die bei der Erforschung räumlicher Dispositionen und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände von besonderer Bedeutung sind, nämlich die methodischen und erkenntnistheoretischen Probleme der Erforschung von Kirchengestaltungen, die Herausforderungen für eine adäquate Terminologie in der Kircheninnenraumforschung und einige besondere, mit der Erforschung italienischer Kircheninnenräume besonderes verbundene Forschungsbereiche.

b) Die räumliche Disposition/ Raumforschung

Ein wesentlicher Gegenstand der Kircheninnenraum-Forschung ist die Raumforschung, d. h. die Untersuchung räumlicher Dispositionen. Dabei geht es zunächst einmal um die Erfassung bzw. Rekonstruktion der Morphologie, d. h. um die Frage, wie Kircheninnenräume in Vergangenheit und Gegenwart unterteilt und wie dem Gesamtraum ebenso wie den durch die etwaigen Unterteilungen entstehenden Unterräumen jeweils spezifische Ausrichtungen gegeben worden sind.

Abschränkungen und Ausrichtungen sind vor allem durch physische Einrichtungsgegenstände erfolgt. Als Barrieren sind beispielsweise Lettner und Chorschranken, aber auch Stufen und Balustraden denkbar. Zu fragen wäre in Bezug auf

Erkenntnis) statt „romantischer“ (d. h. auf Projektionen der Gegenwart auf die Vergangenheit) Restaurierungen forderte, vgl. Barbacci 1956, S. 37–39; 79; 120 und 129.

In der angelsächsischen Literatur wird der Forschungsgegenstand zuweilen mit dem Begriff „Sacred Space“ bezeichnet (z. B. Randolph 1997; Alexander 2004; Coster 2005; Gaston 2006; Allen 2013). Dabei wird der Begriff allerdings nicht stringent verwendet, da er zuweilen auch zur Bezeichnung der Erforschung der räumlichen Dispositionen und damit für eine Unterkategorie der Kircheninnenraumforschung verwendet wird.

die Barrieren beispielsweise, inwiefern ihre unterschiedlichen Ausformungen die Sicht oder sogar physisch den Zugang versperrt haben, bzw. inwiefern sie – unter Beibehaltung der Offenheit für das Auge und einen physischen Zugang – lediglich Raumgrenzen markiert und dem Besucher ein bestimmtes Rangverhältnis zwischen den einzelnen Unterräumen nahegelegt haben. Solche Rangverhältnisse zwischen den Unterräumen können jedoch beispielsweise auch durch einen Unterschied in der Höhe des Bodenniveaus suggeriert werden. Als raumrichtende Einrichtungsgegenstände sind zum Beispiel eine Bestuhlung, Kanzeln und Altäre denkbar, wobei diese oft über einzelne Unterräume hinweg Wirkung entfalten können. Alle genannten Einrichtungsgegenstände sind in ihrer historischen Verwendung sowohl als permanente wie auch als ephemere, nur zu bestimmten Festlichkeiten in den Kircheninnenraum eingebrachte Einrichtungsgegenstände nachweisbar. Es ist also damit zu rechnen, dass Abgrenzungen, Ausrichtungen und Rangverhältnisse innerhalb der räumlichen Disposition in manchen Kirchen temporär modifiziert wurden.

Ihre inhaltliche Bedeutung, die weitergehende Ausdeutung ihres Rangverhältnisses untereinander sowie ihre Funktion haben die Unterräume, Barrieren und die weiteren Einrichtungsgegenstände jedoch nicht aus sich selbst heraus erhalten, sondern durch Zuschreibung und Nutzungspraxis von Seiten der Besucher bzw. Nutzer der jeweiligen Kircheninnenräume. Dabei geht oft das Vorhandensein bestimmter Einrichtungsgegenstände mit bestimmten Nutzungserwartungen und inhaltlichen Zuschreibungen an jene Unterräume einher, in denen sich diese Gegenstände befinden. Die einzelnen Einrichtungsgegenstände können die erlernten, von den Besuchern mitgebrachten inhaltlichen Zuschreibungen durch ihre spezifische physische und ästhetische Ausformung dann noch verstärken bzw. näher definieren.

Der heutige Besucher hat beispielsweise an das Sanktuarium von S. Pietro vor allem zwei Nutzungserwartungen, die jeweils auch mit zwei ganz spezifischen imaginierten Nutzergruppen und bestimmten inhaltlichen Zuschreibungen an diesen Unterraum einhergehen. So erwartet er vor dem Hintergrund des Vorhandenseins des Hochaltars, dass im Sanktuarium die Messe zelebriert wird und dass sich dabei im Altarbereich lediglich Priester und Akolythen aufhalten, während die Laien in den Bänken des Langhauses, die Mönche jedoch im hinter dem Altar befindlichen Chorgestühl sitzen (Abb. 178). Auch außerhalb der Messe werden zahlreiche Kirchenbesucher eine Scheu empfinden, sich unmittelbar vor dem Hochaltar aufzuhalten, weil diesem Bereich gewohnheitsgemäß eine gewisse Numinosität zugeschrieben wird. Diese imaginierte Zugangsbegrenzung ist durch die zwischen Langhaus und Chorgestühl befindliche Balustrade auch physisch markiert, wobei diese Begrenzung aufgrund der geringen Ausdehnung und Höhe der Balustrade nur angedeutet scheint.

Eine weitere Bedeutungsebene des Sanktuariums wird der heutige Besucher an einem weiteren Einrichtungsgegenstand festmachen, nämlich dem im Chorpolygon umlaufenden Chorgestühl (Abb. 548–573). Aufgrund von dessen Vorhandensein entsteht der Eindruck, dass das Sanktuarium den den Benediktinermönchen des Klosters zugeordneten Unterraum von S. Pietro darstellt, wobei der Besucher der Kirche gemeinhin erwartet, dass ein solches Gestühl durch die Mönche für das Stundengebet und weitere liturgische Feiern der monastischen Gemeinschaft

genutzt wird. In S. Pietro ist dies, wie die folgenden Überlegungen ergeben werden, auch tatsächlich von Weihnachten 1591 bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein der Fall gewesen. Seit der napoleonischen Besetzung ist die Zahl der Mönche von S. Pietro allerdings so stark reduziert, dass das Chorgestühl für die monastische Liturgie nicht mehr genutzt wurde. Heute wird das Sanktuarium – abgesehen von den in der Tat nur zu sehr wenigen Messen, die heute am Hochaltar im Verlauf der Woche zelebriert werden – nahezu ausschließlich durch Touristen und Kunstliebhaber sowie bei Konzertveranstaltungen auch durch Musiker genutzt. Obwohl dieser Umstand für viele offensichtlich ist, lebt die Zuschreibung des Sanktuariums als Ort der Messe und spezifischer Unterraum der Mönche innerhalb der Kirche S. Pietro für den heutigen Besucher fort.

An dieser Stelle wird also nicht nur deutlich, dass die Nutzungsweisen und Nutzergruppen in bestimmten Raumteilen einem historischen Wandel unterworfen sind. Vielmehr kann sich außerdem die tatsächliche aktuelle Nutzung und die vor allem durch einzelne Einrichtungsgegenstände evozierte Bedeutungszuschreibung für einen bestimmten Unterraum eines Kircheninneren durchaus unterscheiden.

Es ist bereits angedeutet worden, dass die physische und ästhetische Ausgestaltung der Barrieren, Einrichtungsgegenstände und Raumtrenner dabei helfen können, die den Unterräumen zugeschriebenen Bedeutungen, Funktionen und Abhängigkeitsverhältnisse mit raumkünstlerischen Mitteln weiter zu präzisieren. So werden rundum schließende Chorschranken die Exklusivität des Sanktuariums für Mönche und Priester unter Umständen drastischer vor Augen treten lassen als beispielsweise die sehr offene Grenzziehung zwischen Langhaus und Sanktuarium im heutigen Kircheninnenraum von S. Pietro (Abb. 178). Aber auch hier wird durch die Ausgestaltung der Abgrenzung und Raumteile ein klares Über- und Unterordnungsverhältnis formuliert – hier der höher gelegene, hellere und durch eine Balustrade abgegrenzte Raum des Sanktuariums mit dem den Mönchen zugeschriebenen Chorgestühl, dort der niedrigere, dunklere und auf den Hochaltar im Sanktuarium hin ausgerichtete Raum mit dem den Laien zugeordneten Langhausgestühl.

Tatsächlich ist das Sanktuarium von S. Pietro aber auch in der Vergangenheit nicht allein den Mönchen vorbehalten gewesen. So ist nachweisbar, dass bei der jährlichen Prozession am 10. Juli, dem Namenstag des Klosterheiligen, S. Pietro Abate¹², neben den Benediktinermönchen des Klosters mindestens die Kanoniker aus der Kathedrale von S. Lorenzo, wahrscheinlich aber auch Vertreter der weiteren geistlichen und weltlichen Korporationen der Stadt Perugia im Chorgestühl anwesend waren. Bei dieser Gelegenheit ließen die Kanoniker im Jahre 1696 das mitgeführte Prozessionskreuz, das auch die Jurisdiktion der Kanoniker markierte, gegen den üblichen Gebrauch auf der ersten Stufe des Hochaltars von S. Pietro aufstellen. Diese symbolische Inbesitznahme des Sanktuariums wurde von den Mönchen von

¹² Im Folgenden verwende ich für die Heiligen des Frühchristentums die eingedeutschte Schreibweise und für Heilige des Mittelalters den Namen in der Schreibweise der Muttersprache. Eine Ausnahme bildet hier der heilige Franziskus. In der Regel verwende ich bei italienischen Heiligen den Zusatz „S.[an / Santo / Santa]“ statt „heiliger“ / „heilige“.

S. Pietro sofort als illegitimer Anspruch des Kanonikerkapitels verstanden, wonach die Mönche – entgegen ihrem Rechtsverständnis – dem Kanonikat von S. Lorenzo unterworfen seien. Daraufhin ließ einer der beiden Sakristei-Vikare von S. Pietro das Kreuz des Kapitels von den Stufen hinunter auf die Ebene des Presbyteriums stellen.

Als nun der Peruginer Bischof Lucalberto Patrizi von diesem Vorfall erfuhr, bat er den Abt um des lieben Friedens willen, dem Kapitel bei der Pietro-Abate-Prozession zukünftig zu erlauben, dass sie ihr Kreuz auf die höchste Stufe des Hochaltars von S. Pietro stellen dürften. Dabei betonte er jedoch, dass dies ausdrücklich nicht als Präjudiz über irgendein Unterordnungsverhältnis zu werten sei. Dem stimmten die Mönche von S. Pietro zu, doch fürchteten die Kanoniker bei der kommenden Prozession, dass ihnen der im Vorjahr erhobene Anspruch nun verwehrt würde. Daher ließen sie ihre Domestiken bei der kommenden Prozession mit geladenen Pistolen bewaffnen. Die Memorialschriften des Klosters S. Pietro berichten nun, dass in der Zeit, in der man das übliche Gebet sang, der Diener eines Kanonikers mit Namen Marini „entweder aus Bössartigkeit oder Unachtsamkeit“ seine Pistole im Sanktuarium entlud, wobei die folgende Explosion nur aus Glück keinen Schaden anrichtete. Nur der Mantel des Dieners und eines anderen Mannes seien durchlöchert und der Fußteppich des Hochaltars versengt worden. Wie die Memorien weiter berichten, erklärte das Kloster daraufhin, niemandem Schaden zufügen wollen, aber es ließ „die Herren Kanoniker“ feierlich wissen, dass sie in Zukunft davon absehen sollten, für eine ähnliche Prozession nach S. Pietro zu kommen, weil man dieses nicht „nach Art von Kastellen“ („more castrorum“) bewachen wolle. Nur die Vermittlung des Bischofs konnte die Mönche von S. Pietro schließlich umstimmen, die Kanoniker auch weiterhin am Festtag des Pietro Abate in ihrem Sanktuarium zu empfangen.¹³

Dieser Bericht zeigt nicht nur, dass einzelne Raumteile des Kircheninnenraums zeitweise durch Personen und Korporationen genutzt worden sind, die wir dort zunächst gar nicht erwartet hätten. Vielmehr wird deutlich, dass die einzelnen Besuchergruppen um die Nutzung und Hoheit über einzelne Unterräume einer Kirche gerungen haben und diesem Streit eine derart hohe Bedeutung beigemessen haben, dass sie sogar bereit waren, ihn mit Waffengewalt auszutragen. Dem hier untersuchten Forschungsgegenstand ist in der Vergangenheit also sehr hohe Bedeutung zugemessen worden. An dieser Stelle wird außerdem deutlich, warum in der vorliegenden Untersuchung von „räumlicher Disposition“ als ein wesentlicher Teilbereich der Kircheninnenraumforschung gesprochen wird und nicht etwa von „liturgischer Disposition“ – denn offenbar ist der Disponierung des Kircheninnenraumes nicht nur durch liturgische, sondern auch durch außerliturgische Nutzungen und Nutzungserwartungen Bedeutung zugeschrieben worden.¹⁴

¹³ Bericht nach ASPI, Lib. div. 29, (= Lonzini, et al. 2014, S. 396, Nr. 30), S. 25 und 28; zit. nach Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 266f.

¹⁴ Die Bezeichnung „liturgische Disposition“ begegnet in der Literatur relativ häufig, vgl. etwa Sible de Blaauw, s.v. Kultgebäude, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 22 (2008), Sp. 227–393; hier Sp. 374–389.

Dabei konnten für die einzelnen Raumteile offenbar inhaltliche Zuschreibungen vorgenommen werden, die über die eigentlich erwarteten und real praktizierten Funktionen weit hinausgingen. So wurde das Sanktuarium von S. Pietro als Versammlungsort der die Kirche tragenden Korporation (der Mönchsgemeinschaft des Klosters) Ende des 17. Jahrhunderts offenbar inhaltlich so stark mit der Jurisdiktion über das Kloster verbunden, dass die Kanoniker durch die Aufstellung ihres Prozessionskreuzes auf den Stufen des Hochaltars nicht nur die Inbesitznahme des Sanktuariums, sondern die rechtliche Unterordnung des gesamten Klosters von S. Pietro unter ihre eigene Körperschaft behaupten konnten.

Darüber hinausgehend wird die vorliegende Untersuchung im Zuge ihrer Überlegungen zu den Raumdispositionen in cassinensischen Kirchen des 15. und 16. Jahrhunderts sogar den Nachweis erbringen, dass in jener Zeit ein tatsächliches raumikonographisches Bewusstsein nachweisbar ist, wobei die Bauherren und Künstler mit der Einrichtung bestimmter räumlicher Dispositionen im Kircheninneren klare inhaltliche Aussagen verbanden und damit rechnen konnten, dass diese Aussagen von der Mehrzahl der Besucher der Kirche auch unmittelbar verstanden wurde. Entsprechende Hinweise für ein raumikonographisches Bewusstsein finden sich auch bei Palladio und Papst Sixtus' V.¹⁵ In der Tat scheint in S. Pietro in Perugia ein raumikonographisches Bewusstsein bereits um 1330 vorgelegen zu haben, als sich die Mönche genötigt sahen, mit dem Ziel Nachbildung einer nun als besonders papstverbunden empfundenen Retrochordisposition in der Peruginer Franziskanerkirche S. Francesco al Prato die gesamte Raumhülle im Bereich östlich des Langhauses vollkommen zu ersetzen.¹⁶ Darüber hinaus lässt sich mindestens für das 16. Jahrhundert ein Bewusstsein für die Historizität der Kircheninnenraumgestaltung nachweisen, d. h. für den Umstand, dass die Nutzungsweisen der Kircheninnenräume historischem Wandel unterworfen sind und dabei auch einen Wandel in der Gestaltung der räumlichen Disposition mit sich ziehen.¹⁷

Wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird, kann die Identifikation der in einzelnen Unterräumen zu erwartenden Nutzungsweisen und Nutzergruppen und die damit einhergehenden inhaltlichen Zuschreibungen außerdem dazu herangezogen werden, um bisherige Deutungen der künstlerischen Gestalt einzelner Einrichtungsgegenstände weiter zu vertiefen. Voraussetzung hierfür ist allerdings die oft schwierige Rekonstruktion der Morphologie des Einrichtungsgegenstands, des Unterraumes sowie der Nutzungsweisen und Nutzergruppen zu dem konkret untersuchten historischen Zeitpunkt. So wird die vorliegende Untersuchung ergeben, dass Peruginos um 1500 geschaffenes Altarwerk ursprünglich hinter dem zu jener Zeit am östlichen Ende des Sanktuariums befindlichen Hochaltars Aufstellung fand. Damit richtete sich die Bildaussage des Altarwerks vor allem an die in dem ursprünglich westlich davon angeordneten Chorgestühl befindlichen Mönche sowie an die zeitweise dort auch anwesenden Vertreter der geistlichen und weltlichen

15 S. u. Kapitel XI.5.f) und XI.6.f).

16 S. u. Kapitel VI.4.

17 S. u. Kapitel XI.5.f).

Korporationen Perugias, nicht aber an die im Langhaus zu erwartenden Laien, da Sicht und Zugang zum Hochaltar durch nördlich, südlich und westlich den Sanktuariumbereich umlaufende, übermannshohe Chorschranken begrenzt war (Abb. 144f. und 893 f.). Wie die Untersuchungen ergeben werden, lässt sich dementsprechend die Ikonographie des Perugino-Altarwerks als Fortsetzung jener von der Cassinensischen Kongregation begonnenen Tradition deuten, den Mönchen von S. Pietro die Einhaltung der Benediktsregel als historischen Auftrag ihres Kirchengründers, dem heiligen Pietro Abate, mit visuellen Mitteln in ihrem Peruginer Kircheninnenraum einzuschärfen sowie den Notabeln der Stadt S. Pietro Abate als verehrungswürdigen Lokalheiligen anzuempfehlen.¹⁸

Die Funktion und die inhaltlichen Zuschreibungen von Unterräumen und raumdefinierenden Einrichtungsgegenständen sind jedoch nicht die einzigen interpretatorischen Dimensionen räumlicher Dispositionen. So schreibt Giorgio Vasari in seinen beiden Viten, Herzog Cosimo habe ihn beauftragt, „den Tramezzo der Kirche S. Maria Novella zu entfernen, der ihr ihre ganze Schönheit nahm, und ein neues und reiches Chorgestühl hinter dem Hochaltar anzufertigen. So konnte man dieses aus seiner bisherigen Position in der Mitte [der Kirche] entfernen, wo es einen großen Teil der Kirche eingenommen hatte. [...] Hierdurch erscheint sie als schöne neue Kirche, wie sie wirklich ist.“ Dabei sei die Umgestaltung der räumlichen Disposition von S. Maria Novella Bestandteil jener Maßnahmen Cosimos gewesen, „als katholischer Fürst die Tempel und heiligen Kirchen Gottes in Imitation des großen Königs Salomo neu zu erstellen oder auf eine bessere Form und größere Schönheit hin umzugestalten.“¹⁹ Wie im Einzelnen noch zu zeigen sein wird, ging es Vasari bei der von ihm im Jahre 1565 begonnenen Entfernung des Lettners und der Einrichtung einer Retrochordisposition in S. Maria Novella (vgl. Abb. 848 und 1245)²⁰ also nicht um funktionale Belange; vielmehr hatte er die vorgefundene räumliche Disposition aus ästhetischen Gründen abgelehnt und empfand die neu geschaffene Disposition als sinnlich schön: Er spricht in diesem Zusammenhang mehrfach von „bellezza“ bzw. eben von der Tatsache, dass S. Maria Novella als Resultat dieser Umgestaltung erscheine als „una nuova chiesa bellissima, come è veramente“.²¹ Gegenstand der Analyse räumlicher Dispositionen muss also auch ihre jeweilige ästhetische Bewertung und deren zeitbedingter Wandel sein.

18 S. u. Kapitel VIII.2.h).

19 „Et perché il signor Duca, veramente in tutte le cose eccellentissimo, si compiace non solo nell'edificazioni de' palazzi, città, fortezze, porti, logge, piazze, giardini, fontane, villaggi, et altre cose somiglianti, belle, magnifiche et utilissime a comodo de' suoi popoli, ma anco sommamente in far di nuovo e ridurre a miglior forma e più bellezza, come cattolico principe, i tempi e le sante chiese di Dio, a imitazione del gran re Saliamone, ultimamente ha fattomi levare il tramezzo della chiesa di Santa Maria Novella, che gli toglieva tutta la sua bellezza, e fatto un nuovo coro e ricchissimo dietro l'altare maggiore, per levar quello che occupava nel mezzo gran parte di quella chiesa: il che fa parere quella una nuova chiesa bellissima, come è veramente“, Vasari 1550; 1568 ed. Bettarini und Barocchi 1987, S. 406; vgl. Vasari 1568 ed. Milanesi 1878a, S. 475.

20 Hall 1974a, S. 157; Hall 1979, S. 16.

21 S. Fn. 19.

Auf Basis dieser Überlegungen kann an dieser Stelle nun der Forschungsstand skizziert und erste Forschungsdesiderate formuliert werden.²² Die weiteren Ausführungen zu diesem Themenkomplex innerhalb der vorliegenden Untersuchung werden diese ersten Überlegungen dann weiter ergänzen und vertiefen. Zunächst einmal fehlt es für weite Teile Italiens und zahlreiche Epochen an einer hinreichenden Befundssicherung sowohl bezüglich der Morphologie als auch der liturgischen und außerliturgischen Nutzung räumlicher Dispositionen in italienischen Kircheninnenräumen. Die vorliegende Untersuchung wird ergeben, dass in den meisten Kirchen mit mehrfachen radikalen Umgestaltungen der räumlichen Disposition zu rechnen ist, und dass frühere Zustände des Kircheninneren oft nur durch eine komplexe Zusammenschau der Autopsie des Baubefunds, Archivstudien, der Literaturlage, mit guter Begründung ausgesuchten Vergleichsbeispielen und dem Abgleich mit früheren und späteren Zuständen des jeweiligen Kircheninneren gewonnen werden können. Für die Rekonstruktion etwaiger antiker und mittelalterlicher Zustände sind außerdem oft in aufwendiger Form bis heute in wissenschaftlichem Gewand tradierte topische Überlieferungen von tatsächlichen historischen Fakten zu trennen, um zu belastbaren Aussagen über Datierung und Morphologie der frühen italienischen Kircheninnenräume zu gelangen.²³ Aufgrund der Komplexität dieses Vorgangs ist in einigen Studien – wie dies auch in der vorliegenden Untersuchung getan wird – nur ein einzelner Bau über die gesamte oder wesentliche Teile seines Bestehens hinweg untersucht worden, wobei sowohl die räumliche Disposition als auch die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände in den Blick genommen wurden.²⁴ In der vorliegenden Untersuchung wird an zahlreichen Stellen deutlich werden, dass sich die an einem Einzelbau gewonnenen Erkenntnisse nun nicht ohne Weiteres auf andere Bauten übertragen lassen. Eine verlässliche Befundssicherung für die zukünftige Erarbeitung einer übergreifenden Geschichte der italienischen Kircheninnenräume wird also voraussichtlich zahlreiche weitere derartige Einzelstudien voraussetzen.

In Bezug auf das Frühchristentum ist der Schwerpunkt bei der Befunderfassung und Interpretation der räumlichen Disposition italienischer Kirchen bisher weitgehend auf die Erforschung stadtrömischer Kirchen gelegt worden. Diese Studien sind in Methodik und Erkenntnistiefe modellhaft.²⁵ Dies gilt auch für die bisherigen Untersuchungen zu den räumlichen Dispositionen mittelalterlicher Kirchen, wobei sich die Autoren überwiegend auf die Rekonstruktion innerhalb bestimmter

22 Eine Darstellung des Forschungsstands findet sich auch in: Stabenow 2006, S. 9–23.

23 S. u. Abschnitte **III** und **IV**.

24 Waldmann 2003; Camerlenghi 2007a; Camerlenghi 2007b (vgl. zu S. Giovanni in Laterano außerdem Claussen 2008); Guidarelli 2013b; Guidarelli 2015.

25 Hervorzuheben sind hier: de Blaauw 1987; de Blaauw 1994; de Blaauw 2003a; de Blaauw 2003b; de Blaauw 2004; de Blaauw 2009; de Blaauw 2012; de Blaauw, et al. 2001. Zu S. Ambrogio in Mailand: de Blaauw 2008a. Zu Nicola Camerlenghis Untersuchungen zu S. Paolo fuori le Mura s. Fn. **24**.

Vgl. außerdem Armellini, et al. 1942, der auch mit Bezug auf die Erforschung der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände behandelt.

Kongregationen und Orden bzw. Ordensprovinzen beschränkt haben.²⁶ Teils werden jedoch auch die historischen Zustände in einzelnen Städten erforscht.²⁷ Ein Schwerpunkt wurde auch auf die Frage gelegt, welche Nutzergruppen überhaupt zu welchen Raumteilen des Kircheninneren Zugang hatten und welche Rolle dabei das Geschlecht der Kirchenbesucher spielte.²⁸ Die bisherige Befundunsicherheit erlaubt noch keine überblickshaften Aussagen, etwa ob unterschiedliche Dispositionstypen mit unterschiedlichen Kirchentypen (Kathedrale – Klosterkirche eines Männer- bzw. eines Frauenklosters – Pfarrkirche – Kirche *sine cura* – Wallfahrtskirche – Friedhofskirche, etc.), unterschiedlichen monastischen Korporationen (Kongregationen – Orden – Observanzen – Ordensprovinzen, etc.), topographischen Regionen, Kunstlandschaften oder anderen möglichen Ordnungssystemen korrelieren, und worin die Ursachen für die Verwendung einer bestimmten räumlichen Disposition jeweils lagen.²⁹

In Bezug auf neuzeitliche räumliche Dispositionen hat sich die Forschung bisher vor allem mit dem Phänomen befasst, dass spätestens seit dem Ende des 16. Jahrhunderts offenbar räumliche Dispositionen ausschließlich in Form eines Retrochores unter Verzicht von Lettnern und vorderen Chorschranken geplant worden sind. Außerdem wurden zu jener Zeit offenbar flächendeckend abweichende vorbestehende Dispositionen auf die neue Gestaltungsform hin transformiert. Zumeist geht es der Forschung dabei um die Frage, ob diese Neu- und Umgestaltungsmaßnahmen mit dem Tridentinischen Konzil bzw. der tridentinischen Reform in Verbindung zu bringen sind.³⁰ Es existieren jedoch auch Arbeiten, die sich auch

26 Zu den Florentiner Mendikantenkirchen vgl. Hall 1970; Hall 1973; Hall 1974b; Hall 1974a; Hall 1978.

Zu Dominikanerkirchen v. a. in Zentralitalien vgl. Sundt 1987; Cannon 2013.

Zu Mendikantenkirchen in Umbrien und der Toskana vgl. Cooper 2000; Cooper 2001b; Cooper 2009; Cooper und Banker 2009; Cooper 2011.

27 Zu mittelalterlichen Chordispositionen in Venedig: Modesti 2002.

Joanne Allen bereitet eine Arbeit zu Lettnern bzw. Chorschranken in Florentiner Kirchen des Mittelalters vor.

Zahlreiche Untersuchungen haben sich mit der mittelalterlichen Gestalt römischer Kirchen beschäftigt, wobei sowohl die räumliche Disposition als auch die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände in den Blick genommen wurde: Armellini, et al. 1942 (der auch die frühchristliche Gestaltung behandelt, vgl. Fn. 25); Hülsen 1927; Claussen 2002; Claussen 2008; Claussen 2010.

28 Randolph 1997; Gaston 2006; Cooper und Banker 2009; Cooper 2011; Nagel 2011.

29 Einige grundsätzliche, auf dem bisher bekannten Datenmaterial zu *Tramezzi* fußende Überlegungen liefert Hall 2006.

30 Zur Umgestaltung Florentiner Kirchen: Isermeyer 1952; Isermeyer 1977; Hall 1979; Brown 1978.

Zu venezianischen Kirchen: Isermeyer 1968; Ackerman 1977; Ackerman 1980; Howard 1987; Bisson [2007].

Zu römischen Kirchen: de Blaauw 2006a.

Zu den Umgestaltungen Carlo Borromeos: Scotti 1972; Scotti 1977.

mit anderen, beispielsweise raumakustischen Fragen zur räumlichen Disposition von Kirchen der Renaissance und der frühen Barockzeit befassen.³¹

Offenbar weil man seit den sehr weitgehenden Transformationen des späten 16. und des frühen 17. Jahrhundert eine hohe Konstanz in der Morphologie und Nutzung der Kircheninnenräume annahm, sind die räumlichen Dispositionen des späten 17. sowie des 18., 19. und 20. Jahrhunderts bisher nicht Gegenstand der kunsthistorischen Forschung geworden. Die vorliegende Untersuchung wird allerdings ergeben, dass beispielsweise durch die Einrichtung einer Bildergalerie im späten 16., die Anordnung, neuer Seitenkapellen im 18., primär konservatorisch motivierte Umgestaltungen des 19. und 20. Jahrhunderts sowie schließlich durch Maßnahmen in der Folge der vom Zweiten Vatikanischen Konzil eingeleiteten Liturgiereform in den 1960er Jahren die räumliche Disposition von S. Pietro auch nach der großen Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 entschieden fortentwickelt worden ist.³²

Schließlich wären jene Arbeiten zu nennen, die sich mit bestimmten Arten von Einrichtungsgegenständen befassen haben, die den Raum zu unterschiedlichen Zeiten entweder gegliedert oder gerichtet haben. Zu nennen sind hier insbesondere Untersuchungen zu Chorgestühlen, Altären, Lettnern und Sakramentsziborien bzw. -häusern.³³ Andere Arbeiten befassen sich mit der Geschichte einzelner Raumteile wie etwa Familienkapellen.³⁴ Außerdem wird es entsprechend des mit Bezug auf Peruginos Hochaltarwerk bereits angedeuteten methodischen Ansatzes vermehrt unternommen, den ursprünglichen räumlichen Kontext von Altarbildern zu rekonstruieren und dadurch neue Dimensionen für die Interpretation ihrer künstlerischen Gestaltung zu erschließen.³⁵ Dabei befinden sich diese Forschungen

31 Zu Venezianischen Kirchen: Cooper 1995; Cooper 1996; Cooper 2006; Allen 2013.
Zu römischen Kirchen: de Blaauw 1996; de Blaauw 1999/2000; de Blaauw 2006b.

32 S. u. Abschnitte **XII**, **XIII** und **XIV**.

33 Zu Chorgestühlen: Brown 1996; Moraht-Fromm 2003; Frommel, et al. 2012; Allen 2012a; Allen 2012b.
Zu Altären und ihrem Gerät: Braun 1924a; Braun 1932.
Zu Lettnern s. Jung 2000; Jung 2006 und für Italien einschlägigen Passagen in Gerstel 2006. Vgl. dazu auch die Arbeiten Marcia Halls in Fn. 26.
Zu Sakramentshäusern: Caspary 1964; Jobst 2006; Guinomet 2013; Carl 2014.
Zu Reliquiaren: Braun 1940.
Zu Kanzeln und Altarziborien: Middeldorf Kosegarten 2002.
Wesentliche Erkenntnisse zu unterschiedlichen Typen von Einrichtungsgegenständen liefern die Beiträge in Stabenow und Kunsthistorisches Institut Florenz 2006.

34 Höger 1976.

35 Rosand 1971; Gordon 1982; Gardner 1983; van Os 1984–1990; Locher 1994; de Blaauw 1996; Cannon 2013; Allen 2013.
Die prominenteste Auseinandersetzung in diesem Kontext handelte von der Rekonstruktion des Stefaneschi-Altarwerks in der räumlichen Disposition von S. Pietro in Vaticano, Gardner 1974; Kempers und de Blaauw 1987; Lisner 1995. Die National Gallery London hat bei einigen Ausstellungen der jüngeren Zeit einen Schwerpunkt auf die Rekonstruktion von Altarwerken in ihrem ursprünglichen räumlichen Kontext gelegt, so bei der Ausstellung „Devotion by Design“ (Nethersole und National Gallery London 2011) und online in ihrem Projekt „Altarpieces in Context“, <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/altarpieces-in-context> (Zugriff am 22. November 2024).

an einer Schnittstelle innerhalb der Kircheninnenraumforschung: So wird hier mit Altarwerken einerseits ein raumrichtender Einrichtungsgegenstand der räumlichen Disposition ins Zentrum gestellt, weshalb Untersuchungen etwa zu der Frage, welche Funktion ein Altarwerk zu einem bestimmten Zeitpunkt im räumlichen Kontext erfüllt hatte, im Kontext der hier vorgestellten Forschungskategorie der Raumforschung angestellt werden sollten. Sofern bei der Untersuchung des Altarwerks allerdings vor allem dessen künstlerische Durchbildung sowie dessen bildliche Darstellungen und Dekorationsweisen untersucht werden, liegt es näher, die entsprechenden Untersuchungen zur Forschungskategorie der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände zu zählen, die im Folgekapitel vorgestellt wird. Auch dies ist allerdings nicht eindeutig; so könnte es bei der Interpretation des Bildprogramms eines Altarwerks von entscheidender Bedeutung sein, welche Nutzergruppen des Kircheninnenraums überhaupt Zugang zu dem das Altarwerk beherbergenden Unterraum hatten, was eindeutig eine Fragestellung der räumlichen Dispositionsforschung ist. In der Forschung werden Altarwerke daher zumeist im Kontext der räumlichen Disposition untersucht.

Deutlich wird im Zuge der bisher angestellten Überlegungen, dass die bisher aufgeführten Untersuchungen es nicht nur unternommen haben, die Morphologie früherer Kircheninnenraumgestalten zu rekonstruieren, sondern diese vielmehr auch zu interpretieren. Entsprechend der hier angestellten Überlegungen sollte es dabei um die kirchenrechtlich vorgeschriebene, tatsächlich praktizierte bzw. von den Besuchern erwartete Nutzungsweise der Unterräume und Einrichtungsgegenstände sowie weitergehende inhaltliche bzw. raumikonographische Zuschreibungen der Zeitgenossen an die unterschiedlichen räumlichen Dispositionen gehen. Da diese Fragen jedoch bisher nicht systematisch untersucht worden sind, musste im Rahmen der bisher angestellten Untersuchungen – wie dies auch im vorliegenden Text geschehen wird! – die Beantwortung zahlreicher interpretatorischer Kernfragen einstweilen offen gelassen werden.

So ist die Geschichte der Nutzung der italienischen Kircheninnenräume für fast den gesamten Zeitraum seit dem Frühchristentum – von wenigen, grundständigen Studien abgesehen³⁶ – bisher nicht systematisch erforscht worden. Damit ist es zum jetzigen Zeitpunkt nicht möglich, gesicherte Aussagen darüber zu treffen, welche konkreten Nutzungsformen für die unterschiedlichen räumlichen Dispositionen rechtlich vorgesehen, von den Besuchern der Kirche erwartet und tatsächlich realisiert worden sind. Außerdem ist es vor dem Hintergrund des Forschungsstands zumeist kaum möglich, gesicherte Aussagen darüber zu treffen, ob Veränderungen der Ausgestaltung der räumlichen Dispositionen auf veränderte Nutzungsvorschriften bzw. -bedürfnisse zurückzuführen sind. Dies gilt, wie noch zu zeigen sein wird, auch für die Umgestaltungen im Umfeld der tridentinischen Kirchenreform, die

36 De Blaauw 1987; de Blaauw 1994; de Blaauw 1999/2000; de Blaauw 2001; Bauer 2002; de Blaauw 2006a und de Blaauw 2006b.

Hinweise zur Nutzung einzelner italienischer Kircheninnenräume finden sich auch in den in Fn. 48 genannten Arbeiten. Hierbei handelt es sich jedoch jeweils nicht um systematische Befunderfassungen zu einer Erarbeitung der Geschichte der liturgischen Praxis in den entsprechenden Kirchentypen bzw. Kirchenregionen.

teilweise auf „neue Bedürfnisse des gegenreformatorischen Ritus“ zurückgeführt werden, ohne dass diese Veränderungen der konkreten räumlichen Liturgieperformance jedoch bisher systematisch untersucht worden wären.³⁷

Insofern es um die liturgische Nutzung der Kircheninneren geht, wären Aufschlüsse eigentlich von der theologischen Disziplin der Liturgik zu erwarten gewesen. Diese beschäftigt sich jedoch fast ausschließlich mit der geschichtlichen Entwicklung der liturgischen Texte. Bei der Beschäftigung mit der Frage, wie die Liturgien konkret im Kirchenraum vollzogen wurden, sind die bisherigen Forschungsaussagen derart vage, dass sie für die konkrete Interpretation tatsächlicher historischer Zustände in den einzelnen italienischen Kirchenbauten bisher kaum hilfreiche Ergebnisse liefert.³⁸

Zukünftig benötigt wird also eine historische liturgische Performanzforschung, die an einer Befundaufnahme bzw. Rekonstruktion des konkreten Liturgievollzugs im Kircheninnenraum und seinen Unterräumen interessiert ist.³⁹ Zu fragen wäre in diesem Zusammenhang beispielsweise, wie und wann einzelne Einrichtungsgegenstände verwendet wurden, welche Funktion den raumtrennenden Elementen beim Liturgievollzug zukam, welche Nutzergruppen anwesend waren und wo sie sich aufhielten. Zu Befundaufnahme und Rekonstruktion des konkreten Liturgievollzugs in den Kircheninnenräumen sind bereits einige sehr einsichtsreiche Arbeiten vorgelegt worden, doch werden hier die Kirchen des italienischen Sprachraums noch nicht hinreichend systematisch und im zeitlichen wie topographischen Sinne umfassend behandelt.⁴⁰ Fraglich ist, welche Quellengattungen zur Erforschung des konkreten Liturgievollzugs im Kircheninnenraum herangezogen werden können. Leider liefern die bisher bekannten, im italienischen Raum verwendeten liturgischen Bücher tatsächlich nur relativ wenige Erkenntnisse zu dieser Frage.⁴¹ Als liturgischen „Regiebüchern“ lassen sich so genannten Ordinarienbüchern sehr konkrete Angaben zum räumlichen Liturgievollzug insbesondere in der Zeit zwischen dem 11. und dem 16. Jahrhundert entnehmen, doch ist diese Quellengattung für den italienischen Sprachraum bisher kaum erschlossen.⁴² Die auf die räumlichen Gegebenheiten der individuellen

³⁷ S. u. Kapitel XI.5. Zitat nach Teza und Stopponi 2001, S. 219, Fn. 270.

³⁸ Grundsätzliche Arbeiten zur vor allem am Text, nicht aber der räumlichen Performanz orientierten Liturgieforschung: Braun 1937; Jungmann SJ 1962; Righetti 1964–1969. Zur Beschäftigung der theologischen Liturgik mit dem liturgischen Raum s. Kopp 2011; vgl. außerdem die einschlägigen Kapitel in: Schmidt-Lauber 2003; Bieritz 2004; Gerhards und Kranemann 2006 und Meßner 2009.

³⁹ Bereits 2009 hat Hans-Jürgen Kutzner gefordert, Liturgie als künstlerische „Performance“ zu untersuchen, (Kutzner 2009). Dies ist der hier aufgestellten Forderung sehr nahe, stellt jedoch dennoch eine abweichende Schwerpunktsetzung dar.

⁴⁰ Nußbaum 1965; Jacobsen 2000; Jacobsen 2002a; Jacobsen 2002b; Jacobsen 2010a; Bock, et al. 2002.
Zu italienischen Kirchen insb.: Herklotz 2006; Gaier 2006; Jacobsen 2008.

⁴¹ Eine systematische Einführung in die liturgischen Quellentypen und ihrem Quellenwert vgl. Vogel 1966; Vogel 1986. Zur geschichtlichen Entwicklung der liturgischen Bücher s. auch Kranemann 1993.

⁴² Zu Stand und Perspektiven der *Liber-Ordinarius*-Forschung vgl. Kroos 1974/75; Jacobsen 2010b und Lohse 2012.

Kirchenräume bezogenen Ordinarienbücher wurden seit der zweiten Hälfte durch standardisierte gedruckte Breviere und Missalien abgelöst.⁴³ Diese Entwicklung wurde durch die tridentinische Liturgiereform in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch einmal verstärkt.⁴⁴ Wie für den Liturgievollzug anhand der standardisierten Texte in den individuellen Kirchen neue räumliche Performanzkonzepte entwickelt worden sind, ist bisher nicht erforscht; möglicherweise lässt sich dies durch handschriftliche Anmerkungen an den gedruckten liturgischen Textausgaben in den individuellen Kirchen ermitteln.⁴⁵

In Bezug auf die Papstliturgie können zahlreiche Hinweise über die Standards und die tatsächliche Ausführung der Liturgien aus den Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister gewonnen werden.⁴⁶ Wie unten ausführlich dargelegt wird, lassen sich für die übrigen italienischen Kirchen teils umfassende Informationen über die Morphologie und Nutzung der Kircheninnenräume den zahlreichen Visitationsprotokollen und -dekreten entnehmen, die in Italien insbesondere für den Zeitraum vom 16. bis zum 19. Jahrhundert vorliegen. Darin werden sowohl die vorgefundenen Zustände als auch die für die Zukunft erwünschten Veränderungen erfasst. An den einschlägigen Stellen der vorliegenden Untersuchung werden außerdem weitere, verwandte Quellengattungen zur Ermittlung kirchenoffiziellen Reformhandelns vorgestellt werden.⁴⁷

Ansonsten scheint es, als wäre man – wie dies auch in Bezug auf S. Pietro in Perugia der Fall ist – auf die Zusammenschau zahlreicher verstreuter Bemerkungen in Quellentypen unterschiedlicher Natur angewiesen, wobei privaten wie institutionellen Memorialschriften eine besondere Bedeutung zukommt.⁴⁸ Auf diese Weise werden wohl auch die notwendigen Erkenntnisse über die Geschichte

Ein bekannter italienischer *Liber Ordinarius* ist das früheste bekannte Exemplar seiner Gattung, der „Liber qui Carpsum vocatur“ aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, *ibid.*, S. 216 Fn. 4. Eine erste, allerdings ohne Anspruch auf Vollständigkeit erstellte Zusammenstellung italienischer *Libri Ordinarii* findet sich in: Baroffio und Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millenario della Nascita di Guido d'Arezzo Monaco Pomposiano 2000 (vgl. Lohse 2012, S. 217 Fn. 9). Editionen italienischer Ordinarien bilden Barbieri 1866 sowie Magistretti 1894 (vgl. Lohse 2012, S. 219 Fn. 17). Zu berücksichtigen wären bei einer zukünftigen Erfassung des italienischen Bestands auch die Ordinarienbücher der einzelnen Orden und Kongregationen; vgl. dazu *ibid.*, S. 220, Fn. 30.

Wie weitgehend die Erkenntnisse sein können, die sowohl in Bezug auf die Morphologie als auch die Benutzung der räumlichen Disposition aus einem *Liber Ordinarius* gewonnen werden können, demonstriert Kroos 1976 und Kroos 1979/80.

⁴³ Lohse 2012, S. 216; Kranemann 1993.

⁴⁴ Lohse 2012, S. 216; Jedin 1945.

⁴⁵ Im Falle von S. Pietro wäre dies beispielsweise anhand der liturgischen Bücher zu überprüfen, die heutzutage verstreut im Archivio di S. Pietro, der Sakristei, dem Leseplatz im Sanktuarium von S. Pietro sowie in der Biblioteca Comunale Augusta di Perugia bewahrt werden, s. Kapitel [XI.6.a](#)).

⁴⁶ Vgl. dazu beispielsweise de Blaauw 1987, de Blaauw 1994 und de Blaauw 2006b; eine Auflistung der verwendeten Diarien findet sich bei de Blaauw 1987, S. 546.

⁴⁷ S. u. Kapitel [XI.5.d](#)).

⁴⁸ Dies demonstrieren u. a. die Arbeiten von Randolph 1997; Cooper 2000; Cooper 2001b und Gaston 2006.

der außerliturgischen Nutzung der Kircheninnenräume zu erlangen sein. Dabei wird man auch klären müssen, inwieweit einzelne Unterräume, wie dies vereinzelt beobachtet worden ist, zu unterschiedlichen Zeiten am Tag und im Jahre durch mehrere konkurrierende Korporationen genutzt worden sind.⁴⁹

In diesem Zuge wäre auch zu klären, mit welchen über die bisherigen Andeutungen möglicherweise hinausgehenden Mitteln zu unterschiedlichen Zeiten innerhalb der Kirchen Unterräume konstruiert wurden und wie diese durch die Zuweisung an spezifische Nutzungsgruppen und weitergehende inhaltliche Zuschreibungen unterschiedliche, beispielsweise raumikonographisch konnotierte Bedeutungsdimension erlangt haben. Dabei könnten unter Umständen auch jene Forschungsansätze und methodischen Herangehensweisen der soziologischen bzw. kulturwissenschaftlichen Raumforschung mit großem Gewinn beigezogen werden, die unter dem Stichwort des „Spatial“ bzw. des „Topological Turn“ die räumlichen Ausdrucksformen sozialer Beziehungen untersucht.⁵⁰ Hier wäre beispielsweise zu untersuchen, welches Wechselspiel zwischen der künstlerischen Gestaltung räumlicher Kircheninnenraumdispositionen und außerphysischen sozialen Raumkonstrukten bestanden hat. Anders formuliert könnte man fragen, in welcher Weise die konkrete Ausgestaltung von Raumbarrieren und raumrichtenden Einrichtungsgegenständen die Fiktion sozialer Räume unterstützt und in bestimmter Weise gelenkt hat, bzw. inwiefern sich Standesunterschiede, die Beziehungen zwischen Geistlichen und Laien bzw., wie dies schon angedeutet wurde, auch Geschlechterbeziehungen in einer spezifischen Raumgestaltung niedergeschlagen haben.⁵¹

Im Falle der institutionellen Memorien (wie jenen des Kämmerers oder Abts) ist immer wieder der bemerkenswerte Umstand zu verzeichnen, dass auch über umfassende Umgestaltungskampagnen keine direkte Rechenschaft abgelegt wird. Für die Umgestaltungskampagnen in S. Pietro ist dies, wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird, fast durchgehend der Fall.

49 Eine solche konkurrierende Nutzung durch die monastische Gemeinschaft und eine Laienbruderschaft hat Paola Modesti z. B. für S. Maria della Carità in Venedig rekonstruiert, vgl. Modesti 2002.

50 Klein und Mackenthun 2003; Günzel 2005; Günzel 2008; Günzel 2009a; Günzel 2009b; Günzel 2010; Ott 2003; Holm 2004; Dünne 2004a; Dünne 2004b; Dünne, et al. 2006; Döring 2008; Löw 2009.

51 Einem ähnlichen Ansatz ist Michel Foucault in seiner berühmten Analyse von Jeremy Bentham's Entwurf eines Strafgefängnisses in Form eines Panopticons von 1791 gefolgt, Foucault 1975. Dieses Gebäude wurde nie realisiert, was jedoch, wie Stephan Günzel herausgearbeitet hat, für die soziologische bzw. kulturwissenschaftliche Herangehensweise unerheblich sei, da es hier nur darum gehe, „etwas zu schildern, das selbst nicht erscheinen kann, sondern nur durch den Vergleich seiner Ausprägungen greifbar wird: nämlich soziale und politische *Macht*“, Günzel 2008, S. 228.

Die soziologische bzw. kulturwissenschaftliche Herangehensweise ist also primär an den außerphysischen Konstrukten, nicht den konkreten Realisierungen interessiert. Insofern der kunsthistorischen Forschung jedoch tatsächlich an einer Untersuchung der Individualität der geplanten bzw. realisierten Kunstgegenstände – in diesem Fall den Kircheninnenraumdispositionen – gelegen ist, müsste eine zukünftige Untersuchung der Kircheninnenräume anhand der Methoden des „Spatial Turn“ allerdings nicht nur das sich in den

c) Die Gestaltung des Kircheninneren – seiner Raumhülle und Einrichtungsgegenstände

Den zweiten großen Teilbereich der Kircheninnenraumforschung bildet die Beschäftigung mit der formalen bzw. künstlerischen Gestaltung des Kircheninneren. Dies betrifft zunächst einmal die Gestaltung der Raumhülle und damit der Wände, Decken, Gewölbe, Böden sowie der weiteren Architekturglieder wie etwa der Pfeiler und Säulen. Ebenso umfasst ist jedoch auch die Gestaltung wandähnlicher Einrichtungsgegenstände wie etwa des Lettners und der seitlichen und vorderen Chorschranken, die oft direkten Bezug auf die Gestaltungsweise der Raumhülle nehmen.

Zu untersuchen sind in dem hier besprochenen Forschungsbereich der Kircheninnenraumforschung außerdem die Gestaltung aller übrigen Einrichtungsgegenstände, wie etwa der Altäre und der Bestuhlung. Diese sind nämlich oft Bestandteil von Ausstattungskampagnen, in deren Zuge die Oberflächen der Wände und der Schranken neu gestaltet werden, wobei die Ausstattungsstücke auf deren neue Gestaltungsform in unterschiedlichster Weise Bezug nehmen. So werden die Folgeüberlegungen zu S. Pietro beispielsweise ergeben, dass das Hochaltarbild des Pietro Perugino zum Zeitpunkt seiner Erschaffung um 1500 in seiner formalen Durchbildung Bezug sowohl zur Gestaltung des Altarblocks als auch zu den Chorschranken und zu einer der Orgeln nahm. Um 1591–1594/1599 sollte das Altarbild außerdem zum Bestandteil eines den gesamten Kircheninnenraums umfassenden Bildprogramms gemacht werden, das seinerseits gesamthaft Analysegegenstand der hier besprochenen Forschungskategorie der Gestaltung des Kircheninneren ist. Die Besonderheit des Blicks der Kircheninnenraumforschung auf die künstlerische Gestaltung etwa eines Altarwerks, das natürlich auch außerhalb dieses Forschungsbereichs umfassend untersucht worden sein mag, liegt also darin, dessen spezifische Gestaltungsweise in den Kontext der übergreifenden Kircheninnenraumgestaltung zu stellen. Hauptsächlich geht es dabei um immobile Einrichtungsgegenstände; lassen sich jedoch mobile Einrichtungsgegenstände im Kontext der übergreifenden Gestaltung des Kircheninneren und seiner Unterräume untersuchen, so sind auch diese Gegenstand des hier in Rede stehenden Forschungsfelds; Beispiele hierfür können Kreuze und Monstranzen bilden, die zu wechselnden Zeiten im Sakramentstabernakel einer Kirche gewiesen werden.

Zu berücksichtigen ist allerdings, dass sich bei der Untersuchung der Gestaltung von Einrichtungsgegenständen im Kontext der übergreifenden Gestaltung des Kircheninneren oft Überschneidungen mit den im Vorkapitel behandelten Fragekreisen ergeben; wenn beispielsweise danach gefragt wird, ob mit der künstlerischen Gestaltung eines Altarwerks auf eine spezifische Nutzergruppe Bezug

Kunstwerken manifestierende soziale Konstrukt, sondern auch die Kunstwerke selbst in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses stellen.

Im Schnittbereich der historischen und kulturwissenschaftlichen bzw. soziologischen Forschung stehen beispielsweise folgende Beiträge zur Raumforschung: Aertsens 1998; Feldtkeller 1989; Vavra und Mediävistenverband 2005 und Stabenow 2008.

genommen wurde, die einen privilegierten Zugang zu jenem Unterraum besaß, in dem dieses Altarwerk stand, so werden die sich aus dieser Fragestellung ergebenden Überlegungen in der Literatur oft gesamthaft im Kontext der räumlichen Disposition behandelt.

Ausdrücklich zu berücksichtigen ist, dass die Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände oft künstlerischen Prinzipien folgt, sodass tatsächlich von einer „künstlerischen Gestaltung“ die Rede sein kann, dass dies aber nicht immer der Fall ist. So wird eine Wand in ihrer vorgefundenen Gestalt zuweilen schlicht mit weißer Farbe getüncht, ohne dass dahinter der Wunsch nach einer künstlerischen oder zumindest reflektierten formalen Durchbildung der Wandfläche steht. Auch diese Gestaltungsformen sollen von der vorliegenden Forschungskategorie jedoch ausdrücklich erfasst sein, weshalb im vorliegenden Text ganz allgemein von der „Gestaltung des Kircheninneren – seiner Raumhülle und Einrichtungsgegenstände“ die Rede ist.

Es sei darauf hingewiesen, dass, wenn in der vorliegenden Arbeit die Formulierung „Gestaltung der *Ausstattung*“ gebraucht wird, sowohl die Einrichtungsgegenstände als auch sämtliche Phänomene der Wandgestaltung erfasst sein sollen.⁵² Dies schließt ausdrücklich auch die Durchbildung von Wandflächen mit allein architekturkünstlerischen Mitteln ein. Wird jedoch eine Wand etwa im gotischen Epochenstil durch Bögen und Dienste durchgestaltet, erscheint es fraglich, ob man diese Elemente nach allgemeinem Sprachgebrauch tatsächlich zur Ausstattung des Kircheninneren zählen mag. Der Grund hierfür ist, dass der Begriff „Ausstattung“ suggeriert, dass einer bestehenden Architektur nachträglich Elemente hinzugefügt werden. Da in der hier vorgeschlagenen (Forschungs-)Kategoriebildung bezüglich der Gestaltung der Raumhülle aber ausdrücklich nicht danach differenziert werden soll, ob ein Gestaltungselement im Wandbereich zur unmittelbaren Kirchenarchitektur gezählt oder als nachträglich in diese eingebracht bzw. an diese angeheftet empfunden wird, wird in der vorliegenden Untersuchung als Oberbegriff für die Erforschung der räumlichen Disposition und der Gestaltung der Oberflächen des Kircheninneren das Wort „Kircheninnenraumforschung“ gegenüber dem Begriff der „Erforschung der Ausstattung“ bevorzugt. Da für den überwiegenden Teil der bei der Kircheninnenraumforschung erfassten Phänomene allerdings der Begriff

52 In diesem Punkt unterscheidet sich der hier vorgeschlagene Zuschnitt der Forschungsrichtung der Kircheninnenraumforschung von der Herangehensweise von Jörg Stabenow, der die auf der für diesen Forschungsbereich äußerst bedeutsamen Konferenz „Lo Spazio e il Culto“ erbrachten Beiträge als Forschungsansätze zusammenfasste, „die sich den verschiedenen Ausstattungsstücken widmen, die den Raum der Kirche charakterisieren“ („dedicati ai diversi elementi d'arredo che caratterizzano lo spazio della chiesa“ (vgl. Stabenow 2006, S. 11). Gemeint sind mit dem Begriff der „Ausstattung“ („arredo“) hier also lediglich mobile und immobile Einrichtungsgegenstände, die liturgische Verwendung finden können und nicht etwa die künstlerische Gestaltung der Raumhülle. Tatsächlich beschränkt sich Stabenow bei der Untersuchung des Kircheninnenraums auf die Forschungskategorie der räumlichen bzw. – sogar noch enger gefasst – der liturgischen Disposition, wie insbesondere bei seiner Definition des kunsthistorischen Forschungsbegriffs „Raum“ als die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Architektur und Liturgie deutlich wird (vgl. *ibid.*, S. 9).

„Ausstattung“ in der Forschung weit verbreitet ist, wird er – allerdings ausdrücklich zur Erfassung *sämtlicher* Phänomene der Kircheninnenraumgestaltung – zuweilen auch in der vorliegenden Arbeit benutzt. Er hat sogar im Titel Verwendung gefunden, um – etwa bei der bibliographischen Verschlagwortung – die Zuordnung der vorliegenden Arbeit zu den bisher angestellten Forschungen in diesem Bereich zu erleichtern.

Bei der Gestaltung der Wand- und Gewölbeflächen erscheinen derzeit vor allem zwei Gestaltungstypen von besonderem Interesse, nämlich jene, bei denen die Oberflächen vor allem mit architekturkünstlerischen Mitteln durchgebildet werden, und jene, bei denen die Gestaltung vor allem mit bildkünstlerischen Mitteln erfolgt. Die erstgenannte Gestaltungsweise wird heute zumeist mit venezianischen und vor allem florentinischen Kircheninnenräumen vor allem des 15. und 16. Jahrhunderts verbunden, die letztgenannte mit den von David Ganz so bezeichneten „Barocken Bilderbauten“.⁵³ Wie nicht zuletzt in der vorliegenden Untersuchung immer wieder deutlich werden wird, kann eine solche dichotomische Idealtypenbildung im strengen Sinne jedoch nur zur Schärfung des analytischen Bewusstseins herangezogen werden.⁵⁴ Zu einer Beschreibung tatsächlicher historischer Zustände ist sie schon deshalb nicht geeignet, weil auch in jenen Florentiner Bauten, die den Gestaltungsschwerpunkt auf eine farbliche Betonung der architektonischen Glieder vor einfarbigen Wandflächen gelegt haben, zuweilen großflächige bildkünstlerische Elemente verwandt wurden – nicht zuletzt etwa in Form der Skulpturen Donatellos für Brunelleschis Alte Sakristei von S. Lorenzo (Abb. 1241).⁵⁵ Umgekehrt wurde auch in primär auf bildkünstlerische Gestaltungsweisen setzenden „Bilderbauten“ auf die architektonischen Bauglieder Bezug genommen, wobei – wie nicht zuletzt im Falle von S. Pietro in Perugia – teils großflächige Dekorationsprogramme aus vorgefundenen architektonischen Baugliedern entwickelt wurden.⁵⁶

Der Umstand, dass in S. Pietro zuvor, nämlich im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert, bereits die „florentinische“ Gestaltungsweise realisiert worden war, macht die Kirche auch in dieser Hinsicht zu einem hervorragend geeigneten exemplarischen Studienobjekt für die Kircheninnenraumforschung.⁵⁷ In der vorliegenden Untersuchung wird bei der Interpretation dieser Gestaltungsweise unter anderem der Frage nachgegangen, ob die Kirchen der Cassinensischen Kongregation, der S. Pietro seit 1436 angehört hat, tatsächlich im 16. Jahrhundert einheitlich unter weitgehender farblicher Betonung allein der Bauglieder gestaltet worden sind, und ob sich darin ein bewusst programmatisch gemeinter Schlichtheitsanspruch hat manifestieren sollen.⁵⁸

⁵³ Ganz 2003.

⁵⁴ Zu Notwendigkeit und wohlverstandenen Einsatz einer Idealtypenbildung als Voraussetzung für die wissenschaftlich erforderliche ordnende Analyse des tatsächlichen, komplexen Befunds s. Kapitel I.2.d).

⁵⁵ Zur Alten Sakristei s. u. Kapitel VIII.5.

⁵⁶ S. u. Kapitel XI.3.b).

⁵⁷ S. u. Kapitel VIII.5.

⁵⁸ S. u. Kapitel XI.6.

Einer besonderen methodologischen Schärfung bedarf derzeit vor allem die Erfassung und Interpretation von primär mit bildkünstlerischen Mitteln realisierten Wandgestaltungen. Die bildlichen Darstellungen können dabei in den unterschiedlichsten Medien ausgeführt sein. Der Bestand reicht von zweidimensionalen Bildern in Fresko-, Mosaik- oder Öltechnik bis hin zu zwei- oder dreidimensionalen Darstellungen aus Marmor, Holz oder Stuck, die teils farblich gefasst und teils materialsichtig belassen wurden.

Bereits in den frühesten monumentalen Kirchenbauten der lateinischen Kirche sind weite Teile der Wandoberflächen mit großformatigen Bilddarstellungen versehen worden. So hatte wahrscheinlich Papst Leo I. (440–461) in Ergänzung von bereits unter Kaiser Konstantin um 325 eingebrachten Mosaikdarstellungen im Langhaus von Altsanktpeter im Bereich des Obergadens großformatige, ganzfigurige Portraits von Heiligen und Propheten anbringen lassen (Abb. 1262–1266).⁵⁹ Darunter wurden in zwei Registern ein Historienzyklus mit Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament angeordnet; darunter wiederum befand sich ein Zyklus mit Papstportraitpaaren in Medaillons. Weitere großflächige Figuren- und Symboldarstellungen wurden unter Kaiser Konstantin am Triumphbogen und der Apsiskalotte angebracht; sie wurden später mehrfach überformt.⁶⁰ Gegliedert und ergänzt wurden die Bildzyklen durch mit geometrischen Mustern gestaltete dekorative Bänder bzw. Flächen; im Bereich des Langhauses erfolgte die Gliederung der Bildfelder durch eine gemalte Pilasterordnung.⁶¹ Auch diese Bereiche sind in der Folgezeit mehrfach überformt worden. Auch die übrigen konstantinischen Bauten in Rom scheinen über ähnliche bildkünstlerische Ausstattungen verfügt zu haben, ebenso wie die ungefähr ein Jahrhundert später (zwischen 432 und 440) errichtete Kirche S. Maria Maggiore (Abb. 1273).⁶² Von der grundsätzlichen Disposition her ähnliche raumübergreifende Wandgestaltungen sind auch für zahlreiche mittelalterliche Kirchengestaltungen nachweisbar; sie sind allerdings vor allem in Seitenkapellen und nicht im Hauptraum der Kirche erhalten. Die prominentesten Exempel wandübergreifend bildkünstlerisch gestalteter Haupträume (und nicht etwa nur einzelner Anräume) sind die Markuskirche in Venedig, die Cappella Palatina in

59 Diese Darstellungen sind dokumentiert durch aquarellierte Zeichnungen aus dem Album (1605–1619) von Domenico Tasseli da Luga (1605–1619) und Giacomo Grimaldi (1619). Unter anderem basierend auf diesen Quellen finden sich Rekonstruktionen der inneren Wandaufrisse von Altsanktpeter bei: Andaloro 2008, S. 26–38. Beschreibung und Datierung der ursprünglichen Dekoration der Hochschiffwände in die Zeit Leos I. bei *ibid.*, S. 24 f. Eine Erstellung der Dekoration der Hochschiffwände bereits im 3. Jahrhundert behauptet dagegen Buchowiecki 1967, S. 110.

60 Andaloro 2008, S. 25; Buchowiecki 1967, S. 103–115.

61 Buchowiecki 1967, S. 110.

62 Rekonstruktionen gebündelt in: Andaloro 2008.

Zu beachten ist insbesondere auch die ebenfalls wesentlich unter Papst Leo I. erfolgte Ausstattung von S. Paolo fuori le Mura, vgl. *ibid.*, S. 97–121. Vgl. hierzu auch Camerlenghi 2007a und Camerlenghi 2007b.

S. Maria Maggiore ist außerdem Gegenstand einer virtuellen Rekonstruktion des antiken Zustands im Rahmen des Projekts „The UCLA Cultural VR“ geworden, vgl. Frischer, et al. 2000.

Palermo, die Ober- und die Unterkirche von S. Francesco in Assisi (Abb. 1356) und die von Giotto ausgemalte Arenakapelle in Padua (Abb. 1360f.).⁶³ Nachweisbar sind primär mit bildkünstlerischen Mitteln ausgestattete Kircheninnenräume auch in der Zeit des früheren Cinquecento (Abb. 1315–1320, 1448–1451, 1462 und 1470–1472).⁶⁴ Der Grad der Verbreitung derartiger Ausstattungen im Mittelalter und der Renaissance lässt sich vor dem Hintergrund der höchst lückenhaften Befunderfassung historischer Zustände italienischer Kirchen bisher jedoch nicht genau angeben. Damit lässt sich auch derzeit nicht sicher ermitteln, ob zu bestimmten Zeiten solche bildkünstlerischen oder umgekehrt primär auf architektonische Mittel oder andere Gestaltungsstrategien setzende Oberflächengestaltungen überwogen haben. Damit lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt auch nicht ermitteln, ob es sich bei den Ersteinrichtungen und Umgestaltungen zahlreicher Kirchen mit primär bildkünstlerischen Mitteln im späten 16. und im 17. Jahrhundert tatsächlich, wie oft suggeriert, um einen qualitativen wie quantitativen Umbruch gehandelt hat.⁶⁵ Denkbar ist zum jetzigen Zeitpunkt auch, dass im Zuge der tridentinischen Kirchenreform zwar durchaus eine erhebliche, kurzfristige quantitative Zunahme von Kircheninstandsetzungen erfolgt ist, dass es sich bei der dabei erfolgten Einbringung von Bildzyklen jedoch nicht um eine qualitative Neuerung, sondern zumeist nur um eine Ajourierung vorbestehender derartiger Zyklen gehandelt hat.

Die bildkünstlerischen Kirchengestaltungen vor der Zeit des späten Cinquecento sind bisher zumeist nur technisch-restauratorisch, ikonographisch oder in der Analyse einzelner, als autonom behandelter „Binnenbilder“ (etwa Heiligenportraits oder Historien) analysiert worden. Die Kircheninnenraumforschung, wie sie hier vorgestellt wird, müsste jedoch primär an einer Untersuchung der Bildausstattungen in Relation zum Kircheninnenraum interessiert sein, in dem sich die Bilder befinden. Dies ist bis heute jedoch kaum erfolgt.

So ist bisher nicht grundsätzlich untersucht worden, wie bei der Ersteinbringung und Umgestaltung bildlicher Ausstattungen mit dem vorgefundenen Baukörper umgegangen worden ist. Im Zuge der Analyse einer bildlichen Ausstattung

63 Markuskirche in Venedig: Demus 1935; Demus 1984; Rodini 1998; Polacco 1989; Polacco 1991; Sinding-Larsen 1992.

Cappella Palatina in Palermo: Bodinek 2014 mwL.

Aus der großen Menge an Publikationen zu S. Francesco in Assisi und zur Cappella Scrovegni in Padua seien – mit Verweis auf die dort ausführlich aufgeführte Literatur – stellvertretend monumentale jüngere Untersuchungen genannt: Cooper und Robson 2013 zu dem erstgenannten und Jacobus und Giotto 2008 zu dem letztgenannten Objekt.

64 So etwa S. Maurizio in Mailand (Ausmalung ab 1505), die Kathedrale S. Maria Assunta in Parma (Ausmalung ab 1567) und der Dom von Crema. S. dazu unten Kapitel XI.3.

65 Am wirkmächtigsten hat diese These Stefan Kummer vertreten (Kummer 1993). Ihm folgen Bruno Ganz (vgl. Ganz 2003, S. 14) und Meinrad von Engelberg (vgl. von Engelberg 2005, S. 63–74).

Nach Kummers Auffassung ist die vermehrte Einbringung von Bildzyklen damit zu erklären, dass das Tridentinum die Bischöfe aufgefordert habe, anhand von Bilddarstellungen zu predigen, mit der Folge, dass die Bischöfe die Kirchen mit Bilderzyklen zu Predigtzwecken ausstatten ließen. Diese Auffassung beruht auf einem Übersetzungsfehler Kummers (s. u. Kapitel XI.3.d)).

durch die Kircheninnenraumforschung wäre zu fragen, inwiefern das übergreifende Dekorationssystem aus vorgefundenen architektonischen Elementen gewonnen wurde – werden diese beispielsweise umspielt, kritisiert, betont oder umgekehrt negierend überformt? Wird der vorgefundene architektonische Raum illusionistisch fortgeführt oder sind die bildkünstlerischen Elemente stark flächig arrangiert? Führt der Wunsch nach Einbringung oder Ajourierung einer Bildausstattung zu Eingriffen in die Bausubstanz, etwa um die vorhandene Wandfläche für eine Ausmalung zu vergrößern oder um die Lichtführung in Relation zur Ausmalung zu verändern?

Das Wort „Dekorationssystem“ zur Bezeichnung der Bereiche jenseits der Binnenbilder, die in S. Pietro als eine fingierte Architektur ausgestaltet sind, ist dabei durchaus problematisch, da es von der unmittelbaren Wortbedeutung her eine möglicherweise unzulässige Vorannahme über die Deutung enthält. Entsprechend der Wortbedeutung des lateinischen Verbs „decorare“ könnte man nämlich annehmen, dass dem umgebenden Dekorationssystem eine vor allem schmückende bzw. zierende Bedeutung zugekommen ist, die möglicherweise in Opposition zu den auf inhaltliche Bedeutung zielenden Binnenbildern zu sehen ist. Zwar mag ein solcher Befund in manchen kirchlichen Wandausstattungen zutreffen, doch wird im vorliegenden Text ja ausdrücklich angestrebt, allgemeine, über ein einzelnes Exempel hinausweisende Forschungskategorien und -methoden aufzuzeigen, weshalb in einem der unmittelbaren Folgekapitel der Grundsatz aufgestellt wird, bei der Kategoriebildung möglichst deskriptive und nicht etwa Vorabwertungen kolportierende Termini zu verwenden.⁶⁶ Da jedoch zum jetzigen Zeitpunkt kein besser geeigneter, unmittelbar einsichtiger Forschungsbegriff vorliegt (vielleicht sollte man in Zukunft lieber vom „Dispositionssystem“ sprechen?), werden die dispositiven, die Anordnung Binnenbilder plausibilisierenden und ordnenden Bereiche vorerst auch weiterhin „Dekorationssystem“ genannt, wobei hier allerdings noch einmal ausdrücklich betont wird, dass damit keinerlei einer eingehenden Befundanalyse vorgreifende Wertungen vorweggenommen werden sollen. In Zukunft wird es in der Kircheninnenraumforschung auch darum gehen müssen, für die in verschiedenen Kirchen und zu verschiedenen Zeiten ganz unterschiedlich gestalteten Dekorationssysteme eine Typologie zu erstellen. Wenn allerdings im Folgenden von „dekorativen Elementen“ die Rede ist, die bei der Gestaltung einzelner Bereiche dieses Systems Verwendung gefunden haben, dann sollen tatsächlich ausdrücklich solche Einzelbestandteile gemeint sein, die ganz offensichtlich primär schmückenden bzw. zierenden Charakter haben.

Sodann wäre die Disposition der bildlichen Dekoration zu untersuchen: Wo im Kircheninnenraum befinden sich Einzeldarstellungen oder Zyklen von Figurendarstellungen und Historien (im vorliegenden Text zumeist in Relation zum umgebenden Dekorationssystem „Binnendarstellungen“ genannt)? Wo befinden sich dekorative Bereiche, wo befinden sich architektonische Elemente bzw. werden diese unter Umständen nur – etwa mit malerischen Mitteln – fingiert? Welche Arten von Dekoration liegen vor (z. B. flächige Bänder, Grottesken, (illusionistische)

Architektur)? Mit welchen Medien bzw. Gattungsformen (wie etwa Malerei, Skulptur und Bauschmuck) werden „Binnenbilder“ – also etwa Figuren- und Historiendarstellungen – und dekorative Bereiche jeweils ausgeführt? Gibt es Medienwechsel, und dienen diese einem bestimmten ästhetischen oder bildinhaltlichen Ziel? Mit welchen künstlerischen Mitteln werden diese unterschiedlichen Bilder bzw. Dekorationsflächen voneinander abgegrenzt? Wird diese Abgrenzung überall streng durchgehalten oder liegen teils Strategien der Überschneidung und Durchbrechung vor?

Ein weiterer wichtiger Fragenkreis, der bei der Analyse einer primär mit bildkünstlerischen Mitteln ausgeführten Oberflächengestaltung im Zuge der Kircheninnenraumforschung zu behandeln wäre, betrifft die unterschiedlichen tatsächlichen und fingierten Wirklichkeitsebenen: Sollen die unterschiedlichen dekorativen Elemente wie z. B. flächige oder architektonische Rahmung, florale bzw. vegetabile Dekorationsobjekte und sie „bevölkernde“ Figuren alle in derselben Wirklichkeitsebene zu denken sein? Sind sie beispielsweise alle Teil einer übergreifenden Raum- und Lichtführungslogik? Oder gibt es bewusste Brechungen? Sind alle potentiell lebendigen Figuren auch tatsächlich als belebt fingiert oder sind Teile von ihnen als ostentativ steinerne oder hölzerne Skulpturen zu denken bzw. sind sie tatsächlich als solche ausgeführt? Erfolgen einzelne solche Brechungen ganz oder nur teilweise – d. h. werden einzelne Figuren zwar als medial-steinern, vom Ausdruck her aber als ostentativ ebenso lebendig gegeben wie benachbarte Figuren aus fingiertem Fleisch und Blut? Erhalten die Binnendarstellungen eigene Wirklichkeitsebenen, eine alle Teile eines Zyklus übergreifende eigene Wirklichkeitsebene oder finden sie in derselben Wirklichkeitsebene statt wie die umgebenden dekorativen Elemente? Wird in Dekoration oder in den Binnenbildern die ästhetische Grenze⁶⁷ zum Betrachterraum hin durchbrochen? Ist die Raum- bzw. Lichtführungslogik in der gesamten oder in Teilen der Ausstattung dieselbe wie die des Betrachterraumes? Ist die Ausstattung damit ganz oder teilweise als illusionistische Ergänzung der real vorhandenen Architektur und Ausstattung zu sehen oder ist sie beispielsweise umgekehrt betont flächig und bewusst anti-illusionistisch gestaltet? Gibt es auch im Verhältnis zum Betrachterraum oder zum real vorhandenen architektonischen Raum Brechungen?

In einem weiteren Schritt wäre nach den Bildinhalten der einzelnen Darstellungen und Zyklen zu fragen, wobei diese immer in Relation zum Kirchenraum zu betrachten sind. Wo werden bestimmte Themen – etwa Geschichten bzw. Figuren des Alten Testaments – räumlich angeordnet und wie verhalten sie sich zu anderen Themen – etwa zu Geschichten bzw. Figuren des Neuen Testaments? Gibt es räumliche Über- und Unterordnungsverhältnisse, Oppositionen oder auffällige Gewichtungen in Größenproportion und räumlicher Ausdehnung? Werden einzelne Inhalte durch die Lichtführung betont oder etwa durch Verdunklung in ihrer Bedeutung im Gesamtkontext der bildlichen Ausstattung zurückgenommen?

67 Hier verwendet im Sinne Ernst Michalskis als die vom Bild (zumindest teilweise) fingierte und zugleich unter Umständen durchbrochene Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum; vgl. Michalski 1932.

Inwiefern nimmt die Verteilung der Bildinhalte auf die räumliche Disposition des Kircheninnenraums mit ihren Unterräumen und Raumausrichtungen Bezug? Werden bestimmte Inhalte offenbar bewusst im Sanktuarium angeordnet, während andere im Langhaus dargestellt werden?

Auf der Basis einer solchen Verknüpfung der Erkenntnisse aus einer Raum-anordnungs-Analyse der bildkünstlerischen Ausstattungsanteile mit jenen aus der Untersuchung der räumlichen Disposition könnte man dann die jeweiligen Bildinhalte mit den Nutzergruppen in Beziehung setzen, die entsprechend der im Vorkapitel angestellten Überlegungen zu unterschiedlichen Zeiten im liturgischen Kalender – aber auch in der geschichtlichen Entwicklung! – die jeweiligen Unterräume betreten durften bzw. benutzt haben. Auf diese Weise ließen sich in ähnlicher Form, wie dies im Vorkapitel bereits in Bezug etwa auf die Darstellungen auf bestimmten Altarwerken ausgeführt worden ist, tiefere inhaltliche Deutungsdimensionen für die Analyse der Bildinhalte und Darstellungsweisen erschließen.

Aus diesen ersten, hier skizzierten epistemologischen Überlegungen sollte unmittelbar deutlich geworden sein, dass es sich bei der raumkontextualisierenden Analyse bildlicher Ausstattung eigentlich um einen selbstverständlichen Teil, ja sogar einen Kernbereich der kunstgeschichtlichen Beschäftigung mit der italienischen sakralen Bildkunst handeln müsste. Umso verwunderlicher muss nun erscheinen, dass bei den meisten bisherigen Untersuchungen, die bildliche Kirchenausstattungen zum Gegenstand genommen haben, die einzelnen bildlichen Darstellungen überwiegend als autonome Einzelbilder behandelt worden sind, und der vorgefundene Raumkontext weitgehend negiert wurde. Nur vereinzelt sind bisher raumkontextualisierende Untersuchungen bildlicher Ausstattungen vorgelegt worden; sie betrafen zumeist nur jene bildkünstlerischen Ausstattungen, die ab dem späteren 16. und im 17. Jahrhundert in zahlreiche, zum Teil neu errichtete, zum Teil aber auch bereits seit längerer Zeit vorbestehende italienische Kirchen eingebracht worden sind.⁶⁸ Hinzu kommt, dass bei den bisher vorgelegten Untersuchungen das Interesse an der Analyse einzelner Binnenbilder bzw. Binnenbildzyklen und an der Klärung von Zuschreibungsfragen überwog, sodass das die Bilder umgebende

68 Venezianische „Leinwandkirchen“ des Cinque- und Seicento: Fleischer 1986; Matile 1996; Matile 1997.

Zu bildkünstlerischen Ausstattungen in Rom in der Folge der Anordnung vom 27. Juni und 8. August 1561, in der Papst Pius IV. (1559–1565) den Kardinälen die Restaurierung ihrer Titelkirchen zur Pflicht machte (dazu Merz 2008, S. 133 mit Verweis auf Pastor 1928b, S. 606), s. die folgenden Publikationen:

Einen Überblick über die bildkünstlerischen Umgestaltungen römischer Kirchen zwischen ca. 1540 und 1750 in Form eines Katalogs gibt Ganz 2003, S. 408–431. Ganz folgt hier einer sehr gut durchdachten Systematik und gibt jeweils die weitere Literatur an.

Umgestaltungen unter Pius V. (allerdings mit Schwerpunkt auf räumlicher Disposition): de Blaauw 2006b.

Umgestaltungen unter Sixtus V. mit Schwerpunkt auf den Bildkünsten sind enthalten in: Madonna, et al. 1993; im Überblick auch Zuccari 2009, S. 27–34; vgl. außerdem de Blaauw 1999/2000.

Allgemein zu Restaurierungen römischer Kirchen ab ca. 1592: Sette 1989 und Miarelli Mariani 1997. Zur besonderen Bedeutung der in jener Zeit ausgerufenen Heiligen Jahre für Kirchenumgestaltungen vgl. Barberini und Dickmann 2000.

Dekorationssystem nicht mit untersucht wurde. Ein Beispiel hierfür ist die in der Monumentalität der Befunderfassung und analytischen Durchdringung allerdings beeindruckende Untersuchung „Roma di Sisto V“. Diese trägt zwar sämtliche Kirchen- und Profanraumumgestaltungen in der Zeit Sixtus' V. in einer ordnenden Gliederung zusammen, legt die jeweiligen Quellen und die Literaturverweise vor und klärt Datierungen und Zuschreibungen. Die Eigentümlichkeiten der die Oberflächenausmalungen jeweils disponierenden Dekorationssysteme und deren Bezüge zum vorgefundenen Raum werden jedoch sowohl im Text als auch in den zahlreichen, überwiegend lediglich Binnenbilder reproduzierenden fotografischen Reproduktionen nicht berücksichtigt, sodass die Geschichte der Dekorationssysteme während des Pontifikats Sixtus' V. anhand dieses eigentlich auf enzyklopädische Vollständigkeit abzielenden Bands nicht erarbeitet werden kann.⁶⁹

Bruno Ganz, der eine grundständige Untersuchung für die römischen Kirchen des späten 16. und insbesondere des 17. Jahrhunderts vorgelegt hat, hat den von ihm so benannten „sezierenden Blick“ der Kunstgeschichte, bei dem einzelne Bilder einer Gesamtausstattung nur herausgelöst aus ihrem räumlichen Kontext untersucht werden, auf das „langlebige Erbe *produktionsästhetischer* [sic] Paradigmen“ zurückgeführt.⁷⁰ Weite Teile der Kunstgeschichte seien vornehmlich an den Umständen der Herstellung eines Kunstwerks interessiert und würden dabei vom Künstler als dem zentralen Urheber und dem Kunstwerk als Manifestation künstlerischer Originalität ausgehen. Die oft als medioker empfundene künstlerische Qualität mancher bildlicher Ausstattungsteile und die Tatsache, dass raumübergreifende bildliche Ausstattungen oft von einer größeren Gruppe von Künstlern erstellt worden seien, würde bildkünstlerische Kirchengestaltungen schlicht nicht als forschungswürdig erscheinen lassen, wenn man von einem Erkenntnisinteresse ausginge, das an künstlerischer Genialität, Autorenschaft und Werkeinheit orientiert sei. Die von einem Teil der Barockforschung entwickelte Vorstellung eines „Gesamtkunstwerks“ bzw. einer „unity of the visual arts“ würde an dieser Stelle nur scheinbar einen Ausweg weisen, denn auch hier gehe es der Forschung nur um die Figur *eines* genialen Künstlers, der einen Kircheninnenraum über alle Gattungen hinweg entworfen habe.⁷¹

Der nun von Ganz vorgeschlagene Ausweg, um kircheninnenraumübergreifende bildkünstlerische Ausstattungen angesichts dieses Befunds für die Kunstgeschichte erschließbar zu machen, ist die Verlagerung auf ein rezeptionsästhetisches

Bildausstattungen in Form von Märtyrerzyklen: Herz 1988. Zu den Restaurierungen von Kardinal Cesare Baronio: De Maio, et al. 1985 und dabei insb. Herklotz 1985, Smith O'Neil 1985 und Zuccari 1985.

Zu Kontemplationslandschaften als Bestandteile solcher Bildausstattungen: Jones 1993. Zu mythologischen Themen: Strinati 1997. Zu Märtyrerzyklen: Vannugli 1983; Herz 1988. Zur lückenhaften Forschungssituation bez. der Kirchengestaltungen in Rom seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Merz 2008, S. 133 f.

⁶⁹ Madonna, et al. 1993.

⁷⁰ Ganz 2003, S. 11.

⁷¹ Ibid., S. 11 meL.

Erkenntnisinteresse, das auf den Herangehensweisen „kunsthistorischer Erzählforschung und Rezeptionsästhetik“ fußt.⁷² Dabei werde die „neue Hauptraumkunst der römischen Kirchen als Organisationsform einer *intermedialen Erzählung*“ betrachtet: „Verschiedene Bilder, die unterschiedlichen Gattungen der Malerei und Plastik angehören, schließen sich mit dem architektonischen Raum zu einem großen erzählenden Ensemble zusammen. [...] Dieser veränderte Blickwinkel ermöglicht zum einen eine neue Rekonstruktion barocker Raumillusion unter dem Aspekt fiktionaler Rollenangebote an die Betrachter. Zum anderen erlaubt der narratologische Forschungsansatz eine Analyse jener ‚Sprechabsichten‘, welche die Bilder in der Verschränkung von thematischer Struktur und ästhetischer Organisation artikulieren.“⁷³ Zu leisten sei „die Rekonstruktion des *kommunikativen Rahmens* [sic] der ‚Bilderbauten‘: im [sic] Verbund des Ensembles entwerfen die Bilder charakteristische ‚Sprechrollen‘, an deren ‚Rede‘ sich bestimmte ‚Sprechabsichten‘ ablesen lassen.“⁷⁴ Bei der Anwendung dieser Methodik auf die von ihm betrachteten Exempel kommt Ganz zu dem Schluss, dass die Erzählung der Bilderbauten eine spezifisch „institutionelle“ Orientierung aufweise, über die sich kirchliche Amtsträger und Einrichtungen gegen „private“ Sprechabsichten anderer Bilderräume der Zeit abgegrenzt hätten.⁷⁵

Ganz möchte der Kunstgeschichte die Möglichkeit zu einer raumbezogenen Analyse bildkünstlerischer Kirchengestaltungen also letztlich dadurch erschließen, dass er in einer an linguistische Sprechakt-Theorien angelehnten Form den Kircheninnenraum als allein durch die Bildausstattung fingiertes Theater rekonstruiert, wobei die bildliche Dekoration sowohl ihren eigenen Bestandteilen als auch dem Betrachter spezifische Sprechrollen, Sprechabsichten und Rezeptionsrollen zuweist.⁷⁶ Das bedeutet, dass David Ganz seine gesamte Epistemologie auf einer uneigentlichen, metaphorischen Herangehensweise basiert. Bei einer solchen Strategie besteht jedoch die Gefahr, dass bei längerem Gebrauch vergessen wird, dass es sich um eine uneigentliche Sprechweise handelt, sodass Bilder ab einem gewissen Punkt tatsächlich behandelt werden, als wären sie Sprecher eines Theaters. Das sind sie jedoch nicht, denn Bilder sprechen nicht. Sie emittieren kein akustisches Signal. Es gibt keinen eigentlichen Dialog im Sinne einer eigentlichen Rede und Gegenrede, da sich die Bildkunst nicht in einem vom Kunstsubjekt – wie etwa einem Sprecher – selbst vorgegebenen, festen zeitlichen Rahmen vollzieht. Unter anderem daher fallen Bilder einander auch nicht ins Wort. Eine visuelle Botschaft wird grundsätzlich anders codiert und decodiert als eine gesprochene. Ohne Vorinformationen wie etwa der Vertrautheit mit bestimmten Ikonographien ist ein Bildinhalt beispielsweise in den allermeisten Fällen nicht aufschlüsselbar. Das bedeutet jedoch, dass Bilder – wenn

⁷² Der rezeptionsästhetische Ansatz wurde für die Kunstgeschichte wesentlich durch Wolfgang Kemp vertreten, vgl. Kemp 1985.

⁷³ Ganz 2003, S. 14.

⁷⁴ Ibid., S. 10.

⁷⁵ Ibid., S. 14.

⁷⁶ Die linguistische Sprechakt-Theorie basiert wesentlich auf den Arbeiten von John Langshaw Austin (Austin 1963) und John Rogers Searle (Searle 1969; Searle 1979).

man das Verb in seiner eigentlichen Bedeutung verwendet – auch nicht erzählen. Es besteht außerdem Grund zu der Annahme, dass Bilder auch viel suggestiver wirken als Worte, auch weil kritische Rezeptionshaltungen zum Text in der Tradition der Biblexegese in ursprünglich christlich verfassten Gemeinschaften möglicherweise stärker verankert sind als zum Bild. Letztlich besteht also die Gefahr, dass der von Ganz formulierte epistemologische Ansatz insgesamt auf ein ganz anderes Medium abstellt als das der Bildkunst und sich am Ende als gar nicht geeignet erweisen könnte, die besonderen medientheoretischen Anforderungen für eine adäquate Analyse von Bild- und Raumkunst zu erfüllen.

Problematisch ist die metaphorische Vorgehensweise von Ganz auch, wenn man den Blick wieder auf die „produktionsästhetischen Bedingungen“ der bildkünstlerischen Ausstattungen richtet. So könnte man nämlich – zumindest einer unbedarften Idealvorstellung nach – behaupten, dass ein Theaterstück zumeist von einem einzelnen Autor oder Autorenkollektiv verfasst würde, und es zumindest nicht grundsätzlich in jedem Fall zu erwarten sei, dass der Textinhalt durch Intendanten, Regisseure und weitere an der Aufführung Beteiligte ganz grundständig abgeändert wird. Ganz anders verhält es sich jedoch bei der Konzeptionierung und Ausführung von Bildausstattungen, bei denen – wie es nicht zuletzt die vorliegende Untersuchung zeigen wird – neben Malern und Bildhauern tatsächlich im absoluten Regelfall auch leitende Architekten, Auftraggeber, kirchliche Institutionen und Gelehrte auf die konkrete Ausgestaltung der Ausstattung Einfluss genommen haben.⁷⁷ Diesen Befund streicht auch Ganz selbst heraus und zwar an jener Stelle, als er bemerkt, dass eine allein am genialen Meister orientierte Kunstgeschichte schon vom erkenntnistheoretischen Ansatz her gar nicht in der Lage sein könne, eine bildkünstlerische Kirchengestaltung adäquat zu untersuchen. Vielmehr gelte nämlich, so Ganz, „die vielschichtigen kommunikativen Abläufe zwischen Künstlern, Auftraggebern, Betrachtern und den Bildern“ in den Blick zu nehmen, wenn man die Genese einer Bildausstattung adäquat untersuchen wolle.⁷⁸ Für eine Analyse dieser sich aus der besonderen Spezifik der Planungsweise von Architekturgestaltung und Raumkunst ergebenden Phänomene ist eine Theatermetaphorik jedoch gänzlich ungeeignet.

An dieser Stelle zeigt sich jedoch noch ein weiteres grundsätzliches Problem. So soll Ganz' Forschungsansatz nämlich ausdrücklich geeignet sein, Erkenntnisse an der Schnittstelle zwischen einer „systematischen Untersuchung spezifischer Bildqualitäten“ und einer „historischen Untersuchung konkreter Bildpraxen“ zu liefern.⁷⁹ Er soll also nicht nur die immanente künstlerische Potentialität einer Bildausstattung ausloten, sondern außerdem geeignet sein, konkrete historische Erkenntnisse – etwa über den tatsächlichen Aushandlungsprozess, der der Schaffung dieser Bildausstattung vorausgegangen ist – zu liefern.

Nun stellt Ganz' Forschungsansatz im Kern jedoch ausschließlich auf bildimmanente Interpretationsverfahren ab, insofern es Ziel des Ansatzes ist

⁷⁷ S. z. B. unten Kapitel **XI.1**.

⁷⁸ Ganz 2003, S. 11.

⁷⁹ Ibid., S. 10.

herauszuarbeiten, inwiefern es allein die Bilder sind, die einen „kommunikativen Rahmen“ schaffen, indem sie „Sprechrollen“ einnehmen, Rezeptionsrollen vorgeben und mit bestimmten „Sprechabsichten“ „Rede“ halten. Damit ist sein Ansatz jedoch tatsächlich ausschließlich dazu geeignet, bestimmte Aspekte der Potentialität eines mit bildkünstlerischen Mitteln ausgestatteten Kircheninnenraums als Kunstwerk auszuloten. Er zeigt auf, dass die Metaphorik des „Bilderbaus“ als Theater geeignet ist, das Kunstwerk „Kircheninnenraum“ für den am Kunstgenuss interessierten Betrachter interpretatorisch zum Vibrieren zu bringen. Auf diese Weise ist es möglich, jenes Potential zu ermessen, das dem Kunstwerk „bildkünstlerisch gestalteter Kircheninnenraum“ – losgelöst von seinen konkreten Entstehungsbedingungen und konkreten historischen Rezeptionsweisen – innewohnt.

Eine solche Aufdeckung werkimmanenter Potentialitäten eines Kunstwerks sollte selbstverständlich Kernbestandteil kunsthistorischer Forschung sein. Was mit einer solchen Methodik jedoch nicht möglich ist, ist, belastbare Aussagen über tatsächliche historische Ereignisse und Lebenswelten zu treffen. Nur weil ein bestimmter werkimmanenter Interpretationsansatz ein bestimmtes Kunstwerk besonders gut zu erklären scheint und dieses förmlich zum interpretatorischen Vibrieren bringt, heißt dies noch lange nicht, dass man beispielsweise „die vielschichtigen kommunikativen Abläufe zwischen Künstlern, Auftraggebern, Betrachtern und den Bildern“ rekonstruiert hat, was Ganz' Forschungsansatz jedoch ausdrücklich leisten soll. Anders formuliert: Allein anhand der Tatsache, dass sich in Bezug auf ein konkretes Kunstwerk ein bestimmter werkimmanenter Interpretationsansatz besonders überzeugend anwenden und durchhalten lässt, ist noch kein Nachweis dafür, dass auch dessen Produzenten und die Rezipienten seiner Entstehungszeit so oder auch nur so ähnlich gedacht haben.

Insofern das von David Ganz formulierte Interesse an einer „historischen Untersuchung konkreter Bildpraxen“ jedoch an einer verlässlichen Rekonstruktion tatsächlicher historischer Verhältnisse interessiert ist, kann es in belastbarer Form auch nur auf Basis der historisch-kritischen Methode ermittelt werden. Das bedeutet nicht, dass damit das Interesse am Kircheninnenraum als Kunstwerk verlorengeht. Er wird damit nicht auf ein bloßes Zeugnis historischer soziologischer Phänomene reduziert, an der allein die Geschichtswissenschaft legitimes Interesse anzeigen könnte. Festgestellt wird hiermit nur, dass Fragestellungen, die auf die Rekonstruktion konkreter historischer Phänomene – wie etwa den Aushandlungsprozessen zwischen Künstlern, Gelehrten und Auftraggebern, ihrer jeweiligen künstlerischen Überzeugungen und sonstigen Beweggründe für die Forderung nach bestimmten Gestaltungsweisen des Kircheninnenraums – zielen, auch mindestens unter Herbeiziehung der historisch-kritischen Methode beantwortet werden müssen. Diese Feststellung nimmt werkimmanenten Interpretationsansätzen nicht die Legitimität, doch gilt es bei deren Anwendung genau zu beachten, welche Fragestellungen sie zu klären in der Lage sind – nämlich jene, die die Aufdeckung der Potentialität, die einem Kunstwerk innewohnt, zum Ziel haben bzw. die erklären, wie ein Kunstwerk als Kunstwerk funktioniert. Tatsächliche historische Begebenheiten können sie höchstens wahrscheinlich machen bzw. anheimstellen; hier kann ihnen nur Indizcharakter zukommen.

Besonders deutlich wird der Umstand einer verfehlten Methodik zur Befriedigung eines an konkreten historischen Fragestellungen orientierten Erkenntnisinteresses auch in einem für die hier vorgestellte Kircheninnenraumforschung zentralen Bereich, nämlich der Schnittstelle zwischen der Erforschung der bildkünstlerischen Wandgestaltung und der im Vorkapitel vorgestellten Erforschung der räumlichen Disposition. So vertritt Ganz in der Tradition des rezeptionsästhetischen Ansatzes von Wolfgang Kemp die These, wonach den Bildern Rollenangebote für den Betrachter zu entnehmen seien, für den eine bildkünstlerisch ausgestattete Kirche durch Bewegung des Körpers und der Augen als „Erlebnissräume“ erfahrbar würden.⁸⁰ Wenn es tatsächlich darum geht, historische Produktions- und Rezeptionsweisen von Kunst zu rekonstruieren und nicht nur die Potentialität eines Kunstwerks auszuloten, dürfte man sich bei der Identifikation der tatsächlichen und von den Produzenten intendierten Betrachter einzelner Ausstattungsteile nicht auf jene Angaben beschränken, die sich den Bildern selbst entnehmen lassen. Vielmehr wäre im Rückgriff auf die im Vorkapitel skizzierte, auf Quellenkritik und Denkmälervergleich basierende kunsthistorische Raumforschung zu fragen, welche konkreten, historisch tatsächlich identifizierbaren Nutzergruppen einzelne Unterräume haben betreten können, und welche Teile der bildlichen Ausstattung einzelne Nutzergruppen überhaupt haben visuell zur Kenntnis nehmen können. Die Vorstellung vom „Erlebnisraum“ Kircheninnenraum mag für jene zutreffen, die heute einen Kircheninnenraum mit dem Ziel des Kunstgenusses durchschreiten; historischen Nutzungsweisen, bei denen Sicht und Zugang zum Sanktuarium beispielsweise durch Mauern versperrt waren, scheint diese Rezeptionshaltung jedoch nicht entsprochen zu haben. Wie auch die vorliegende Untersuchung ergeben wird, zielt die konkrete Ausgestaltung der bildkünstlerischen Ausstattung einzelner Raumteile oft auf je ganz spezifische, historisch konkret identifizierbare Nutzergruppen als Adressaten ab;⁸¹ die Fiktion eines neutralen Betrachters, der Individualität und Gruppenzugehörigkeit erst durch die Kunstwerke selbst konstituierte Rollenangebote erfährt, erscheint bei historischem Erkenntnisinteresse jedoch nicht als adäquate Denkfigur. Sie wird erst dann legitim, wenn man an einer Auslotung der werkimmanent gegebenen und damit zeitlosen (im Falle der hier vorliegenden Raumkunst aber nur im eingeschränkten Sinne ortlosen) Potentialitäten eines Kunstwerks interessiert ist.

Diese Überlegungen führen zu dem Schluss, dass die von Ganz postulierte, vermeintlich ausschließliche Alternative zwischen einem produktionsästhetischen und einem rezeptionsästhetischen Ansatz sowohl bei der Suche nach Ursachen für das bisherige Desinteresse der kunsthistorischen Forschung an der Analyse sakraler Bildausstattungen im Raumbezug als auch bei der Erschließung epistemologischer Auswege in die Irre führt. So ist die Erschließung dieses Forschungsgegenstands bisher nicht deshalb ausgeblieben, weil der Blick auf die Entstehungsbedingungen bildkünstlerischer Kircheninnenraumgestaltungen verfehlt war, sondern weil nach einem genialen Künstler als Urheber eines autonomen Kunstwerks gesucht wurde,

⁸⁰ Ibid., S. 14. Zum rezeptionstheoretischen Ansatz s. o. Fn. 72.

⁸¹ S. u. z. B. Kapitel XI.3.

was angesichts der spezifischen Entstehungsbedingungen von Kirchengestaltungen, an deren Konzeptionierung größere Personenkreise mit teils auch außerkünstlerischen Motiven beteiligt waren, nicht zu befriedigenden Ergebnissen führen konnte.

Diesem Hindernis für eine kunsthistorische Auseinandersetzung mit bildkünstlerisch ausgestalteten Kircheninnenräumen kann man direkt nur dadurch begegnen, dass man entweder Bereitschaft zeigt, auch Kunstwerke von vermeintlich mediokrer Qualität und kollektiver, teils auch außerkünstlerischer Urheberschaft als forschungswürdig zu betrachten oder indem man auch Fragestellungen zulässt, die an der Rekonstruktion konkreter historischer Tatsachen und Vorstellungswelten interessiert sind. In Wahrheit muss es also um ein Abrücken der Denkfigur gehen, dass Gegenstand der Kunstgeschichte allein Meisterwerke genialer Einzelkünstler sein könnten, und nicht etwa um die richtige Entscheidung in einer vermeintlichen Dichotomie zwischen Produktions- und Rezeptionsphänomenen.

Tatsächlich hat Ganz auch gar nicht allein den Blick von der Erschaffung auf die Beforschung der (tatsächlichen) Rezeption von Kunstwerken gelenkt, sondern vielmehr versucht, mit der Denkfigur eines bildlich evozierten Theaters genau dies zu leisten: das Abrücken von der überkommenen Vorstellung vom Einzelkünstler, dessen Genialität sich in seinem Werk manifestiert, die Untersuchung kollektiver Planungs- und Durchführungsprozesse von Bildausstattungen und die Ausweitung des kunsthistorischen Forschungsinteresses auch auf historische Fragestellungen. Da er jedoch im methodischen Bereich nicht die notwendigen Konsequenzen – d. h. insbesondere die Beantwortung historischer Fragen mit der historisch-kritischen Methode – zog, konnte es in seiner Untersuchung erneut nur wieder um eine Suche nach dem Künstlerisch-Genialen gehen, das nun eben nicht in einem barocken „Gesamtkunstwerk“, sondern stattdessen in einer gekonnten Inszenierung eines mit bildlichen Mitteln evozierten Theaters im Kircheninnenraum besteht.

Im vorliegenden Kapitel sind bereits zahlreiche Fragen aufgeworfen worden, die sich für die Kircheninnenraumforschung bei der Analyse bildkünstlerischer Ausstattungen stellen. Dabei sind bisher vor allem jene Fragestellungen genannt worden, die die notwendigerweise vielschichtige Befunderfassung betreffen. Diese Fragen können nun durch solche ergänzt werden, die primär auf die Rekonstruktion und Interpretation konkreter historischer Gegebenheiten zielen: Welche Personen und Institutionen waren an Entwurf und Schaffung bildkünstlerischer Ausstattungen beteiligt? Wie war der Aushandlungsprozess gestaltet, der zur Schaffung der bildkünstlerischen Ausstattung führte? Lassen sich konkrete Adressatenkreise identifizieren, die die am Produktionsprozess beteiligten Personen und Institutionen mit der Gesamtausstattung oder der Ausstattung einzelner Raumteile erreichen wollten? Lassen sich in diesem Zusammenhang konkrete ästhetische, künstlerische oder inhaltliche Ziele rekonstruieren, die die Planer und Produzenten verfolgt haben? Welche Strategien in der Auswahl der Bildthemen, Gestaltungsweisen und möglicherweise auch der (vielleicht vom „Anspruchsniveau“ im Sinne Martin Warnkes abhängig gemachten) Stillagen⁸² haben die Produzenten verfolgt, um ihre

Adressatenkreise zu erreichen? Welche Rolle spielten dabei unter Umständen den Bildern beigegebene Texte? Wie haben diese Adressatenkreise diese Ausstattung bzw. bestimmte Ausstattungsteile tatsächlich rezipiert? Welche Personen und Personengruppen haben die Ausstattung über die Zeit ihres Bestehens hinweg rezipiert und gibt es Wandlungen in der Rezeptionsweise? Werden die Fragen in dieser Form gestellt, sollte es auch nicht mehr als nötig erscheinen, die Behandlung einer künstlerisch nicht als besonders hochstehend empfundenen Kirchengestaltung besonders zu begründen oder gar zu entschuldigen.⁸³

Wie aus den weiter oben skizzierten Fragestellungen (wie beispielsweise jener nach den Wirklichkeitsebenen) deutlich wird, möchte sich die Kircheninnenraumforschung bei der Analyse bildkünstlerischer Ausstattungen nun allerdings keineswegs nur auf die Rekonstruktion konkreter historischer Gegebenheiten beschränken. Vielmehr ist sie auch an einer Befundaufnahme und Interpretation dieser Ausstattung als Kunstwerk interessiert. An dieser Stelle ist selbstverständlich auch David Ganz' Analyse des – metaphorisch zu verstehenden – „kommunikativen Rahmens der ‚Bilderbauten‘“ von hoher Bedeutung. Allerdings sollte im Abgleich mit den oben genannten Fragekreisen deutlich werden, dass bei einer raumkontextuellen Deutung einer Bildausstattung auch weitere Schwerpunkte gesetzt werden können, die über Ganz' Deutungsansatz hinausgehen.

d) Kirchengestaltungen

Die Kircheninnenraumgestaltung befindet sich nach ihrer Ersteinrichtung in räumlicher Disposition und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände in einem kontinuierlichen Veränderungsprozess, der auch die Gegenwart betrifft und in Zukunft fortauern wird. Die Beobachtung der „Prozessualität von Architektur“⁸⁴ lässt sich also auch auf die Kircheninnenräume anwenden.

Zunächst einmal sind Veränderungsprozesse denkbar, die zunächst nicht die Morphologie, wohl aber die Interpretation, Bewertung und Benutzung vorhandener Kircheninnenräume betreffen. Wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird, können derartige Veränderungen in der Rezeption der Kircheninnenräume dann auch ursächlich für Kirchengestaltungen werden; es handelt sich bei einer Veränderung der Rezeption jedoch nicht selbst um eine Kirchengestaltung.

⁸³ Es wirkt wie eine solche Entschuldigung, als Herwarth Röttgen in den 1970er Jahren die von vielen bisher belächelte „krude“ Darstellungsweise manieristischer Bildzyklen in Rom als bewusst eingesetzte Stillage interpretierte (Röttgen 1975). Wie David Ganz herausgearbeitet hat, hat erst die Identifikation des kruden Stils „als eine überlegt gewählte ‚Bildsprache‘ [...], als möglichst allgemeinverständliches Propagandamittel der katholischen Kirche nach dem Tridentinum“ den Untersuchungsgegenstand als gerechtfertigt erscheinen lassen, Ganz 2003, S. 11.

⁸⁴ Zum Denkmodell der „Prozessualität von Architektur“ s. o. Fn. 4.

Des Weiteren sind natürliche, durch nicht-intentionale Vorgänge herbeigeführte, sich im Zeitverlauf manifestierende Veränderungen wie beispielsweise das Schwinden oder Quellen von Holzmaterial oder das Verblässen von Farben denkbar. Hierbei handelt es sich zwar um einen Bestandteil der „Prozessualität von Architektur“, aber ebenfalls nicht um eine Kirchengestaltung. Zu diesen natürlichen Prozessen der Materialalterung sind ganz unterschiedliche Rezeptionen denkbar: So können diese abgelehnt und als negativer Verfall eines Gebäudes bzw. seiner Ausstattung gedeutet, andererseits aber auch als sichtbarer Ausdruck des besonderen Alters, der Würde und der Geschichtlichkeit eines Objekts gedeutet werden. Aus diesen unterschiedlichen Haltungen zur natürlichen Alterung eines Gebäudes und seiner Ausstattung können ganz unterschiedliche Umgestaltungsstrategien erwachsen; so kann beispielsweise der Wunsch bestehen, ein Gebäude im Wortsinne zu „re-novieren“, also wieder „neu zu machen“, wobei sich die Frage stellt, ob es sich um die Wiederherstellung eines früheren Zustands oder eine neue Überformung handeln soll. Andererseits kann der Wunsch bestehen, den Innenraum im vorgefundenen Zustand möglichst zu konservieren und darüber hinaus sogar auch nur teilweise Veränderungen zu untersagen.

Eine Kirchengestaltung im hier verwandten Wortsinne ist tatsächlich erst gegeben, wenn ein bestehender Kircheninnenraum durch willentliches Vorgehen transformiert wird. Dies geschieht, wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird, in Vergangenheit und Gegenwart häufiger als bisher oft realisiert. Man kann an dieser Stelle von der intentionalen Fortschreibung der Prozessualität eines Kircheninnenraumes sprechen. In Bezug auf die räumliche Disposition und die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände handelt es sich um Momente der Peripetie, deren nähere Betrachtung bei der Erforschung der Geschichte nicht nur der italienischen Kircheninnenräume von besonderem kunsthistorischen Forschungsinteresse sein müsste. Das Besondere bei der Erforschung einer Umgestaltung ist nämlich der in diesem Zuge mögliche Vergleich zwischen demselben Kircheninnenraum in einem vorgefundenen und einem neu gestalteten Zustand sowie der Umstand, dass mit einer Kirchengestaltung jeweils ein Moment gekommen ist, an dem man den Kircheninnenraum in seinem vorgefundenen Zustand nicht länger hat hinnehmen wollen. Die Kirchengestaltung ist also jener Moment, an dem sich in besonderer Form die Haltung der Zeitgenossen zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kircheninnenraumgestaltung ablesen lässt.

In diesem Zuge wäre zunächst zu erforschen, wie der Kircheninnenraum beschaffen war, der im Zuge einer Umgestaltungskampagne transformiert wurde, und welche Veränderungen im Einzelnen an der räumlichen Disposition und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände vorgenommen wurden. Dabei wären sowohl in Bezug auf die vorgefundene als auch auf die neu geschaffene Ausstattung all jene Fragen aufzuwerfen, die in den beiden Vorkapiteln erarbeitet worden sind. An dieser Stelle seien einige der zentralen Aspekte herausgegriffen, die bei der Untersuchung einer Umgestaltungskampagne von besonderer Bedeutung sind: So wäre der künstlerische Befund sowohl der vorgefundenen als

auch der neu geschaffenen Kirchengestaltung zu erfassen und beide – im Abgleich zueinander – in der jeweiligen Potentialität als Kunstwerk zu erschließen. Des Weiteren wäre zu fragen, welche Akteure – etwa Bauherren, Künstler, weltliche wie geistliche Herrscher und Gelehrte – an der Entscheidung und Durchführung einer Umgestaltungskampagne beteiligt waren, wie die Entscheidungsprozesse verlaufen sind und welche Motive – seien es politische, (disziplinarisch-/reformerisch-)religiöse, geschmackliche, künstlerische, baulich-konservatorische, finanzielle, liturgische oder an Repräsentation, Frömmigkeitspraxis oder dem Lob Gottes orientierte – zur letztlichen Entscheidung über die Durchführung einer Umgestaltungskampagne und ihre konkrete Ausgestaltung beigetragen haben.

Dabei wäre insbesondere auch zu fragen, aus welchen Gründen der Bau lediglich umgestaltet und nicht etwa vollständig ersetzt worden ist. Denkbar wären an dieser Stelle finanzielle (Umgestaltung als preisgünstige Alternative zu einem unter Umständen gar nicht leistbaren Neubau), pragmatische (Umgestaltung leichter zu realisieren als Neubau), denkmalpflegerisch-archäologische (Wertschätzung früherer Bauten bzw. früherer künstlerischer Formen), künstlerische (Umgestaltung als besondere künstlerische Herausforderung) und identitätsstiftende bzw. repräsentative Gründe (Selbstversicherung bzw. Herrschaftslegitimation über das besondere Alter eines Bauwerks). Fraglich wäre an dieser Stelle auch, ob die in dieser Frage handlungsleitenden Motive einen spezifischen Niederschlag in der konkreten Ausgestaltung der Umgestaltungskampagne gefunden haben. So wäre beispielsweise denkbar, dass die ursprüngliche Bausubstanz eines primär aus Gründen der Herrschaftslegitimation bewahrten älteren Bauwerks im Zuge der neu eingebrachten Ausstattung nicht komplett überformt, sondern in einer besonderen Form zur Schau gestellt wird.

Trotz dieser sehr reizvollen Fragestellungen und trotz seines häufigen Vorkommens ist das Phänomen der Kirchenumgestaltungen bisher jedoch kaum systematisch untersucht worden. Zumeist hat sich die Forschung nur mit einem bestimmten Ausschnittphänomen der Kirchenumgestaltungen beschäftigt, nämlich der Umgestaltung vorgefundener Kircheninnenräume im Zeitalter des Barock. Diese Transformationen werden von der Forschung zumeist als „Barockisierung“ bezeichnet, wobei dieser Begriff allein auf die Umgestaltung der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und ggf. auch der Einrichtungsgegenstände zielt. Dabei wird grundsätzlich von einer sehr weitgehenden Überformung des vorgefundene Bestands mit in barockem Epochenstil ausgeführten Elementen und Einrichtungsgegenständen ausgegangen.⁸⁵ Wie Meinrad von Engelberg herausgearbeitet hat, sind solche „Barockisierungen“ von der Forschung in der Vergangenheit zumeist ablehnend bewertet und sehr unterschiedlich gedeutet worden. Dabei wurde jeweils das Überwiegen politischer (Barockisierung als Herrschaftsmittel der Gegenreformation, Herausstreichen einer besonderen Historizität der katholischen Kirche

85 Von Engelberg geht davon aus, dass „der Begriff ‚Barockisierung‘ in seiner bisherigen Verwendung eigentlich nur die umfassende Transformation des gesamten Innenraumes meint“, vgl. von Engelberg 2005, S. 16.

im Vergleich zur protestantischen), künstlerischer (Barockisierung statt Ersetzung des Baus als künstlerische Herausforderung; künstlerischer Totalitätsanspruch „des Barocks“), kulturell-wissenschaftlich-archäologischer (Wertschätzung alter Bauten), degenerativer (Verweltlichung und Abkehr von christlichen Ordenstraditionen, Prunk- und Verschwendungssucht), religiöser (Barockisierung als Ausdruck von Frömmigkeit; als Ausdruck der Säkularisierung; neue bildhaft-sinnliche Vermittlung statt Betonung eines rein geistigen Ideals) und pragmatischer (Barockisierung als preisgünstige Alternative zum Neubau zur Befriedigung des Bedürfnisses nach Schaffung von dem gegenwärtigen Empfinden angemessenen Sakralräumen) Motive diagnostiziert.⁸⁶

Als Meinrad von Engelberg im Jahre 2005 eine erste systematische Untersuchung des Phänomens der Kirchenumgestaltungen am Beispiel süddeutscher Kirchen zwischen ca. 1555 und 1803 („zwischen Reformation und Säkularisation“) vorlegte, hielt er diesen Erklärungsmodellen zu Recht entgegen, dass nicht eine einzelne „Generalthese“ das Phänomen der weitgehenden Überformung vorbestehender Kirchen im barocken Epochenstil erklären könne.⁸⁷ Er selbst lehnte die Verwendung des Begriffs „Barockisierung“ ab, vor allem weil er in einer für einen wissenschaftlichen Terminus unzulässigen Weise mit einer Wertung verbunden sei und weil er sich für die Untersuchung der außerhalb der Epoche des Barocks vollzogenen Kirchenumgestaltungen terminologisch nicht eigne.⁸⁸

Stattdessen schlug von Engelberg nun vor, das Phänomen der Kirchenumgestaltungen mit dem Neologismus „*Renovatio ecclesiae*“ zu bezeichnen, und machte diesen Begriff zum Titel seiner Untersuchung. Der durch die latinisierende Begriffsbildung suggerierte Eindruck, wonach es sich dabei um die in den Quellen gängige Bezeichnung für Kirchenumgestaltungen handele, ist dabei ausdrücklich gewollt.⁸⁹ Die von von Engelberg in diesem Zusammenhang beigebrachten Quellen umfassen jedoch nur süddeutsche Schriftzeugnisse aus dem von ihm betrachteten Zeitraum.⁹⁰ In Wahrheit ist „*Renovatio ecclesiae*“ also höchstens geeignet, die Umgestaltung süddeutscher Kirchengestaltungen zwischen 1555 und 1803 zu bezeichnen, nicht aber – wie dies von von Engelberg ausdrücklich intendiert war – als allgemeiner Terminus zur Bezeichnung des zeit- und raumübergreifenden Phänomens der Kirchenumgestaltungen zu dienen.⁹¹ Dies mag schon allein die Beobachtung

⁸⁶ Ibid., S. 14f., jeweils mit entsprechender Literatur und entsprechenden Beispielen.

⁸⁷ Ibid., S. 16; Zitat auf S. 13.

⁸⁸ Ibid., S. 13f. und 17f.

⁸⁹ Ibid., S. 13, 16.

⁹⁰ Vgl. *ibid.*, S. 16 Fn. 10. Dies konzidiert von Engelberg dann auch selbst, als er weiter unten vom „Gebrauch desselben Wortes [d.h. „*Renovatio*“] *im Barock* [Hvm]“ ausgeht – und eben nicht von einer von Zeit und Territorium unabhängigen Verwendung, vgl. *ibid.*, S. 16.

⁹¹ Von Engelberg wollte mit seiner Untersuchung das Phänomen der Kirchenumgestaltungen ausdrücklich „**als Ganzes** [sic]“ in den Blick nehmen und dabei neben der exemplarisch ausgewählten Gruppe der süddeutschen Bauten auch Kirchenumgestaltungen in benachbarten Regionen sowie solche des 19. und 20. Jahrhunderts mit in den Blick nehmen, *ibid.*, S. 13, S. 21 f.; das Zitat steht auf S. 21. An anderer Stelle schreibt er, dass der Begriff

illustrieren, dass im Falle einer gegenwärtig sich ereignenden Kirchengestaltung kein Zeitgenosse diesen Vorgang als „Renovatio“ bezeichnen würde. Problematisch erscheint außerdem die Beobachtung, dass dieser Begriff bei einer Verwendung im Wortsinne das bisher nicht als historische Tatsache belegte Vor-Urteil enthält, wonach die Zeitgenossen eine Umgestaltung immer als Wiedereinsetzung des Alten („Re-Novatio“ als „Zurück-Erneuerung“) verstanden hätten. Von einem solchen, vor allem dem Mittelalter zugeschriebenen Verständnis von Erneuerung möchte von Engelberg seinen „Renovatio“-Begriff jedoch gerade abgrenzen.⁹² Es passt schließlich auch nicht zur von von Engelberg intendierten zeit- und raumungebundenen Verwendungsmöglichkeit des Begriffs „Renovatio“, wenn er sich gezwungen sieht hervorzuheben, dass man diesen Terminus ausdrücklich nur „entsprechend dem barocken Verständnis“ gebrauchen dürfe. So würde „Renovatio“ nämlich (erst) nach dieser barockzeitlichen Auffassung „die Umgestaltung einer Kirche unter Beibehaltung der alten Bausubstanz“ bedeuten.⁹³

Damit ist dieser Terminus zur Bezeichnung des übergreifenden Phänomens der Umgestaltung vorbestehender Kircheninnenräume insgesamt ungeeignet. Wenn man davon ausgeht, dass ein Fachterminus möglichst keinerlei Vor-Urteil oder Wertung enthalten und stattdessen so deskriptiv wie möglich gestaltet sein sollte, dass er außerdem unmittelbar und ohne weitere Erklärungen verständlich sein und nicht ohne Not einer fremden Sprache entnommen sein sollte, so gibt es auch keinen Anlass dafür, das hier betrachtete Phänomen nicht – wie es in der vorliegenden Untersuchung geschieht – schlicht als „Kircheninnenraum-Umgestaltung“ bzw. – um der Kürze willen – als „Kirchengestaltung“ zu bezeichnen.

Die von von Engelberg vorgelegte Theorie und Methodologie zur Erforschung von Kirchengestaltungen ist jedoch auch jenseits der unmittelbaren Begriffsbildung in vielerlei Hinsicht problematisch. So zählt er die von ihm so benannte „Renovatio“ zur Gattung der „Bau-Aufgaben“ im Sinne von Hellmut Lorenz bzw. bezeichnet sie ausdrücklich als „Architekturgattung“.⁹⁴ Dies ist umso erstaunlicher, als er mit dem Begriff „Renovatio“ nur die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände und nicht etwa die Geschichte der räumlichen Disposition – bei der es sich oft zu einem hohen Anteil um bauliche Maßnahmen handelt – erfassen möchte. Tatsächlich wurden jedoch gerade bei den Umgestaltungen der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände oft umfassende

„*Renovatio* [...] grundsätzlich auf alle Epochen und Stilrichtungen und alle Formen der Umgestaltung angewandt werden“ könne, *ibid.*, S. 18.

92 Von Engelberg verweist ausdrücklich auf jene Forschungen, die den Begriff in diesem Sinne verwenden, verwendet „Renovatio“ aber dennoch als allgemeinen Terminus zur Bezeichnung Kirchengestaltungen; vgl. *ibid.*, S. 16 f. mit Verweis auf Götz 1985, S. 153 f. mE.

93 Von Engelberg 2005, S. 16. An dieser Stelle ist im Übrigen ausdrücklich hervorzuheben, dass die Auffassung von einem derartigen „barocken Verständnis“ vor allem am Beispiel von Berninis Umgestaltung von S. Giovanni in Laterano entwickelt wurde, jedoch als ein tatsächlich in der Barock-Zeit weit verbreiteter Konsens nicht nachgewiesen ist, vgl. oben Kapitel I.2.c).

94 *Ibid.*, S. 13 mit Verweis auf Lorenz 1976, S. 66.

bildkünstlerische Ausstattungen geschaffen, die schwerlich allein mit den Mitteln der Architekturforschung erfasst werden können.

In Wahrheit ist das Phänomen der Kirchenumgestaltungen also eher im Schnittpunkt zwischen Architektur- und Bildkünsten zu verorten. Außerdem gilt es an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich zu betonen, dass, wie die bisher angestellten Überlegungen ergeben haben, zu einer adäquaten Erforschung der Kirchenumgestaltungen *sowohl* die Transformationen der räumlichen Disposition *als auch* jene der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände des Innenraumes in Augenschein genommen werden müssen – zumal einzelne Umgestaltungskampagnen oft Maßnahmen in beiden Teilbereichen umfasst haben, wobei diese noch dazu häufig wechselseitig aufeinander Bezug genommen haben.

Das Kernproblem von von Engelbergs Ansatz ist jedoch, dass er Kirchenumgestaltungen als Stilphänomen betrachtet und nur als solches für die Kunstgeschichte für erschließbar hält. Dabei geht er von der Fiktion aus, dass die konkrete Ausprägung einer Umgestaltungskampagne jeweils ausschließlich auf eine letztlich allein auf „künstlerische Zielvorgaben“ ausgerichtete Entscheidung der Bauherren und Künstler zurückgeht, wobei diese im Kern als eine stilistische Entscheidung (über eine „Formgelegenheit“) zu verstehen ist.⁹⁵

Daher versucht von Engelberg, die aus der von ihm bewältigten ungeheuren Materialfülle erlangte Einsicht, wonach es zur gleichen Zeit in der gleichen Region zu ganz unterschiedlichen Ausformungen von Umgestaltungsmaßnahmen gekommen ist, damit zu erklären, dass Bauherren und Künstler vor „optionalen Möglichkeiten“ weit größerer ästhetischer und programmatischer Vielfalt gestanden hätten als bisher angenommen.⁹⁶ Und weil es sich bei der Entscheidung für eine der Optionen letztlich um eine stilistische gehandelt haben soll, meint von Engelberg diesen Befund gegen das Konzept eines „uniformen *Kunstwollens*“ im Rieglschen Sinne verteidigen zu müssen.⁹⁷ Stattdessen sei die Vielfalt der gleichzeitig realisierten Umgestaltungstypen als „Stilpluralismus“ im Sinne Schmoll genannt Eisenwerths anzusehen, wobei der bisher als dominant begriffene Stil – in diesem Falle offenbar zu begreifen als der am häufigsten gewählte Umgestaltungstypus – nun lediglich die „Hauptentwicklungslinie“ bilde.⁹⁸ Ebenso hält von Engelberg den Zusammenhang zwischen dem Status des Auftraggebers und der Wahl eines bestimmten Umgestaltungstypus für eine Frage, die grundsätzlich mit den Kategorien des Stils geklärt werden müsse; letztlich gehe es hierbei nämlich um die Frage, ob ein fester, mit der Stellung des Auftraggebers verbundener Decorumsanspruch mit der Wahl eines bestimmten Umgestaltungstypus im Sinne einer dem Decorum entsprechenden Stillage einhergehe.⁹⁹

⁹⁵ Zitate nach von Engelberg 2005, S. 19 („künstlerische Zielvorgaben“) und S. 13 („Formgelegenheit“; von Engelberg verwendet den Begriff nach Lorenz 1976, S. 66).

⁹⁶ Von Engelberg 2005, S. 20.

⁹⁷ Ibid., S. 19.

⁹⁸ Ibid., S. 23 mit Verweis auf Schmoll genannt Eisenwerth 1970, S. 13–18.

⁹⁹ Vgl. von Engelberg 2005, S. 19, Fn. 29 mit Verweis auf Martin Warnke (vgl. Warnke 1976) und insb. Gamp 1995.

Es ist jedoch überhaupt nicht einzusehen, warum die Frage nach der Transformation räumlicher Dispositionen und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände als Bestandteil des Stildiskurses anzusehen sein soll. Dies zeigt schon die Überlegung, dass sich mit der Frage nach dem Stil nicht ermitteln lässt, inwiefern etwa Veränderungen in der Liturgie und Frömmigkeitspraxis oder etwa in der profanen Nutzungsweise von Kircheninnenräumen für Umgestaltungskampagnen ursächlich geworden sind. Wie soll man etwa den in dieser Arbeit angestellten Befund, wonach in S. Pietro im Jahre 1436 ein Lettner errichtet worden ist, um die Einhaltung der Benediktsregel zu gewährleisten, als eine Frage des Stils analysieren?¹⁰⁰ Ebenso wenig lassen sich mit stiltheoretischen Erwägungen die im Verlaufe der vorliegenden Untersuchung aufgeworfenen Fragen klären, ob etwa die Entfernung von Lettnern nach dem Tridentinum ebenso zu einer verbesserten Laienseelsorge beitragen sollten wie eine vermehrte Anbringung von Historien, die die Bischöfe möglicherweise bei der Laienpredigt unterstützen sollten.¹⁰¹ Auch die von von Engelberg berechtigterweise hervorgehobene Frage, inwiefern „der vorherige Zustand und die Substanz der zu *renovierenden* [sic] Kirche“ entscheidend für die Ausgestaltung der jeweiligen Umgestaltungskampagne gewesen sei, kann schwerlich im Zuge der Stildiskussion beantwortet werden. Es zeigt sich also, dass es gar nicht möglich ist, anhand stilanalytischer Erwägungen einzelne für das Verständnis einer Kirchenumgestaltung ganz wesentliche Aspekte methodologisch zu erfassen.

Dass es auch nicht möglich ist, zwei weitere fundamentale Aspekte des Phänomens der Kirchenumgestaltungen mit stilistischen Erwägungen zu erschließen, hat von Engelberg teils selbst aufgezeigt. Es ist eine Schwierigkeit in der Verwendung des Begriffs „Stil“, dass er zwar einerseits einen in der kunsthistorischen Forschung zentralen Begriff darstellt, er andererseits jedoch seit der Antike und bis in die Gegenwart in den unterschiedlichsten Formen verwendet wird, sodass die jeweils vom Autor intendierte Bedeutung für „Stil“ nicht ohne nähere Erläuterungen unmittelbar einsichtig ist.¹⁰² Von Engelberg verzichtet allerdings auf eine solche eindeutige Klärung und verwendet den Begriff stattdessen in unterschiedlichen, teils widersprüchlichen Formen.

Wenn von Engelberg zwei der Kirchenumgestaltungstypen – für ihn sind es stilistische „Modi“, die den Bauherren in seiner „optionalen Vielfalt“ zur Verfügung standen – als „der ‚Italienische‘ Modus“ und „der ‚Französische‘ Modus“ bezeichnet, so geht er dabei zunächst einmal von einem individualistischen Stilbegriff aus, der Stil als „Signum einer unverwechselbaren Identität“ ansieht.¹⁰³ Nach dieser Vorstellung soll mit „Stil“ die „Summe von Merkmalen der Kunst eines Künstlers,

100 S. u. Kapitel VII.2.

101 S. u. Kapitel XI.3 und XI.5.

102 Zum Stilbegriff im Allgemeinen und in seiner kunsthistorischen Verwendung vgl. Wolfgang G. Müller, s. v. Stil, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10 (1998), Sp. 150–159 und Suckale 2006.

103 Bezeichnung und Zitat nach Wolfgang G. Müller, s. v. Stil, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10 (1998), Sp. 150–159, hier Sp. 151.

eines Landes oder einer Epoche“ gemeint sein und dieser Begriff „die künstlerischen Eigenheiten, Gewohnheiten Prinzipien, letztlich die gesamte Mentalität, die im Kunstwerk ihren Niederschlag findet“, erfassen.¹⁰⁴ Insofern jede Region nach dieser Vorstellung also einen je individuellen Stil hervorgebracht hat und für von Engelberg die Wahl eines bestimmten Kirchengestaltungstyps eine Stilfrage ist, so müsste also jede Region auch einen je individuellen Kirchenumgestaltungstyp hervorgebracht haben – wie dies letztlich auch die Rede von einem „Italienischen“ und einem „Französischen Modus“ suggeriert. Von Engelberg nimmt zu dieser Frage wie folgt Stellung: „Die ‚nationalen Benennungen‘ sind nicht willkürlich gewählt, sondern ergeben sich aus der Analyse der *Renovatio* [sic] in den beiden genannten Ländern [Italien und Frankreich]“, wobei es „gute Gründe“ gebe, „für Italien und Frankreich jeweils eine konkrete Vorreiterrolle bei der Genese der entsprechenden *Modi* [...] anzunehmen“.¹⁰⁵ Aus dem begrifflich suggerierten regionalstilistischen Merkmal ist also im Zuge der näheren Konkretisierung eine bloße „Vorreiterrolle“ einzelner Regionen bei der Entwicklung eines Umgestaltungstyps geworden. Offensichtlich möchte also nicht einmal von Engelberg davon ausgehen, dass es zum italienischen Regionalstil gehöre, im Zuge einer Kirchenumgestaltung – gemäß der Definition von Engelbergs für den „Italienischen Modus“ – „eine weitgehende dekorative Überformung der Raumgrenzen“ vorzunehmen.

Auch angesichts der in der vorliegenden Untersuchung zutage tretenden Vielfalt der in Italien realisierten Umgestaltungsformen erscheint es also wenig erfolgversprechend, das Phänomen der Kirchenumgestaltung methodologisch als Bestandteil der Regionalstilforschung erfassen zu wollen. Ähnliches gilt – wie von Engelberg selbst betont – für eine Behandlung bestimmter Umgestaltungstypen als Epochenstil. Vielmehr sei, wie von Engelberg im Zusammenhang seiner Kritik des Begriffs „Barockisierung“ hervorhebt, die „Feststellung, dass mittelalterliche Kirchen zur gleichen Zeit und von in Rang und Situation vergleichbaren Bauherren völlig unterschiedlich ‚barockisiert‘ wurden“ sogar „Ausgangspunkt dieser [seiner] Untersuchung“.¹⁰⁶

Neben dem individualistischen existiert außerdem ein normatives Stilverständnis. Gemäß diesem ursprünglich aus der Rhetorik stammenden Konzept muss für eine bestimmte Gattung gemäß der Vorstellung vom *decorum* bzw. *aptum* (d. h. dem Angemessenen) jeweils eine angemessene Stillage gewählt werden.¹⁰⁷ In diesen Zusammenhang ist auch die bereits angedeutete These einzuordnen, wonach

¹⁰⁴ Suckale 2006, S. 105.

¹⁰⁵ Von Engelberg 2005, S. 27.

¹⁰⁶ Ibid., S. 16.

¹⁰⁷ Wolfgang G. Müller, s. v. Stil, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10 (1998), Sp. 150–159, hier Sp. 150. Müller unterscheidet zwischen individualistischem und normativem Stilverständnis und gebraucht die Begriffe wie im vorliegenden Text. Auffällig ist jedoch, dass für ihn auch „normatives Stilverständnis“ sein soll, wenn ein Individualstil zu späterer Zeit negativ bewertet wird (vgl. *ibid.*, Sp. 151). Auch gebraucht er das individualistische Stilverständnis nur zur in Bezug auf einzelne Künstler und nicht etwa Epochen oder Regionen. Dennoch ergibt sich aus der logischen Stringenz seiner Ausführungen, dass auch vom „individualistischen Stilverständnis“ gesprochen werden muss,

die Auswahl des Umgestaltungstyps immer gemäß der Angemessenheit für die Stellung des Auftraggebers auszuwählen gewesen sei.¹⁰⁸ Einem solchen normativen Stilverständnis ist auch der von von Engelberg für die Bezeichnung der von ihm herausgearbeiteten Umgestaltungstypen gebrauchte Begriff „Modus“ zuzuordnen, der ursprünglich, wie von Engelberg selbst angibt, aus der Rhetorik stammt. So sei es etwa ein Grundprinzip der Redekunst-Lehre des Aristoteles, dass sich die Form der Rede (der Modus) dem gewählten Gegenstand und dem Publikum gemäß den Vorstellungen vom *decorum* bzw. *aptum* anzupassen habe.¹⁰⁹

An dieser Stelle führt von Engelberg jedoch eine überraschende Wendung ein: So soll die Begriffswahl „Modus“ zur Bezeichnung der von ihm herausgearbeiteten Umgestaltungstypen ausdrücklich nicht bedeuten, dass der Umgestaltungstyp durch „eine autoritativ gebotene ‚Angemessenheit‘ der gewählten Mittel (*Dekorum*), repräsentative Ansprüche und Verpflichtungen“ vorgeschrieben sei, da dies dem von ihm herausgearbeiteten Befund widerspreche. „Entscheidendes Kriterium der Moduswahl sind [...] nicht Thema und Publikum, sondern das angestrebte Resultat, die erwünschte psychische Wirkung“.¹¹⁰ „Modus“ soll also ausdrücklich nicht eine zu einem bestimmten Genus passende Stillage bezeichnen, sondern jenes Mittel, von dem sich Künstler und Auftraggeber die Erzielung frei gewählter Effekte beim Publikum erhoffen.

Damit fordert von Engelberg also dazu auf, zur Bezeichnung von Umgestaltungstypen einen Begriff gegen seine eingeführte Bedeutung zu benutzen. Dieser bemerkenswerte Umstand ist letztlich nur damit zu erklären, dass von Engelberg auch dann noch daran festhielt, die kunsthistorische Erforschung von Kirchenumgestaltungen allein mit den Mitteln des Stildiskurses erfassen zu wollen, als die von ihm selbst unternommene Befundanalyse zu dem Ergebnis geführt hat, dass dies mit den Mitteln des normativen Stilbegriffs nicht sinnvoll möglich ist.

Indem von Engelberg dennoch versucht, die Entscheidung für einen bestimmten Umgestaltungstyp allein auf eine frei gewählte stilistische Entscheidung – ein „Ja“ oder „Nein“ zum ‚Zeitstil‘ [...] – für die *Renovatio* könnte man übersetzen: ein „Ja“ oder „Nein“ zur modernisierenden Angleichung an Neubauten – zurückzuführen,¹¹¹ gelangt er schließlich zu einem veritablen Nicht-Ergebnis: Die von von Engelberg angenommene grundsätzliche „Wahlfreiheit“ des Bauherrn und des Künstlers soll dem Kunsthistoriker nur noch die Möglichkeit überlassen, „die jeweilige individuelle Situation“ zu untersuchen, „die durch das Zusammenspiel verschiedenster künstlerischer, politischer, rechtlicher, finanzieller und religiöser Faktoren begründet war und zumindest im Einzelfall die Beantwortung der Frage

wenn mit „Stil“ die formbezogene Individualität der Hervorbringungen nicht nur eines Einzelkünstlers, sondern auch einer Region oder Epoche gemeint sein soll.

108 S. o. Fn. 99.

109 Von Engelberg 2005, S. 24 mit Verweis auf Mildner-Flesch 1983.

110 Von Engelberg 2005, S. 25.

111 Ibid., S. 25 mit Verweis auf Schmoll genannt Eisenwerth 1970, S. 15–18, der wiederum Pinder 1926, S. 80 zitierte.

erlauben mag: Warum gerade so und nicht anders?“¹¹² An anderer Stelle heißt es: „Entscheidendes Kriterium für die gewählte Form der Umgestaltung wäre demnach nicht eine unabänderlichen [sic] Festlegung durch die vorgegebene Situation (Bausubstanz, finanzielle Zwänge oder Möglichkeiten) oder eine autoritativ gebotene ‚Angemessenheit‘ der gewählten Mittel (*Dekorum*, repräsentative Ansprüche und Verpflichtungen), sondern allein die Art und Weise, in der man sich ausdrücken will, die einem für das angestrebte Resultat am angemessensten erscheint.“¹¹³

Letztlich ist „das zentrale Anliegen dieser [seiner] Arbeit, den Blick für die optionale Vielfalt der ‚*Renovatio*‘ zu öffnen“, ¹¹⁴ also eine Kapitulationserklärung gegenüber der Aufgabe, den vorgefundenen Befund nach überzeugenden analytischen Kriterien zu ordnen. Überspitzt formuliert soll die Kunstgeschichte das Phänomen der Kirchenumgestaltungen am Ende also nur noch als eine Ansammlung von Einzelfallentscheidungen ansehen. Dies geschieht jedoch nicht nur, weil von Engelberg die Ausgestaltung einer Umgestaltungskampagne auf eine freie und stilistische Entscheidung über „die Art und Weise, in der man sich ausdrücken will“ verkürzt. Vielmehr liegt dieser Umstand auch in der Tatsache begründet, dass er alle weiteren denkbaren Einflüsse lediglich in Form eines zwingenden Determinismus und nicht etwa nur als Bedingungsfaktoren zu erwägen bereit ist. Nur aufgrund dieser Verkürzung kann von Engelberg zu der Scheinalternative zwischen der offensichtlich absurden Annahme eines absoluten Determinismus über die konkrete Ausgestaltung einer Umgestaltungskampagne allein durch äußere Faktoren auf der einen und der Annahme einer absoluten Wahlfreiheit der Bauherren (Künstler werden hier nicht einmal mehr genannt!)¹¹⁵ auf der anderen Seite gelangen: „Das vorher vom Bauherrn definierte Ziel wäre somit das eigentliche Regulativ der angewandten Kunstmittel jeder *Renovatio*: Die Wahl der Umgestaltungsform unterliegt keinem normativen, sozialen oder künstlerischen Zwang, wird aber von den Gegebenheiten des Einzelfalles mitbestimmt.“¹¹⁶ Im Resultat fühlt sich von Engelberg also geradezu zu der Feststellung gezwungen, dass man den Befund letztlich nicht analytisch ordnen und nur noch Einzelfallbetrachtungen vornehmen könne.

Das würde jedoch bedeuten, der Kunstgeschichte in Bezug auf die Kirchenumgestaltungen das ansonsten vollkommen gebräuchliche Erkenntnisinstrument der Kontextualisierung abzusprechen. Was spräche dagegen, in einem ersten Schritt aus den vorgefundenen Morphologien eine (über drei stiltechnische „*Modi*“ hinausgehende) Typologie der Umgestaltungsformen zu entwickeln, wie dies etwa Martia

¹¹² Von Engelberg 2005, S. 20.

¹¹³ Ibid., S. 25.

¹¹⁴ Ibid., S. 19.

¹¹⁵ Diese fiktionale Verkürzung, die von vorn herein ein komplexeres Zusammenspiel etwa zwischen Auftraggeber, beteiligten Künstlern, Patronatsherren, Ordinarien, Gelehrten, Sachverständigen, weltlichen Korporationen und anderen Personen als Hintergrund für die konkrete Ausgestaltung einer Kirchenumgestaltung ausschließt, erinnert an jene älteren Forschungsdiskurse über den Kircheninnenraum, die David Ganz mit der rezeptions-ästhetischen Methode zu überwinden suchte, vgl. Kapitel I.2.c).

¹¹⁶ Von Engelberg 2005, S. 25.

Hall in Bezug auf die räumlichen Dispositionen italienischer Kirchen vorgeschlagen hat?¹¹⁷ Natürlich würde es sich bei einer solchen Typologie um idealtypische Zuspitzungen (Hall spricht etwa von „basic arrangements“) handeln, die es erlauben sollen, die Masse der zu untersuchenden Umgestaltungskampagnen erkenntnisfördernd zu strukturieren. Bei der konkreten Analyse des Einzelfalls wäre dann jeweils selbstverständlich zu differenzieren; eine Einebnung der tatsächlichen Komplexität der Befunde wäre eine missbräuchliche Überspitzung der Aussagekraft von Typologien. In einem zweiten Schritt könnte dann, entsprechend der eingangs dieses Kapitels angestellten Überlegungen, nach Bedingungsfaktoren gesucht werden, die die Wahl für einen bestimmten Kirchengestaltungstypus begünstigt haben – seien es soziale, künstlerische, denkmalpflegerische, kirchenorganisatorische, herrschaftliche oder repräsentative Faktoren. Auf diese Weise würde der Tatsache Rechnung getragen werden, dass die konkrete Ausgestaltung einer Umgestaltungskampagne zwar grundsätzlich durch menschliche Willensentscheidungen bestimmt wird, dass diese aber eben nicht unabhängig von äußeren Bedingungsfaktoren getroffen werden.

Die hier angestellten Überlegungen bedeuten jedoch nicht, dass die Kategorie „Stil“ bei der Analyse von Kirchengestaltungen vernachlässigt werden darf. So hat von Engelberg zu Recht betont, dass die in einem Kircheninneren gemäß dem individualistischen Stilverständnis vorgefundenen Epochenstile bei der Entscheidung über die Durchführung und konkrete Ausgestaltung einer Umgestaltungskampagne teils eine wichtige Rolle gespielt haben. Dabei wäre zu fragen, ob die vorgefundene Kirchengestaltung aufgrund ihres spezifischen epochenspezifischen Stilidioms ganz oder teilweise bewahrt, stileinheitlich oder in neuem Stilidiom fortgeführt oder überformt bzw. negiert worden ist.

Eine prominente Rolle hat in der kunsthistorischen Beschäftigung insbesondere der Umgang späterer Zeitgenossen mit in gotischem Epochenstil ausgeführten Kunstwerken und Kircheninnerenräumen gespielt.¹¹⁸ So ist in der Literatur herausgearbeitet worden, dass Giorgio Vasari den von ihm als „maniera tedesca“ bezeichneten gotischen Stil im dritten Kapitel der Einführung in die Viten sowohl als Verfallskunst als auch als vom Ausland eingetragenen Fremdkörper angesehen hat, den man durch eine Rückbesinnung auf eine originär-italienische Tradition zu überwinden habe.¹¹⁹ Hier ist also das Vorliegen einer Stilikonographie zu beobachten, in deren Zuge einem Epochenstil wertende,¹²⁰ identitätsbezogene, geschichtsphilosophische Inhalte zugeschrieben wurden. In diesem Zusammenhang wäre also zu untersuchen, ob Künstler und Auftraggeber mit der Beibehaltung oder Überformung gotischer (oder auch romanischer, barocker, etc.) Stilelemente eine inhaltliche Botschaft verbunden hatten.

An anderer Stelle ist nachweisbar, dass die Vollender von in der gotischen Epoche begonnenen Bauten darum gerungen haben, ob sie im Zuge des ästhetischen

117 S. u. Kapitel VI.5.

118 Vgl. dazu ausführlich im Überblick von Engelberg 2005, S. 55–63.

119 Panofsky 1930; vgl. von Engelberg 2005, S. 55 f.

120 Die normative Bewertung von epochen- oder künstlerbezogenen Individualstilen ist nicht zu verwechseln mit dem normativen Stilverständnis, das die Wahl einer jeweils gattungsbezogen angemessenen Stillage vorschreibt, s. o. Fn. 107.

Ideals der Einheitlichkeit (von Engelberg nennt sie „*Conformità*“) eines Bauwerks gezwungen sein sollten, den in den bisher vollendeten Elementen angewandten Stil auch in einer Zeit beizubehalten, in der sich der Geschmack verändert hatte, oder in der mit dem gotischen Stil sogar negative inhaltliche Zuschreibungen verbunden wurden.¹²¹ Ähnliche, ebenfalls sehr differenzierte Überlegungen hat, wie dies bereits angedeutet wurde, auch Luigi Manari angestellt, als er im 19. Jahrhundert die von ihm aus ästhetischen und religiösen Gründen zugleich abgelehnte vorgefundene Ausstattung in „barockem“ Stil im Zuge einer Umgestaltungskampagne schließlich nicht etwa beseitigte, sondern im Gegenteil sogar umfänglich restaurierte.¹²²

Dass das Ideal stilistischer Einheitlichkeit Umfang und Ausgestaltung einzelner Umgestaltungskampagnen erheblich erweitern konnte, zeigt sich auch an den Umgestaltungskampagnen Giorgio Vasaris für S. Croce und S. Maria Novella. So hatte Vasari, wie dies oben bereits ausgeführt wurde, als Ursache für die Umgestaltung von S. Maria Novella angegeben, dass Herzog Cosimo das vor dem Altar befindliche Chorgestühl habe verlagern – und damit auch die Chorschranken habe entfernen – wollen, da „es ihr [der Kirche] alle seine Schönheit nehme“ („che gli toglieva tutta la sua bellezza“; vgl. Abb. 848 und 1245).¹²³ Nun führt Vasari weiter aus: „Und weil die Dinge, die untereinander nicht Ordnung und Proportion haben, nicht gesamthaft schön sein können, hat er [Herzog Cosimo] außerdem angeordnet, dass man in den kleineren Schiffen in Korrespondenz mit den Arkaden und zwischen Säule und Säule reiche Ornamente aus Stein mit neuer Formgebung („*foggia*“) fertige, auf dass sie mit ihren Altären in der Mitte als Kapellen dienen könne und [auf dass] alle einer oder zwei Stilrichtungen (*maniere*) angehören“.¹²⁴ An dieser Stelle wird jenes enge Zusammenspiel zwischen der Umgestaltung einer räumlichen Disposition und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände deutlich, wie es nun bereits mehrfach postuliert worden ist: Ursprünglich wurde eine Umgestaltung der räumlichen Disposition begonnen, um ein nicht auf diese selbst, sondern vielmehr ein auf die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände bezogenes ästhetisches Ziel zu erreichen. Offenbar war die auf diese Weise wieder zutage tretende eigentliche Schönheit der künstlerischen Gestaltung des Baukörpers („*chiesa bellissima, come è veramente*“) jedoch nicht sogleich derart makellos, wie Vasari dies als Endresultat angibt.¹²⁵ Vielmehr hielt er im Zuge der Entfernung von Lettner und Chorgestühl noch einen weiteren, nun direkt auf die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände bezogenen

121 Von Engelberg 2005, S. 56–60 mit Bezug auf Schmidt 1999, S. 171–176, Brandis 2002, S. 62–76 und 279 ff. und andere.

122 S. u. Kapitel XIII.2.

123 S. o. Fn. 19.

124 „E perché le cose che non hanno fra loro ordine e proporzione non possono eziandio essere belle interamente, ha ordinato che nelle navate minori si facciano, in guisa che corrispondano al mezzo degl'archi, e fra colonna e colonna, ricchi ornamenti di pietre con nuova *foggia*, che servino con i loro altari in mezzo per cappelle e siano tutte d'una o due maniere; [...]“, Vasari 1550; 1568 ed. Bettarini und Barocchi 1987, S. 406.

125 S. o. Fn. 19.

Eingriff für erforderlich, nämlich die Umgestaltung der durch die einzelnen Patrone in der Vergangenheit offenbar in je ganz unterschiedlicher Weise gestalteten Seitenwände und Anraumkapellen. Um zu verhindern, dass die Entfernung von Lettner und Chorgestühl den Blick auf einen Baukörper freilegen würde, der in diesen Bereichen allzu asymmetrisch und stilistisch divers gestaltet war, wurden diese durch Vasari zwischen 1565 und 1572 mit einer gleichförmigen Gestaltung überformt,¹²⁶ die zur Reduktion auf einen einheitlichen oder wenigstens zwei (primär epochenbezogene Individual-)Stile („maniere“) führte. Bezogen auf S. Croce heißt es dann bei Vasari, „dieser große Herzog“ habe dasselbe angeordnet, nämlich eine Umgestaltung der räumlichen Disposition und eine gleichmäßige Überformung der Seitenschiffkapellen.¹²⁷ Dort ließ Vasari wie in S. Maria Novella im Jahre 1570 den Lettner entfernen (Abb. 1246f.); die diese Maßnahme begleitende, die Gestaltungsweise nivellierende Überformung der Wände und Altäre der Seitenschiffe erfolgte zwischen 1566 und 1584 (Abb. 1247 und 1249).¹²⁸

Es existieren allerdings auch Beispiele, bei denen das vorgefundene Kircheninnere vollständig negiert worden ist. Dies ist beispielsweise in der Kathedrale S. Rufino in Assisi der Fall, die heute nur noch im Außenbau als Bauwerk des 12. und 13. Jahrhunderts in Erscheinung tritt (Abb. 1096, 1301). Ihr Inneres ist im Jahre 1571 durch Galeazzo Alessi grundstürzend transformiert worden, indem dem vorgefundenen gotischen Innenraum eine neue, der zeitgenössischen Gestaltungspraxis entsprechende, in antikisierenden Formen ausgeführte Kirche eingestellt wurde (Abb. 1302).¹²⁹ Auffällig ist, dass im Zuge dieser Ummantelung der vorgefundene Kircheninnenraum zwar optisch vollkommen negiert, gleichzeitig jedoch physisch vollständig beibehalten wurde (Abb. 1100). Eine ähnliche Vorgehensweise wurde im 17. Jahrhundert bei einer Umgestaltung der Kirche S. Maria Assunta in Spoleto gewählt.¹³⁰

In einer zukünftigen Untersuchung wäre diese Transformation (und unter Umständen auch weitere, ähnliche Exempel) mit jener Umgestaltungskampagne zu vergleichen, in deren Zuge Francesco Borromini zwischen 1646 und 1649 das konstantinische Langhaus von S. Giovanni in Laterano ebenfalls unter weitgehender

126 Wundram 1993, S. 230.

127 „Il medesimo ha voluto che si faccia questo gran Duca nella chiesa grandissima di Santa croce di Firenze: [II.1010] cioè che si lievi il tramezzo, si faccia il coro dietro l'altar maggiore, tirando esso altare alquanto innanzi e ponendovi sopra un nuovo ricco tabernacolo per lo Santissimo Sacramento, tutto ornato d'oro, di storie e di figure; et oltre ciò che, nel medesimo modo che si è detto di Santa Maria Novella, vi si facciano quattordici cappelle a canto al muro, con maggior spesa et ornamento che le suddette, per essere questa chiesa molto maggiore che quella; nelle quali tavole, accompagnando le due del Salviati e Bronzino, ha da essere tutti i principali misteri del Salvatore dal principio della sua Passione insino a che manda lo Spirito Santo sopra gl'Apostoli. La quale tavola della missione dello Spirito Santo, avendo fatto il disegno delle cappelle et ornamenti di pietre, ho io fra mano per Messer Agnolo Biffoli, generale tesauriere di questi signori e mio singolare amico“, Vasari 1550; 1568 ed. Bettarini und Barocchi 1987, S. 407.

128 Wundram 1993, S. 169 f. S. zu den Umgestaltungskampagnen dieser Kirchen durch Giorgio Vasari auch unten Kapitel **XI.3.b**).

129 De Giovanni 1999.

130 Sperandio 2001, S. 114.

physischer Beibehaltung der vorgefundenen Architektur vollständig überformt hat.¹³¹ Dabei wäre zu prüfen, inwiefern jeweils stilistische oder außerstilistische Erwägungen zu der Entscheidung geführt haben, ein Kircheninneres optisch vollständig zu transformieren ohne die vorgefundene künstlerische Durchbildung der Raumhülle in der Substanz zu zerstören. Als außerstilistische Motive kämen beispielsweise die Wertschätzung des vorgefundenen Bauwerks ob seiner – gleichwohl als im Kontext zeitgenössischer Nutzungsbedürfnisse nicht mehr länger als tragbar empfundenen – künstlerischen Substanz oder seines besonderen Alters und einer damit einhergehenden besonderen Legitimierungswirkung für den Patronatsherrn ebenso infrage wie etwa eine Verehrung als – in ihrer Errichtung möglicherweise auf einen Heiligen zurückgehende – Baureliquie.

In Bezug auf die Lateranbasilika hat Max Dvořák aus der Tatsache, dass Borromini in seinen Entwürfen nicht die Möglichkeiten einer Zurschaustellung des konstantinischen Baus ausgelotet habe, geschlossen, dass es nicht dessen künstlerischer Wert gewesen sei, der Borromini fasziniert und zu dessen Beibehaltung bewegt haben könnte. Allerdings sei die Erhaltung auch nicht aufgrund der besonderen historischen Bedeutung der Lateranbasilika als Gründung des heiligen Konstantin erfolgt. Ausschlaggebend für die Entscheidung müsse laut Dvořák vielmehr der Reiz der besonderen künstlerischen Herausforderung gewesen sein, den Borromini in einer vollständigen Aktualisierung der architektonischen Formensprache unter physischer Beibehaltung des vorgefundenen Baus gesehen habe.¹³²

Diese Sichtweise muss vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen jedoch als höchst ahistorisch erscheinen, da sie in unzulässiger Form eine alleinige Entscheidungsautonomie des Architekten fingiert und die gesamte Entscheidungsbe-gründung auf rein künstlerische Motive reduziert. Zunächst wäre vielmehr zu fragen, ob es nicht vielmehr dem Bauherrn, Papst Innozenz X., zukam, derartige Grund-satzentscheidungen zu treffen, und welche Motive dabei handlungsleitend geworden sein mögen. Wie aus den Quellen eindeutig hervorgeht, hatte dieser sich mit der Notwendigkeit konfrontiert gesehen, das einsturzbedrohte Langhaus von S. Giovanni in Laterano sichern zu lassen. Bei der Suche nach einer baulichen Lösung hatte Papst Innozenz sich – zumindest nach dem Bericht Cesare Rasponis – ausdrücklich von dem aus seiner Sicht abschreckenden Beispiel seines Vorgängers Julius II. distanziert, als dieser Altsanktpeter hatte abreißen lassen.¹³³ Damit wurde die Beibehaltung des

131 Von Engelberg 2005, S. 75 mEL.

132 Ibid., S. 75 in Paraphrase von Dvořák 1929, S. 273, 275 und 277.

133 Da das Zitat – wie nicht zuletzt auch bei von Engelberg 2005, S. 78 Fn. 138 – oft aus dem Zusammenhang herausgerissen und mit der falschen Seitenangabe nachgewiesen wird, wird es hier im Textzusammenhang im Kapitel „De Noua Basilicæ Lateranensis Instauratiōe“ transkribiert: „Franciscum Borominum celebrem nostri temporis Architectum efficiendo operi constituit, eique moderatorem consiliorum omnium, atque arbitrum virgilum Spadam Congregationis Oratorij Presbyterium, suumquē interiorem cubicularium, atque elemosinarum [sic] Præfectum consumatissimi virum udicij adiunxit; qui quidem reparandis nonnullis præsentiori remedio indigentibus pridem impositi, manus iam operi admonuerant non dum tantæ amplitudini destinato. Hi igitur agitatatis inter se diù, multumquē rationibus, perspectaquē Pontificis voluntate à mutanda antiqui

konstantinischen Langhauses zur zwingenden Vorgabe des Bauherrn, was dieser auch noch einmal gegenüber Kardinal Lanti in einem Handschreiben vom 15. März 1647 ausdrücklich betonte. Aus diesem Schreiben geht in aller Deutlichkeit hervor, dass der Wunsch nach Erhaltung der Bausubstanz im Kontext einer Wertschätzung für deren besondere religionsgeschichtliche Bedeutung gestanden hatte – sie waren für Innozenz „die Neuerungen der christlichen Kaiser, die Gott in jenen ersten Jahrhunderten der Christenheit dargeboten wurden“ und die man daher nicht verfallen lassen dürfe.¹³⁴ Dvořáks Ansatz kann damit sowohl in Bezug auf die Identifikation des Entscheidungsbefugten als auch die Motive als widerlegt gelten: S. Giovanni in Laterano wurde nicht deshalb konserviert, weil dies für Borromini eine besondere künstlerische Herausforderung darstellte, sondern weil Papst Innozenz X. – nicht zuletzt im Kontext eines neu erwachten Interesses an frühchristlicher Kunst im Rom der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts¹³⁵ – einen auf Konstantin zurückgehenden Bau bewahren wollte. Auch hier erweist sich die bereits durch David Ganz abgelehnte alleinige Fokussierung auf den genialen Künstler als Urheber einer damit auch einzig als Kunstwerk verstandenen Kirchenumgestaltung als verfehlt.¹³⁶

Zumindest gemessen an den Resultaten der Umgestaltungskampagne bezog sich Innozenz' konservatorische Entscheidung jedoch nur auf die Substanz, nicht aber auf die Sichtbarkeit des konstantinischen Baus und seiner Ausstattung. In Bezug auf die sichtbare Oberflächengestalt sahen sich die Zeitgenossen offensichtlich dazu befugt, die vorgefundene Substanz aus ästhetischen Gründen – sogar vollständig! – zu überformen. Insofern Papst Innozenz diese Maßnahmen mit einer Verschönerung der Kirche begründet („abbellirla“),¹³⁷ wäre zukünftig zu untersuchen, ob und inwieweit es hier um einen ähnlichen Schönheitsbegriff ging, wie ihn Vasari im vorhergehenden Jahrhundert als Motiv für seine Florentiner Kirchenumgestaltungen angegeben hatte. In diesem Zusammenhang wäre auch zu fragen,

ædifici structura, & sequendo Iulii Secundi renouati Vaticani Templi consilio vehementer abhorrentis [Hvm]; eodem tecto, iisdemque parietibus, & fundamentis ad nouum opus vtendum sibi constituere“, Rasponi 1656, S. 81.

134 „Reuerendissimo Cardinal Lanti. Premendo Noi, che si conservino le fabbriche antiche della nostra Città di Roma, e specialmente i templi, e Basiliche, che furono le primitie dell'Imperatori Cristiani offerte à Dio in quei primi secoli della Cristianità. E vedendo la nostra Basilica, e Patriarcale di San Giovanni in Laterano edificata da Constantino Imperatore sotto il Pontificato del Glorioso San Silvestro minacciar ruina habbiamo già dato principio alla restauratione per mantenerla quanto sarà possibile nella sua primitiva forma, et abbellirla [...]“, Güthlein 1981, S. 198 (Dok. 67). Vgl. auch von Engelberg 2005, S. 80, der Güthleins Transkript aber nur mittelbar und textlich wie bibliographisch fehlerhaft zitiert.

135 Blunt verweist in diesem Zusammenhang u. a. auf das Erscheinen von Antonio Bosios „Roma sotterranea“ im Jahre 1632 (Bosio und Severano ed. Aldobrandino 1632) und Kardinal Francesco Barberinis Restaurierung des konstantinischen Lateranbaptisteriums; vgl. Blunt 1979, S. 134–136. Auf diese Überlegungen verweist auch von Engelberg 2005, S. 78 Fn. 138.

136 S. o. Kapitel I.2.c). Im Rückgriff auf eine unter Kunsthistorikern kursierende Sottise könnte man an dieser Stelle also noch einmal darauf hinweisen, dass die Künstler in Diensten der Päpste standen und nicht etwa umgekehrt.

137 S. o. Fn. 134.

ob es dabei im Kern um eine primär auf den Epochenstil bezogene Ablehnung der vorgefundenen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände ging, oder ob sich der Wunsch nach Verschönerung auf andere Aspekte der vorgefundenen bzw. der zukünftig gewünschten künstlerischen Ausgestaltung bezog.

Damit gilt es also festzuhalten, dass die Frage nach dem Stil einen wichtigen Bestandteil bei der Erforschung des Phänomens der Kirchenumgestaltungen spielen muss. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Forschungsfeld der Kirchenumgestaltungen dem Stildiskurs unterzuordnen ist bzw. durch diesen im Kern erfasst werden kann.

Abschließend sollen nun die eingangs angestellten ersten Überlegungen zur *Kontinuität* der Prozessualität des Kircheninnenraums vertieft werden. Es ist ein Kernziel der vorliegenden Untersuchung aufzuzeigen, dass bestehende Kircheninnenräume *kontinuierlich* intentional – d. h. in Form von Kirchenumgestaltungen – transformiert worden sind, dass dieses Phänomen auch in der Gegenwart besteht und in Zukunft fort dauern wird. Diese Feststellung mag zunächst trivial erscheinen; sie ist es bei näherer Betrachtung jedoch keineswegs – weder mit Blick auf die bisherige Erforschung der Kircheninnenräume noch mit Blick auf die Konsequenzen, die diese Feststellung für den weiteren Umgang mit den auf uns gekommenen, künstlerisch durchgebildeten Kircheninnenräumen haben muss.

Zunächst einmal ist Meinrad von Engelberg ausdrücklich zuzustimmen, wenn er den in der vorliegenden Untersuchung als „Kirchenumgestaltung“ bezeichneten Forschungsgegenstand an einer Stelle als „das in allen Jahrhunderten weit verbreitete und völlig geläufige Phänomen der Adaption eines vorhandenen Gebäudes an moderne Nutzungs- und Gestaltungsvorstellungen“ definiert.¹³⁸ Von Engelberg hatte diese Definition in dem Zusammenhang vorgelegt, in dem er in überzeugender Form die in der Literatur sowohl explizit wie auch implizit erhobene Behauptung widerlegt hatte, dass sich „Barockisierungen“ gegenüber Kirchenumgestaltungen anderer Epochen qualitativ unterscheiden würden.¹³⁹ Dabei handelt es sich um eine ganz wesentliche Feststellung, denn erst dadurch, dass man „Barockisierungen“ nicht mehr als qualitativ unterschiedlichen Sonderfall betrachtet, kann man überhaupt zu der Feststellung gelangen, dass es sich bei dem Phänomen der Kirchenumgestaltungen nicht um ein für eine bestimmte Vergangenheit zeit-spezifisches, sondern vielmehr um ein überzeitliches Phänomen handelt.

Hinzu kommt eine weitere Feststellung, die die vorliegende Untersuchung durch ihre spezifische, zeitübergreifende und auf einen Bau bezogene Anlage zu belegen versucht, nämlich dass bestehende Kircheninnenräume weit häufiger umgestaltet worden sind, als dies häufig realisiert wird. So wird im folgenden Text beispielsweise herausgearbeitet, dass der Kircheninnenraum von S. Pietro bis um 1500 bereits mindestens zwei Mal (nämlich um 1330 und im Jahre 1436) fundamental

¹³⁸ Von Engelberg 2005, S. 18. Damit schließt er sich – ohne dies offenzulegen – der von ihm zitierten Sicht von Gubler 1985, S. 123 an, die er zuvor ausdrücklich als eine der nicht zulässigen „Generalthesen“ pauschal abgelehnt hatte, vgl. von Engelberg 2005, S. 15 f.

¹³⁹ Von Engelberg 2005, S. 16–18.

umgestaltet worden ist, sodass man idealtypisch gesprochen bereits für das Mittelalter – wenn man einmal von der Zeit um 1500 als Epochengrenze zur Neuzeit ausgehen möchte – von insgesamt drei unterschiedlichen Innenraumzuständen für S. Pietro in Perugia ausgehen muss (vgl. Abb. 142–144).

Mit dieser, erst auf Basis umfänglicher Überlegungen möglichen Feststellung soll jenem undifferenzierten, dichotomischen Geschichtsbild entgegengewirkt werden, das letztlich auch hinter den meisten der von von Engelberg aufgeführten Theorien steht, die den „Barockisierungen“ einen qualitativ herausgehobenen Charakter hatten zubilligen wollen: Nämlich dass es einen mittelalterlichen „Originalzustand“ gegeben habe, der in der Barockzeit illegitimerweise überformt worden sei. Erst vor dem Hintergrund eines solchen Geschichtsmodells wird überhaupt ersichtlich, warum bei zahlreichen Umgestaltungskampagnen insbesondere im Italien des 19. Jahrhunderts versucht worden ist, vorgefundene Kircheninnenräume von diesen vermeintlich einmaligen und als illegitim empfundenen Veränderungen zu befreien und auf ihren ebenso vermeintlichen Urzustand zurückzuführen.¹⁴⁰ Indem bei der Konzeptionierung solcher Umgestaltungen nämlich die Prozessualität des Kircheninnenraums im Mittelalter vollkommen verkannt und stattdessen das Vorliegen nur *eines* mittelalterlichen Zustands fingiert wurde, mussten diese im Ergebnis notwendigerweise nicht zur Wiedererschaffung eines tatsächlichen früheren Zustands (der eigentlich intendierten Rück-Restaurierung), sondern vielmehr zur Kreation einer vollkommen neuen, bisher nie dagewesenen Innenraumgestaltung sein, die in Wahrheit nichts anderes war als die Projektion zeitgenössischer Vorstellungen über „den“ mittelalterlichen Kircheninnenraum. Dabei konnten zeitgenössische Idealvorstellungen bezüglich des vermeintlichen mittelalterlichen Kircheninneren außerdem so weit gehen, dass selbst eigene wissenschaftliche Erkenntnisse über tatsächliche mittelalterliche Zustände ignoriert wurden. So entdeckte Alfonso Rubbiano zwar einerseits in S. Francesco in Bologna die Fundamente eines zu seiner Zeit bereits beseitigten mittelalterlichen Lettners und publizierte seine Erkenntnisse darüber im Jahre 1886. Dies hinderte ihn jedoch nicht daran, bei der Regotisierung der Kirche auf die Wiedereinrichtung eines Lettners zu verzichten.¹⁴¹

Der Architekt Luca Beltrami (1854–1933) hatte den Projektionscharakter derartiger Maßnahmen hervorgehoben und diese als „romantische Restaurierungen“ abgelehnt. Stattdessen forderte er „historische Restaurierungen“, bei denen die restauratorischen Entscheidungen auf einer adäquaten Analyse der tatsächlichen Geschichte des vorliegenden Kircheninnenraums getroffen werden.¹⁴² Dies bedeutet jedoch auch, dass man bei der wissenschaftlichen Erforschung des Kircheninnenraums von dessen Historizität ausgeht, d. h. also der Tatsache, dass Kirchenumgestaltungen *kontinuierlich* vorgenommen worden sind. Wie die vorliegende Untersuchung ergeben wird, ist dies jedoch keineswegs der Fall. So werden die

140 Vgl. Fn. 7 und die folgenden Bemerkungen zu Alfonso Rubbianos Regotisierung von S. Francesco in Bologna.

141 Hall 1974a, S. 166.

142 Barbacci 1956, S. 37–39, 79, 120 und 129. S. zu der Frage der Zulässigkeit rekonstruierender Restaurierungen unten ausführlich Kapitel XIII.2.d) sowie XIV.2.a) und XIV.2.b).

folgenden Überlegungen ergeben, dass die im 19. Jahrhundert durch Mauro Bini begründete Fiktion, wonach es in S. Pietro grundsätzlich lediglich einen Zustand jeweils vor und nach der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 gegeben habe, in späterer Zeit kaum hinterfragt und stattdessen zumeist fortgeschrieben worden ist – mit der Folge, dass die tatsächliche Diversität der mittelalterlichen Zustände von S. Pietro nicht erkannt und etwa der um 1500 von Perugino vorgefundene Zustand des Kircheninneren vollkommen verfehlt rekonstruiert worden ist.¹⁴³

Was aber bedeutet es für eine Restaurierungskampagne, wenn sie nun auch im Kontext der Kirchenumgestaltungen bzw. der hier postulierten Kontinuität der Prozessualität des Kircheninnenraums betrachtet wird? Als Meinrad von Engelberg im Zuge seiner Ablehnung einer qualitativen Besonderheit von „Barockisierungen“ den von ihm zur Bezeichnung von Kirchenumgestaltungen benutzten Forschungsbegriff „Renovatio“ definierte, hat er hervorgehoben, dass dieser sinnvollerweise ebenso wenig einen Mindestumfang von Umgestaltungsmaßnahmen vorgeben dürfe, wie man das Vorliegen einer „Renovatio“ davon abhängig machen dürfe, ob die dahinterliegenden Intentionen nun „programmatisch oder ‚nur‘ ästhetisch-pragmatisch“ gewesen waren.¹⁴⁴ Auch in diesem Punkt ist von Engelberg ausdrücklich zuzustimmen. Es ist weder sinnvoll noch erkenntnisfördernd, zwischen bloßen „Renovierungen“ im Sinne eher kleinerer Instandsetzungs- und Reparaturarbeiten, „Restaurierungen“ im Sinne von auf die künstlerische Substanz bezogenen konservatorischen Maßnahmen und primär „programmatisch“ ausgerichteten Kirchenumgestaltungen qualitativ zu unterscheiden. Nicht nur lassen sich derartige Unterscheidungen in der Praxis kaum durchhalten. Vielmehr ist in allen derartigen Fällen – auch solchen mit einer primär konservatorischen Zielsetzung – der vorgefundene Kircheninnenraum intentional verändert worden, und es lassen sich in allen Fällen mit großem Erkenntnisgewinn sämtliche der bisher skizzierten, auf die Forschungskategorie „Kirchenumgestaltung“ bezogenen Fragenkreise aufwerfen.

Restaurierungen sind damit ebenso wie Barockisierungen nicht als ein qualitativ zu unterscheidendes Spezialphänomen, sondern vielmehr als eine Ausformung des zu allen Zeiten kontinuierlich auftretenden Phänomens der Kirchenumgestaltungen zu betrachten. Diese Perspektive ermöglicht eine erhebliche Erkenntnisvertiefung bei der Erforschung der Geschichte der italienischen Kircheninnenräume. So wird auf diese Weise beispielsweise ermöglicht, die weitgehende Veränderung der vorgefundenen künstlerischen Substanz abzielenden Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609, deren Resultat auch heute noch in S. Pietro in Perugia optisch bestimmend ist,¹⁴⁵ direkt mit der primär auf die Konservierung des vorgefundenen Bestands abzielenden Restaurierungskampagne des Luigi Manari im 19. Jahrhundert¹⁴⁶ zu vergleichen. Dies ermöglicht zunächst, das je Eigentümliche der jeweiligen Transformation noch deutlicher herauszuarbeiten. Außerdem wird erst durch diesen Vergleich die

¹⁴³ Vgl. dazu insb. Kapitel VII.1.d), VII.1.e) und VIII.2.

¹⁴⁴ Von Engelberg 2005, S. 16f.

¹⁴⁵ S. u. Abschnitte X und XI.

¹⁴⁶ S. u. Kapitel XIII.2.

Rekonstruktion einer „konservatorischen Wende“ zur Zeit Manaris ermöglicht, seit der sich die Zeitgenossen nicht mehr befugt gesehen haben, das künstlerisch durchgebildete Kircheninnere von S. Pietro grundsätzlich zu verändern, während ein solches Vorgehen zuvor integraler Bestandteil jeder Umgestaltungskampagne gewesen war.

Indem Restaurierungen als Kirchengestaltungen begriffen werden, wird also eine historische Kontextualisierung jenes restaurativ-konservatorischen Ansatzes ermöglicht, der heute zumeist den Umgang mit vorgefundenen, künstlerisch durchgebildeten Kircheninnenräumen bestimmt. Es wird deutlich, dass es sich bei dieser Herangehensweise in der Tat um eine Option handelt, und dass in vorangegangenen Zeiten – mit teils ebenso guten Gründen! – ganz andere Grundsatzentscheidungen bei dem Umgang mit dem auf uns gekommenen Erbe der Kircheninnenräume getroffen worden sind.

Damit kann die Kircheninnenraumforschung mit ihrem spezifischen Konzept der Kontinuität der Prozessualität der Kircheninnenräume und dem Barockisierungen wie Restaurierungen einschließenden Konzept der kontinuierlich erfolgenden Kirchengestaltungen also in mehrerlei Hinsicht zu einem verantwortungsvollen Umgang mit vorgefundenen Kirchenräumen beitragen. Sie schärft das Bewusstsein für den gesamten geschichtlichen Verlauf eines vorliegenden Kircheninnenraums sowie für die Tatsache, dass mit dem eigenen restauratorischen bzw. kirchengestaltenden Handeln ein weiteres Mal die Prozessualität des Kircheninnenraums fortgeschrieben wird.¹⁴⁷

Ausdrücklich mag die Kircheninnenraumforschung auf diese Weise wichtige Erkenntnisse und Einsichten für die verantwortlichen Akteure auf Seiten des Bauherrn, des Architekten sowie der kirchlichen Behörden und der Denkmalpflege- und Denkmalschutzinstitutionen liefern, die mit der Herausforderung konfrontiert sind, dass angesichts stark schrumpfender Gemeinden auch in Italien Kircheninnenräume in Zukunft nicht nur bestandserhaltend restauriert, sondern zur Sicherstellung ihrer weiteren Existenz in ihrer Nutzung erweitert, verändert oder gar vollständig umgenutzt werden. Schon weil das katholische Kirchenrecht die Gleichzeitigkeit von sakraler und profaner Nutzung im selben Raum eigentlich nicht akzeptiert und daher bei profaner Nutzungserweiterung eine physische Trennung vorsieht,¹⁴⁸ aber auch weil neue Nutzungen von Kirchenräumen etwa in Form von Bibliotheken, Kindergärten oder gar Einkaufszentren neue Anforderungen an bestehende Räume stellen, wird die in Zukunft wohl massenhafte Umnutzung von Kircheninnenräumen möglicherweise auch eine Vielzahl von Umgestaltungen nach sich ziehen. Die vorliegende Publikation wird hoffentlich zeigen: Wie die Umgestaltungen der Gegenwart gelungen und verantwortungsvoll

gestaltet werden können, dafür kann ein Blick zurück in die Geschichte der Kirchenumgestaltungen wichtige Anhaltspunkte liefern.¹⁴⁹

e) Zur spezifischen Anlage der vorliegenden Untersuchung

Auf Basis der bisher angestellten Überlegungen soll im Folgenden nun die spezifische Anlage der vorliegenden Untersuchung erläutert werden.

Wie eingangs bereits angedeutet worden ist, soll es der Zweck der vorliegenden Untersuchung sein, die Kircheninnenraumforschung in Italien vorzustellen, methodologisch fortzuentwickeln und die bisherigen Erkenntnisse über die Geschichte der Kircheninnenräume zu vertiefen. Dabei soll insbesondere aufgezeigt werden, dass ein besonderer Erkenntnisgewinn zu erwarten ist, bei diesem Vorgehen im Kircheninnenraum sowohl die räumliche Disposition als auch die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände in den Blick genommen werden. In diesem Zuge wird ein besonderes Augenmerk einerseits auf die Veränderungen in der Rezeption der Kircheninnenräume und andererseits auf die Rekonstruktion und Interpretation von Kirchenumgestaltungen gelegt werden.

Als Meinrad von Engelberg im Jahre 2005 seine Untersuchung zur Umgestaltung süddeutscher Kirchen aus der Zeit des Barock vorlegte, diagnostizierte er, dass der Archivbestand durch zahlreiche Einzeluntersuchungen hinreichend erfasst sei, sodass nun noch allein „ein synthetischer Überblick für die bisher isolierten Befunde“ erarbeitet werden müsse.¹⁵⁰ Aus den hier angestellten Überlegungen zum Forschungsstand zur Erforschung der räumlichen Disposition und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände italienischer Kirchen ist mehr als deutlich geworden, dass in Bezug auf diese Denkmälergruppe eine vollkommen andere Diagnose gestellt werden muss: Weder zur Erfassung des Archivbestands und Baubefunds noch zu einer darauf aufbauenden Interpretation sind bisher ausreichend Einzeluntersuchungen vorgelegt worden, um die Geschichte der italienischen Kirchenräume befriedigend überblickshaft erfassen zu können.

Aufgrund dieser Tatsache wird sich die vorliegende Untersuchung – wie eingangs bereits angekündigt – der Erschließung der Geschichte der italienischen Kircheninnenräume mit der exemplarischen Untersuchung eines einzelnen Kircheninnenraums nähern. Zentralgestellt wird dabei die Kirche S. Pietro in Perugia, nicht zuletzt, da in ihrem Innenraum auch heute noch die Stratifikation zahlreicher Umgestaltungskampagnen deutlich sichtbar ist und darunter Umgestaltungstypen repräsentiert sind, denen für das Verständnis des Phänomens der Kirchenumgestaltungen in Italien eine besondere Bedeutung zukommt. Hinzu kommt, dass in Bezug auf S. Pietro von einer sehr guten Quellenlage auszugehen ist¹⁵¹ und dass – was als Begründung für

¹⁴⁹ Zu Kirchenumnutzungen in der Gegenwart s. Fisch 2007. Von dort stammt auch der Begriff der „Nutzungserweiterung“ (s. dort S. 37). S. zu den Umgestaltungen der Vergangenheit als Vorbild für die Gegenwart u. Kapitel XV.4.

¹⁵⁰ Von Engelberg 2005, S. 13.

¹⁵¹ S. u. Kapitel I.3.

seine Untersuchung angesichts der oben angestellten Überlegungen allerdings gar nicht nötig sein sollte – die künstlerische Qualität der Ausstattung sehr hoch ist. Die exemplarische Vorgehensweise schließt selbstverständlich jeweils eine umfassende Kontextualisierung ein, sodass die vorliegende Untersuchung auch zahlreiche Erkenntnisse über andere italienische Kircheninnenräume erbringen wird.

Dass der Kircheninnenraum von S. Pietro dabei über die gesamte Fortdauer seiner Existenz untersucht wird, ist eine bewusste methodische Entscheidung. Hauptgrund hierfür ist es, nachhaltig das Bewusstsein für die Tatsache zu vertiefen, dass Kircheninnenräume über die gesamte Fortdauer ihrer Existenz *kontinuierlich* verändert werden. Anstatt sich auf die augenfälligste Umgestaltungskampagne zu konzentrieren (in S. Pietro wäre es jene von ca. 1591–1609), soll durch die spezifische Anlage der vorliegenden Arbeit aufgezeigt werden, dass für einen gegebenen Kircheninnenraum mit einer Vielzahl von Umgestaltungskampagnen zu rechnen ist, durch die die räumliche Disposition und die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände zu allen Zeiten immer wieder verändert worden ist. So ist im Falle des Kircheninnenraums von S. Pietro mindestens von zehn größeren Transformationskampagnen auszugehen (um 1330, 1436, um 1500 und im frühen 16. Jahrhundert, 1567, um 1591, 1608/09, im späteren 17., im späteren 18., Mitte des 19., in den 1960er Jahren). In diesem Zuge soll ausdrücklich auch aufgezeigt werden, dass derartige Kirchenumgestaltungen auch zu Zeiten durchgeführt worden sind, für die dies bisher nicht vermutet worden ist (in S. Pietro sind dies insbesondere jene des späteren 17. und des 18. Jahrhunderts), und dass diese ebenfalls mit großem Erkenntnisgewinn interpretiert werden können. Damit soll auch die bisherige weitgehende Fokussierung der Forschung auf bestimmte Umgestaltungstypen – etwa jene Transformationen, die im Kontext der tridentinischen Reform realisiert worden sind – aufgebrochen werden. Außerdem wird deutlich werden, dass die Gestalt des heutigen Kircheninnenraums von S. Pietro nur auf den ersten Blick ganz überwiegend durch die Transformationskampagne von ca. 1591–1609 bestimmt ist; vielmehr wird er durch die folgenden Überlegungen als das Produkt einer Vielzahl von Umgestaltungsmaßnahmen aus der Vergangenheit lesbar gemacht. Diese Erkenntnis wäre im Übrigen auf die Mehrzahl nicht nur der älteren italienischen und außeritalienischen Kircheninnenräume übertragbar.

Der zeitübergreifende Ansatz wird es erlauben, die jeweils spezifischen methodischen Herausforderungen aufzuzeigen, die sich bei der Befunderfassung und Interpretation einzelner Epochen der italienischen Kircheninnenraumgeschichte stellen und dabei jeweils potenziell fruchtbare Deutungsstrategien vorzustellen. Außerdem wird es im Zuge des zeitübergreifenden Ansatzes möglich sein, die im Kontext einer einzelnen Epoche entwickelten methodologischen und interpretatorischen Ansätze auf ihre Anwendbarkeit auch für andere Epochen zu überprüfen und auf dieser Basis kritisch fortzuentwickeln. Schließlich erlaubt die hier gewählte Herangehensweise einen epochenübergreifenden Vergleich, auf dessen Basis das je Besondere der zu unterschiedlichen Zeiten durchgeführten Kirchenumgestaltungen jeweils näher bestimmt werden kann. Im Zuge der darüber hinaus stattfindenden Kontextualisierungen der einzelnen Umgestaltungsmaßnahmen wird

es außerdem möglich sein aufzuzeigen, inwiefern bei der Anwendung einzelner methodologischer und interpretatorischer Ansätze außerdem nach geographischen Territorien, Kirchentypen oder anderen Kriterien differenziert werden muss.

Es gibt jedoch auch zahlreiche praktisch-methodologische Erwägungen, die die Inaugenscheinnahme eines Kircheninnenraumes über einen längeren Zeitraum – wenn nicht sogar in seiner Gesamtgeschichte – erforderlich machen. So ist es beispielsweise oft schlechterdings kaum möglich zu rekonstruieren, wie ein Kircheninnenraum zu einer bestimmten Zeit ausgesehen hat, wenn man nicht wenigstens eine grobe Vorstellung darüber gewonnen hat, zu welchen Zeiten die einzelnen im Kircheninnenraum heute vorhandenen Elemente eingebracht bzw. an ihren heutigen Ort verlagert worden sind. Andernfalls besteht nämlich die Gefahr, dass – wie dies im Zuge der oben beschriebenen, verfehlten dichotomischen Erklärungsmodelle, die nur von einem einzigen Umgestaltungsmoment für einen gegebenen Kircheninnenraum ausgehen möchten, oft geschehen ist – einer zu rekonstruierenden Umgestaltungskampagne zahlreiche Maßnahmen zugeordnet werden, die in Wahrheit bereits zuvor oder erst später realisiert worden sind. Wie die vorliegende Untersuchung ergeben wird, ist dies im Falle von S. Pietro in Perugia gleich an mehreren zentralen Stellen geschehen, sodass es in der Vergangenheit immer wieder zu eklatanten Fehlrekonstruktionen gekommen ist.

Besonders wichtig ist es in diesem Zusammenhang, dass bei der Untersuchung einer einzelnen Umgestaltung nicht nur jener Zustand rekonstruiert wird, der Resultat dieser Maßnahme war, sondern auch jener, der durch die in Augenschein genommene Umgestaltung transformiert worden ist. Oft lässt sich nämlich nur auf diese Weise der tatsächliche Umfang der Umgestaltungsmaßnahme rekonstruieren, da die Quellen beispielsweise zumeist nicht etwa angeben, dass etwa ein Altar in einem bestimmten Jahr an einer bestimmten Stelle gestanden hatte, sondern vielmehr lediglich, dass er zu einer bestimmten Zeit von einer nicht näher bestimmten Stelle vorverlegt worden ist. Wer eine solche Quellenaussage interpretieren will, muss also wissen, wo der Altar zuvor gestanden hatte. Wenn dann außerdem in einem zweiten Schritt die jeweilige Umgestaltungsmaßnahme in ihrer historischen und künstlerischen Bedeutung interpretiert wird, wird es sich ohnehin als unerlässlich erweisen herauszuarbeiten, wie denn jener Kircheninnenraum genau beschaffen war, den die Zeitgenossen als nicht mehr hinnehmbar und unbedingt umgestaltungswürdig angesehen hatten.

Die auf eine längere Dauer angelegte Untersuchung eines Kircheninnenraums hat jedoch noch einen weiteren methodischen Vorteil. So wird sich an mehreren Stellen zeigen, dass es bei der Rekonstruktion der Geschichte des Innenraums von S. Pietro von besonderem Erkenntniswert ist, wenn man durch die langfristige Betrachtung jeweils gezwungen ist, über das Schicksal einzelner, im Zuge früherer Umgestaltungsmaßnahmen behandelter Ausstattungselemente bei der Analyse der dann folgenden Umgestaltungskampagnen Rechnung ablegen zu müssen. Gleich an mehreren Stellen hat erst diese Notwendigkeit Unstimmigkeiten in den bisherigen Rekonstruktionsvorschlägen aufgedeckt und tragfähige Alternativvorschläge ermöglicht.

Die durch die Langfristigkeit der Untersuchung erzwungene Rechenschaftspflicht betrifft jedoch nicht nur das Schicksal einzelner Einrichtungsgegenstände, sondern auch jenes einzelner Funktionen. So erzwingt die spezifische Anlage der vorliegenden Untersuchung Überlegungen zu der Frage, wohin der Ort der Predigt verlagert worden ist, wenn etwa ein Lettner entfernt wurde, dem diese Funktion bisher zugekommen war. Als ergiebig wird sich außerdem die Frage nach dem geschichtlichen Wandel der Orte für die Bewahrung und der Weisung des heiligen Sakraments erweisen. In Bezug auf S. Pietro wird sich hier eine Funktionswanderung aus einer Seitenkapelle mit privatem Patronatsrecht im Jahre 1567 auf den Hochaltar und von dort aus – nach einigen Veränderungen in Bezug auf dessen Ort und die Morphologie des dort befindlichen Sakramentshauses – im 18. Jahrhundert zurück in eine zu diesem Zweck neu errichtete Seitenkapelle ergeben. Ähnliche Fragen stellen sich auch in Bezug auf die wandernden bzw. wechselnden Orte des Kunstgenusses im Kircheninneren und jene der Reliquienbewahrung. Dabei wird es jeweils nicht nur um die Rekonstruktion der historischen Ortswechsel, sondern auch um deren umfassende Interpretation und historische Kontextualisierung gehen. Es wird etwa zu fragen sein, warum die funktionsbezogenen Ortswechsel von den Zeitgenossen für notwendig befunden worden sind und inwiefern sich hier Veränderungen in der Religionspraxis, der Frömmigkeit und zeitgenössischen Haltungen zu Kunst und Kunstgenuss im Kircheninnenraum niederschlagen.

Schließlich wird es die spezifische Anlage der vorliegenden Untersuchung, bei der ein einzelner, exemplarisch betrachteter Kircheninnenraum nahezu über seine Gesamtgeschichte betrachtet wird, erlauben, die *Longue durée* einzelner Themen zu verfolgen, die für das Verständnis nicht nur von S. Pietro in Perugia, sondern vielmehr einer Vielzahl italienischer Kircheninnenräume von zentraler Bedeutung sind. Dabei handelt es sich um Stehende Themen, die in der Geschichte einzelner italienischer Kircheninnenräume immer wieder äußerst wirkmächtig geworden sind, indem sie wiederkehrend in starkem Maße die Ausgestaltung von Kirchenumgestaltungen beeinflusst oder sogar für die Durchführung von Umgestaltungsmaßnahmen ursächlich geworden sind. Zuweilen werden diese stehenden Themen bisher zumeist vor allem in Nachbarwissenschaften der Kunstgeschichte behandelt; in diesem Falle haben sie aus Sicht der Kircheninnenraumforschung quasi hilfswissenschaftlichen Charakter, und müssen – wie die vorliegende Arbeit mehrfach aufzeigen wird – bei einer adäquaten Erforschung der Geschichte eines Kircheninnenraums unbedingt methodologisch beherrscht werden. Daher werden diese Themen, die nur auf den ersten Blick nicht als zentraler Kernbestandteil der Kircheninnenraumforschung erscheinen, in der vorliegenden Untersuchung ausführlich und ebenfalls mit exemplarischem Anspruch behandelt werden.

Das zentrale Themenfeld ist dabei die Geschichte der Heiligenverehrung und der Hagiographie in Italien, wobei mit letzterer sowohl die Geschichte der Heiligenviten als auch deren wissenschaftlicher Erforschung gemeint ist. So stammen fast alle Informationen über die Umstände der Gründung der Kirche S. Pietro – wie dies auch für zahlreiche andere Kirchen in Italien gilt – aus einer Heiligenvita, nämlich der in unterschiedlichen Versionen überlieferten Lebensbeschreibung des Gründers

und Erbauers der Klosterkirche, dem heiligen Pietro Abate. Nun werden die folgenden Überlegungen ergeben, dass diese Vita nicht etwa zu Lebzeiten Pietros, sondern vielmehr erst im Umfeld einer späteren Umgestaltungskampagne entstanden ist. Als nämlich die Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436 das Benediktinerkloster S. Pietro übernahm, um es in päpstlichem Auftrag zu reformieren, ließen sie eine Heiligenvita verfassen, die letztlich vor allem an die Mönche von S. Pietro gerichtet war und ihnen die monastische Reform als direktes Erbe ihres Klostergründers S. Pietro Abate erscheinen lassen sollte. Um die inhaltliche Botschaft der Vita besonders authentisch, glaubwürdig und damit im Reformsinne effektiv zu gestalten, verfolgten deren Verfasser eine Doppelstrategie: So wurden in die Vita einerseits der diplomatischen Überlieferung entnommene historische Fakten eingewoben, sodass ihr Inhalt bei näherer Überprüfung als historisch wahr erscheinen musste. Gleichzeitig wurde den Lesern jedoch die Heiligkeit Pietros über topische und damit bewusst ahistorische literarische Muster glaubhaft gemacht. So sollte sich dessen Heiligkeit bei der Lektüre nämlich insbesondere dadurch erweisen, dass Pietro ähnliche Taten vollbracht und Wunder gewirkt hatte wie die jene prominenten, als gesichert authentisch geltenden Heiligen, über deren Taten Gregor der Große in seinen Dialogen berichtet hatte und unter denen sich auch der heilige Benedikt befindet. An dieser Stelle wurde S. Pietro Abate als Träger zentraler Aspekte der von der Congregazione di S. Giustina intendierten monastischen Reform konstruiert, indem ihm in einzelnen Episoden modellhaftes Handeln im Sinne der Benediktsregel zugeschrieben wurde.

Die Kerninhalte dieser Vita wurden anschließend im Zuge einer von der Kongregation im Jahre 1436 durchgeführten Umgestaltungskampagne im Kircheninneren von S. Pietro dargestellt. Dabei war auch hier das vordergründige Ziel, die Mönche von S. Pietro vermittels der in der Vita angelegten spezifischen Interpretation der Rolle ihres Klostergründers möglichst effektiv an ihren monastischen Reformauftrag zu erinnern. Als die Kirche um 1500 und später erneut zwischen ca. 1591–1609 umgestaltet wurde, stand diese an die Mönche von S. Pietro gerichtete visuelle Einschärfung des Reformauftrags erneut im Zentrum.

Gerade die letztgenannte Umgestaltung erfolgte bereits im Kontext eines Wiederauflebens der Heiligenverehrung im Italien nach dem Tridentinischen Konzil und damit auch dem beginnenden wissenschaftlichen Interesse an den Heiligenviten. Wie die folgenden Untersuchungen ergeben werden, war dieses Interesse vor allem auch dadurch begründet, protestantischer Kritik an der Heiligenverehrung eine wissenschaftliche Absicherung der Erkenntnisse über die Heiligen entgegenzustellen. Im Zuge dieser Untersuchungen wurde jedoch – wie dies für S. Pietro wie auch für zahlreiche andere italienische Kirchen nachweisbar ist – die gefährliche Mischung überprüfbarer historischer Fakten und literarisch-topischer Inhalte nicht als solche erkannt. Dies hatte zur Folge, dass auch die Tatsachenbehauptungen jener Textteile, die allein auf topischen Verfahrensweisen beruhten, als tatsächliche historische Fakten behandelt wurden. Für S. Pietro ist sogar nachweisbar, dass die Mönche von S. Pietro diese methodologische Unsicherheit bewusst ausnutzten, und durch die Produktion zweier neuer Vitenversionen für zwei der wichtigsten hagiographischen Forschungsprojekte – jenes von Jean Mabillon und jenes der

Bollandisten – die vermeintlichen historischen Erkenntnisse über die Kirche S. Pietro durch weitere Legendenbildungen anreicherten.

Gerade weil die Autoren seit dem späten 16. Jahrhundert jedoch mit einem wissenschaftlichen Anspruch auftraten, verliehen sie mit ihrer verfehlten Methodik den vermeintlichen historischen, tatsächlich aber nur auf topischen Konstrukten beruhenden Tatsachenbehauptungen derart effektiv den Anschein tatsächlicher historischer Fakten, dass die in den Viten kreierten Legenden noch heute unhinterfragt einer adäquaten Beschäftigung mit der Erstausrüstung und den frühen Umgestaltungen von S. Pietro wie auch von zahlreichen anderen italienischen Kirchen nachhaltig behindern. Durchgängig werden in der Literatur nämlich – im Falle von S. Pietro wie auch zahlreichen anderen Kirchen – die Urteile der frühmodernen Wissenschaft nicht hinterfragt, sodass es in Bezug auf die Kircheninnenräume häufig zu eklatanten Fehldatierungen und irrige Rekonstruktionen kommt.

So müsste man auf Basis der bisherigen Forschung eigentlich davon ausgehen, dass für S. Pietro ein frühchristlicher Kircheninnenraum zu rekonstruieren wäre. Tatsächlich wird die vorliegende Untersuchung jedoch ergeben, dass die bisherige Datierung der Kirchengründung in das 6. Jahrhundert auf einem topischen Konstrukt der Pietro-Abate-Viten basiert, und die Kirche S. Pietro tatsächlich nachweisbar erst am Ende des 10. Jahrhunderts errichtet wurde. Auch die bisher unhinterfragte Annahme, dass S. Pietro ursprünglich die Kathedrale von Perugia gewesen sei, beruht nachweislich allein auf topischen Behauptungen, weshalb auch nicht von einer spezifisch-bischöflichen räumlichen Disposition – etwa mit einem mit einem Baldachin versehenen Bischofsthron – für den Ursprungsbau auszugehen ist. Auch hat bei der Errichtung der Kirche kein S. Stefano Abate mitgeholfen, da dieser Heilige erst im Zuge der Umgestaltungsmaßnahmen von ca. 1591–1609 fingiert wurde.

Wer sich also mit italienischen Kircheninnenräumen – und dabei insbesondere der Rekonstruktion der früheren Stadien – befasst, muss die für den jeweiligen Kircheninnenraum einschlägigen hagiographischen Texte adäquat analysieren und topische Inhalte von „harten“ historischen Fakten trennen können, um nicht zu eklatanten Fehlrekonstruktionen zu gelangen. Er muss außerdem um die Geschichte der italienischen Hagiographie und Geschichtswissenschaft wissen, dabei insbesondere mit dem Umstand vertraut sein, dass im Zuge der frühen Beschäftigung mit den Heiligenviten topische Inhalte nicht erkannt, als historische Fakten tradiert und regelmäßig bis heute nicht hinterfragt worden sind. Dies wird insbesondere in den Abschnitten zur vermeintlichen spätantiken Gründung und zur tatsächlichen hochmittelalterlichen Gründung von S. Pietro ausführlich dargelegt werden.¹⁵²

Es ist jedoch das in Zusammenhang mit der Kircheninnenraumforschung Faszinierende am stehenden Themenkreis der Hagiographie, dass es nicht nur darum gehen muss, Ahistorisch-Legendenhaftes zu erkennen und beiseitezuräumen, um auf den historischen Kern tatsächlich geschehener, auf den Kircheninnenraum bezogener Ereignisse vorstoßen zu können. Gerade die auf einen längeren Zeitraum angelegte Beschäftigung mit dem Kircheninnenraum von S. Pietro wird nämlich zeigen, dass

es in Zusammenhang mit späteren Umgestaltungskampagnen genau diese hagiographisch-topischen Legenden sein werden, anhand derer die konkrete Ausgestaltung jener späteren Umgestaltungskampagnen überhaupt erst verständlich wird. Wie dies im Einzelnen zu verstehen ist, ist im vorliegenden Kapitel bereits in Bezug auf die Umgestaltungen von 1436, ca. 1500 und ca. 1591–1609 angedeutet worden.

Im Zuge der auf einen längeren Zeitraum angelegten Beschäftigung mit S. Pietro lässt sich außerdem deutlich herausarbeiten, dass die Strategien und teils auch die Ziele der auf die Heiligenverehrung abzielenden Kirchenumgestaltungen über die Zeit stark variiert haben. Sie reichen von der Einrichtung einer Krypta am Ende des 10. Jahrhunderts, mit deren Hilfe in der Folge offenbar nicht zuletzt die Behauptung von Heiligkeit für Pietro Abate untermauert werden sollte, über die Anbringung von Heiligenportraits und Exzerpten aus der 1436 entwickelten Vita zur inneren monastischen Reform bis hin zu dem 1608/09 eingerichteten Heiligengrab, von dem aus S. Pietro Abate in der Realpräsenz seiner Reliquien die im Chorhaupt von S. Pietro versammelten Mönche zur Einhaltung monastischer Disziplin ermahnen sollte.

Heiligenkult und Hagiographie, Topologie und das nach innen gerichtete Reformverständnis einer monastischen Gemeinschaft sind jedoch nicht die einzigen stehenden Themen, die bei der wiederkehrenden Umgestaltung italienischer Kircheninnenräume immer wieder in unterschiedlicher Form wirksam geworden sind, und deren besondere methodologische Herausforderungen bei der Erforschung dieser Umgestaltungen beherrscht werden müssen. So wird die vorliegende Untersuchung ergeben, dass auch das prekäre Verhältnis zwischen dem Bischof und einem nicht oder nur teilweise zu dessen Jurisdiktion gehörenden Kloster für Umgestaltungen des Kircheninnenraums von S. Pietro immer wieder wirkmächtig geworden sind. Bei der Auseinandersetzung ging es unter anderem um die Frage, wer über die konkrete Ausgestaltung eines Kircheninneren zu bestimmen bzw. mitzubestimmen habe, welche Privilegien einzelnen Körperschaften in bestimmten Kircheninnenräumen bzw. einzelnen Unterräumen zukommt, und ob die Einrichtung bestimmter Elemente der räumlichen Disposition eine etwa nur dem Bischof zukommende Prärogative sei. Manche Umgestaltung ist jedoch auch deshalb durchgeführt worden, weil sich die Benediktiner mit dem Bischof oder anderen Korporationen Perugias in einer Konkurrenzsituation sahen, in der es etwa um Fragen des Rangs zueinander oder darum ging, wer im städtischen Kontext die schnellste Umsetzung kirchenreformerischer Ideale realisieren konnte. In diesem Zuge ist das Konkurrenzverhältnis zum Peruginer Bischof letztlich ein zentraler Auslöser für die Durchführung und Ausgestaltung der Umgestaltungen von 1567 und von ca. 1608/09 gewesen; die umfassende, auch die Raumhülle betreffende Umgestaltung von ca. 1330 ging dagegen aus einem Rangstreit mit den Franziskanern der Peruginer Kirche S. Francesco al Prato hervor. Im Kontext der auf einen längeren Untersuchungszeitraum angelegten Ausrichtung der vorliegenden Arbeit wird es möglich sein, diese Umgestaltungen zueinander in Beziehung zu setzen und aufzuzeigen, mit welcher unterschiedlichen Lösungen derartige Rangstreitigkeiten zu unterschiedlichen Zeiten gelöst worden sind.

Teile der vorliegenden Untersuchung sind bereits im Kontext meiner 2009 vorgelegten Magisterarbeit zur frühneuzeitlichen Ausstattung von S. Pietro in

Perugia behandelt worden.¹⁵³ Sowohl Fragestellung als auch Untersuchungszeitraum wurde gegenüber der Magisterarbeit jedoch erheblich ausgeweitet. Außerdem wurden die vorbestehenden Kapitel überarbeitet, wobei es zur Erarbeitung umfänglicher neuer Erkenntnisse in Bezug auf die Faktenrekonstruktion und deren Deutungsperspektiven kam.

Zu beachten ist, dass ein Großteil der im in Zusammenhang mit dieser Arbeit erarbeiteten ursprünglichen Erkenntnisse zur Entstehung und späteren Geschichte des Altarwerks des Pietro Perugino bereits in einem im Marburger Jahrbuch erschienen Aufsatz vorgestellt worden sind;¹⁵⁴ diese habe ich in einem weiteren Aufsatz zur Ausstellung „Il Perugino di San Pietro“ (2. Oktober 2023 bis 7. Januar 2024) um neuere Erkenntnisse ergänzt.¹⁵⁵ Im vorliegenden Buch lege ich meinen letzten Forschungsstand vor, indem ich außerdem auf die zahlreichen in Zusammenhang mit dieser Ausstellung erlangten Forschungsergebnisse reagiere. Außerdem sind zwei weitere Beiträge in zwei Tagungsbänden erschienen, die Ergebnisse zu anderen Themen der vorliegenden Arbeit vorab präsentiert haben.¹⁵⁶ Schließlich werden in Kürze bei Art-Dok zwei Artikel in italienischer Sprache erscheinen; einer davon wird einen summarischen Überblick das hier vorliegende Buches geben, der andere die Forschungsergebnisse zur Einrichtung der Bildergalerie in S. Pietro im 17. und 18. Jahrhundert zusammenfassen. Die genauen Titel lagen bei Redaktionsschluss noch nicht vor.

f) Terminologische Herausforderungen

In den bisherigen Überlegungen ist bereits vielfach deutlich geworden, dass eine wichtige Voraussetzung für eine adäquate Erforschung der Kircheninnenräume die Verwendung einer adäquaten Terminologie darstellt. Dabei sind an die verwendeten Termini insbesondere fünf zentrale Anforderungen zu richten: Sie sollten möglichst vom Deskriptiven ausgehen, um nicht unwillkürlich eine Interpretation der bezeichneten Gegenstände vorwegzunehmen, die bei globaler (z. B. überzeitlicher bzw. orts- und kirchentypungebundener) Begriffsverwendung und zunehmender Erkenntnistiefe über den Gegenstand als nicht tragfähig erweisen könnte. Ebenso ist an dieser Stelle vor einer unkritischen Übernahme von in Nachbarwissenschaften zur Bezeichnung nur scheinbar ähnlicher Gegenstände gebildeter Begriffe zu warnen, da auch dies eine unzweckmäßige begriffliche Einengung mit sich führen kann. Des Weiteren sollte der Begriff eindeutig sein; insbesondere sollten keine nur auf den ersten Blick ähnlichen

153 Gromotka 2009.

154 Gromotka 2015.

155 Gromotka 2023.

156 Gromotka 2021 als Beitrag zum Tagungsband zur Konferenz „The Network of Cassinese Arts in Mediterranean Renaissance Italy“, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 16.–18. März 2017 und Gromotka 2022 als Beitrag zum Chorgestühl von S. Pietro für den Tagungsband zur Konferenz „Quelles sources pour l’histoire de la position du chœur dans les églises mendiante (XIII^e-XVI^e siècle) ?“, École française de Rome“, 3. November 2016.

Gegenstände mit demselben Terminus bezeichnet werden. Idealerweise sollte der Begriff außerdem unmittelbar und ohne jede weitere Erläuterung verständlich sein. Er sollte außerdem so einfach wie möglich und nicht ohne Not unter Rückgriff auf Neologismen gebildet sein. Schließlich sollte man terminologische Neuerungen nur dort einführen, wo dies unbedingt erforderlich ist; so sind Termini, die in der Wissenschaft bereits fest etabliert sind, nur dann zu ersetzen, wenn sie sich auf Dauer für die Bezeichnung eines Gegenstands als gänzlich ungeeignet erweisen sollten.

In der vorliegenden Untersuchung sind bereits einige neuere oder gänzlich neue Termini verwendet worden, bzw. es sind bereits einige begründete Entscheidungen in Bezug auf bisher unklare Begriffsverwendungen getroffen worden. So wird der Forschungsgegenstand als „Kircheninnenraumforschung“ bezeichnet, und es wurde für die Bezeichnung seiner größten Unterbereiche als „räumliche“ – und nicht etwa liturgische – „Disposition“ und als „(zumeist) künstlerische Gestaltung der des Kircheninneren – seiner Raumhülle und Einrichtungsgegenstände“ plädiert. Außerdem wurde vorgeschlagen, intentionale Veränderungen in diesen beiden Bereichen schlicht als „Kirchenumgestaltungen“ zu bezeichnen.

Terminologische Herausforderungen stellen sich bei der Erforschung der Kircheninnenräume jedoch nicht nur in Bezug auf die Benennung der Forschungsfelder, sondern auch bei der Bezeichnung der einzelnen dinglichen Untersuchungsgegenstände.¹⁵⁷ Zunächst einmal ist der Umstand zu konstatieren, dass in der kunsthistorischen Forschung noch keine hinreichende Verständigung über die Bezeichnung zahlreicher Elemente der räumlichen Disposition und teils sogar der Kirchenarchitektur erreicht worden ist, um von einer eindeutigen Begriffsverwendung ausgehen zu können. Dies betrifft insbesondere den Begriff „Chor“. Dieser Begriff stammt ursprünglich vom griechischen Wort „χορός“ („chorós“) ab, das eine Tanz- oder Singaufführung im athensischen Drama, die Aufführung selbst oder die Körperschaft der Sänger und Tänzer bezeichnet. Ähnlich der letzteren Verwendung erscheint das lateinische Wort „chorus“ in seiner ursprünglich nachweisbaren Verwendung im kirchlichen Kontext fast ausschließlich als Bezeichnung der Körperschaft von Sängern im Kontext der Liturgie. Nachweisbar ist jedoch spätestens ab dem 7. Jahrhundert auch eine Verwendung des Wortes „Chor“ sowohl zur Bezeichnung eines Teils der Kirchenarchitektur als auch eines Unterraums der räumlichen Disposition einer Kirche.¹⁵⁸

Alle drei möglichen Verwendungen finden sich in der Literatur bis zum heutigen Tage. Sowohl in Bezug auf die Bezeichnung eines Bestandteils der Kirchenarchitektur als auch in Bezug auf die Benennung eines Unterraums in der räumlichen Disposition von Kirchen besteht allerdings keine allgemeingültige Verständigung darüber, was genau das Wort „Chor“ im Einzelnen bezeichnen soll. Vielmehr wird der Begriff – ebenso wie zahlreiche andere Termini in demselben Wortfeld – oft sehr uneindeutig verwendet, wobei zuweilen nicht einmal klar wird, ob denn nun ein Bestandteil der Architektur oder ein Teil der räumlichen Disposition gemeint sein soll. Sible de Blaauw

¹⁵⁷ Auf diesen Umstand verweist auch Cooper 2001b, S. 8f.

¹⁵⁸ De Blaauw 2012, S. 25.

spricht an dieser Stelle von der „Abwesenheit einer eindeutigen Terminologie für ein Phänomen, das noch dazu nicht klar definiert ist“. ¹⁵⁹

In seinem Artikel über Ursprünge und frühe Entwicklungen des Chores möchte de Blaauw das Wort „Chor“ ausdrücklich zur Bezeichnung eines Bestandteils der räumlichen Disposition einer Kirche und nicht etwa der Kirchenarchitektur verwenden. „Chor“ soll dabei „einen spezifischen Bereich in einer Kirche“ meinen, „der durch eine Art Umfriedung begrenzt wird und eine funktionale Beziehung zum Altar hat. [...] Seine spezifische Funktion tendiert dabei dazu, dem Klerus einen Ort zu geben, der bei der Messe assistiert oder das Stundengebet singt, aber nicht für jene, die bei dem Altar stehen, um die Messe zu feiern“, wobei dieser Unterraum erst in späteren als den von ihm betrachteten Zeiten tatsächlich auch ausdrücklich als „Chor“ bezeichnet worden sei. ¹⁶⁰ Wie seine weiteren Überlegungen ergeben, ist de Blaauw offenbar deshalb dazu gelangt, in Bezug auf die räumliche Disposition von Kirchen terminologisch zwischen einem Chor- und einem Altarbereich zu differenzieren, da in den Quellen durchweg ein deutlicher Unterschied für beide Unterräume gemacht wird, sobald von deren Funktion oder den sie benutzenden Körperschaften die Rede ist.

Diese Unterräume sind in Quellen und Literatur jedoch nicht durchweg „Chorraum“ bzw. „Altarraum“ genannt worden; vielmehr finden sich für diese Bereiche immer wieder neue Termini. So bezeichnete etwa Thomas Mathews in Bezug auf die räumliche Disposition frühmittelalterlicher römischer Kirchen den Bereich hinter dem Altar, in dem die höhere Priesterschaft sitzt, als „Presbyterium“, den Altarbereich als „Sanktuarium“ und jenen umfriedeten Bereich vor dem Hochaltar, der den Vorläufer für den heute so bezeichneten Unterraum „Chor“ gebildet hat, als „Solea-Schola“. ¹⁶¹ De Blaauw hat allerdings herausgearbeitet, dass der Begriff „Sanktuarium“ für den Altarraum erst in späterer Zeit entwickelt wurde, dass mit „Schola“ in den zeitgenössischen frühmittelalterlichen Quellen ausschließlich die Schola cantorum – also die in dem von Mathews so bezeichneten Raumteil singende Körperschaft, aber nicht der Unterraum selbst – angesprochen wurde, und dass die zeitgenössische Bezeichnung für diesen Unterraum vielmehr „Presbyterium“ gewesen sei. Allerdings sei diese schon in den Quellen erfolgte metonymische Übertragung der Bezeichnung einer Körperschaft auf den sie beherbergenden Raumteil fehlerhaft gewesen, da in diesem Unterraum gar keine Priester („Presbyter“) gesessen hätten – dies war wohl auch der Grund, warum Mathews den Begriff „Presbyterium“ eben zur Bezeichnung des Bereichs *hinter* dem Hochaltar verwandt hatte, wo tatsächlich in spätantiker und frühmittelalterlicher Zeit in römischen Kirchen die höhere Priesterschaft saß. ¹⁶²

¹⁵⁹ Ibid., S. 26.

¹⁶⁰ „[...] a specific area in a church, confined by some kind of enclosure and with a functional relationship to the altar. [...] Its specific function tends to be the accommodation of the clergy assisting in the Mass or singing the Hours, but not of those standing at the altar to celebrate the Mass“, ibid., S. 26.

¹⁶¹ Mathews 1962.

¹⁶² De Blaauw 2012, S. 27f.

Es wird also deutlich, dass die Terminologie angesichts heillosen Konfusion in der Vergangenheit ganz grundsätzlich überdacht werden müsste. Die bisher verwendeten Begriffe stammen allesamt bereits aus frühester kirchengeschichtlicher Zeit und stellen jeweils metonymische Übertragungen der Namen für die die Raumteile vermeintlich benutzenden Körperschaften auf die Unterräume selbst dar – wobei die Begriffe bereits von den frühmittelalterlichen Zeitgenossen irreführend verwendet wurden. Ein unreflektiertes Festhalten an den Termini „Chor“, „Sanktuarium“, „Presbyterium“ und „Schola“ würde also für die Zukunft bedeuten, auch weiterhin einzelne Bereiche der räumlichen Disposition mit Termini zu bezeichnen, deren Abgrenzung höchst streitig ist und die nachweislich irrige Vor-Annahmen über die Nutzung der jeweiligen Unterräume beinhalten. Möglicherweise müssten an dieser Stelle ganz neue, rein aus dem Deskriptiven gewonnene Begriffe zur Bezeichnung der einzelnen Unterräume entwickelt werden. Dies müsste schon allein deshalb geschehen, um zukünftig adäquat und ohne Inkaufnahme unzulässiger Vorannahmen die tatsächliche Geschichte sowohl der Morphologie als auch der Nutzung einzelner – vielleicht auch nur auf den ersten Blick ähnlich erscheinender, tatsächlich aber zu unterschiedlichen Zeiten von ganz unterschiedlichen Körperschaften genutzter – Raumteile untersuchen zu können.

In Bezug auf die räumliche Disposition von S. Pietro in Perugia werde ich im folgenden Text folgende Termini verwenden: Den Bereich um das Chorgestühl werde ich als „Chorbereich“, jenen um den Altar als „Altarbereich“ bezeichnen. Dabei wird sich die von de Blaauw angedeutete Notwendigkeit zu einer Differenzierung mit Blick auf die unterschiedlichen Funktionen beider Bereiche mehrfach bestätigen. Den beide Bereiche umfassenden, gesamten erhöhten und von durch eine Balustrade sowie seitlich durch Chorschranken abgegrenzten Bereich werde ich aus Mangel an einem besseren Begriff „Sanktuariumsbereich“ nennen. In den Quellen wird dieser Bereich zuweilen als „tribuna“ bezeichnet, allerdings wird sich die Begriffsverwendung bei näherer Analyse als derart unscharf erweisen, dass „tribuna“ für eine wissenschaftliche Bezeichnung des hier in Rede stehenden Untersuchungsgegenstandes ausscheidet.¹⁶³ Als allgemeine zusammenfassende Bezeichnung für den Altarbereich und den Chorbereich in italienischen Kirchen ist „tribuna“ ohnehin ungeeignet, da dieses Wort unzulässigerweise das Vor-Urteil beinhaltet, diese Bereiche hätten sich in allen Kirchen immer auf einer gemeinsamen Erhöhung befunden.¹⁶⁴

Häufig wird der Begriff „Chor“ allerdings auch zur Bezeichnung nicht etwa eines Bestandteils der räumlichen Disposition, sondern vielmehr eines bestimmten Teils der Kirchenarchitektur verwendet. In diesem Fall soll er gemeinhin „das ganze Altarhaus (Sanktuarium, Presbyterium) mit seinen Nebenräumen“ benennen,¹⁶⁵ womit zumeist jene Bauteile gemeint sind, die sich (in einer geosteten Kirche) östlich des Langhauses

¹⁶³ Vgl. hierzu Kapitel VI.1.

¹⁶⁴ Donal Cooper behauptet, „tribuna“ sei in den Quellen die allgemeine Bezeichnung für „die Apsis oder die *Cappella maggiore*“ gewesen. Dies ist nicht richtig, insofern „tribuna“ in den Quellen jeweils einen Unterraum der Kirche, nicht einen architektonischen Teil der Raumhülle bezeichnen sollte, vgl. aber Cooper 2001a, S. 8.

¹⁶⁵ Hans Koepf und Günther Binding, s. v. Chor, in: *Bildwörterbuch der Architektur*³ (1999), S. 100f., hier S. 100.

bzw. des ggf. vorhandenen Querhauses befinden. Dabei wird der Begriff nur verwendet, wenn dieser Bauteil optisch als distinkter Architekturbestandteil in Erscheinung tritt, was etwa bei einem bloßen, direkt an das Langhaus angrenzenden Apsidialschluss nicht der Fall ist. Bei Vorliegen eines Querhauses bleibt dabei oft unklar, ob die Vierung etwa als Bestandteil des „Chores“ oder des Querhauses aufgefasst werden soll.

Damit wird also in einer weiteren metonymischen Ausweitung nun ein architektonischer Bauteil mit dem Namen jenes Unterraums der räumlichen Disposition einer Kirche bezeichnet, der diesen Unterraum nach genereller Auffassung gemeinhin beherbergen soll. In der Architektur soll also der Bauteil „Chor“, „Presbyterium“ oder „Sanktuarium“ heißen, in dessen Inneren der entsprechende räumlich-dispositive Bereich zu erwarten ist. Zu beachten ist allerdings, dass sich, wie dies nicht zuletzt Sible de Blaauw herausgearbeitet hat, Architektur und „innere Disposition“ von Kirchen schon in frühchristlicher Zeit ganz unabhängig voneinander entwickelt haben.¹⁶⁶ Es ist also erneut ein unzulässiges Vor-Urteil, wenn man davon ausgeht, dass etwa der architektonische Bauteil „Chor“ immer den ebenfalls mit „Chor“ bezeichneten Unterraum der räumlichen Disposition beherbergt habe bzw. mit diesem vollständig räumlich zusammengefallen sei – ganz zu schweigen davon, dass nun endgültig nicht mehr davon ausgegangen werden kann, dass der entsprechende architektonische Bauteil auch immer von jener Nutzergruppe benutzt worden ist, deren Namen für seine Bezeichnung verwendet wird. So befindet sich zumindest heute im Bereich östlich des Querhauses von S. Pietro der ursprünglich von den Mönchen genutzte Chorbereich; insofern Mönche nicht notwendig Presbyter sind, wäre der Terminus „Presbyterium“ für den entsprechenden architektonischen Bauteil also irreführend. Schließlich erscheint es auch als unzweckmäßig, sowohl architektonische als auch räumlich-dispositive Phänomene mit denselben Begriffen zu belegen, da hier die Gefahr terminologischer Unbestimmtheit besteht. Dass dies eine reale Gefahr ist, zeigt der Artikel zum Lemma „Chor“ im von Hans Koepf begründeten „Bildwörterbuch der Architektur“, da hier die Wortverwendung ständig und unvermittelt zwischen den unterschiedlichen Wortbedeutungen – also der Bezeichnung eines architektonischen oder eines räumlich-dispositiven Phänomens – oszilliert.¹⁶⁷

Häufig findet sich zur Bezeichnung des östlichen Bereichs geosteter italienischer Kirchen in Quellen und der Literatur auch der Begriff „Cappella maggiore“, wobei oft unklar ist, ob hiermit die Architektur oder die räumliche Disposition gemeint sein soll. Die Verwendung dieses Begriffs setzt jedoch voraus, dass dieser Raumteil in einer Kirche als vornehmste ihrer Kapellen begriffen worden ist und unter einem distinkten Patronatsrecht stand. Dies ist jedoch schon in S. Pietro in Perugia nicht der Fall, sodass auch *Cappella maggiore* als allgemeingültige Bezeichnung für den hier in Rede stehenden architektonischen oder räumlich-dispositiven Bauteil ausscheidet.

In Bezug auf die Architektur von S. Pietro werde ich im Folgenden zwischen den Querhausflügeln, der Vierung, dem Chorjoch und dem Chorpolygon differenzieren.

¹⁶⁶ De Blaauw 2012, S. 31.

¹⁶⁷ Vgl. Hans Koepf und Günther Binding, s. v. Chor, in: *Bildwörterbuch der Architektur*³ (1999), S. 100 f.

Letztere beiden Termini enthalten weiterhin den zur Bezeichnung eines architektonischen Bauteils ungeeigneten Begriff „Chor“; sie sind in der Wissenschaft jedoch derart eindeutig definiert, dass sie in der vorliegenden Untersuchung trotz des eigentlich unpassenden Wortbestands weiter Verwendung finden sollen. Die Gesamtheit dieser Bauteile, die in S. Pietro in Perugia erst nachträglich an ein vorbestehendes Langhaus angefügt worden sind, werde ich im Folgenden als „Sanktuariumsbau“ bezeichnen.

Schließlich findet sich in der italienischen Verwendung des Begriffs „Chor“ auch noch eine weitere Bedeutung: So soll „coro“ häufig nicht etwa einen räumlich-dispositiven Bereich, sondern ein Chorgestühl bezeichnen.¹⁶⁸ Zur Bezeichnung dieses Einrichtungselements werde ich jedoch durchweg den Begriff „Chorgestühl“ verwenden. Auf den Begriff „Chor“ werde ich dagegen aufgrund der hier skizzierten Vieldeutigkeit grundsätzlich verzichten.

Häufig anzutreffen ist in Bezug auf die Terminologie der Kircheninnenräume außerdem das Phänomen, dass etablierte Begriffe einseitige Wertungen vorwegnehmen, die eine globale Begriffsverwendung erschweren. So präjudiziert die Verwendung des Begriffs „Lettner“, dass dies der Ort der Lesung gewesen sei. Wie die vorliegende Untersuchung ergeben wird, ist dies jedoch nicht notwendig zu allen Zeiten der Fall gewesen. Auch hatte in der Lesung nicht immer die primäre Funktion eines Lettners bestanden. Vor ähnlichen Herausforderungen steht man bei der Verwendung des etablierten englischen Begriffs für dieses Einrichtungselement, insofern der Terminus „Rood Screen“ den Lettner in unzulässiger Form primär als Ort des Kreuzes definiert. Rein deskriptiv ist dagegen die italienische Bezeichnung dieses Raumteils als *Tramezzo*, d. h. also „Zwischenwand“; sie findet ihre Parallelität in der englischen Bezeichnung dieses Einrichtungselements als „Screen“.

In der vorliegenden Untersuchung wird dieses Einrichtungselement um der terminologischen Eindeutigkeit willen jedoch weiterhin als „Lettner“ bezeichnet. Dies geschieht vor allem deshalb, weil in Zusammenhang mit den raumteilenden Elementen noch ein weiteres Phänomen auftritt, das als Herausforderung der Kircheninnenraum-Terminologie gelten muss. So werden in der jüngeren Forschung nämlich immer wieder auch neue Elemente entdeckt, die sich mit der überkommenen Terminologie nicht mehr befriedigend erfassen lassen. So ist für zahlreiche Kirchen – und wohl auch für S. Pietro – zusätzlich zu dem Lettner noch eine weitere sicht- und zugangsbehindernde Barriere nachweisbar, die zugleich die vordere Grenze des Altarraums bzw. des Chorbezirks bildete. Morphologisch wäre auch diese Raumgrenze als *Screen* bzw. *Tramezzo* zu bezeichnen, weshalb diese Begriffe also nicht eindeutig verwendet werden können. Im vorliegenden Text werden diese zusätzlichen, in Nord-Süd-Richtung einer geosteten bzw. gewesteten Kirche verlaufenden Barrieren daher als – vom Lettner begrifflich zu unterscheidende – „vordere Chorschranken“, die seitlichen, den Chorbezirk begrenzenden Barrieren jedoch als „seitliche Chorschranken“ bezeichnet.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Vgl. etwa Garattoni 1966 und Siciliani, et al. 2000.

¹⁶⁹ Siehe zu den Herausforderungen in der Erforschung der Lettner und der vorderen Chorschranken ausführlich unten Kapitel VI.5.

Abschließend sei noch ein Hinweis zu der im vorliegenden Text verwendeten Terminologie in Bezug auf die Gliederung angefügt: So werde ich im Folgenden von „Abschnitten“ sprechen, sofern die mit römischen Ziffern bezeichneten Gliederungspunkte der höchsten Ebene gemeint sind; die Einteilungen auf den beiden tieferen Gliederungsebenen, die mit arabischen Zahlen und Kleinbuchstaben geordnet wurden, werde ich dagegen als „Kapitel“ bezeichnen.

I.3 Quellen und Literatur zu S. Pietro in Perugia

a) Quellen und Archive

Der Kircheninnenraum der Kirche von S. Pietro erscheint nicht nur wegen seiner schichten- und materialreichen sowie auch höchst kunstvollen Ausstattung als sehr gut geeignet für eine exemplarische Untersuchung der Entwicklung des Kircheninnenraumes in Italien in Mittelalter und Früher Neuzeit, sondern auch, weil bei einer solchen Untersuchung auf eine ungewöhnlich breite Quellenbasis zurückgegriffen werden kann. Dies hängt unter anderem mit der Tatsache zusammen, dass S. Pietro im Zuge der italienischen Staatsbildung nicht säkularisiert worden ist.¹⁷⁰

Aus dieser Tatsache erklärt sich auch der Umstand, warum das Klosterarchiv nicht, wie dies bei allen anderen Klöstern Perugias der Fall gewesen ist, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts starke Verluste erlitt und in das Archivio di Stato di Perugia transferiert worden ist. Vielmehr verblieb es zunächst im Besitz des fortbestehenden Klosters S. Pietro und wurde bei dessen Auflösung im Jahre 1890 jener 1892 gegründeten *Fondazione per l'Istruzione agraria* in Perugia unterstellt, der auch die Erhaltung der Kirche S. Pietro anvertraut wurde.¹⁷¹ Als „Archivio di S. Pietro“ ist es auch heute noch in den Klostergebäuden von S. Pietro zugänglich.

Die Fondi des Archivs sind erst durch ein in jüngster Zeit erstelltes Inventar befriedigend erschlossen worden.¹⁷² Es umfasst 1804 Archivalien aus der Zeit zwischen 1002 und 1934.¹⁷³ Von großer überregionaler Bedeutung sind die zahlreichen in der Serie „Diplomatico“ zusammengefassten päpstlichen und kaiserlichen Urkunden; sie geben auch an mehreren Stellen wichtige Aufschlüsse über Errichtung und

¹⁷⁰ S. o. Kapitel I.1.

¹⁷¹ <http://www.archiviosanpietroperugia.it/>; <https://www.fondazioneagraria.it/arte/larchivio-storico/> und <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=strumcorr&Chiave=30353> (Zugriff jeweils am 22. November 2024).

¹⁷² Lonzini, et al. 2014. Die älteren Inventare und die besonderen Herausforderungen ihrer Benutzung finden sich aufgeführt und beschrieben in: *ibid.*, S. 735–741. Für weitere Einführungen zur Benutzung des Archivio di S. Pietro vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XVIII–XXV; Manari 1865b, S. 155 f. und insbesondere bei Marengi 1916.

¹⁷³ Lonzini, et al. 2014, S. 6.

Umgestaltungen der Kirche S. Pietro.¹⁷⁴ Nur hier reichen die Dokumente bis in das frühe 11. Jahrhundert zurück; die übrigen Reihen weisen zumeist Dokumente erst seit dem 15. Jahrhundert auf, schon weil offenbar große Teile der Bibliothek bei einem in Bürgerkriegswirren gelegten Brand des Klosters im Jahre 1398 zerstört worden sind.¹⁷⁵ Weitere Fondi bilden die *Libri dei contratti*, die *Libri d'amministrazione* (bzw. *Libri economici*) und die *Libri diversi*. Erstere sind Regesten-, bzw. Abschriftensammlungen der notariellen Verträge bezüglich des Klosters, seiner großen agrarischen Besitzungen und abhängigen Territorien. Sie sind weitgehend unedierte und enthalten trotz ihres großen Umfangs nicht sämtliche Verträge, die für die Rekonstruktion der Geschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro von Bedeutung sind.¹⁷⁶ Von großer Bedeutung für die Rekonstruktion der nachmittelalterlichen Ausstattungskampagnen in S. Pietro sind die Rechnungsbücher (*Libri economici*), die seit 1461 bis 1922 weitgehend lückenlos vorliegen; auf diese Buchreihe wird insbesondere im Rahmen der Behandlung der Ausstattungskampagne der 1590er noch ausführlich einzugehen sein.¹⁷⁷ Die Reihe der

174 Der Fondo „Diplomatico“ ist beschrieben und aufgeführt in: *ibid.*, S. 28–261. Die Urkunden haben Eingang sowohl in das Archivio Paleografico Italiano als auch in die Monumenta Germaniae Historica gefunden (vgl. beispielsweise eine Urkunde Kaiser Konrads II. in MGH DD K II, Nr. 85, S. 116f. = Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 9–13). Vgl. zu den Papsturkunden im Archivio di S. Pietro auch Pflugk-Harttung 1883, S. 71; Kehr 1977, S. 404–406.

175 S. u. Fn. 1617.

176 Der Fondo „Libri Contractuum“ ist beschrieben und erfasst in: Loncini, et al. 2014, S. 262–293. Von den *Libri dei contratti* wurde bisher nur das erste *Liber Contractuum* von 1331–32 veröffentlicht, in dem der Notar der Abtei versucht hat, sämtliche notariellen Akten und Verträge auch für die Vorzeit zu sammeln (vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XI); Tabarelli und Mira 1967.

Zahlreiche Verträge sind nur unmittelbar über die Notariatsakten aus dem Archivio di Stato di Perugia und nicht auch in Abschrift in den *Libri dei contratti* bekannt. Manari behauptet, die *Libri dei contratti* Seite für Seite durchgesehen zu haben, sodass es unwahrscheinlich ist, dass eine systematische Auswertung der Akten weitere wesentliche Verträge zur Ausstattung von S. Pietro zu Tage fördern würde. Vielleicht ist der mangelnde Niederschlag dadurch zu erklären, dass in der Reihe der *Libri dei contratti* zahlreiche Bände verloren sind, Manari 1865b, S. 155 f.

177 Die *Libri economici* von S. Pietro sind beschrieben und inventarisiert bei Loncini, et al. 2014, S. 437–624. Vgl. außerdem Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. VIII, XI und Ventura 2003, S. 33. Manari behauptet den Verlust oder die Beschädigung zahlreicher Bände, Manari 1865b, S. 156.

Ernesto Marengi hat ein Propädeutikum zur Verwendung der *Libri economici* im ASPi vorgelegt (Marengi 1915; Marengi 1916). Eine systematische Studie zu den Rechnungsbüchern wurde von der genannten Kommission für die Erschließung der wirtschaftsgeschichtlichen Quellen des Archivio di S. Pietro angekündigt; diese Publikation ist aber nicht erschienen, vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XI.

Die *Libri economici* bestehen aus der nach Konten gegliederten Reihe der „Mastri“ und der dieselben Vorgänge erfassenden, chronologisch gegliederten Reihe der „Giornalieri“. Zur Buchführung wurden außerdem noch zahlreiche weitere Auxiliärbücher verwandt, die heute aber zumeist verloren sind oder in den *Libri diversi* aufgehen. Die Hilfsbücher waren in diesem System offensichtlich auch nicht zur dauerhaften Archivierung gedacht, sondern vielmehr für das Tagesgeschäft; sie gingen dann zum Teil in die übrigen Bücher ein. Dadurch, dass hier nicht immer nachvollziehbar vorgegangen wurde, kommt es zu teils schwer aufklärbaren Dopplungen von Angaben in unterschiedlichen Büchern und schwer aufklärbaren Datierungsfragen unterschiedlicher Passagen in den vorliegenden

„Libri diversi“ umfasst ganz unterschiedliche Quellentypen aus der Zeit zwischen 1276 und 1889. Dabei spielen für die Rekonstruktion der nachmittelalterlichen Ausstattungskampagnen in S. Pietro insbesondere die *Ricordi* eine große Rolle, die zumeist vom Kämmerer erstellt worden waren.¹⁷⁸

Einen weiteren, für die Rekonstruktion und Interpretation der Geschichte des Innenraums von S. Pietro in Perugia bedeutsamen Fondo bilden die „Protocolli diversi“. Diese wurden offenbar durch den Archivar Cornelio Margarini im 17. Jahrhundert begründet und stellen den Versuch dar, die nicht durch die diplomatischen, vertraglichen oder ökonomischen Fondi erfassten Dokumente des Archivio di S. Pietro in einzelnen thematisch gegliederten Kodizes zu sammeln und durch (heute als Bestandteil der „Libri diversi“ bewahrte) Findbücher erschließbar zu machen. Dieses Projekt wurde im 18. Jahrhundert wieder aufgegeben.¹⁷⁹

Neben den genannten Buchreihen existiert außerdem eine größere Sammlung von Karten und Grundrisskizzen sowie die *Mazzi* (wörtlich „Bündel“). Bei letzteren handelt es sich um Kisten mit zuweilen bestimmten thematischen Einteilungen folgenden, oft aber zeitlich wie inhaltlich disparaten losen Dokumenten von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis 1912.¹⁸⁰

Nicht erfasst werden in den Inventaren die ebenfalls in den Räumlichkeiten des Archivio di S. Pietro bewahrten „Codici manoscritti“, in denen unterschiedliche Kodizes aus der ehemaligen Bibliothek von S. Pietro bewahrt werden. Darunter sind zahlreiche theologische und liturgische Bücher, die auch für die Interpretation

Büchern. Vgl. zum Gegensatz der *Libri fondamentali* (Mastro und *Giornale*) sowie der *Libri ausiliari*, Marengi 1916, S. 13–60. Dort findet sich auch eine Einführung in die übrigen im Archivio di S. Pietro vorhandenen administrativen Bücher; vgl. hierfür auch die teilweise Übersicht in Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 264 f.

Zu berücksichtigen ist, dass die Literatur des 19. Jahrhunderts die *Libri economici* nach einem älteren Signatursystem nachweist, das anhand des aktuellen, mir vorliegenden Inventars des Archivio di S. Pietro nicht vollständig auflösbar ist. Daher habe ich beim indirekten Nachweis der *Libri economici* insb. über Mauro Bini und Luigi Manari keine Aktualisierung der Bandnummern vorgenommen. Vgl. dazu ausführlich das Folgekapitel.

- 178** Die *Libri diversi* sind beschrieben und erfasst in Lonzini, et al. 2014, S. 380–436. Ernesto Marengi behauptet, dass die *Libri de' ricordi* auf Basis der Hilfsbücher u. a. der Kämmerer erstellt wurden, in denen diese neben den Buchungen auch bestimmte administrative Fakten verzeichneten. Auf Grundlage der in den Hilfsbüchern eingetragenen Buchungen wurden dann nachträglich die *Libri economici* erstellt, wobei die Memorial-einträge – die von dem Wetter bis zu Erinnerungen bezüglich von Landkäufen reichen können – nicht mit übernommen wurden (Marengi 1916, S. 14, Fn. 1). Insgesamt scheint es jedoch, als sei das Funktionieren der Memorialbücher noch nicht gänzlich verstanden, da bisher beispielsweise nicht die zahlreichen zeitlichen Überschneidungen auf der einen und die große Lückenhaftigkeit auf der anderen Seite überzeugend erklärt worden ist. Die mir vorliegenden *Ricordi* vermitteln insgesamt den Eindruck, als würde es sich bei ihnen um Rechenschaftsberichte der Kämmerer handeln.

Vgl. auch Manari 1865b, S. 156. Ein Teil der *Ricordi* findet sich auch in Loseblattform vermischt und in unterschiedlichen Abschriftsversionen in den *Mazzi*, vgl. auch *ibid.*, S. 156.

- 179** Die *Protocolli diversi* sind erfasst und beschrieben in: Lonzini, et al. 2014, S. 294–325. Die Registerbände sind ASPi, Lib. div. 1 und 2 (= Lonzini, et al. 2014, S. 383, Nr. 1 und 2).

- 180** Der Fondo „Pianta“ ist erfasst und beschrieben in: *ibid.*, S. 625–704; der Fondo *Mazzi* in *ibid.*, S. 326–379.

der Geschichte des Innenraumes von S. Pietro von größerer Bedeutung sind. Dies gilt auch für die unter dieser Signaturengruppe bewahrten zahlreichen sorgfältigen Abschriften von Stadtchroniken, Memorialschriften und anderen Quellen, die der Mönch Francesco Cacciavillani (1773–1850) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angefertigt und nach seinem Tod dem Archivio di S. Pietro vermacht hatte.¹⁸¹

Neben dem Archivio di S. Pietro sind in Perugia noch zwei weitere Archive von größerer Bedeutung für die Rekonstruktion der Ausstattungsgeschichte von S. Pietro, nämlich das Archivio di Stato di Perugia und die Biblioteca Comunale Augusta der Stadt. Von besonderer Bedeutung im Archivio di Stato ist beispielsweise das dort bewahrte Notariatsarchiv von Perugia, das zahlreiche Künstlerverträge enthält, die nicht durch die *Libri dei Contratti* des Archivio di S. Pietro überliefert sind. Die Biblioteca Augusta überliefert dagegen neben einigen, ursprünglich aus S. Pietro stammenden Schriftquellen und liturgischen Büchern wichtige, handschriftlich verfasste Sekundärliteratur, die bisher noch nicht ediert worden ist. Diese Quellen sind zum Teil in digitaler Form abrufbar.¹⁸²

Für die vorliegende Untersuchung sind außerdem zahlreiche weitere Archive auch außerhalb Perugias ausgewertet worden, darunter das Archivio del Vaticano, das Archivio di S. Paolo fuori le Mura¹⁸³ und die zahlreichen Aufbewahrungsorte in Padua, über die die Archivalien der Cassinensischen Kongregation, der das Kloster von S. Pietro seit 1436 angehört hatte, nach ihrer Säkularisation verstreut wurden.¹⁸⁴

b) Quelleneditionen und grundlegende Werke: Binis „Memorie“ und Manaris „Cenno storico“

Für die vorliegende Arbeit konnte eine sehr große Zahl einschlägiger Quellen ausgewertet werden, wobei zahlreiche Quellen im Original eingesehen wurden. Hierzu zählen neben den bereits genannten Digitalisierungen aus der Biblioteca Augusta insbesondere zahlreiche Rechnungs- und Memorialbücher, Verträge sowie historische Grundrisse aus dem Archivio di S. Pietro.

Für die Auswertung zahlreicher weiterer Quellen musste jedoch auf unterschiedliche Quelleneditionen zurückgegriffen werden. Dies erschien aufgrund der Zeitökonomie als vertretbar, bedeutet jedoch, dass die vorliegende Untersuchung in Teilen davon

¹⁸¹ S. dazu unten S. 405 ff. Einige der Abschriften sind auch aufgelistet bei Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 264. Zu Cacciavillani (1773–1850) vgl. außerdem Rossi 1939, S. 8.

¹⁸² <https://www.internetculturale.it/it/64/partners/27859/> (Zugriff am 22. November 2024).

¹⁸³ Nach Ansicht von Tommaso Leccisotti und Costanzo Tabarelli wäre für die Aufarbeitung der Geschichte von S. Pietro unbedingt eine systematische Auswertung des Archivio del Vaticano erforderlich, weil sich dort zahlreiche S. Pietro betreffende, relevante Quellen befinden würden, Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XXI f. In der vorliegenden Arbeit konnten zwar einige dort befindliche Quellen berücksichtigt werden; eine systematische Auswertung konnte allerdings nicht geleistet werden.

¹⁸⁴ Zur Geschichte der Archivalien von S. Giustina vgl. Leccisotti 1939.

abhängig ist, dass die für die Kircheninnenraumgeschichte einschlägigen Quellen von der Sekundärliteratur vollständig erfasst und korrekt transkribiert worden sind.

In Bezug auf die diplomatischen Quellen kann von einer solchen systematischen und korrekten Erfassung sicher ausgegangen werden, da sie in die einschlägigen kanonischen Editionen etwa der *Monumenta Germaniae Historica* eingegangen sind.¹⁸⁵ Verlässlich ist außerdem die zweibändige Edition der im Archivio di S. Pietro erhaltenen Papsturkunden von Tommaso Leccisotti und Costanzo Tabarelli.¹⁸⁶

In Bezug auf die übrigen nur über die Sekundärliteratur in Nachweis und Transkript zugänglichen Quellen kann dagegen nicht von einer derart systematischen und verlässlichen Erschließung ausgegangen werden. Für die vorliegende Untersuchung wurde dabei insbesondere auf die umfassenden Quellenstudien zweier Äbte des Klosters zurückgegriffen, die „*Memorie Storiche del Monastero di S. Pietro di Perugia*“ von Mauro Bini (*1775, Abt 1829–1841, 1844–1847; † 1848)¹⁸⁷ und der „*Cenno storico ed artistico della Basilica di S. Pietro*“ von Luigi Manari (Abt 1883–1890; † 1890)¹⁸⁸.

Binis „*Memorie*“ sind ein auf 1848 datiertes, zweibändiges Manuskript; der erste Teil ist eine nach den Äbten des Klosters gegliederte allgemeine Geschichte des Klosters, der zweite eine Abhandlung der Bau- und Ausstattungsgeschichte der von S. Pietro abhängigen Kirchen und Klöster sowie eine solche Abhandlung zur Kirche und den Klosterbauten von S. Pietro selbst. Der erste Teil von Binis „*Memorie*“ bildete die Grundlage der Publikation „*Cronotassi degli Abbati del Monastero di S. Pietro*“ des Abtes Pietro Elli von 1994. Elli hat darin diesen ersten Band weitgehend transkribiert und um sehr weitgehende Literaturhinweise, hilfreiche kurze Einleitungen sowie um die weitere historische Entwicklung nach Binis Tod 1849 ergänzt. Indem Elli sich dabei jedoch weitgehend auf die Personen der Äbte beschränkt, hat er aus Bini I eine Art „*Gesta abbatum*“ gemacht; Bini war dagegen stärker an der Erstellung einer allgemeinen Klosterchronik interessiert. Bis heute nicht publiziert sind dagegen der zweite und der dritte Teil von Binis „*Memorie storiche*“, die der vorliegenden Arbeit jedoch zugrunde gelegt werden konnten. Dieses komplizierte Überlieferungsverhältnis hat mich zu einer differenzierten Zitierweise veranlasst.¹⁸⁹

185 Zu den einschlägigen Editionen s. u. Kapitel IV.2.

186 Leccisotti und Tabarelli 1956 I; Leccisotti und Tabarelli 1956 II.

187 D. Mauro Giovanni B. Bini wurde 1775 in eine adlige Familie in Assisi geboren. Mit kaum zehn Jahren trat er in das Kloster S. Pietro in Perugia ein, wo er am 14. April 1793 die Profess ablegte. Ausbildung am Collegio di S. Anselmo in Rom. 1809 wird er Prior der Gemeinde von S. Costanzo; nach der napoleonischen Periode Rückkehr nach S. Pietro, wo er zunächst allein verbleibt. Nachdem das Kloster wiedereingerichtet worden ist, bessert er dessen Schäden aus. Er wird zunächst Verwalter, dann Abt von S. Pietro. Später wird er Visitor und Präsident der Cassinensischen Kongregation (1838–1841). Er stirbt am 30. November 1849, Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XX. Vgl. auch Elli in: Elli 1994, S. 353–355, jeweils mit weiterführender Literatur.

188 Zu Manari s. Elli 1994, S. 352–355.

189 Um eine direkte Überprüfbarkeit durch den Leser zu ermöglichen, zitiere ich Binis ersten Band so weit wie möglich nach Ellis Edition und Paginierung als „Bini [1848] I ed. Elli 1994“. Sofern der Text von Binis erstem Band nicht in Elli enthalten ist, zitiere ich direkt aus dem Manuskript und weise nach mit „Bini [1848] I [Ms.]“.

Luigi Manaris „Cenno storico“ erschien in den Jahren 1864 bis 1866 in einer Folge einer Artikelserie in der religiösen Peruginer Zeitschrift „L'Apologetico“. Er gliedert sich in zwei Teile; einer Abhandlung zum Kirchenbau von S. Pietro in drei Kapiteln sowie einer sehr übersichtlich nach Künstlern bzw. Kampagnen gegliederten Sammlung von zumeist aus den *Libri economici* gewonnenen Quellentranskripten mit anschließender kritischer Würdigung. Er wird aufgrund der schlechten Überlieferungslage des „Apologetico“ in der Sekundärliteratur im Übrigen durchweg falsch nachgewiesen.¹⁹⁰

Beide Publikationen stellen absolut unverzichtbare Instrumente für die Erschließung des überwältigend reichhaltigen Archivmaterials zu S. Pietro dar, sind aber gleichzeitig äußerst unbefriedigend. So stellt Mauro Binis Werk zwar eigentlich keine Quellenedition dar, doch ist er gewissenhaft bemüht, jede seiner Aussagen mit den ihm im Archivio di S. Pietro zur Verfügung stehenden Quellen zu belegen, sodass seine Schriften auch als Nachschlagewerke zur Auffindung einschlägiger Fundstellen verwendet werden können. Problematisch ist allerdings, dass er nur höchst selten direkt aus den Quellen zitiert, und stattdessen deren Inhalt jeweils nur mit eigenen Worten paraphrasiert. Da er die Quellen jedoch oft eklatant missversteht und teilweise die Quellennachweise an der falschen Stelle platziert, müssten seine Aussagen eigentlich in jedem Fall anhand der Originaldokumente überprüft werden, was in

Dagegen verwende ich „Elli in: Elli 1994“ für alle Textanteile, die Elli in seiner Edition Binis Text hinzugefügt hat. Dies betrifft insb. dessen Einleitung, seinen kritischen Apparat und seine Ergänzung von Binis Text um spätere Äbte.

Binis Manuskript des zweiten Teiles ist noch einmal in zwei Teilbände unterteilt, wobei sich der erste auf das Kloster S. Pietro und seine Kirche, der zweite aber auf die anderen, von S. Pietro abhängigen Kirchen und sonstigen Gebäude bezieht. Im Einklang mit Laccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XXI zitiere ich in der vorliegenden Arbeit beide Teilbände zusammenfassend als „Bini [1848] II [Ms.]“.

- 190** Manari schrieb eigentlich eine übergreifende Abhandlung, die dann in unzählige Abschnitte unterteilt und verteilt über die drei existierenden Jahrgänge des „L'Apologetico“ veröffentlicht wurde. Die ersten beiden Kapitel sind jeweils mit einer römischen Zahl überschrieben („I.“: Manari 1864a, „II.“: Manari 1864b). Beim dritten Kapitel wurde auf die römische Ziffer verzichtet; im der mir (und auch zahlreichen Forschern wie Christa Gardner von Teuffel) einzig zur Verfügung stehenden Ausgabe, nämlich einer Sammlung dieser Artikel, die als Buch zusammengebunden im Archivio di S. Pietro verwahrt wird, ist der nun folgende Abschnitt handschriftlich als „Vol. III“ bezeichnet, was nichts anderes heißen soll, als dass hier das dritte Kapitel beginnt (Manari 1865a). Es folgen in Band 2 (Manari 1865b) und 3 (Manari 1866) des „Apologetico“ die kommentierten Quellenexzerpte bzw. Regesten.

In der Literatur wird Manari durchweg falsch nachgewiesen, da die entsprechenden Abschnitte des „Apologetico“ faktisch nur in der Ausgabe des Archivio di S. Pietro eingesehen werden können, wo die einzelnen Abschnitte nicht ordentlich nachgewiesen sind. So war beispielsweise Christa Gardner von Teuffel irrtümlich davon ausgegangen, dass die handschriftliche Ergänzung „Vol. III“ (zu Beginn von (Manari 1865a) und „Vol.5“ (zu Beginn von Manari 1866) bedeuten, dass sie dem 3., bzw. 5. Jahrgang des Apologetico entnommen sind, weshalb sie Manari 1865b irrtümlich dem (nicht existenten) 4. Band des Apologetico zuweist, vgl. Gardner von Teuffel 2001, S. 153. Die in der Ausgabe des Archivio di S. Pietro handschriftlich suggerierte Unterteilung der „Documenti“ in Kapitel IV. und V. ist inhaltlich im Übrigen nicht gerechtfertigt, da der Teil „Documenti e Note“ ein einheitliches Kapitel darstellt.

der vorliegenden Arbeit immerhin an den für die Rekonstruktion der Ausstattungsgeschichte entscheidenden Fällen geleistet werden konnte.¹⁹¹ Ellis Publikation hat hier keine hinreichende Abhilfe geschaffen, nicht zuletzt, weil er Binis Texte nur eingeleitet, nicht aber im Einzelnen kritisch aufbereitet hat.

Umfangreiche Abschriften des Archivmaterials finden sich dagegen in Manaris reicher Quellensammlung; außerdem hat Manari anders als Bini auch Quellen aus dem Archivio di Stato di Perugia und der Biblioteca Augusta verarbeitet. Aufgrund ihrer hohen Materialfülle bildet Manaris Quellensammlung eine aufgrund der wenigen Druckexemplare des „L'Apologetico“ zwar schwer zugängliche, aber dennoch unschätzbare Arbeitsgrundlage für sämtliche quellenorientierte Studien zum Innenraum von S. Pietro.

Bei der Verwendung von Manaris Werk ist jedoch zu bedenken, dass Manari zuweilen recht frei transkribiert. Außerdem ergibt sich die Problematik, dass die mindestens in den Rechnungsbüchern von S. Pietro verwendete Datierung von den am 1. Juni des Kalenderjahres beginnenden Wirtschaftsjahren ausgeht – was bedeutet, dass die Jahreszahlen in den Rechnungsbüchern sich bis 30. Mai noch auf das vergangene Kalenderjahr beziehen. Das Datum „1. April 1506“ muss also auf das Kalenderjahr bezogen als „1. April 1507“ interpretiert werden. Dies scheint Manari jedoch nicht immer berücksichtigt zu haben, und auch darüber hinaus scheint Manari bei der Abschrift von Jahreszahlen nicht immer verlässlich zu sein.¹⁹² Manaris die Quellen ergänzenden kritischen Anmerkungen sind höchst informativ, enthalten aber zuweilen falsche Einschätzungen und sind in Teilen überholt. Oft finden sich zwischen Bini und Manari kleinere Abweichungen, wenn sie sich auf die gleiche Belegstelle beziehen.¹⁹³

Dankenswerterweise sind die Schwächen von Manaris ansonsten grandioser archivalischer Leistung in jüngster Zeit durch eine umfangreiche Sammlung von Quellentranskripten gemindert worden, die der Archivar Leonardo Lolli vorgelegt hat.¹⁹⁴ Dabei hat Lolli erneut angestrebt, möglichst zahlreiche Quellen zur Kunstgeschichte der Kirche durch Abschriften zugänglich zu machen. Im Abgleich mit Manari

191 Zum Wert und der Problematik des Werkes von Mauro Bini vgl. auch Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XIX–XXII.

192 Bei Manaris Datierungen sind zwei Arten von Fehlern zu unterscheiden: Zuweilen scheint Manari schlichtweg nachlässig zu arbeiten, sodass Daten manchmal recht willkürlich falsch angegeben sind. Entscheidender scheint jedoch zu sein, dass Manari bei seinen aus den Rechnungsbüchern gewonnenen Jahreszahlen nicht immer berücksichtigt, dass die Wirtschaftsjahre in S. Pietro nicht mit dem Kalenderjahr übereinstimmen, sondern am 1. Juni beginnen. Dies geschieht oft, obwohl er sich dieser Tatsache eigentlich bewusst ist (allerdings behauptet Manari, das Wirtschaftsjahr beginne in S. Pietro am 1. Mai, s. Fn. 2370). Daher datiert er oft Ereignisse aus der ersten Jahreshälfte ein Jahr zu früh, weshalb es zu einem veritablen Durcheinander kommt, wenn der Verlauf zweier Jahre geschildert wird (Besonders augenfällig ist das beispielsweise bei den von ihm beigebrachten Quellen zu Giovanni Battista Caporali, vgl. Manari 1865b, S. 463 f.). Manaris Fehldatierungen habe ich nur dann korrigieren können, wenn ich Fehler nachweisen konnte; ich habe das dann ausdrücklich bemerkt.

193 Vgl. z. B. die Abweichungen bei den Nachweisen zu dem Transkript des Vertrages mit Benedetto di Montepulciano zur Einziehung der Soffite im Liber Contractuum Nr. 28; vgl. Fn. 2291.

194 Lolli 2019.

wird deutlich, dass im Archivio di S. Pietro noch weitaus mehr überaus aufschlussreiche Quellen zum Innenraum von S. Pietro vorliegen als von Manari ermittelt. Lollis im Übrigen auch viel leichter zugängliches Buch ist damit zum Standardwerk für die quellenmäßige Erschließung der Kunstgeschichte von S. Pietro geworden. Tatsächlich erfasst aber auch Lolli nicht sämtliche Quellen zur Kircheninnenraumgeschichte von S. Pietro – nicht nur, weil zahlreiche Quellen auch außerhalb des Archivio di S. Pietro verwahrt werden, sondern weil beispielsweise die für die Rekonstruktion der Restaurierungskampagnen des 19. Jahrhunderts einschlägige Memorialliteratur des Klosters S. Pietro nicht erfasst wurde. Trotz der nun vorliegenden Fülle an transkribiertem Quellenmaterial sind möglicherweise noch zahlreiche Quellen zur Kircheninnenraumgeschichte von S. Pietro noch nicht erfasst.

Da der Forschung Lollis Werk bisher nicht vorgelegen hat, Binis Werke teils nur in Manuskriptform und Manaris Quellensammlung überaus schwer zugänglich war, auf eine Überprüfung selbst zentraler Belegstellen häufig verzichtet worden. Dies hat, wie nicht zuletzt am Beispiel des Hochaltarbildes von Perugino noch zu zeigen sein wird, zu Rekonstruktionsirrtümern von erheblicher Tragweite geführt.¹⁹⁵

Die vorliegende Untersuchung beruht auf einer systematischen Auswertung der Quellensammlungen von Manari und Bini, ergänzt um weitere, dort nicht zugängliche Quellen, die häufig im Original eingesehen wurden. Um die Überprüfung der in diesem Text vorgelegten Argumente zu erleichtern, werden sämtliche benutzten Quellen, soweit ihr Wortlaut für das Argument wichtig erscheint, im Transkript vorgelegt. Hierzu dient auch die umfangreiche Quellensammlung im zweiten Teil, wo die für die Rekonstruktion und das Verständnis der Innenraumgeschichte von S. Pietro zentralen Dokumente in Transkriptform zusammengestellt sind.

Als Quelleneditionen sind schließlich noch die beiden in loser Folge erschienenen Aufsatzsammlungen Adamo Rossis im Peruginer „Giornale di erudizione artistica“ zu nennen. Dabei handelt es sich um sehr verlässliche Quellentranskripte mit vorzüglichen Kommentierungen zu Werken der Bildhauerei und Steinmetzkunst,¹⁹⁶ zu in Holz ausgeführten Arbeiten¹⁹⁷ und zu den Orgelbauten des 15. und 16. Jahrhunderts¹⁹⁸ in der gesamten Stadt Perugia sowie zu den Requirierungen und Restitutionen von Bildern zur Zeit der französischen Besetzung¹⁹⁹. Diese sind jedoch nicht geeignet, etwaige Fehler in Manaris Transkripten richtigzustellen, da Rossi in Bezug auf S. Pietro ausdrücklich die Arbeiten Manaris nur ergänzen wollte.

Wichtige Dienste bei der Erschließung der Quellen leistet außerdem die jüngst durch Silvia Lonzini, Mara Moriconi und Stefania Maroni besorgte erneute Inventarisierung des Archivio di S. Pietro, bei der – nach mehreren in den vergangenen Jahrhunderten erfolgten, nie sämtliche Quellen erschließenden Versuchen – erstmals

¹⁹⁵ Siehe unten S. 596 ff.

¹⁹⁶ Rossi 1873a; Rossi 1874b.

¹⁹⁷ Rossi 1872; Rossi 1873b.

¹⁹⁸ Rossi 1874a.

¹⁹⁹ Rossi 1876; Rossi 1877.

sämtliche Fondi erfasst und dabei umfänglich beschrieben und archivalisch eingeordnet wurden.²⁰⁰

Besonders misslich war das Nebeneinanderbestehen unterschiedlicher Ordnungssystematiken in der Vergangenheit besonders in Bezug auf die Rechnungsbücher, der *Libri economici*. So bestanden mit einem von Giuseppe Belforti im Jahr 1800 und einem von Callisto Maria Lamberti 1934 entworfenen Zählungssystem unterschiedliche Bezeichnungen für dieselben Bände nebeneinanderher. Damit entsprach die von Manari gegebene Bandnummer (nach Belforti) nicht jener in der neueren Literatur entsprechen (oft nach Lamberti). Loncini, Moriconi und Maroni haben darauf mit einem dritten Nummerierungssystem geantwortet, das in der 2011 in Manuskriptform vorgelegten und in der 2014 publizierten Fassung je unterschiedlich ausgestaltet ist.²⁰¹ Beim indirekten Zitieren von Fundstellen in den *Libri economici* werde ich daher die Quelle mit dem vom Autor jeweils verwendeten Nummerierungssystem nachweisen und das von Lamberti verwendete Sigantursystem, soweit es sich rekonstruieren lässt, ergänzen und das neuere Nummerierungssystem von Loncini, Moriconi und Maroni mit angeben.²⁰²

200 Zunächst nur im Manuskript in S. Pietro vorhanden (Loncini, et al. 2011), dann aber – mit veränderter Systematik – auch als frei zugängliches PDF publiziert (Loncini, et al. 2014).

201 Loncini und Moriconi geben in ihrem Archivregister einen Überblick über die Archivserie der *Libri economici*, Loncini, et al. 2014, S. 437–441. Dabei nennen sie sowohl die Systematisierung dieser Serie durch Giuseppe Belforti in seinem „Indice nuovo“ aus dem Jahr 1800, als auch die Überarbeitung des Signatursystems durch Callisto Maria Lamberti in seinem Inventar aus dem Jahr 1934 (ibid., S. 437). Bei der Erfassung des Bestands durch Silvia Loncini, Maria Moriconi und Stefania Maroni wurden die von Callisto Lamberti vergebenen Nummern so weit wie möglich beibehalten, in Zweifelsfällen oder bei von Lamberti noch nicht erfassten Bänden jedoch ergänzt (ibid., S. 438). Eine Konkordanz dieser Nummerierungssysteme, die auf Informationen beruht, die über die unmittelbar in den *Libri economici* selbst vermerkten Angaben hinausgehen, legen Loncini und Moriconi leider nicht vor. Zahlreiche Rückschlüsse sind über die Beschreibung der Archivalien möglich, bei der Loncini und Moriconi jeweils (fett gedruckt) die von Lamberti vergebene Nummer nennen, sofern diese noch vorhanden und lesbar ist. In den wenigen Fällen, in denen Belforti die von ihm vergebene Nummer auch in dem jeweiligen Band vermerkt hat, wird diese von den Archivarinnen ebenfalls genannt.

202 Ich weise nach Möglichkeit alle Rechnungsbücher mindestens mit der Nummerierung nach Lamberti und nach Loncini, et al. 2014 nach und benenne die Nummerierungssysteme dabei wie folgt:

- L. E. (Nummer) (Belforti) (Rechnungsbuch-Typ: *Mastro/Giornale*) für das Signatursystem nach Giuseppe Belforti (Inventar von 1800; diese Nummern verwenden u. a. Bini und Manari).
- L. E. (Nummer) (Lamberti) (Rechnungsbuch-Typ: *Mastro/Giornale*) (vom Rechnungsbuch erfasste Wirtschaftsjahre) für das Signatursystem nach Callisto Maria Lamberti (Inventar von 1931–1934; physisch auf den Bindungen vermerkte Nummern, die heute zumeist in der Literatur verwendet werden).
- L. E. (Nummer) Loncini, et al. 2014 (Rechnungsbuch-Typ: *Mastro/Giornale*) (vom Rechnungsbuch erfasste Wirtschaftsjahre) für das Signatursystem nach Loncini, et al. 2014.
- Gerade bei einer Zitation nach der transkribierten Quellensammlung von Luigi Manari ist es häufig nur möglich, Jahresangaben zu machen (s. Fn. 201). Da Manari zumeist nicht die Spanne nennt, die das jeweilige *Libro economico* abdeckt, sondern

Aufgrund der Unsicherheiten in Bezug auf die Jahreszählung in den Quellen, die auch in Lollis Transkripten fortbesteht, können manche Jahreszahlen um ein Jahr abweichen. Sicherheit könnte hier nur jeweils die Einsicht in die Originalquellen liefern, was in der vorliegenden Arbeit nicht für jedes Dokument geleistet werden konnte.

c) Guiden

Die reiche Guidenliteratur zu Perugia im Allgemeinen und S. Pietro im Speziellen stellt eine besonders wichtige Quelle für die Ausstattungsgeschichte der Klosterkirche dar. Seit dem 16. Jahrhundert sind in relativ kurzer Folge immer neue Kunstführer erschienen, die die Ausstattung von S. Pietro beschreiben und teils intensiv kommentieren. Somit lassen sich aus der Gesamtschau der Peruginer Guidenliteratur nicht nur die Veränderungen ablesen, die der Innenraum von S. Pietro seit dem 16. Jahrhundert durchlaufen hat, sondern auch, wie die einzelnen Gelehrten die Ausstattung zu unterschiedlichen Zeiten interpretiert, kritisch gewürdigt und teils sogar beeinflusst haben. Eine entsprechende Auswertung der Guiden ist in der vorliegenden Untersuchung erfolgt und hat in Bezug auf die Geschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro im 17. und 18. Jahrhundert großen Erkenntnisgewinn erbracht.²⁰³

nur das Jahr des Rechnungsbucheintrags, ist es nämlich zumeist unmöglich, den jeweils tatsächlich einschlägigen Band sicher zu identifizieren, da es sich in der Regel sowohl um den *Mastro* als auch um das *Giornale* handeln könnte, das das jeweils genannte Jahr abdeckt. An diesen Stellen wird also grundsätzlich auf eine Konkordanz der Rechnungsbuch-Nummern verzichtet.

Manari zitiert die „Hauptbuchung“ von 1591, in der alle von Valentino Martelli zu verantwortenden Arbeiten der nun beginnenden Umgestaltungskampagne in S. Pietro aufgelistet sind, folgendermaßen:

„A Valentino Martelli D. 2200, sonno per la fabrica della nostra Chiesa, che s'obbliga di fare, cioè mettere il Coro nel Santuario, indorare tutta la soffitta, pingere tutta la chiesa, mutare l'organo, far l'altare maggiore, li scalini di pietra roscia, Balausti, [sic] Pulpiti et altre cose come distintamente appare in un foglio fatto et sottoscritto di sua mano propria, – id. [Gior. N. 86 pag. 154]“, Manari 1866, S. 166f.

Der Vergleich mit dem hier angestellten Transkript (*Quellenteil B1*) ergibt, dass die Quelle im Wesentlichen verlässlich transkribiert ist, wobei kein Wert auf eine minutiöse Transkription gelegt wurde. Weggelassen wurde der Verweis auf das Buch des Kellermeisters (Padre Cellerario), in dem die Buchung erneut aufgeführt ist.

Die Bandnummer 86 bezieht sich auf die von Belforti vergebenen Nummern (vgl. die Beschreibung des Folgebands bei Lonzini, et al. 2014, S. 509f., Nr. 187 mit der Belforti-Nr. 87 und der Lamberti-Nr. 127; L. E. 126 (Lamberti) muss also die Belforti-Nr. 86 besitzen); die übrige Literatur – abgesehen von Mauro Bini – zitiert jedoch nach der auf dem Rücken angebrachten Lamberti-Nr. als „L. E. 126“. Lonzini und Moriconi vergeben hier 2014 auf S. 509 die neue Nr. 186. Im Textteil folgt das vorliegende Buch der Nummerierung von Lonzini, et al. 2014.

Damit zitiert Manari hier im Wesentlichen verlässlich, doch ist es schwierig, ihn auf die übrige Literatur zu beziehen.

Wenn Manari, wie dies zumeist der Fall ist, die Bandnummer des von ihm verwendeten Rechnungsbuchs gar nicht angibt, sondern lediglich eine Jahreszahl beibringt, schreibe ich beispielsweise: „ASPi, L. E. d.[es] J.[ahres] 1591“.

Der früheste bekannte Perugiaführer ist die „Raccolta delle cose segnalate“ des Peruginer Prälaten Cesare Crispolti (sen.; 1563–1608) aus dem Jahr 1597, die bis in die jüngste Zeit nur als Manuskript in der Biblioteca Augusta zugänglich gewesen ist.²⁰⁴ Dies hat einer intensiven Rezeption des Werks durch die Peruginer Gelehrten jedoch nicht entgegengestanden. Seit 2006 liegt die „Raccolta“ nun erstmals der gesamten Forschungsöffentlichkeit in einer vorzüglichen, ausführlich kommentierten Edition von Laura Teza und Simonetta Stopponi vor.²⁰⁵

Eine Sonderstellung unter den Guiden Perugias nimmt die „*Scorta Sagra*“ des gelehrten Oratorianers und Priesters Ottavio Lancellotti (1593–1671) ein, die wohl zwischen 1649 und 1659 verfasst wurde.²⁰⁶ Auch diese wurde von den Peruginer Gelehrten ausgiebig rezipiert, obwohl sie lange Zeit nur in Manuskriptform in der BCAP zugänglich war. Eine Edition dieses Werks, die bis heute aussteht, ist ein großes Desiderat der Umbrienforschung, da die „*Scorta Sagra*“ für die gesamte Diözese, und speziell auch für S. Pietro eine zentrale Quelle darstellt. Bei diesem „heiligen Begleiter“ handelt es sich um einen Führer durch das Kirchenjahr, wie es in der Diözese Perugia gefeiert wird. Er hat die Gestalt eines ausführlichen liturgischen Kalenders, der für sämtliche Tage eines Kalenderjahres die jeweiligen lokalen und überregionalen Feierlichkeiten aufführt. Der besondere Quellenwert der *Scorta Sagra* besteht darin, dass Lancellotti nicht nur beschreibt, wie die einzelnen Feiern begangen werden, sondern darüber hinaus auch noch ausführliche Angaben zu den Orten, Gebäuden und lokalen Personen macht, die sich mit dem jeweils zu feiernden Namenspatron oder Lokalheiligen verbinden lassen. Dabei führt Lancellotti in großer Ausführlichkeit und seitenübergreifenden Exkursen sämtliche Ereignisse der kirchlichen, zivilen und literarischen Geschichte Perugias auf, die sich mit den einzelnen Themen verbinden lassen und ergänzt diese mit Biographien und Genealogien der behandelten Personen.²⁰⁷

204 Crispolti [sen.] [1597] [Ms.].

205 Teza 2006. Nunmehr liegt die vorzügliche kritische Edition von Teza und Stopponi 2001 vor. Im Folgenden zitiere ich „Teza und Stopponi 2001“, sofern in diesem Band die Ausführungen der Herausgeberin gemeint sind und „Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001“, sofern es sich um den von ihr herausgegebenen Text Crispoltis handelt.

206 Vermiglioli 1829b, S. 48 und 50, Teza 2014, S. 235.

207 Die „*Scorta Sagra*“ und Vermigliolis biographisches Lexikon sind auch über das Online-Portal der BCAP einsehbar (s. Bibliographie). Zum Autor und zur *Scorta Sagra* vgl. Vermiglioli 1829b, s. v. Lancellotti, Ottavio, S. 47–51 und Teza, in: Teza 2006, S. 101–104. In der Biblioteca Digitale der BCAP finden sich außerdem ausführliche archivalische Angaben. Der Lancellottis Werk vorangestellte Index stammt von wohl Vermiglioli, Bellucci 1895 V, S. 72; Zucchini 2003a, S. 167, Fn. 119.

Die für S. Pietro relevanten Passagen finden sich an vier Stellen:

- 28. April (Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 132v, p. v. = p. n.): Jahrestag der Translation der Reliquien von S. Pietro Abate, S. Stefano, des heiligen Herkulanus und des seligen Bevnigiate
- 29. Juni (ibid., S. 221v–226r, p. v. = p. n.): Namenstag von Petrus und Paulus in Perugia mit S. Pietro als zentralem Prozessionsziel; anlässlich dessen ausführliche Angaben zum Kloster S. Pietro und erste Angaben zu Pietro Abate
- 10. Juli (Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243r p. v./7r p. n. – 244r p. v./8r p. n.): Vita des Pietro Abate

Die kunsthistorischen Angaben, die Lancellotti zum Kircheninnenraum von S. Pietro macht, sind von bemerkenswerter Ausführlichkeit – ganz anders als die summarischen Angaben im bald darauf erschienenen Stadtführer Giovanni Francesco Morellis von 1683.²⁰⁸ Sehr ausführlich ist dagegen die 1774 erschienene „Descrizione delle pitture di San Pietro di Perugia“, der erste Führer, der allein das Kircheninnere von S. Pietro zum Thema hat. In diesem außerordentlich erfolgreichen Buch (es erschienen 1778 und 1792 noch zwei weitere Auflagen) beschreibt der damalige Benediktinermönch von S. Pietro und Prior der von ihr abhängigen und in unmittelbarer Nähe gelegenen Pfarrkirche S. Costanzo in Perugia, Francesco Maria Galassi (1727–1792), neben der Kirchenarchitektur fast jede in S. Pietro befindliche Malerei bis ins Detail.²⁰⁹ Ähnlich ist dies der Fall im 1784 erschienenen „Guida al forestiere per l’augusta città di Perugia“, in dem Baldassarre Orsini (1732–1810) hemmungslos von Galassi abschreibt, um dessen Text dann durch ausdrücklich mit didaktischer Intention eingefügte Kritiken der Kunstwerke zu ergänzen.²¹⁰ Von besonderem Quellenwert sind außerdem die bald darauf erschienenen Publikationen des Peruginer Gelehrten Serafino Siepi. Bedauerlicherweise konnte dieser vor seinem Tode zu S. Pietro jedoch nur den eher beschreibenden topographischen Teil

- 16. Dezember (ibid., S. 495r p. v. / 265r p. n.): Jahrestag der Verlagerung des Altarbilds von Pietro Perugino innerhalb des Chorbereichs von S. Pietro

Die Datierung der „Scorta Sacra“ ist unklar. Die BCAP behauptet eine Datierung zwischen 1620 und 1660 (bibliographische Angaben unter den oben genannten URLs). Wahrscheinlich ist jedoch eine engere Datierung möglich: Die Textpassage zum 29. Juni ist nach 1649 verfasst worden, weil die von Lancellotti dort beschriebene Translation der wundertätigen Lilienmadonna nach S. Pietro di Perugia in jenem Jahr stattfand; Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I, S. 225v). Der Text zum 10. Juli wird aber, wie Stefania Zucchini dargelegt hat, vor 1653 verfasst worden sein, weil Lancellotti dort die erste Wahl von Pietro Abate zum Stadtpatron von 1631 erwähnt, nicht aber die zweite von 1653, die er wohl kaum ausgelassen hätte, wenn sie ihm bekannt gewesen wäre. Für den Text insgesamt geht Stefania Zucchini jedoch von einer Datierung vor 1659 aus, vgl. Zucchini 2003a, S. 167 f. In diesem Zuge gehe ich im vorliegenden Text von einer Datierung der gesamten „Scorta Sagra“ zwischen 1649 und 1659 aus.

208 Morelli 1683. Zu Morelli und Crispolti vgl. Teza 2006.

209 Galassis Führer erschien in drei Auflagen: Galassi 1774; Galassi 1778b und Galassi 1792. Zu Francesco Maria Galassi vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 309 f. und Tabarelli 1954, S. 157 Fn. 12.

210 Orsini 1784.

Galassis Führer und die entsprechenden Passagen bei Orsini sind ähnlich aufgebaut; über ganze Passagen hinweg haben sie sogar den gleichen Wortlaut. Mit Orsini hat also der Verfasser eines übergreifenden Stadtführers den mit den Quellen vertrauten gelehrten Mönch Galassi an den entsprechenden Stellen kopiert, ohne jedoch alle Details zu übernehmen (Galassi nennt beispielsweise immer wieder die Preise der einzelnen Werke). Orsini zeichnet sich gegenüber Galassi durch seine pointierte Kunstauffassung aus (insbesondere Vitruv hat es ihm angetan); sein Ziel ist es, junge Interessierte geschmacklich zu bilden, weswegen er im Gegensatz zu Galassi die Werke häufig in längeren Passagen kritisch würdigt. Galassi wiederum hat in seiner dritten Auflage gerade diese Passagen zum Anlass genommen, Orsini (ohne Nennung von dessen Namen) zu widersprechen. Zu Baldassarre Orsini vgl. Franco, Francesco, s. v. Orsini, Baldassarre, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 79 (2013) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-orsini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-orsini_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 23. April 2023).

fertigstellen (1822); ein entsprechender Eintrag in den „Annotazioni Storiche“, die er vor seinem Tod nicht fertigstellen konnte, fehlt.²¹¹

Der Quellenwert der im 20. Jahrhundert erschienen Kirchenführer liegt vor allem darin, dass sie den auch im vergangenen Jahrhundert und bis in die Gegenwart fortdauernden Veränderungsprozess des Kircheninneren von S. Pietro dokumentieren. Die wichtigsten von ihnen sind von Silvano De Stefano (1902)²¹², Ottorino Gurrieri (1953)²¹³ und Martino Siciliani (1994)²¹⁴. Gängige überregionale Umbrienführer übernehmen die in diesen Guiden enthaltenen Informationen oft ohne weitere Prüfung; dies ist nicht zuletzt im Reclam Kunstführer (1987) und dem „Guida rossa“ des Touring Club Italiano (2012) der Fall.²¹⁵

d) Jüngere Forschung zur historischen Entwicklung, Baugeschichte und Geschichte der Ausstattung von S. Pietro

In der Vergangenheit sind zahlreiche Untersuchungen zu einzelnen Aspekten der Geschichte des Klosters S. Pietro und der kunsthistorischen Entwicklung der Kirche und der Klosterbauten vorgelegt worden. Zahlreiche weitere Arbeiten beinhalten zumindest am Rande einige Überlegungen zu beiden Themenbereichen. Die daraus resultierende Menge an Publikationen ist so groß, dass eine entsprechende, vom Abt des Klostern, Giustino Farnedi, kürzlich veröffentlichte Bibliographie fast 600 Seiten umfasst.²¹⁶ Eine übergreifende Darstellung der kunsthistorischen Entwicklung der Kirche S. Pietro und ihres Innenraumes ist dennoch bisher Desiderat geblieben.

211 Siepi 1822b. Laut Deckblatt der zu seinen Lebzeiten 1822 erschienenen beiden topographischen Bände war die Gesamtpublikation auf sechs Bände veranschlagt. Posthum hat nun Mario Roncetti Siepis alphabetisch sortierte historische Aufzeichnungen publiziert, die jedoch nicht bis zu den Buchstaben „S“ bzw. „P“ reichen, Roncetti, in: Siepi [vor 1829] ed. Roncetti 1994 I; vgl. S. 4; 12 ff. Für eine Würdigung der Person Siepi vgl. Roncetti, in: *ibid.*, S. 7 ff.

Auch Siepi ist deutlich von Galassi abhängig, vgl. z. B. seine Ausführungen zur Chorausmalung auf S. 590 ff.

212 De Stefano 1902a. Der Führer De Stefanos (6. November 1835 – 21 März 1908), des damaligen Superiors von S. Pietro (1901–August 1902); seit 1886/90 gibt es in S. Pietro kein Abbatat mehr), löst sich als erster wieder von Inhalt und Struktur der „Descrizione“ von Francesco Maria Galassi. De Stefanos neu eingeführte Zuschreibungen werden teilweise für die folgenden Guiden verbindlich, auch wenn z. B. bei den Chorpartien völlig unklar ist, woher er die Neuzuschreibungen jeweils bezogen hat; vgl. *ibid.*, S. 38. Seine Arbeitsweise bei der Erstellung eines Archivregests im Archivio di S. Pietro wird von Leccisotti und Tabarelli als „oft inexakt und konfus“ beschrieben, Leccisotti und Tabarelli 1956 I XXIII, s. a. *ibid.*, Fn. 15.

213 Gurrieri 1953, und seitdem in mehreren Auflagen.

214 Siciliani 1994. Martino Siciliani ist Prior von S. Pietro.

215 Kauffmann 1987; Touring Club Italiano 2012g. Georg Kauffmanns Angaben zu S. Pietro sind bis in die Grundriss-Skizze hinein vollständig von Gurrieri abhängig.

216 Farnedi 2011a.

Im Folgenden sollen die wichtigsten Publikationen zu S. Pietro in Perugia kurz vorgestellt werden.

Die Geschichte des Klosters S. Pietro ist mehrfach Gegenstand der Forschung gewesen, ist bisher aber dennoch keineswegs befriedigend aufgearbeitet. Zahlreiche Epochen sind bis zum heutigen Tag allein in den Werken Manaris und Binis behandelt worden, wobei dessen „Memorie storiche“, wie im Vorkapitel dargelegt, in veröffentlichter Form nur in der Bearbeitung Pietro Ellis zugänglich sind. Die mittelalterliche Geschichte als Ganze wurde von Luigi Brunamonti Tarulli (1907) und Mario Montanari (1966) in den Blick genommen.²¹⁷ Konzise Beiträge zu Einzelaspekten dieser Epoche enthält außerdem der Tagungsband zum *Convegno Storico*, der 1966 zum symbolischen tausendjährigen Bestehen des Klosters von S. Pietro abgehalten wurde.²¹⁸ Überraschende Einsichten zur Gründungsgeschichte von S. Pietro und den Besonderheiten der diesbezüglichen Quellen und Forschungsgeschichte lieferte in jüngerer Zeit außerdem Stefania Zucchini.²¹⁹ Die Geschichte des Klosters nach dessen Beitritt zur Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436 ist dagegen in der jüngeren Forschung bisher nicht näher untersucht worden.

Die Architekturgeschichte des Baukörpers der Peruginer Peterskirche muss als weitgehend ungeklärt gelten. Bisher hat die Forschung vor allem²²⁰ Interesse an der vorgeblichen frühchristlichen Errichtung des Baus²²¹ und an seiner vorgeblichen Erneuerung bzw. tatsächlichen Neuerrichtung im 10. Jahrhundert gezeigt.²²² Weitere Untersuchungen sind zu der erst zwischen 1978 und 1979 freigelegten ursprünglichen Krypta von S. Pietro vorgelegt worden.²²³ Die in der Vergangenheit in diesem

217 Brunamonti Tarulli 1907; Montanari 1966.

Die zwei Aufsätze von Brunamonti Tarulli wurden im Jahre 1907 noch einmal als Sonderdruck herausgebracht, auf den ich mich bei den Fundstellen im Folgenden beziehe. Brunamonti Tarulli und Montanari gehen spärlich mit Nachweisen um und arbeiten oft wenig akkurat, vgl. z. B. Montanaris Übersetzung der Bulle Papst Benedikts VIII. von 1022, s. u. Fn. 904.

218 N. N. 1967–1968. Zu nennen sind hier insb. die Beiträge von Cencetti, Hagemann, Morghen und Ugolini.

219 Zucchini 2003a.

220 Es existiert beispielsweise eine Arbeit über den Campanile: Fondazione per l'istruzione agraria in Perugia 2002.

221 Detaillierte Versuche, die Architektur von S. Pietro in frühchristliche Zeit zu datieren, finden sich bei Palombaro 2005 und Palombaro 2007; Venanti 2013; Italiani 2014; Sirchio 2017 und Pagano 2014.

222 Martelli 1967–68; Zucchini 2005; Farnedi 2007.

223 Datierung der Kryptenfreilegung bei Palombaro 2007, S. 289 Fn. 1. Zu der Krypta und zur angeblichen Einbezug eines vorbestehenden etruskischen Baus bei der Errichtung des Campanile vgl. Gaggiotti 1980, S. 88 f.; Teza und Stopponi 2001, Fn. 267 mwH; Palombaro 2005; Venanti 2006; Palombaro 2014 und Sirchio 2018. Gegenüber diesen Aufsätzen enthält der Eintrag „CRIPTA di San Pietro a Perugia“ der italienischen Wikipedia (http://it.wikipedia.org/wiki/Cripta_di_San_Pietro_a_Perugia; Zugriff am 16. Mai 2008; inzwischen offline) zahlreiche weitergehende Informationen, die offensichtlich aus den bei der Ausgrabung erstellten Aufzeichnungen stammen. S. zu einer Würdigung dieser Literatur ausführlich unten Kapitel V.2.

Zusammenhang als „bedeutendes Desiderat“ bezeichnete archäologische Untersuchung des Baukörpers ist bisher ausgeblieben.²²⁴ Wie die vorliegende Untersuchung ergeben wird, ist aus den bisher vorgelegten Studien keine befriedigende Datierung oder Rekonstruktion erwachsen. Die bisher undatierte, tatsächlich aber um 1330 erfolgte Anfügung des Sanktuariumsbaus ist von der Forschung bisher noch gar nicht untersucht worden. Es wird daher im vorliegenden Text erforderlich sein, einige Überlegungen zur tatsächlichen Rekonstruktion und Datierung zumindest des Ursprungsbaus von S. Pietro anzustellen.

Sehr wichtige Erkenntnisse zur kunsthistorischen Beschäftigung mit der Kirche S. Pietro in Perugia sind in der jüngsten Zeit durch einen Tagungsband zum 120jährigen Bestehen der in den Klostergebäuden residierenden *Fondazione per l'Istruzione agraria* in Perugia erarbeitet worden.²²⁵ Was bisher fehlt, ist allerdings eine übergreifende Ausstattungsgeschichte der Kirche, die bisher nur in Form von Einzelbetrachtungen ihrer prominentesten Stücke aufgearbeitet worden ist. Zu nennen ist hier zunächst die kurze, quellennahe Abhandlung zum bedeutenden Chorgestühl der Kirche von Giovanni Garattoni (1966), die im Jahre 2000 von Martino Siciliani ergänzt und neu herausgegeben wurde.²²⁶ In einzelnen Aufsätzen wurden außerdem der die Fresken des Orazio Alfani,²²⁷ der Baldachin²²⁸ und die Orgeln²²⁹ behandelt; mehrere Arbeiten beschäftigen sich darüber hinaus in unterschiedlichen Zusammenhängen mit dem frühesten rekonstruierbaren Altarbild von S. Pietro, das Meo da Siena zwischen 1330 und 1333 geschaffen hatte.²³⁰ Die meisten Überlegungen wurden jedoch in Bezug auf das Hochaltarbild von Perugino angestellt, das dieser um 1500 für S. Pietro gefertigt hatte, und dessen Bestandteile sich seit ihrer Requirierung Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend in französischen Museen befinden.²³¹

224 Die Bezeichnung einer Untersuchung der architektonischen Struktur von S. Pietro als „major desideratum“ stammt von Julian Gardner. Gisberto Martelli nannte als Grund für das Ausbleiben archäologischer Untersuchungen unter anderem fehlende Mittel der „Soprintendenza“ und die Tatsache der umfassenden Dekoration der Kirche, die oft eine Aufnahme des Baubefundes von innen nicht zureichend erlaubten, Gardner 1997, S. 14; Martelli 1967–68, S. 108, 112.

225 Giubbini 2014.

226 Garattoni 1966; Siciliani, et al. 2000.

227 Teza 2014.

228 Fondazione per l'istruzione agraria in Perugia, et al. 2005.

229 Siciliani 2003; vgl. zur Organo nuovo außerdem: Fianza 2006.

230 Gardner 1997; Gordon 1982; Gordon 1996; Gordon 2002; Cooper 2000; Cooper 2001b; Sander 2006.

231 Bombe 1912, an unterschiedlichen Stellen; Bombe 1914b, S. 49, 237 f.; Canuti 1931 I, S. 111–131 (Analyse); Canuti 1931 II, S. 176–183 (Dok. 223–237; Quellen) sowie S. 330 (Nr. 46), S. 334 (Nr. 63), S. 336 f. (Nr. 73), S. 337 (Nr. 77), S. 338 (Nr. 78), S. 343 f. (Nr. 102), S. 346 (Nr. 115; nähere Angaben einschließlich Literaturhinweisen zu den einzelnen Tafeln, sortiert nach den damaligen Aufbewahrungsorten); Camesasca 1959, S. 71–76; Jullian 1961; Castellaneta und Camesasca 1969, Nr. 56; Habert 1987; Scarpellini 1991, S. 93–95; Garibaldi und Innamorati 2004, S. 149–165; Marcelli 2004, S. 258–265; sowie Gardner von Teuffel 2001; Gardner von Teuffel 2004b; Gardner von Teuffel 2005b und Manuali 2003.

Die räumliche Disposition und die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände von S. Pietro sind dagegen bisher kaum beforscht worden. So ist zur Geschichte der räumlichen Disposition bisher nur ein einziger Aufsatz erschienen, der jedoch lediglich den Versuch darstellt, Mauro Binis in diesem Bereich zumeist vollkommen verfehlte Behauptungen in Form von Grundrissen darzustellen.²³² Die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände ist dagegen vor allem in Bezug auf die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 untersucht worden. So liegen einzelne Aufsätze zu den in jener Zeit vorgenommenen Freskierungen²³³ sowie zum von Antonio Vassilacchi, gen. Aliense, gemalten Ölbild-Zyklus vor.²³⁴ Außerdem hat sich die Forschung in der Vergangenheit mit jenen Steinmetzarbeiten beschäftigt, die in S. Pietro in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingebracht worden sind.²³⁵ Besonders aufschlussreich sind außerdem die im Tagungsband von 2014 enthaltenen Aufsätze zur Restaurierungsgeschichte des Kircheninneren.²³⁶

Damit kann in der vorliegenden Untersuchung also in zahlreichen Teilbereichen auf teils umfangreiche Sekundärliteratur zurückgegriffen werden. Sie wird jedoch die erste Arbeit sein, in der die Kircheninnenraumgeschichte von S. Pietro seit ihrem Bestehen und bis in das 19. Jahrhundert in kohärenter Form erarbeitet wird, und in der bei allen betrachteten Epochen sowohl die räumliche Disposition als auch die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände untersucht wird.

232 Ventura 2003.

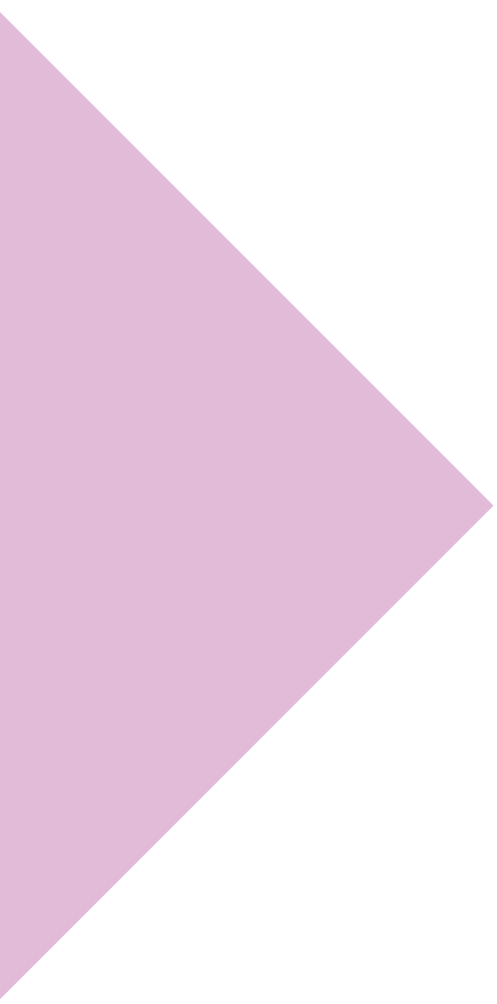
233 Mariotti-Puerini 1981. Weitere Überlegungen finden sich vereinzelt in den Aufsätzen zu den einzelnen an der Freskierung beteiligten Künstlern, die dem „Baroccismo“ in der Nachfolge Federico Baroccis zugerechnet werden, in: Ambrosini Massari, et al. 2005.

234 Boccassini 1957; Boccassini 1958; Biganti 2014.

235 Boccolini 1939; Gurrieri 1967–68.

236 Porfiri 2014; Passalacqua 2014.





II

Autoptische Befundaufnahme

II.1 Der Baukörper der Kirche von S. Pietro

An dieser Stelle soll nun der zu Bestand erfasst werden, der dann in den Folgeabschnitten näher untersucht wird. Dabei werden die Architektur und der Kircheninnenraum mit seiner Ausstattung insofern beschrieben, wie sie sich dem Augenschein des Betrachters unmittelbar erschließen.

Die Kirche von S. Pietro ist vom Komplex der Klostergebäude fast vollständig umbaut; nach außen steht nur der Chorabschluss frei, der aufgrund der Hanglage am Monte Caprario / Calvario auf einem Substruktionsgeschoss ruht (Abb. 2, 93 und 159). Zugang zum Kloster erhält der Besucher heute über ein dreibogiges Portal dorischer Doppelpilasterordnung und einen Eingangshof mit Säulenarkaden, die beide zu Anfang des 17. Jahrhunderts errichtet worden sind (Abb. 16 und 23).²³⁷ Dieser Hof verdeckt teilweise die Westfassade der Kirche. An deren oberem Teil befinden sich Mauerstücke aus verschiedensten Hau- und Bruchsteinen, die offensichtlich von mehreren Baumaßnahmen unterschiedlicher Zeiten stammen, eine einfache Profilierung in zwei Lisenen und einen Dreiecksgiebel sowie Reste einer nunmehr vermauerten Rose (Abb. 22). Im unteren Teil führt ein mit reichen floralen Motiven verziertes Renaissanceportal in die Kirche (Abb. 42); rechts und links davon sind einfache Fresken zu sehen, die bei einer Restaurierung der 1940er und 1950er Jahre²³⁸ freigelegt wurden. Sie werden von vor die hintere Wandebene gelegt, unregelmäßigen Säulenarkaturen umfängen (Abb. 48 und 96). Die Nische rechts des Portals gibt einen Blick auf die geböschte Basis des weitgehend umbauten Turms der Kirche frei, der augenfällig einer ganz anderen Bauphase angehört als die oberen Teile des Turms (Abb. 43, 45 und 105). Die Basis ist auch vom Chiostro del pozzo und vom in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Korridor her einsehbar, von dem aus man vom Eingangshof zur „alten“ Porta di S. Costanzo gelangt (Abb. 66).

Der Kirchenbau von S. Pietro besteht aus einem dreischiffigen, basilikalen Langhaus, einer Vierung mit nicht ausladendem Querhaus und einem Chorpolygon (Abb. 96–101 und 103). Sie ist geostet. Die drei Schiffe des Langhauses werden durch Säulenarkaden voneinander getrennt; die Bögen sind unprofiliert, die achtzehn Säulen bestehen aus einem monolithischen Schaft, dreizehn davon aus dunkelblauem *Bardiglio*-Marmor, die übrigen fünf aus grauem Granit, ähnlichen Basen und – von wenigen Ausnahmen abgesehen²³⁹ – gleichen ionischen Kapitellen mit darüberliegendem Kämpferaufsatz (Abb. 177 f., 188 f., 194 f., 203 und 205). Der Schaft der von Westen aus gesehen jeweils zweiten Säule ist mit einer ganzfigurigen Portraitfigur bemalt, die jeweils durch auf den Nimbis befindliche Inschriften identifizierbar sind. Danach handelt es sich auf der rechten Seite um eine Darstellung des heiligen Benedikt (Abb. 188) und auf der linken Seite um

²³⁷ S. u. Fn. 3395.

²³⁸ Gisberto Martelli datiert die Restaurierung in die 1940er, Martelli 1967–68, S. 113. Laut Ottorino Gurrieri war die Freilegung der Fresken 1953 zwar teilweise abgeschlossen, dauerte aber noch fort, vgl. Gurrieri 1953, S. 24 f.

²³⁹ S. u. S. 348.

ein Portrait des heiligen Pietro Abate (Abb. 226). Diesem ist unterhalb außerdem ein Titulus mit einer mehrzeiligen Inschrift beigegeben.

Die Seitenschiffe sind mit einem auf Konsolen aufruhenden Kreuzgratgewölbe versehen, das Hauptschiff ist mit einer hölzernen, kassettierten Soffitte gedeckt, die offensichtlich nicht der Erbauungszeit angehört (Abb. 177 und 222). Der Obergaden verfügt auf beiden Seiten über je elf kleine Rundbogenfenster, die offenbar nachträglich vermauert worden sind (Abb. 32–34, 37 und 68–69c). Nach Osten schließt das Hauptschiff mit einem Triumphbogen ab. Die jenseits dieses Bogens liegenden Raumteile unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht deutlich vom Langhaus, schon allein durch ihre sowohl im Innen- wie im Außenbau ins Auge fallende deutlich größere Höhe. Die über annähernd quadratischem Grundriss ausgeführte Vierung und der über sieben Zehntel geschlossene polygonale Chor verfügen über ein Kreuzrippengewölbe. Dieses liegt ähnlich wie die Kreuzgratgewölbe der Seitenschiffe auf Konsolen auf. Die kurzen Querhausarme sind durch eine Rippe abgetrennt und durch eine Spitztonne überwölbt. Beide Raumteile, das Langhaus und der Bereich jenseits des Triumphbogens, unterscheiden sich auffällig in ihrer Bauästhetik; ganz offensichtlich entstammt der letztgenannte Bauteil mit seiner gotischen Formensprache einer deutlich späteren Bauphase. Obwohl beide Raumteile auch gewisse Eigenschaften teilen (insbesondere die Betonung einer Ausdehnung in die Breite), nimmt der Besucher der Kirche die Teile dies- und jenseits des genannten Rundbogens zusammengefasst als zwei getrennte Raumeinheiten wahr.

Diesen sind an unterschiedlichen Stellen kleinere Räume unterschiedlicher Art und Größe angefügt, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind (Abb. 158): im linken Seitenschiff die ehemalige Sebastianskapelle, die heute als Verkaufsraum dient, mit ihrem Zugang ganz im Westen, die große Sakramentskapelle am Ende des Langhauses zum Chor hin und die daran östlich anschließenden Kapellen der Familien Ranieri und Vibi mit ihren Zugängen vom linken Querhausarm aus; im rechten Seitenschiff zwei gewölbte Räume, die heute als Lager dienen, die kleine Josephskapelle am östlichen Ende des Langhauses, ein Zugang zu einem Treppenhaus in den Konvent, die Sakristei und am Kopfbende des Querhausarms die Engelskapelle (Cappella degli Angeli), die heute als Reliquienkapelle dient.

II.2 Die räumliche Disposition der Kirche von S. Pietro und ihre immobile Ausstattung

a) Die Ausstattung im Langhausbereich

In diesen Baukörper wurde eine reiche Ausstattung eingebracht. Der Besucher betritt die Kirche zunächst durch einen barocken Windfang aus Walnussholz (Abb. 184). Im hinteren Teil des Mittelschiffs befinden sich zwei Weihwasserbecken, im vorderen Teil zwei Reihen zwölf zurückhaltend geschmückter, hölzerner

Sitz- und Kniebänke (Abb. 182). Den Boden des Langhauses bedeckt ein Raster weißer Steinbahnen, in das weitgehend quadratische Platten aus weißem und dunkelrotem Stein eingelegt sind; Seitenschiffe und Querhausarme sind mit gelblichen quadratischen Platten offenbar jüngeren Datums ausgelegt. Das Bodenniveau von Vierung und Chorpolygon ist gegenüber dem Langhaus um zwei Stufen erhöht; diese Raumteile sind mit hellbraunen Fliesen gedeckt. Auf der ersten Stufe aufliegend markiert eine Balustrade aus rotem Marmor und *Giallo antico* die Grenze zum liturgischen Chorbereich. Sie verläuft am vorderen Ende der zwei starken Pfeiler, mit denen der jeweils letzte Bogen der beiden Langhausarkaden vermauert ist, und die den Triumphbogen sowie einen Teil des Vierungsgewölbes und der Querhausbögen tragen (Abb. 177 und 422). Auf den Innenseiten führt eine Tür über einen inneren Aufgang und eine rundbogige Öffnung zu je einem den Pfeilern vorgesetzten Ambo aus *Pietra serena* (Abb. 420 und 422f.). Diese bestehen aus einem mit Blattschmuck, Zahnschnitt, Eierstab und Konsölchen verzierten Konsolteil und einem tektonisch aufgefassten Kanzelrumpf, der mit antikisierenden floralen und ornamentalen Reliefs und links mit einer Figur des Petrus, rechts mit einer Figur des Paulus geschmückt ist. Eine teilweise Vergoldung erhöht die Lesbarkeit der Reliefs und den Materialwert.

b) Der Hochaltar

Der Altaraufbau befindet sich frei stehend unter dem Vierungsgewölbe (Abb. 178, 422 und 503). Der Altar selbst steht auf einem Podest, zu dem von vorn und den Seiten drei Stufen mit abgerundeten Kanten hinaufführen (Abb. 531). Er besteht aus einem steinernen Stipes und einer Mensa; die Frontseite ziert ein metallenes Antependium mit einem figürlichen Relief. Der Altar wird von einem steinernen Aufbau hinterfangen. Zwischen beiden besteht ein gewisser Abstand, sodass der Priester die Messe mit Blick zur im Langhaus versammelten Gemeinde zelebrieren kann. Der steinerne Aufbau ist im Gegensatz zum Altar vollständig aus hochpolierten, buntfarbigen Steinmaterialien gefertigt und setzt auf eine Prachtentfaltung durch Zurschaustellung wertvoller Materialien. Er ist an der Rückseite, den Schmalseiten und in dem über den Podest seitlich herausragenden Bereich der Frontseite durch eine komposite Ordnung horizontal und vertikal gegliedert. Die Rückseite ist auf eine Betonung der Mittelachse hin gearbeitet, wobei die längsoblange Grundform des Aufbaus weitgehend aufgelöst wird (Abb. 536): Von innen nach außen finden sich zunächst der Wand vorgeblendete, mehrfach verkröpfte Pilaster, dann sind diesen zwei Mal zusätzlich verkröpfte Säulen vorgestellt. Im innersten Joch springt die Wand durch Pilaster vermittelt vor; auch diesen Pilastern werden Säulen vorgestellt, sodass sich hier eine Engführung der Säulen ergibt. In den Wandflächen dazwischen ergibt sich eine Steigerung von schwarzen Spiegeln über in Muschelnischen stehende, bronzene Statuen der heiligen Pietro und Stefano Abate hin zu einem mit einem doppelt geohrten Rahmen umgebenen und von einem Puttenkopf

mit Ehrentuch bekrönten Gitter, in dem sich ein Altargrab für die beiden als Statuen dargestellten Heiligen befindet.

Die Betonung der Mitte setzt sich auch nach oben fort; oberhalb des mittleren Jochs ist dem Altaraufbau eine mit *Pietradura*arbeiten und kleinen vergoldeten zumeist figürlichen Plastiken verzierter Tabernakel aufgesetzt, bei dem vier Pfeiler einen Kuppelaufsatz tragen (Abb. 533). Nach allen vier Seiten wird dieser Aufsatz von einer dreijochigen Triumphbogenarchitektur korinthischer Ordnung getragen, in deren mittlerem, breiterem Joch ein offener Rundbogen den Blick auf einen Kruzifix freigibt, der sich im Zentrum dieses Kuppelbaus befindet. Dem mittleren Joch ist ein Dreiecksgiebel aufgesetzt, dem gesamten Gebälk eine Attika; darüber erhebt sich auf achteckigem Tambur eine Kuppel mit Laterne, die ein vergoldetes Kreuz trägt. Der Tabernakel wird von jeweils drei silbernen Kandelabern flankiert.

c) Das Chorgestühl und die Orgeln

Der hintere Teil des Sanktuariums ist von einem hölzernen Chorgestühl umgeben (Abb. 434). Es umläuft die gesamte untere Wandfläche des hinteren Chorraumes, hat also ebenfalls einen polygonalen Grundriss. Nach Westen hin schließt das Chorgestühl nicht zusammen mit der dahinterliegenden Wandfläche ab, sondern läuft bis ungefähr zu einem Drittel der Länge der Vierung am Grenzbereich zum Querhaus fort. An dieser Stelle öffnet sich ein über Stufen vermittelter Zugang zwischen diesen beiden Raumteilen; es folgen in der Flucht des Chorgestühls die Zelebrantenbänke (Abb. 533). Diese Bänke sowie der über die Seitenwände des Chorpolygons hinausragende Teil des Chorgestühls lehnen hinten an seitlichen Chorschranken in Wandform, die den Bereich der Querhausflügel von dem höherliegenden Bereich der Vierung und des Chorpolygons abschränken. Das gesamte Chorgestühl steht auf einem gemeinsamen Podest; es verläuft in zwei Reihen; die vordere Reihe besteht aus 28, die hintere aus 40 Ställen, die jeweils durch Accoudoirs voneinander getrennt sind. Die vorderen Reihen sind an drei Stellen unterbrochen, an denen Stufen zu dem höherliegenden hinteren Gestühl führen. Auch hier sind die Sitze durch Wangen getrennt. Auf diesen Accoudoirs vermitteln Voluten in umgekehrter Konsolform zu einem die Sitze hinterfangenden Dorsale, der in kompositer Ordnung ausgeführt ist. Die kannelierten und verkröpften Säulchen tragen in der Gebälkzone stark vorkragende Konsolen, die wiederum ein das gesamte Chorgestühl umlaufendes Gebälk mit darauf befindlichem ornamentalem Schmuck tragen. Die Sitzbänke für die Zelebranten der Messe sind sehr ähnlich aufgebaut und verfügen über ein in gleicher Form ausgeführtes Gebälk. Es fehlen trotz einer dreijochigen Einteilung durch die Säulenordnung die Wangen sowie die vordere niedrige Sitzreihe; stattdessen führen vier Stufen zu den Bänken herauf.

Chorgestühl und Sitzbänke sind mit höchst abwechslungsreichen, zumeist antikisierenden und grotesken Ornamenten vorzüglicher Qualität verziert. Die Wangen sind in Volutenform ausgeführt, auf ihnen befinden sich in der vorderen Sitzreihe groteske Tiere. Die Rücklehnen der Sitze beider Reihen sind mit reichen

Intarsienarbeiten geschmückt, die teils weitgehend achsensymmetrische Grottesken, teils figürliche Szenen zeigen. Die Spiegel der Sockel-, Säulen- und Gebälkzone des rückwärtigen Aufbaus, die vorkragenden Zwischenräume der Konsolen und das umlaufende zweite Gebälk sind reich mit teilvergoldeten Schnitzereien verziert; dabei handelt es sich zumeist um Grottesken, die teils auch durch figürliche Schilderungen bereichert sind. Im Scheitel des Chorgestühls ist in das Chorgestühl über das fortlaufende obere Gebälk eine hölzerne Tür eingebunden, die zu einer Aussichtsplattform führt. Diese verfügt über vier verzierte Spiegel, die mit sehr aufwendigen Intarsienarbeiten geschmückt sind. Sie zeigen unter anderem zwei in punktsymmetrische Architekturlandschaften eingebettete alttestamentarische Szenen sowie die abgeschlagenen Köpfe von Petrus und Paulus. In der Mitte des Chorgestühls befindet sich ein hölzernes Sängerpult, bestehend aus einem durch Karyatidhermen gegliederten Schrankkasten. Dieser ist hauptsächlich durch sechs große Tondi mit figürlichen Szenen geschmückt und trägt ein reich verziertes Notenpult. In einigem Abstand davor steht in der Regel das frei bewegliche Manual der zwei Orgeln von S. Pietro.

Diese befinden sich rechts und links im oberen Bereich der Querhausarme und füllen diesen weitgehend aus. Beide Orgeln stehen auf von Kreuzgratgewölben getragenen Balkonen; die rechte, frühere basiert auf einer Triumphbogenarchitektur mit drei Bögen und sehr flachen verkröpften Pilastern einer korinthisierenden Ordnung (Abb. 432 und 489). Ein Teil der Orgelpfeifen ist in den drei Bögen erkennbar; der Orgelkasten ist vollständig mit grotesken Motiven und über den flacheren, äußeren Rundöffnungen mit Tondi bemalt, die die heiligen Petrus und Paulus zeigen. Die weit aufwendigere architektonische Durchbildung der Orgel zur Linken gehört offensichtlich einer späteren Zeit an; der Schmuck besteht hier in reichen ornamentalen Schnitzereien und einer vollständigen Vergoldung des Orgelkastens (Abb. 433).

d) Markierung von Grenzen und Gewährung von Einblicken: Der Einfluss der Ausstattung auf die Raumwirkung der Kirche

Die bisher verwandte Einteilung der Raumteile in dreischiffiges Langhaus, Vierung, Chorpolygon und nicht ausladendes Querhaus hatte ihre Logik aus dem Grundriss des Baukörpers mit zusätzlich eingetragenen Gewölbestrukturen bezogen. Schon die im Aufriss zutage tretenden unterschiedlichen Dimensionen der Raumteile östlich und westlich des Triumphbogens und die offensichtliche Herkunft beider Teile aus je unterschiedlichen Baukampagnen hatte diese Wahrnehmung jedoch bereits mit einer Einteilung des Kirchenraumes in die Bereiche dies- und jenseits des Triumphbogens überlagert. Diese bereits im Baukörper von S. Pietro angelegte Zweiteilung des Kircheninnenraumes erfährt nun durch Elemente der Ausstattung nicht nur eine weitere Betonung und subtile Verfeinerung, sondern auch eine inhaltliche Aufladung. So weist das eingebrachte Mobiliar nach dem Eindruck eines heutigen Besuchers den Raumteilen heute

eindeutige Funktionen zu: hier der Laienraum mit seinen Sitz- und Kniebänken, dort der Raum für Priester und Mönche mit Bänken für die Zelebranten, Altar und Chorgestühl. Der Besucher der Kirche nimmt „Vierung“ und „Chorpolygon“ so als einheitliches Sanktuarium wahr; ein Eindruck, der durch das gemeinsame erhöhte Bodenniveau noch verstärkt wird. Zumindest die beiden oberen Teile der Querhausarme werden von dem Besucher dem „Sanktuarium“ zugeschlagen; schließlich erscheinen die Orgeln schon funktionell primär dem Mönchschor zugeordnet, in dem nicht zuletzt das Notenpult auf die Abhaltung gesungener Zeremonien wie etwa dem Stundengebet verweist. Durch die raumgreifenden Orgeln werden die flachen Querhausarme zu Orgelnischen umgedeutet, die den Seiten des „Sanktuariums“ angefügt sind (Abb. 433 f.).

Das Verhältnis vom als Laienraum empfundenen Langhaus zu jenem Raum, der primär Priestern und Mönchen gewidmet scheint, ist sehr subtil ausgestaltet. So ist mit Balustrade und Triumphbogen zwar einerseits die Grenze zwischen Langhaus und Sanktuarium klar markiert, andererseits ist die Balustrade in der Mitte über eine weite Strecke hin unterbrochen und ab einer gewissen Entfernung hinter den Sitzbänken kaum mehr wahrzunehmen (Abb. 178). Statt sich abzugrenzen, wirkt das Sanktuarium in mehrerlei Hinsicht wie für den Blick vom Mittelschiff aus inszeniert; die leichte Erhöhung macht das Sanktuarium dem Laienraum gegenüber erhabener, verbessert jedoch auch dessen Einsehbarkeit. Gut sichtbar ist so das Chorgestühl; durch seine Anordnung scheint es dem Laienraum entgegengesetzt zu sein, sodass sich Mönche und Laien anblicken und dabei den Altar zwischen sich nehmen. Der Altar ist durch sein dreistufiges Postament noch einmal hervorgehoben und weithin gut sichtbar; dazu trägt auch noch einmal die Lücke in der Balustrade bei. Zwischen Mönchschor und Laienbänken, aber noch auf Seiten des Sanktuariums sind auch die beiden Amben; dadurch, dass sie seitlich an die Pfeiler gefügt sind, lassen sich von ihnen aus sowohl die Laien als auch die Mönche gleichermaßen adressieren. Obwohl der Chorraum damit teils auf die Betrachtung vom Mittelschiff aus ausgerichtet scheint, wird er durch den Triumphbogen doch teilweise den Blicken der Laien entzogen. Und obwohl die Elemente der Abgrenzung wie beschrieben zurückhaltend verwendet werden, überwiegt durch die teilweise Nichteinsehbarkeit des deutlich höheren Sanktuariums vom Laienbereich aus der Eindruck, einen *Einblick* gewährt zu bekommen auf einen Raum, an dem man nicht unmittelbar teilhat (Abb. 178).

Dieser Effekt wird durch die Lichtregie noch verstärkt. Da der Obergaden des Langhauses vermauert ist, ist die Lichtmenge, die in das Langhaus eindringt, nur gering. Seine natürliche Beleuchtung erhält es nur aus drei Fenstern oben in der Westwand, drei ovalen Öffnungen im linken Seitenschiff und einem Okulus an dessen westlichem Ende. Die im Obergaden befindlichen zehn großformatigen Ölbilder wirken außerdem dunkler als die übrigen freskierten Wandflächen der Kirche, insbesondere denen des Chores. Von diesem relativ dunklen Langhaus hebt sich der sehr viel hellere Chor deutlich ab, auf den die dunklen Mittelschiffwände hinführen und auf das man durch den dunklen Bogen schaut. Der Chor erhält sein deutlich stärkeres natürliches Licht von zwei Fenstern seitlich der linken Orgel

und zwei vom Langhaus aus sichtbaren Fenstern im Chorpolygon, die heute zu je zwei Lanzettfenstern in einer rechteckigen, oben mit einem Segmentbogen versehenen Maueröffnung gestaltet sind. Diese Lichtregie, die maßgeblich durch die offensichtlich nachträglich eingebrachte Ausstattung herbeigeführte Wirkung eines „Einblicks“ noch verstärkt, ist ebenfalls späteren Veränderungen an S. Pietro geschuldet. So ist am Außenbau deutlich, dass die Vermauerung des Obergadens ebenso nachträglich erfolgte wie die Gestaltung der Fenster im Chorpolygon.²⁴⁰

Die Wirkung eines „Einblicks“, die sich aus dem Spiel von Grenzziehung und gleichzeitigem aufeinander Ausgerichtetsein ergibt, wird in der Behandlung der „Querhausarme“ weiter sublimiert. Mangels einer Balustrade oder einer Veränderung des Bodenniveaus und dadurch, dass das Sanktuarium von den Querhausarmen durch Mauern abgeschränkt ist, die mit den Wänden der Seitenschiffe einheitlich gestaltet sind, ergibt sich für den Betrachter beim Betreten dieser Raumteile von den Seitenschiffen aus nicht der Eindruck, einen neuen Raumteil betreten zu haben. Vielmehr werden die Querhausarme, die vom Mittelschiff aus in ihren oberen Teilen noch als Orgelnischen wirkten, nun als Verlängerungen der Seitenschiffe wahrgenommen. Dazu trägt bei, dass die Kreuzgratgewölbe, die die Orgelemporen tragen, fast wie Fortsetzungen der Kreuzgratgewölbe der Seitenschiffe wirken und die Querhausarme so nach oben abgrenzen. Von den Querhausarmen aus lässt sich durch die Öffnungen zwischen Zelebrantenbänken und Chorgestühl erneut ein Blick auf das Sanktuarium werfen. Damit herrscht auch hier eine direkte Verbindung zwischen dem Sanktuariumbereich und dem Außenraum. Diese hat jedoch erneut nur den Charakter eines Einblicks; schon der an den Öffnungen sichtbare Unterschied im Bodenniveau macht dem Besucher der Seitenschiffe unmittelbar deutlich, dass er sich in einem klar abgegrenzten, anderen Raumteil als dem Sanktuariumbereich befindet (Abb. 252 f. und 337 f.).

II.3 Die bildnerische und architektonische Ausstattung der Kirche von S. Pietro

a) Die Gestaltung der Wandflächen des linken Seitenschiffs und des linken Querhausarms

Die Zone unterhalb der Seitenschiffgewölbe wird in einem Großteil der Kirche von einer architektonisch durchgebildeten *Pietra-serena*-Inkrustation bedeckt (Abb. 249 und 252 f.). Diese umfasst die Westwand der Kirche, die Seitenschiffe, die Querhausarme und die Rückseite des Chorgestühls, fasst diese Räume also, wie bereits angedeutet, ästhetisch zusammen. Insgesamt handelt es sich um eine

²⁴⁰ Wie am Außenbau ersichtlich ist, gab es hier ursprünglich drei größere spitzbogige Fenster, von denen die beiden äußeren über eine Zwischenstufe auf die heutige Gestalt verringert und das dritte vollständig vermauert wurde (Abb. 2).

korinthisierende Pilasterordnung, die jedoch an verschiedenen Stellen der Kirche sehr unterschiedlich ausgebildet ist (Abb. 249). Diese Ordnung nimmt sechs Altarnischen mit großen Altarblättern, unterschiedlichste Eingänge zu den Nebenräumen sowie eine Galerie einheitlich gerahmter Ölbilder teils sehr verschiedener Zeiten und Stile auf. Sie orientiert sich nur sehr grob an der durch die Seitenschiffgewölbe und Arkadenläufe der Mittelschiffe vorgegebene Gliederung.

Am westlichen Ende des linken Seitenschiffes beginnt unvermittelt das Gebälk dieser Ordnung, das aus einem stark variierten Dreifaszienarchitrav, einem aus vegetabilen Voluten gebildeten Fries (hier ausgebildet als Akanthusfries), Zahnschnitt, Eierstab und einem durch Stab, Kehle und Viertelstab profiliertem Geison besteht (Abb. 199). Der Fries ist steinsichtig und dementsprechend grau, die übrigen Elemente sind mit einer orangenahen *Marmo-finto*-Fassung versehen. Die Wandfläche besteht aus einem dunkelgrauen Sockelband, zwei Reihen gemalter hellgrauer Marmorplatten in Läuferverband sowie einer fingierten Wanddekoration, die aus kleineren Platten dunkelgrauen Marmors besteht, deren Maserung zu einem Rautenmuster angeordnet ist. Zwei gerahmte Ölbilder flankieren hier den Zugang zur ehemaligen Sebastianskapelle. Ungefähr auf Höhe der vierten Arkade, aber deutlich versetzt befindet sich der erste Seitenaltar. Er ist in eine Nische gesetzt, die von zwei korinthisierenden Pilastern mit leicht verkröpftem Gebälk flankiert und von einem in drei Faszien eingeteilten Rundbogen überfangen wird. Auf den Innenseiten ruht der Bogen auf dem auch von vorn sichtbaren Kapitell und auf Teilen eines weiteren Kapitells auf, die sich einen entsprechend überbreiten, durchgängigen kannelierten Schaft teilen. Die Bogenlaibung schmücken in Kassetten befindliche Blüten. Die Kapitelle und Basen sind aus einem weißlichen Stein gefertigt, die Säulenschäfte und der Bogen sind in orangenem *Marmorino* gefasst.

Nach Osten hin folgen nun zwei Mal alternierend ein Joch mit einem gerahmten Bild und eine Altarnische, wobei auffällt, dass die Kapitelle in den Innenseiten entsprechend der unterschiedlichen Tiefen der Nischen und der leicht unregelmäßigen Stellung ihrer Wandflächen im Verhältnis zur Wandfläche der architektonischen Inkrustation sehr unterschiedlich breit ausgestaltet sind. Sodann folgt auf ein Joch mit einem einzelnen Bild der Zugang zur Sakramentskapelle, der die Dimensionen einer der vorgenannten Altarnischen hat, jedoch ganz mit einem verglasten hölzernen Gitter mit Zugangstür versehen ist. Diesen flankieren eingestellte freistehende Säulen und nicht, wie bei den übrigen Öffnungen, Pilaster (Abb. 199).

Die Grenze zwischen linkem Seitenschiff und Querhaus markiert eine Lünette, der nach links versetzt ein Rundbogen eingeschrieben ist. Dieser ruht auf der Wandseite an der Stelle auf, an der die Wand samt Gebälk um einige Zentimeter vorspringt. Direkt an der vorspringenden Mauer befindet sich ein weiteres gerahmtes Bild; dicht darauf folgt der offene Zugang zu der Ranierikapelle (Abb. 252). Dieser wird flankiert von zwei Pilastern und einem darüber befindlichen, durch drei Faszien profilierten Rundbogen; im Unterschied zu den Seitenaltären und dem Zugang zur Sakramentskapelle liegen die Kapitelle bzw. die Kämpferzone des Bogens hier deutlich niedriger als das Gebälk, sodass der Bogen in das Gebälk einschneidet. Auf den Zugang der Ranierikapelle folgt der sehr ähnlich gebildete

Zugang zur Vibikapelle, dazwischen und auf die Vibikapelle folgend befindet sich je ein gerahmtes Bild. Das Gebälk läuft auf der Stirnwand des Querhauses um, auch dort befindet sich ein Bild (Abb. 252 und 289). Auf der Unterseite dieser Wand befindet sich ein offensichtlich mittelalterlicher Grabstein mit der Liegefigur eines Bischofs. An der nördlichen und östlichen Wand des Querhauses fehlen die fingierten zwei Lagen hellgrauen Marmors.

Die seitliche Chorschranke, die in der beschriebenen Weise das Querhaus zum Altarraum hin begrenzt, ist in ganz ähnlicher Weise architektonisch durchgebildet, doch ergeben sich auch deutliche Unterschiede: Die architektonischen Elemente wirken filigraner, sie weisen mehr ornamentalen Schmuck auf, wirken stärker profiliert, noch eher „kanonisch“ und noch deutlicher tektonisch durchgebildet: Das verkröpfte Gebälk wird hier nämlich in grundsätzlich regelmäßigen Abständen durch Pilaster getragen, und zusätzlich ist der Wandgliederung ein verkröpftes Postament hinzugefügt (Abb. 253). Die Schäfte der Pilaster sind nicht kanneliert, sondern mit steinsichtigen Spiegeln versehen, auf denen sich Grotteskenreliefs befinden. Die Kapitellformen gehen von der korinthischen Form aus, sind recht unterschiedlich und teils mit figürlichen Elementen ausgeführt. Der Architrav ist hier strenger in drei geraden Faszien ausgebildet und durch Zahnschnitt und Astragal geschmückt, nach oben schließt er mit einem lesbischen Kyma ab. Über dem ornamentalen Fries befindet sich ein mit klassischen Schmuckbändern verziertes Geison. Diese Wand ist deutlich niedriger als die architektonisch durchgebildete untere Zone der Seitenschiffe, sodass dessen Gebälk unvermittelt in das der Stirnwand einschneidet. Rechts und links des Zuganges zum Presbyterium befindet sich je ein gerahmtes Bild; rechts davon bereitet eine mit drei mit Ornamenten geschmückten Spiegeln versehene Lisene den genannten Bogen zum Querhaus vor; westlich davon befindet sich ein Grabmonument (Abb. 298).

b) Die Gestaltung der Wandflächen des rechten Querhausarms und des rechten Seitenschiffs

An der Begrenzungswand des rechten Querhausarms befindet sich an dieser Stelle ein gerahmtes Ölbild, im Übrigen ist diese Fläche bis auf Unterschiede in den Details der Ornamente und Kapitelle der im linken Querhausarm gleich (vgl. Abb. 338 f. und 374–381). An der Stirnwand findet sich hier der mit schwarzen Marmorplatten und einfachen Profilen ohne Kapitelle gerahmte Eingang zur Cappella degli Angeli, der heutigen Reliquienkapelle von S. Pietro (Abb. 335–338 und 788 f.). An der südlichen Wand des rechten Querhausarms befinden sich unter einem ungestützten Gebälkband der etwas einfacher gerahmte Eingang zur Sakristei sowie der mit einer aufwendigeren, geohrten Rahmung versehene Zugang zu einem Nebenraum des direkt anschließenden Klostergebäudes (Abb. 337). Zwischen den Türen befindet sich ein weiteres gerahmtes Bild, über den Türen jeweils drei kleine Bilder in einem gemeinsamen Rahmen. Auch im rechten Querhaus fehlt der Streifen hellgrauen Marmors. Die Grenze zwischen Querhausarm und Seitenschiff

ist auch hier durch einen von auf Lisenen aufruhenden Bogen markiert, der in asymmetrischer Form einer Lünette am Ende des Seitenschiffgewölbes eingeschrieben ist (Abb. 332). Auf die Lisene folgt ein Bild, der profiliert gerahmte und mit einem Kranzgesims versehene Eingang zur Josephskapelle und darauf drei Mal alternierend ein Bild und eine Altarnische, deren Tiefe auch hier leicht unregelmäßig ist. Anders als im nördlichen Seitenschiff verfügen die die Altarnischen nach oben abschließenden Arkaden allerdings nicht über steinsichtige konsolförmige Schlusssteine; vielmehr findet sich im Arkadenscheitel satt dessen farblich nicht abgesetzte Wappenschilder (Abb. 200 und 332). Außerdem sind deren Unterzüge hier nur durch zwei unprofilierte weiße Bänder auf orangem *Marmorino*-Grund gebildet. Auf die letzte Altarnische folgt ein weiteres Bild, eine mit einer geohrten Profilrahmung versehene Tür in einen langgestreckten und gewölbten Nebenraum sowie ein weiteres Bild.

c) Die Gestaltung der inneren Westwand von S. Pietro auf Höhe der Arkadenzone

Die Westwand ist nicht zur Gänze mit einer solchen Architekturinkrustation versehen; im Bereich der Seitenschiffe ist sie ganz überwiegend glatt (Abb. 255 und 342). Im Mittelschiffbereich unterhalb der Arkaden findet sich jedoch auch an der Westwand eine antikische Pilasterordnung (Abb. 184). Diese entspricht in Aufbau und Dekor genau der Gestaltung der seitlichen Chorschränken, liegt jedoch im Gegensatz zu diesen auf einem zusätzlichen Sockel auf. Damit ist auch sie ähnlich gestaltet wie die Architekturinkrustationen an den Seitenwänden, jedoch in der horizontalen Zoneneinteilung deutlich anders proportioniert. Die architektonische Ordnung der Westwand besteht aus fünf Achsen, von denen die mittlere etwas breiter ist als die übrigen. In dieser mittleren Achse steht der bereits genannte hölzerne Eingangspavillon. Die übrigen Interkolumnien werden fast vollständig von vier Ölgemälden mit einer sehr dünnen Rahmung gefüllt, weswegen sie in der Literatur zuweilen „Bildwand“ genannt wird. Die farbliche Fassung der Steininkrustation entspricht der der seitlichen Chorschränken.

Gerade an dieser „Bildwand“ wird schon dem Augenschein nach deutlich, dass es sich bei der einheitlichen farblichen Gestaltung der Architekturglieder in grauem und orangem *Marmorino* sowie der Steinsichtigkeit der Friese, der Kapitelle und Basen sowie der reliefierten Spiegel auf Pilasterpostamenten und -schäften zumindest nicht um die älteste farbliche Fassung handelt. Diese auf der Präsentation und Fiktion verschiedener Steinsorten der Architekturglieder basierende Farbschicht ist an einigen Stellen teils umfänglich beschädigt. So ist in der Sockelzone auf dem zweiten Spiegel von links in jenen Bereichen, in denen die oberste graue Farbschicht fehlt, eine Landschaftsansicht zu sehen (Abb. 342); auf dem ersten Spiegel kann man dagegen kleine Reste eines offenbar die Darstellung einer Architektur beinhaltenden Bildes erkennen (Abb. 233). Beide Bilder sind mit roter Farbe auf ockergelbem Grund gemalt. Die Beschädigungen in der Piedestalzone der äußersten

rechten Achse geben dagegen den Blick auf ungestaltete, weißliche Flächen frei (Abb. 184); einen sehr ähnlichen Befund weist die entsprechende Stelle an der seitlichen Chorschränke im südlichen Querhausarm auf (Abb. 338). Demgegenüber ist durch Beschädigungen in der Piedestalzone der seitlichen Chorschränke im nördlichen Querhaus den Blick auf eine andersartige frühere Malerei sichtbar: Es handelt sich dabei um eine polychrome, aus geometrischen Kreis-, Rauten- und Segmentformen gebildete fingierte Marmordekoration, wobei die relativ starke Abstraktion der Steinsedimente und die „unnatürlichen“ pastosen Farben eine sehr viel geringere Illusionswirkung haben als die später auf die architektonischen Inkrustationen der unteren Zonen des Lang- und des Querhauses aufgetragene *Marmo-finto*-Fassung (Abb. 245). Gemessen an ihrer stilistischen Ausführung scheint sie nicht derselben Epoche anzugehören wie die älteren Malschichten an der Marmorinkrustation der Westwand.

Auch wenn sich an der Westwand im Bereich der Seitenschiffe keine Architekturinkrustation findet, werden die Pilasterordnungen der Westwand und der Nord- bzw. Südwand mit malerischen Mitteln miteinander verbunden. So wird der fingierte zweilagige Läuferverband aus helleren Marmorplatten und die darüber befindliche Dekoration aus dunkelgrauen kleineren *Marmorino*-Platten mit zu einem Zickzack-Motiv gefügter Maserung, mit denen die Sockelzone der Inkrustationen gestaltet ist, jeweils fortgesetzt, wobei diese fingierte Sockelzone im Höhenniveau der Gestaltung der Seitenwand-Inkrustationen entspricht (Abb. 255–257 und 342). Die Sockelzone der Westwand-Inkrustation ist demgegenüber weit niedriger. Die Gebälkzonen der Inkrustationen werden allerdings nicht in ähnlicher Weise miteinander verbunden, offenbar schon weil der dort deutliche Höhenunterschied dies gar nicht zulassen würde.

Auch die darüber befindlichen Wandbereiche sind vollständig mit malerischen Mitteln ausgestaltet. So wird hier jene fingierte Verkleidung mit dunkelgrauen Steinplatten fortgesetzt, die sich auch im Bereich der Interkolumnien der Pilasterordnung an den Seitenwänden findet. Die übrige Gestaltung scheint teils aus den wenigen architektonischen Elementen entwickelt worden zu sein, die die Maler vorgefunden hatten, wobei einzelne Elemente wechselseitig auf den jeweils anderen Bereich übertragen wurden. So haben die Maler im südlichen Bereich einen marmornen profilierten Rundbogen vorgefunden, der links auf dem Gebälk an der Seitenschiffwand und rechts auf einem fingierten Gebälk aufliegt (Abb. 342). Hierdurch ergibt sich im oberen Bereich eine Lünette, die die Maler dem noch zu beschreibenden Ausgestaltungssystem der Seitenschiffgewölbe zuschlugen. Unter dem marmornen Rundbogen ist dagegen mit malerischen Mitteln eine an einen Baldachin erinnernde Bordüre fingiert, die aus blauen, goldgesäumten Zungen mit einem stilisierten goldenen Blatt besteht, zwischen denen kurze Kordeln herabhängen. Dahinter hängt ein gemalter roter Vorhang, der an beiden Seiten zurückgebunden ist. Diese fingierten, vermeintlich ephemeren textilen Elemente scheinen den ebenfalls fingierten Steinplatten vorgelegt zu sein.

Diese Gestaltungsweise wurde nun auch auf den nördlichen Bereich der Westwand von S. Pietro übertragen, wobei hier allerdings der die Gesamtordnung gliedernde

Rundbogen mit malerischen Mitteln fingiert werden musste (Abb. 255–257). Dies geschah nun allerdings nicht in Form einer direkten Kopie des Bogens auf der gegenüberliegenden Seite; vielmehr wurde ein aus Stuck oder *Pietra serena* bestehender, grauer Bogen fingiert, bei dem zwei unprofilierte Bögen einen Girlandenfries einfassen, bei dem sich ein jeweils aus drei Zungen bestehender Blattstand mit drei goldenen Eicheln abwechseln. In dieser Form ist auch der obere Teil der oberhalb dieses Bogens entstehenden Lünette und damit der rundbogige obere Abschluss der Westwand im Bereich des nördlichen Seitenschiffs gerahmt, wobei dieser fingierte Bogen räumlich hinter dem darunter befindlichen Bogen angeordnet zu sein scheint.

Unterhalb des fingierten Vorhangs ist die Wand im linken Seitenschiff durch eine gegenüber der Mittelachse nach rechts versetzte Fensteröffnung in Gestalt eines Okulus durchbrochen. Deren konisch verlaufende Laibung ist mit grotesken Motiven bemalt. An dieser Stelle erweist sich die Beeinflussung der beiden Seitenschiff-Bereiche der Westwand in ihrer Gestaltungsform als tatsächlich wechselseitig, indem nun auch im nördlichen Bereich ein durch die vorgefundene architektonische Situation bedingtes Gestaltungselement im südlichen Bereich übernommen wurde. So ist im südlichen Bereich der Westwand unterhalb des Vorhangs mit malerischen Mitteln ein ähnlich gestalteter Okulus wie auf der gegenüberliegenden Seite fingiert, wobei dieser hier tatsächlich auf der vertikalen Mittelachse angelegt ist (Abb. 342).

Die Westwand weist im Bereich des südlichen Seitenschiffs zahlreiche Beschädigungen auf, die den Blick auf den oberen Abschluss einer perspektivisch verkürzten Architektur zeigen. Zu sehen ist eine Balustrade auf einem Kranzgesims mit auf einer Verkröpfung und einem Abschluss stehenden Vasen vor einem blauen Himmel. Ein weiteres, diese frühere Malschicht freilegendes Feld im Bereich der später fingierten Sockelzone zeigt außerdem, dass sich diese gelbliche Architektur ursprünglich bis zum unteren Wandbereich erstreckt hat (Abb. 255–257). Teils scheint die frühere Malschicht außerdem durch die später aufgetragene Malschicht durch, sodass davon auszugehen ist, dass sie ursprünglich wohl die gesamte Westwand im Bereich des südlichen Seitenschiffs ausgefüllt hatte. An der Westseite des linken Seitenschiffes sind die Beschädigungen geringer; sie geben links neben dem Beichtstuhl unterhalb des später gemalten Vorhangs den Blick auf ein nicht auflösbares Detail violetter, türkiser, weißer und brauner Farbe frei (Abb. 258).

Die weiteren Bereiche der architektonischen Inkrustation weisen im Übrigen kaum Beschädigungen auf; wo sich diese wie in Teilen des linken Querhauses vermehrt finden, ist nur hellgraue Farbe zu sehen.

d) Die Freskenausstattung der Seitenschiffe, der Querhausflügel und der inneren Westwand

In den Seitenschiffen und Querhausflügeln befinden sich oberhalb der Gebälkzone der architektonischen Inkrustation Fresken, doch sind diese unterschiedlich ausgestaltet. Im nördlichen Seitenschiff werden durch fingierte architektonische Bögen lünettenförmige Bildfelder ausgeschieden. Diese folgen in ihrem oberen Bereich der vorgefundenen, durch die Kreuzgratgewölbe vorgegebenen Rundbögen und verlängern diese dann hinunter bis zu Gebälkzone. In ihrer Gestaltung entsprechen sie grundsätzlich den bereits beschriebenen, grauen Stuck oder *Pietra serena* fingierenden Bögen an der nördlichen Westwand, indem zwei einförmige Bögen einen Girlandenfries einfassen, der aus alternierenden Blättern und Eicheln besteht. Innerhalb dieser Lünetten befinden sich mit Susanna, Judith und Sarah jeweils Darstellungen von Frauen des Alten Testaments (Abb. 199 und 249). Die Darstellungen zeichnen sich durch eine große Nüchternheit aus: Die Frauen sitzen auf einem zurückhaltend verzierten Marmorblock sehr nah am vorderen Bildrand. Der Name der Figuren ist jeweils auf dem Marmorblock bezeichnet, und jeder Figur ist eine Schrifftafel mit einem zumeist abgewandelten kurzen Bibelzitat beigegeben.²⁴¹ Der Gestaltung der Figuren ist im Verhältnis zum übrigen Bild viel Aufmerksamkeit geschenkt, die wenigen übrigen Elemente des Bildes wirken geradezu abstrahiert: Den Hintergrund bildet lediglich ein dunkler Fond; die genannte Schrifftafel ist zumeist die einzige weitere Beigabe. Eine in sich konsistente Perspektivdarstellung scheint nicht angestrebt; während die Vorderseite des Postaments keinerlei perspektivische Verzerrung aufweist, wird dessen Oberseite so dargestellt, wie sie ein von oben auf die Darstellung schauender Betrachter sehen würde. Ziel dieser Perspektivangabe, die dem tatsächlichen Betrachterstandort diametral widerspricht, scheint es gewesen zu sein, die Figuren ohne Überschneidungen präsentieren zu können. Die Gestaltung weiterer Elemente scheint sich jedoch auf den Betrachterstandort zu beziehen, ohne dass hier eine genaue mathematische Berechnung angestrebt gewesen zu sein scheint. So sind die Figuren in leichter Untersicht gegeben und rechnen damit ebenso mit einem von unten schauenden Betrachter wie die perspektivisch sich verkürzenden Laibungen der fingierten architektonischen Rahmungen. Diese werfen außerdem bei zwei der Figuren Schatten auf die sie begleitenden Schrifftafeln; damit wird den Rahmungen und den Einzelbildern des Bilderzyklus dieselbe Wirklichkeitsebene zugewiesen. Indem das Licht aus dem Kircheninnenraum vor der Lünette zu kommen scheint und die Perspektive sich – trotz der genannten, wohl aus

241 Susanna: „NON EST INVENTA IN EA RES TVRPIS“ („Chelcias autem et uxor eius laudaverunt Deum pro filia sua Susanna cum Ioachim marito eius et cognatis omnibus quia non esset inventa in ea res turpis“, Dan 13,63 Vg).
 Judith: „HONORIFICE’TIA POPVUL TVI“ (eig.: „[...] quae cum exisset ad illum benedixerunt illam omnes una voce dicentes tu gloria Hierusalem tu laetitia Israhel tu honorificentia populi nostri“, Jdt 15,10 Vg).
 Sarah: „RISVM FECIT TIBI DEVS“ (eig.: „[...] dixitque Sarra risum fecit mihi Deus quicumque audierit conridebit mihi [...]“, Gen 21,6 Vg).

pragmatischen Gründen eingefügten Ungereimtheiten –ungefähr auf den tatsächlichen Betrachterstandort zu beziehen scheint, sollen Rahmung wie der Bildinhalt der Lünettenfelder darüber hinaus als Bestandteil der Betrachterwirklichkeit zu verstehen sein.

Nicht in allen Lünetten sind jedoch Frauendarstellungen angebracht. In der dritten, fünften und siebenten befinden sich vielmehr ovale, von einer fingierten Rahmung umgebene Fenster, im vierten, sechsten, achten und zehnten Joch schneiden die Bögen dagegen über den Seitenkapellen und der Sakramentskapelle stark in die Lünetten ein. Hier wird das Feld innerhalb der fingierten Rahmung durch rote Vorhänge mit goldenen Borten ausgefüllt.

Auch im Bereich der Lünetten lassen Beschädigungen ältere Ausmalungen erkennen. So ist über dem Rundbogen des zweiten Seitenaltares unter der Malschicht mit dem Vorhang der bekrönte Kopf einer Frau zu sehen (Abb. 307). Neben dem gekrönten Haupt finden sich über dem Bogen des dritten Seitenaltares freigelegte Teile einer Schulterpartie einer weiteren weiblichen Figur (Abb. 309). Da jedoch zwischen dem Kopf dieser Figuren und den darunter befindlichen Bögen keinerlei Platz für den Körper wäre, und da der Künstler bemüht zu sein scheint, die Figuren auch auf durch vorgefundene Architekturglieder stärker begrenztem Raum so anzuordnen, dass ein solcher Bogen nicht in die Figur einschneidet (vgl. die durch den Eingang zur Ranierikapelle beschnittenen Lünetten im nördlichen Querhaus, Abb. 526f.), scheint der Bogen über der Altarnische jedenfalls später zu datieren zu sein als die Figur. Die Eingriffe, mit denen die nachmittelalterliche Ausmalung der Seitenschiffe ihrerseits noch einmal verändert worden ist, scheinen also nicht nur malerische, sondern auch architektonische Maßnahmen beinhaltet zu haben.

Des Weiteren ist auffällig, dass oberhalb des bekrönten Frauenkopfes auch ein kleiner Teil einer unter der heutigen, mit malerischen Mitteln fingierten Rahmung befindliche ältere Rahmung zu sehen ist, die offensichtlich gleichzeitig mit dem Kopf der Figur gemalt wurde (Abb. 307). Diese sieht der neuen Rahmung sehr ähnlich, doch ist sie etwas schmaler und verfügt über einen anders gestalteten Girlandenfries: So ist die Behandlung der Blätter gröber, und statt dass wie bei der neueren Rahmung ein Blattstand und goldene Eicheln alterieren, ist bei der älteren ein durchgehender Kranz abwechselnd mit einem goldenen Band und einer stilisierten Blüte verziert. Die diese Rahmung überdeckende neuere Rahmenform findet sich bei allen übrigen Lünetten des nördlichen Seitenschiffs, also auch bei den vermeintlich älteren Lünetten mit den vollständig erhaltenen Frauenfiguren. Die späteren Eingriffe betrafen also nicht nur jene Lünetten, bei denen die vorbestehenden Frauenfiguren und durch die Einbringung der Bögen mutiliert mit Vorhängen übermalt wurden. Vielmehr wurde auch bei den übrigen Lünetten entweder nur die Rahmung mit dem fingierten floralen Architekturschmuck neu gemalt; möglicherweise wurden aber auch die gesamten Frauenfiguren – vielleicht nach dem Vorbild der darunter vorbestehenden Malereien – zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal neu geschaffen. Diese Übermalung scheint aufgrund der Verwendung desselben Frieses gleichzeitig mit jener erfolgt zu sein, die an der Westwand im Bereich des nördlichen und südlichen Seitenschiffs angebracht wurde.

Da sich hier in derselben Malschicht außerdem jener *Marmo finto* findet, mit dem auch die architektonischen Inkrustationen der Seitenschiffwände ausgestaltet sind, scheint es, als wären sowohl sämtliche in *Marmo finto* gestalteten Bereiche als auch die Übermalung der Lünetten und der übrigen Anteile der äußeren Westwandbereiche gleichzeitig erfolgt.

Auf dem lünettenförmigen Feld oberhalb jenes Bogens, der sich an der Grenze zwischen Seitenschiff und Querhaus befindet, ist auf der Westseite in einem durch eine Steingirlande mit Eichelmotiv gerahmten Feld ein fingierter Baldachin vor einem roten Vorhang zu sehen. Auf den einzelnen Zungen seiner Bordüre finden sich ovale Felder mit Blumenmotiven. Im zentralen oberen Feld ist eine Tiara mit gekreuzten Schlüsseln zu sehen.

Unterhalb des Trärgewölbes für die Orgelempore im nördlichen Seitenschiff sind in ganz ähnlicher Weise wie im oberen Seitenschiffbereich fünf Lünetten ausgeschieden. Auch in ihnen finden sich Frauenfiguren, die hier auf Podesten vor einem violetten Fond sitzen (Abb. 433 und 526–530). Die Bögen über den Kapelleneingängen schneiden in einige der Lünetten ein; die Figuren lehnen sich dann teils an den Bogen oder werden von ihm überschritten. Die erste Figur scheint ein Füllhorn oder eine Börse mit Münzen auszuschütten. Die zweite liegt auf Zweigen, hat den Blick gesenkt und zeichnet sich durch ärmliche Kleidung und ungepflegtes Haar aus. Der folgenden ist eine Säule beigegeben, sie hält eine mit Gold und Silber überquellende Vase und einen Zweig und zertritt mit dem rechten Fuß eine Schlange. Die nächste, dargestellt in einem Nonnenhabit, hält ein Kruzifix und ein Joch;²⁴² ihr ist ein Spruchband mit „Suave“ beigegeben. Die letzte Figur hält schließlich in einer Hand einen Lorbeerkranz und eine Krone. Auf die Identifikation dieser Figuren wird noch einzugehen sein. Die gemalte Lünettenrahmung entspricht hier nun jener, die an einer kleinen Stelle oberhalb der bekrönten Frauendarstellung im nördlichen Seitenschiff freigelegt wurde. Offensichtlich gehören die Lünettenfelder unterhalb der Orgelempore also der älteren Malschicht an und sind in späterer Zeit weder ganz noch teilweise übermalt worden.

Auch in den Lünettenfeldern unterhalb der rechten Orgelempore im südlichen Querhausarm finden sich Frauendarstellungen auf weißem Podest; die Lünettenfelder sind ebenfalls von dem älteren Rahmenmotiv umgeben (Abb. 516–520). Die Figuren sind hier durchgehend in bunte, antikisierende Gewänder gekleidet. Sie fungieren entsprechend ihrer auffälligen Attribute offensichtlich ebenso wie die Frauen auf der gegenüberliegenden Seite als Allegorien: Die von links aus gesehen erste Figur schaut in einen Spiegel, der ihr Antlitz zeigt und umfasst einen Adler, der zweiten sind in einem Korb zahlreiche Früchte beigegeben, die dritte, die sich auf ein in die Darstellung einschneidendes Fenster lehnt, spielt auf einer Violine, die nächste hält Blumen, auf die ein Hündchen schaut und spielt mit weiteren Blumen in einer Vase, und die letzte hält einen Raubvogel und betastet

242 Die Identifikation des Objekts in der Linken der offensichtlich als Allegorie aufzufassenden Frauendarstellung wird sich im Folgenden klar aus der Abhängigkeit dieser Darstellung von Cesare Ripas *Iconologia* ergeben, s. u. Fn. 3110.

einen juwelenbesetzten Gürtel. Die allegorischen Figuren sowohl des linken wie des rechten Querhausflügels überschneiden sowohl mit ihren Attributen als auch mit einzelnen Körperteilen an zahlreichen Stellen die sie einfassenden fingierten Bögen, die auch hier auf den Betrachterstandort bezogen sind. Damit sollen also auch hier Rahmung, Figuren und Betrachter trotz des den Hintergrund bildenden abstrahierten Fonds derselben Wirklichkeitsebene angehören; Rahmung und Figuren sind also als Fortsetzung der vorhandenen Architektur bzw. als „real präsent“ zu denken.

Der Bogen, der auf der rechten Seite das Seitenschiff vom Querhaus trennt, ist durch einen fingierten, mehrfach profilierten Steinbogen überfangen. Dieser ist einem weiteren, ähnlich gestalteten Bogen vorgeblendet, der den oberen Abschluss der oberhalb des Bogens befindlichen Lünette rahmt. In dieser Lünette sind vor einem roten Hintergrund scheinbar aus Stein bzw. Stuck in scheinbarer Material-sichtigkeit zwei Festons sowie eine auf dem unteren Bogen sitzende Figuren zu sehen. Eine weibliche Figur, die uns den Rücken zuwendet, scheint dabei eine links neben ihr sitzende männliche Figur mit dem Finger in eine Richtung zu weisen.

Oberhalb des Gebälks der architektonischen Inkrustation im rechten Seitenschiff finden sich Darstellungen von Männern des Alten Testaments. Diese befinden sich in einem ähnlich abstrahierten Raum wie die Frauendarstellungen im linken Seitenschiff, und in ähnlicher Weise sind ihnen einige wenige charakteristische Attribute, Schrifttafeln und Inschriften beigegeben (Abb. 200). Ihre Darstellungen befinden sich jedoch in einer großen ovalen Kartusche, die mit weiß-goldenem Rollwerk versehen ist, in einer Rahmung also, die der der Fenster im linken Seitenschiff entspricht. Malerisch ist hier der Umstand fingiert, dass die Rahmung an einer grauen, nur von einer einzigen hellen Linie profilierten, lünettenförmigen Wand lehnt, auf die sie Schatten wirft. Die gerahmten Bilder sind also als Bestandteil der Betrachterwirklichkeit zu verstehen. Würde diese Fiktion durchgehalten, müssten nun allerdings die auf den Bildern dargestellten Figuren als tatsächlich gemalte Figuren, und nicht etwa belebte, in der Betrachterrealität wirklich vorhandene Menschen in Erscheinung treten. Dies ist jedoch nicht der Fall; so sind die Figuren in leichter Untersicht gegeben und beziehen sich also auf den tatsächlichen Betrachterstandort. Außerdem überschneiden auch diese Figuren an manchen Stellen die Kartuschenrahmung. Tatsächlich erfolgt hier also in der Fiktion von Wirklichkeit eine Brechung, zumindest wenn sich diese an der klassischen Funktionslogik einer Bildergalerie orientiert, wo in Bilderrahmen gemalte Bilder und nicht etwa lebendige Figuren mit räumlicher Ausdehnung erwartet werden.

Der Hintergrund der Figurendarstellungen scheint sich jenseits der Kartuschenrahmung fortzusetzen; auch scheint er teils dem Betrachter nicht sichtbare Lichtquellen zu beinhalten. Damit wirken die Darstellungen innerhalb der Rahmungen wie Einblicke in einen hinter den Kartuschen liegenden Raum, der bei jedem einzelnen Bild jedoch seine eigene Raumlogik hat. Es wird also kein über alle Bilder hinweg durchgängiger Raum fingiert, auf den die Kartuschenöffnungen jeweils einen Einblick gewähren würden. Obwohl also einerseits der Umstand

fingiert wird, die Figuren und die hinter ihnen befindlichen Räume würden der Betrachterwirklichkeit angehören, wird diese Wirklichkeit – zumindest in Bezug auf den Hintergrund – bei jeder Darstellung aufs Neue und mit den benachbarten Darstellungen unvereinbaren Weise definiert.

Zusammenfassend ergeben sich damit also in Bezug auf das Verhältnis der bildlich fingierten Wirklichkeit zur Betrachterrealität drei Fiktionsangebote an den Betrachter, die miteinander unvereinbar sind. Zunächst hat der Betrachter die Kartuschen als real vorhanden zu denken. Darüber hinaus hat er die darin befindlichen Figuren als real vorhanden zu verstehen. Dies wäre zwar physikalisch möglich, doch ergibt sich hier zumindest ein Bruch in Bezug auf die bisherigen Wirklichkeitserfahrungen des Betrachters – in einer Bildergalerie sind keine in Kartuschen befindliche *Tableaux vivants* zu erwarten, sondern Gemälde. Schließlich hat der Betrachter die hinter diesen Figuren und innerhalb der Kartuschen fingierten Räume ebenfalls als real vorhanden anzunehmen, wobei nun tatsächlich eine physikalische Unmöglichkeit dargestellt wird, indem diese Hintergrundebene nicht durchgängig ist und stattdessen immer wieder neu fingiert wird. Damit liegen hier also zwei unterschiedliche Typen der Brechung von Wirklichkeitsfiktion vor.

Von West nach Ost finden sich in den Kartuschen Moses, Hosea, Jakob, Isaak, Abraham, Noah und Adam (Abb. 382–391). Ihnen sind kurze Verse beigegeben, die auch hier die Figuren charakterisieren, nun überwiegend aber nicht der Vulgata entnommen zu sein scheinen.²⁴³ Die Darstellung des Adam unterscheidet sich von den vorgenannten; die fingierte Rahmung umläuft hier den Rand der Lünette und ist von ihrer Profilierung her vollkommen abweichend von allen anderen in den Seitenschiffen aufzufindenden Rahmungen. Außerdem ist der mit einer Inschrift versehene Stein, auf dem der Stammvater sitzt, Teil einer die gesamte Lünette ausfüllenden Landschaftsdarstellung, die hier tatsächlich eine neue Wirklichkeitsebene darstellt. Da die Rahmung der übrigen Propheten jener der ovalen Fenster im gegenüberliegenden Seitenschiff entspricht, gehören mindestens die Rahmungen, vielleicht aber auch die gesamten Figurendarstellungen der späteren Ausmalungsphase der Seitenschiff-Lünetten an. Weil die Rahmung der Adam-Lünette jedoch vollkommen abweicht, kann deren relatives Alter nicht ohne Weiteres bestimmt werden. Über den Bögen der Seitenaltarnischen finden sich auch im nördlichen

243 Moses (auf dem Sockel die Inschrift „DVX POPVLI ET LIGISLATOR“; Abb. 382).
 Hosea (auf der Tafel die teilweise verdeckte Inschrift): „VIVIFICABIT NOS POST DVOS DIES OSEAE P[ROPHETA]“ (eig.: „[...] Dominus] vivificabit nos post duos dies in die tertia suscitabit nos et vivemus in conspectu eius sciemus sequemurque ut cognoscamus Dominum quasi diluculum praeparatus est egressus eius et veniet quasi imber nobis temporaneus et serotinus terrae [...]“, Hos 6,3 Vg; Abb. 383).
 Jakob (auf dem Sockel: „ALIENA VESTE MERUIT BENEDICTIONEM“; Abb. 384).
 Isaak (auf einer Kartusche vor dem Boden: „FACTVS VICTIMA VOLVNTARIA“; Abb. 386).
 Abraham (auf einer Stufe: „NON PEPERCIT FILIO SVO PROPTER DEVM“; Abb. 388).
 Noah (auf der Schrifttafel: „PER CONTEMPTIBILE LIGNVM IVSTVS GVBER-NATVR“; Abb. 390).
 Adam (auf einem Felsstein: „MORSV IN MORTEM CORRUIT“; Abb. 391).

Seitenschiff rote Vorhänge vor schwarzem Grund. Sie sind hier jedoch von einem fingierten Bogen aus unprofiliertem Marmor überfangen.

Das Dekorationssystem der Seitenschiffgewölbe ist demgegenüber vollkommen anders gestaltet, nämlich in Form einer relativ kleinteiligen Groteskenderkoration (Abb. 249 und 312, sowie 332 und 394). Grundlage ist im nördlichen Seitenschiff, das hier zunächst analysiert werden soll, ein weißer Fond (Abb. 312). Auf diesen ist eine Dekoration gelegt, die die Feldeinteilung aus der Struktur des Kreuzgratgewölbes gewinnt; diese Struktur, die aus einer Reihung von zwei sphärischen Dreiecken und einem sphärischen Viereck besteht (das Gewölbe hat keine Schildbögen), wird durch das Dekorationsschema also betont. Die Grundform der Dekoration ist grundsätzlich immer wieder gleich gestaltet, doch ist jede Gewölbekappe im Detail unterschiedlich ausgeführt. Die Felder werden mehrfach von Schmuckbändern gerahmt; in ihrer Mitte finden sich, oft in einer Kartusche, in verschiedensten Formen zumeist figürlicher Bilder; im westlichsten Joch finden sich Hostiendarstellungen. Über die Rahmung der sphärischen Rauten sind im Norden und Süden Kartuschen mit Landschaften gelegt; sie sind „autonom“ in dem Sinne, dass sich in ihnen weder symbolische Elemente noch Figuren einer Historie finden und die Darstellungen damit ausschließlich Landschaft zeigen. In der Mitte der viereckigen Velen finden sich schwebende Putti, deren Posen und schwere Körper stark an die *Ignudi* der Sixtina erinnern; sie halten Attribute, die nur teils als Leidenswerkzeuge identifizierbar sind. Sie befinden sich in aufwendigen Rollwerkrahmungen, die jeweils einen dunklen Wolkenhimmel einfassen, vor dem sich die Putti befinden. Möglicherweise sind diese Binnenbilder wie im Falle der noch zu beschreibenden Gewölbe des südlichen Seitenschiffs als fingierte Öffnungen auf einen oberhalb des Gewölbes zu denkenden Himmel zu verstehen. Dieser Effekt wird jedoch nur bei jenen Bildfeldern nachhaltig erzeugt, bei denen eine *Sotto-in-su*-Perspektive der Putten zumindest angedeutet ist. Überwiegend sind die kleinen Engel jedoch frontal abgebildet, was den Eindruck verstärkt, dass der Bereich innerhalb der Rahmungen nicht als fingierte Öffnung der Architektur auf einen als tatsächlich vorhandenen Himmel zu verstehen sein soll, sondern vielmehr als tatsächlich als gemaltes Bild.

Die Arkadenunterzüge, die Innenseiten der Scheidbögen des nördlichen Seitenschiffs und eine Lünette an der Oberseite der Westwand in diesem Raumteil sind in dieses Dekorationsschema einbezogen (Abb. 313–323). Letztere sind durch den schon von den figürlichen Lünetten bekannten, eine tatsächliche Architektur fingierenden Bogen mit dem neueren Friesmotiv gerahmt. Darin umgeben groteske Dekorationselemente jeweils eine zentrale Kartusche, die zumeist alttestamentarische Szenen in jeweils verschiedenfarbiger Grisaille zeigt. Ein direkter Bezug auf die in den gegenüberliegenden Lünetten dargestellten Frauenfiguren ist nicht zu erkennen. Die Kartusche im westlichsten Scheidbogen zeigt eine mit zahlreichen Figuren belebte, buntfarbige Landschaft.

Diese im nördlichen Seitenschiffgewölbe angewandte Dekorationsform unterscheidet sich deutlich von jener, die an den sonstigen bisher beschriebenen Zonen zur Anwendung gekommen ist. Sie ist deshalb als „grotesk“ zu bezeichnen, weil

sie sowohl in der Verwendung bestimmter ornamentaler Elemente wie auch in der grundsätzlich achsenymmetrischen Disposition von Rahmungen, Ornamenten und Binnenbildern jener Dekorationsform entspricht, die in der Folge der bildkünstlerischen Erforschung von Neros „Domus aurea“ um das Jahr 1480 entwickelt worden ist.²⁴⁴ Anders als in den Lünetten der Seitenschiffe und der Querhausflügel und den äußeren Bereichen der Westwand wird bei der Verwendung dieses Dekorationstyps im nördlichen Seitenschiffgewölbe keine der Idee nach über die vorgefundenen Bauteile hinausgehende Architektur fingiert – wenn man von den möglichen fingierten Himmelsöffnungen einmal absieht. Vielmehr wird hier der Eindruck evoziert, dass die vorgefundene Architektur durch buntfarbige dreidimensionale Stuckelemente lediglich verziert wurde. Dabei wird jedoch die tatsächliche Stofflichkeit von Stuck nur an einzelnen Elementen fingiert – so etwa bei den die dreieckigen Velen rahmenden Flechtbändern oder bei den innerhalb dieser Rahmung umlaufenden Fruchtkränzen. Bei anderen Bestandteilen der Groteskendekoration (etwa bei Tüchern, Gemmen und Puttoköpfen) wird dagegen jene Stofflichkeit evoziert, die diese Elemente ihrem natürlichen Ursprung nach hätten und nicht etwa jene, die sie aufweisen würden, wenn sie aus Stuck nachgebildet worden wären. Dennoch scheint es, als wären auch diese Elemente trotz der abweichenden Stofflichkeit letztlich als Stuckdekoration zu denken. Dies ergibt sich zunächst aus der Tatsache, dass sie – teils bis in die kleinsten Details hinein – in einer bei Stuckdekorationen oft anzutreffenden gewissen Kleinteiligkeit betont dreidimensional angegeben sind. Zum andern sind sie sowohl in Bezug auf die Schwerkraft (Tücher!) als auch auf die biologische Logik (Puttoköpfe ohne Körper!) sehr wohl als Stuck, nicht aber tatsächlich als jene natürlichen Elemente denkbar, als die sie durch die Angabe der Stofflichkeit evoziert werden: Die Tüchlein dürften ebensowenig an den Velen kleben wie die Putti ohne ihre Körper leben könnten. Somit liegt auch hier eine Brechung in der Betrachtererwartung vor, die sich hier sowohl auf die Stofflichkeit als auch auf die erwartete Belebtheit bezieht.

Nur wenige Elemente sind tatsächlich zweidimensional und damit genuin-malerisch angegeben; dabei handelt es sich etwa um rahmende rote und blaue Streifen. Aber auch jene Dekorationselemente können der Fiktion nach als Fassung einer übergreifenden Stuckdekoration und nicht als bloße, flächige Bemalung des vorgefundenen Baukörpers verstanden werden; die blauen Flächen werden ja auch oft durch scheinbar dreidimensionale Rosetten überlagert.

Die Besonderheit des dekorativen Spiels mit den Wirklichkeitsebenen besteht im nördlichen Seitenschiffgewölbe also darin, dass in der malerischen Fiktion die räumliche Logik einer Stuckdekoration innerhalb der dekorativen Anteile an keiner Stelle durchbrochen wird, während dies jedoch auf Ebene der Stofflichkeit und Belebtheit von vermeintlicher Stuckfiguren allerorten geschieht. Es liegt also nahe daran zu denken, dass mit dem erstgenannten Phänomen der *Paragone* mit einer tatsächlichen Stuckdekoration eröffnet, mit dem zweitgenannten Phänomen dann aber gleich die Übertreffung von tatsächlichem skulpturalem Dekor realisiert wird.

Die Übertreffung von Skulptur geschieht auch noch durch eine zweite Strategie. So werden innerhalb von Kartuschen im Zentrum der dreieckigen Velen Gemmen evoziert, deren Figuren zwar die Stofflichkeit eines Edelsteins, aber die Belebtheit der in Fleisch und Blut gegebenen Figuren aufweisen (Abb. 312). Das gemeinsame Merkmal beider Strategien ist, dass die besondere Fähigkeit der Malerei vorgeführt wird, einzelne Elemente (wie etwa die räumliche Ausdehnung, der erwartete Anbringungsort und die Farbigkeit) eines anderen künstlerischen Mediums zu evozieren, während andere Elemente, die dieses Medium mit sich bringen würde, durchbrochen werden (etwa die Stofflichkeit und Belebtheit).

Die übrigen Binnenbilder innerhalb dieses Dekorationssystems haben an der teils gezielt durchbrochenen Fiktion von Stuck dagegen keinen Anteil. Die zahlreichen Landschaftsdarstellungen erscheinen als Einblicke in eine je eigene Wirklichkeitsebene; möglicherweise sind sie jedoch nicht als solche, sondern tatsächlich als gemalte und hier angebrachte Bilder verstanden worden. Ähnlich unklar ist, wie dies schon angedeutet worden ist, die Darstellungsform der Putti, die innerhalb der Kartuschenrahmung vor einem Wolkenhintergrund schweben, die entweder als gemalte Bilder oder als tatsächliche Durchblicke auf den Himmel und real vorhandene, kindliche Engel zu verstehen sein sollen.

Die Feldeinteilung der Dekoration im südlichen Seitenschiffgewölbe wirkt sehr viel strenger als die Bemalung im linken (Abb. 394). Dieser Effekt ergibt sich daraus, dass die Feldeinteilung hier sehr viel stärker über ein Gerüst breiter, dunkler, undekorierte Linien erfolgt, die sich auch hier aus der vorgefundenen Struktur des Kreuzgratgewölbes ergibt. Diese durch die vorgefundenen Architekturelemente vorgegebene Gliederung wird mit den Linien, die Schmuckbänder und Bildfelder rahmen, im wahrsten Sinne des Wortes noch stärker unterstrichen. Durch das dominante Liniensystem ist die Motivik der Dekorationselemente gegenüber dem linken Seitenschiff reduziert und weniger frei; dadurch gewinnen die Binnen-Bilder stärkeres Gewicht. Dabei handelt es sich in den Zwickeln der Velen um gerahmte Einblicke auf in einem eigenen Raum befindliche Ganzfiguren mit durch Attributbeigaben erzielter, offensichtlich allegorischer Aufladung und auf autonome Landschaftsbilder. Im Zentrum der viereckigen Velen wird in einer zentralen, noch zum grotesken Dekorationssystem gehörigen Rahmung wiederum Architektur fingiert: So wird sich hier jeweils in *Sotto-in-su*-Perspektive eine schachtartige Öffnung evoziert, die den Blick auf einen teils bewölkten blauen Himmel freigibt. Auf dieser Öffnung sitzt bzw. in dieser Öffnung schwebt jeweils ein musizierender Putto. Die Scheidbögen im rechten Seitenschiff verfügen ähnlich wie die auf der linken Seite über eine Rahmung und ein mittleres Feld; hier sind sie jedoch nicht in Form einer Groteskendekoration, sondern als fingierte Architektur angegeben, indem sie nämlich in Form polychromen *Marmo fintos* ausgestaltet sind. Damit findet sich also am rechten Seitenschiffgewölbe eine Mischform aus den bisher beschriebenen beiden Dekorationstypen, indem in manchen Teilen die vorgefundene Architektur durch malerische Fiktion erweitert wird, in anderen Teilen jedoch durch Groteskendekoration lediglich verziert wird.

Auch die beiden Gewölbeträger der Orgeln sind in dem grotesken Dekorationstyp ausgestaltet (Abb. 252, 337f. und 432f.); sie ähneln dabei stark der Art

der Bemalung der Gewölbe im linken Seitenschiff. Außen und entlang der Kreuzgrate des Gewölbes ist dabei eine Stuckrahmung fingiert, die in ihrer Profilierung im Blüten- und nicht im Eicheltypus den Rahmungen der älteren Malschicht im linken Seitenschiff gleicht.

e) Die Gestaltung des oberen Langhausbereiches

Die Dekoration des Mittelschiffs wird durch großformatige, querrrechteckige, relativ dunkel wirkende Leinwandbilder dominiert (Abb. 182, 188 und 194). Diese sind sämtlich mit einem Rahmen in Form eines roten Halbstabes versehen, der mit vergoldeten Rauten aus einem dünnen Flechtband und ebenso vergoldeten stilisierten Blüten verziert ist. Das größte dieser Bilder befindet sich an der Westwand und hat beträchtliche Dimensionen: Es füllt die gesamte Breite des Mittelschiffes sowie den gesamten Raum zwischen den oberen drei Fensteröffnungen und der „Bildwand“ aus (Abb. 182 und 218). Es handelt sich dabei um die Darstellung eines Baumes; vor dem niedrigen Stamm sitzt der inschriftlich bezeichnete Benedikt in schwarzem Habit auf einem reich verzierten Thron. Von beiden Seiten drängen sich Menschen beiderlei Geschlechts heran, die mit unterschiedlichen geistlichen, insbesondere jedoch monastischen Gewändern bekleidet und im Vordergrund teils individualisiert sind. Zu seiner Linken finden sich gekrönte Häupter, zu seiner Rechten Päpste, Bischöfe und Kardinäle. Hinter diesen Figuren sind in dramatischem Gewölk ein Stern, die Sonne und auf der anderen Seite der Mond, Feuer und ein weiterer Stern zu sehen. Über dem heiligen Benedikt und den genannten Personen entfaltet sich der riesige Baum, in dem unzählige weitere geistliche Figuren so eng gestaffelt angeordnet sind, dass man nur ihre Oberkörper sehen kann. Diese Figuren wirken stark belebt, sie nehmen die unterschiedlichsten Posen ein und sind mit Wappen und weiteren Attributen ausgestattet, die die Personen wohl identifizierbar machen sollen. Die Figuren sind zu lockeren Gruppen ähnlicher Ämter geordnet; so heraldisch rechts Päpste, darüber Bischöfe, Gekrönte und darüber einfache Nonnen und Mönche, links Kardinäle, Bischöfe und ebenfalls einfache Nonnen und Mönche. Zuoberst befindet sich über goldenem Gewölk die Überschrift, die sich auf Benedikt zu beziehen scheint „MITTAM TIBI ADIVTORIVM IIII ESD II“.

An den Hochschiffwänden ist ein Zyklus von Leinwandgemälden mit Szenen aus dem Leben Jesu im Vordergrund und typologisch darauf bezogenen alttestamentarischen Szenen im Hintergrund des einheitlich aufgefassten Bildraumes dargestellt (Abb. 188 und 194). Der Zyklus beginnt auf der südwestlichen Seite mit der Geburt Jesu und der Segnung des Jakob durch Isaak im Hintergrund (Abb. 207); es folgt links daneben der junge Christus, der im Tempel lehrt, sowie die Königin von Saba vor Salomo (Abb. 208), dann die Taufe Jesu mit der Heilung Naamans von der Lepra (Abb. 209), sodann die Hochzeit zu Kana mit der Bewirtung der drei Engel durch Abraham (Abb. 210), und schließlich Christus und Magdalena im Haus des Pharisäers mit Nathans Tadelung des David (Abb. 211). Der Zyklus setzt sich auf der nordöstlichen Seite fort: Erweckung des Lazarus mit der Auferweckung des toten Sohnes durch

Elia (Abb. 212), Christus wirft die Händler aus dem Tempel und Moses zerschlägt die Gesetzestafeln (Abb. 213), Einzug Jesu in Jerusalem mit David, wie er das Haupt des Goliaths präsentiert (Abb. 214), Kreuzigung mit Opferung Isaaks (Abb. 215) und schließlich Auferstehung Christi mit Jonas, der dem Walfisch entsteigt (Abb. 216).²⁴⁵

Die Leinwandbilder entstammen stilistisch der venezianischen Malerei des späten Cinquecento und stehen insbesondere der Tintorettos nah; die Hängung der Bilder weckt unmittelbar Assoziationen zu Leinwandbildzyklen wie denen der Scuola di S. Rocco oder der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast. Gemeinsam ist den Bildern der Hochschiffwände ein relativ großes Personal im Vorder- bzw. Mittelgrund, die Einbindung burlesker Randmotive, dramatisches Gewölk, das zuweilen den Eintritt von Jenseitigem in die Bilder begleitet, und ein durch starke Bewegungen und durch ein die Wirklichkeitslogik der jeweiligen Darstellungen durchbrechendes Flattern einzelner Gewänder vermitteltes Pathos einiger Figuren.

Diese Leinwandbilder bedecken die Fläche der Hochschiffwände fast vollständig; hinter ihnen verschwindet sogar der ehemalige Obergaden der Kirche (vgl. Abb. 33). Sie sind nicht willkürlich dimensioniert, sondern nehmen in ihrer Breitenausdehnung Bezug auf den vorgefundenen Baukörper, indem die Bilder jeweils die Breite von zwei Arkaden einnehmen. Insofern die Laufweite der westlichsten Arkade auf beiden Seiten sehr viel weiter ist als die der übrigen Bögen, ist das westlichste Ölbild auf beiden Seiten auch deutlich breiter dimensioniert als die anderen Bilder des Christuszyklus.

Der verbleibende Raum an den Hochschiffwänden ist vollständig freskiert. Auch das durch diese Fresken gebildete Dekorationssystem ist aus der vorgefundenen Architektur entwickelt. Unterhalb der Leinwandbilder wird durch die Malerei eine Profilierung der Arkadenbögen und -unterzüge fingiert, die die gesamte Dekoration in diesem Bereich gliedert (Abb. 188 und 194). Der Eindruck einer Profilierung von steinernen Arkadenbögen wird dabei eigentlich nur durch verschieden dicke graue Linien auf weißem Grund erzeugt, wobei auf dem weißen Grund jegliche Angabe von Maserung ebenso fehlt wie der Versuch, durch Angabe von Licht- und Schattenbildung den Eindruck von Tiefenräumlichkeit zu erzeugen.

Diese fingierten profilierten Bögen sind mit weitgehend aus floralen und geometrischen Formen gebildeten grotesken Motiven reich ausgestaltet. Im Scheitel der Bögen finden sich Kartuschen mit verschiedenartigen fingierten Gemmen mit Putten und antikischen Motiven. Im Bereich der Bogenzwickel sind über die Bögen Rollwerkkartuschen gelegt, die von Putti und grotesken Figuren umspielt werden und alternierend als einfaches Oval bzw. als Oval mit seitlichen viereckigen Erweiterungen gestaltet sind. Ähnlich wie in den Seitenschiffgewölben ergibt sich hier wieder ein Spiel zwischen der Angabe von Stuckdekor, indem die Elemente in der Größe, räumlichen Ausdehnung und Motivik von Stuckdekorationen gemalt werden, und der Brechung dieses Eindrucks durch die Angabe der ursprünglichen Stofflichkeit der vorgeblich in Stuck nachgebildeten Elemente und eine Belebung

245 Zur Identifizierung der Ikonographien vgl. Orsini 1784, S. 4–8; De Stefano 1902a, S. 13; Siciliani 1994, S. 29, Biganti 2014, S. 194.

der stuckierten Dekorfiguren. Diese Figuren halten sich oft an der inneren Rahmung der Kartuschen fest und überschneiden damit teilweise die darin befindlichen Brustportraits von Heiligen. Diese wirken in ihrer starken Belebtheit und der subtilen Varianz ihrer Gesichtsausdrücke so, als hätten sie für den Moment in einer hinter der Rahmung befindlichen Nische Platz genommen. Damit wirkt es, als seien auch sie, ebenso wie die Dekorfiguren, Teil der Betrachterwirklichkeit. Dieser Effekt wird jedoch durch die Tatsache durchbrochen, dass die angedeutete Raumfiktion real gar nicht durchzuhalten wäre, da der von den Figuren benötigte Platz viel größer wäre, als tatsächlich Raum hinter den Mittelschiffarkaden von S. Pietro besteht.

Die hier auftretenden Brechungen der Wirklichkeitsebenen entsprechen also jenen im Bereich der Seitenschiffwände: Einerseits wird die Betrachtererwartung durchbrochen, dass sich in den Rahmungen eines Bilderzyklus gemalte und nicht etwa – wie es die Malerei hier ostentativ hervorkehrt – lebendige Menschen befinden. Andererseits werden das Rahmensystem, die Figuren und die Hintergründe in den Rahmungen als Bestandteil *einer* der Betrachterwirklichkeit entsprechenden Wirklichkeitsebene dargestellt, während sich dies jedoch physikalisch zumindest im Falle der den Bildhintergrund für die Portraitfiguren bildenden Räume nicht durchhalten ließe.

Die Heiligen tragen allesamt schwarzen Benediktiner-Habit; sie sind durch Stolen teils als Priester sowie durch Kopfbedeckungen als Inhaber bestimmter kirchlicher Ämter ausgewiesen. Die Figuren werden durch Schriftbänder unterhalb der Portraits identifiziert; dabei wird deutlich, dass es sich offenbar nicht durchgängig um Benediktiner handelt.²⁴⁶

Den verbleibenden Raum in den Zwickeln oberhalb der Rollwerkkartuschen füllen scheinbar real vorhandene, natürliche Festons auf rotem Grund. Zwischen den Rahmen der Gemälde ist ein gewisser Abstand gelassen; dieser findet sich jeweils oberhalb eines solchen Benediktinerportraits; er ist mit ähnlichen Arabesken auf weißem Fond versehen wie die Bogenläufe.

Oberhalb der Gemälde ist auf dem zwischen Decke und den Ölbildzyklus bestehenden rechteckigen Feld ein durch Schattenbildung scheinbar plastisch hervortretendes, ornamentverziertes Kranzgesims gemalt, das aus zwei Faszien und einem dünnen Geison besteht (Abb. 188 und 194). Erneut wird hier der

246 Die Heiligen sind (in der Leserichtung des Aliense-Zyklus):

An der rechten Hochschiffwand von W nach O: Ein bärtiger Heiliger ohne Name, der heilige Herkulanus, der heilige Paulinus [von Nola], der heilige Anselm, S. Pietro Orseolo, der heilige Matthäus, der heilige Petrus Diaconus, der heilige Salomo, Karl der Große und die heilige Matilde.

Im linken Hochschiffwand von O nach W: der heilige Lothar, der heilige Sigisbert, Kg. Rachis (oder der heilige Rochus?), der heilige Petrus Damianus, der heilige Humbertus, der heilige Ursus, der heilige Ginesio, der heilige Bonifatius, der heilige Adelbert und ein unbärtiger Heiliger ohne Namen.

Zu beachten ist, dass Amelia Mariotti-Puerini in ihrer grafischen Darstellung des ikonographischen Programms von S. Pietro in Perugia die Heiligen der linken Hochschiffwand in der falschen Reihenfolge aufführt und den „S. Sigiberto“ fälschlich als „S. Sigismondo“ bezeichnet, vgl. Abb. 98 (nach Mariotti-Puerini 1981).

vorgefundene Architekturbestand von S. Pietro also um ein fingiertes Architekturelement ergänzt. Auf diesem Gesims befindet sich eine Galerie von inschriftlich bezeichneten Papstportraits in nicht chronologischer Reihenfolge²⁴⁷ in malerisch fingierten, mit Rollwerk verzierten Rahmungen. Der Anbringungsort der Papstportraits korrespondiert jeweils mit den Portraitbildern im Arkadenbereich; damit befinden sich die Papstbilder alternierend in der Mitte oberhalb eines Ölbildes und oberhalb eines Zwischenraums zwischen den Ölbildern. Je nach Anbringungsort sind die fingierten Bildrahmungen unterschiedlich gestaltet; so befinden sich die Portraits oberhalb der einzelnen Aliense-Bilder in einer einfachen ovalen Rollwerkkartusche, während die Rahmungen der oberhalb der Zwischenräume angebrachten Portraits zusätzlich über einen ädikulenähnlichen Aufbau verfügen. Das mit malerischen Mitteln fingierte Gebälk ist unterhalb dieser Bilder außerdem verkröpft. Sämtliche Rahmungskartuschen werden jeweils von grotesken Blattwerkvoluten flankiert. Zwischen den Portraits befinden sich in ähnlich den Rahmungen gestaltete, d. h. scheinbar aus weißem, teilvergoldetem Stuck bestehende Vasen und Kandelaber auf blattwerkverzierten Konsolen, die von je zwei scheinbar lebendigen Putten umspielt werden. Der gesamte ornamentale Aufbau wird, wie dies die gemalte Schattenbildung evoziert, scheinbar in sehr kurzem Abstand von einem teils blau- und teils rotfarbigen Fond hinterfangen, der dem hinter den Festons unterhalb der Leinwandbilder ähnelt. Die Wirklichkeitsebenen innerhalb der Dekorationsflächen und der Binnen-Bilder sind ebenso gestaltet wie im Bereich der Arkadenbögen.

Die Disposition des an den Hochschiffwänden gewählten Dekorationssystems wird also insgesamt aus einer die vorgefundene Flächeneinteilungen aufnehmenden fingierten Architektur her entwickelt, die anschließend mit Bildzyklen, Ornamenten und dekorativen Figuren versehen wurde. Eine solche aus einer fingierten, von den vorgefundene Feldbegrenzungen her gedachten Architektur entwickelte Disposition findet sich auch im Dekorationssystem, das im Bereich der Seitenschiff-lünetten gewählt wurde, nur fehlen hier die zahlreichen ornamentalen und figürlichen Dekorationselemente außerhalb der hier recht monumental aufgefassten Binnenbilder. Obwohl die Ornamente im Bereich der Hochschiffwände oft auch groteske Motive zeigen, unterscheidet sich das dort gewählte Dekorationssystem außerdem deutlich von jenem der Seitenschiffgewölbe, deren Dekorationssystem hier als „grotesk“ bezeichnet worden ist. So ist dessen Disposition nicht primär aus der Fiktion einer steinernen Architektur, sondern aus einer stärker flächigen Kommentierung der vorgefundene Bauglieder heraus entwickelt worden, die aus weißen und buntfarbigen Feldern, zweidimensionalen Bändern und vermeintlich

247 An der rechten Hochschiffwand von W nach O: Paschalis II., Gelasius II., Leo IX., Eugen III., Anastasius IV., Leo IV., Urban V., Gregor IV., Urban II., Gregor VII., Gregor II.

An der linken Hochschiffwand von O nach W: Bonifatius IV., Gregor I., Adeodatus I., Agatho I., Stephan III., Stephan IV., Pascalis I., Johannes, Silvester II., Victor III., Stephanus.

Die Päpste sind bei Mariotti-Puerini nicht aufgeführt (vgl. Abb. 98).

appliziertem Stuckdekor besteht. Ein stärkerer Eindruck von Flächigkeit ergibt sich im Bereich der Seitenschiffgewölbe auch deshalb, weil die hier ebenfalls zahlreichen Binnenbilder und Ornamenten nicht derart dicht aneinandergesetzt sind wie im Bereich der Hochschiffwände. Mithin ist im freskierten Bereich der Hochschiffwände von einem anderen Dekorationstyp auszugehen als im Bereich der Lünetten und Gewölbe der Seitenschiffe.

Die Innenseiten der beiden Pfeiler zwischen Langhaus und Sanktuarium sind mit ähnlichen dekorativen Elementen gestaltet wie die bisher beschriebenen freskierten Bereiche an den Hochschiffwänden (Abb. 417, 420 und 422). Oberhalb der zwei Pilaster, die sich an den äußeren Enden des Pfeilers befinden und den Ambokörper flankieren, umfängt eine fingierte, die bestehende nach oben fortsetzende Tabernakel-Architektur aus weinrotem Stein die rundbogigen Zugänge zu den zwei Amben. Sie ist mit goldenen Applikationen versehen, darunter zwei Putten in der Pose von Karyatiden. Ihre in Blicken und grazilem Kontrapost affirmierte Lebendigkeit durchbricht dabei die durch ihre metallene Materialität geweckte Erwartung, dass es sich um unbelebte Skulpturen handeln müsste. Damit findet sich hier ein anderer Bruch in der Angabe von Stofflichkeit und der damit einhergehenden Lebendigkeitserwartung als im Bereich der Seitenschiffgewölbe. So sind dort die vorgeblich stuckierten Figuren nicht in der Stofflichkeit von Stuck, sondern von Inkarnat und Kleidung gezeigt worden; der Bruch liegt dort also darin, dass an der Stelle, wo Stuck erwartet wird, tatsächlich lebendige Figuren angegeben sind. Die Karyatidfiguren der Hochschiffwände entsprechen dagegen bis in ihre Stofflichkeit hinein einer Betrachtererwartung, wonach bei einer Wanddekoration steinerne bzw. metallene Figuren und nicht etwa lebendige Figuren eingesetzt werden; der Bruch liegt hier jedoch darin, dass das Metall höchst belebt ist. Eine ähnliche Strategie ist bereits in Bezug auf die fingierten Gemmen im nördlichen Seitenschiffgewölbe diagnostiziert worden. Auch hier liegt der Gedanke an einen *Paragone* nahe, bei dem die Malerei einerseits in der Lage ist, Erzeugnisse der Bildhauerkunst zu fingieren und andererseits eine ganze Palette an Möglichkeiten präsentieren kann, diese Fiktion sogleich wieder zu durchbrechen.

Die Gestaltung der über den Kanzeln aufgehenden Wandfläche richtet sich nach der Zugehörigkeit zu den jeweiligen Baugliedern. Auf dem noch zur Hochschiffwand gehörenden Teil ist durch eine gold-weiß-blaue Rahmung ein Spiegel ausgeschieden, der mit einem Groteskenmotiv mit relativ schweren Einzelformen geschmückt ist, in dem auf der rechten Seite die Darstellung eines unbärtigen Benediktinerheiligen mit Buch und Abtsstab dominiert (Abb. 417). Links ist an dieser Stelle ein lesender, bärtiger und kahlköpfiger Heiliger zu sehen, der über seinen schwarzen Benediktinerhabit einen gelben Mantel gelegt hat, und der ebenfalls einen Abtsstab trägt (Abb. 422).

Über den Triumphbogen hinweg ist eine Verkündigung dargestellt (Abb. 178). Innerhalb eines fingierten steinernen Rahmensystems, das im äußeren Bereich in der Motivik der älteren Malschicht im linken Seitenschiff gleicht, sind die beiden Arkadenzwickel als Nischen gestaltet, die jeweils mit einem Vorhang ausgekleidet sind. Im linken Zwickel ist der auf den Himmel weisende und eine Lilie haltende

Engel Gabriel gemalt, im rechten Zwickel findet sich die an einem Lesepult kniende Maria. Sie blickt herab und hält die eine Hand nach oben, die andere an ihre Brust. In einer zentralen Kartusche vor goldenem Grund ist auf dem Triumphbogen zwischen den beiden Figuren der in Richtung Maria fliegende Heilige Geist in Gestalt einer Taube zu sehen.

Der Unterzug des großen Triumphbogens und die unterhalb dessen befindliche Wandfläche an den Hochschiffwänden ist durch fingierte weiße Steingirlanden mit goldenen Applikationen in unterschiedlich große Felder eingeteilt. Die Girlanden folgen in der Blütenmotivik den Rahmenwerken der älteren Malschicht im nördlichen Seitenschiff. In den durch die Girlanden ausgeschiedenen Feldern befinden sich im Unterzug des Triumphbogens Kartuschen mit Gemmenmotiven, scheinbaren Stuckfiguren und scheinbar lebendigen Ganzfiguren. Bei Letzteren handelt es um eine zentrale Putte und dann von oben nach unten entsprechend der von ihnen mitgetragenen Schrifttafeln offenbar um zwei Propheten und zwei Sibyllen. Diese scheinbar lebendigen Ganzfiguren treten hier nun nicht als Bestandteile von Binnenbildern in Erscheinung. Vielmehr überschneiden sie die sie rahmenden Kartuschen derart, dass sie eher als genuine Bestandteile des Dekorationssystems erscheinen, indem sie scheinbar kurzzeitig Platz genommen haben. Insofern das Dekorationssystem als fingierte Architektur angelegt ist, das die vorgefundene Architektur ergänzt und damit einen Bestandteil der Betrachterwirklichkeit bildet, sind auch die Figuren in den einzelnen Binnenbildern als real in der Betrachterwirklichkeit präsent zu denken. Dabei entspricht das hier angewandte Dekorationssystem weitgehend jenem der freskierten Anteile der Hochschiffwände.

Im unteren letzten Feld des Unterzugs des Triumphbogens findet sich auf beiden Seiten die Darstellung einer Tiara über gekreuzten Schlüsseln. In einem weiteren, den Unterzug scheinbar verlängernden, tatsächlich aber bereits auf der Hochschiffwand befindlichen Feld befindet sich auf beiden Seiten jeweils eine ovale Gemme mit einer stehenden Frau, die ein Schild hält, auf dem ein Doppelkreuz auf einem Dreieck und das über den Kreuzschaft gelegte Wort „PAX“ zu sehen ist.

Diese Motive finden sich in ähnlicher Form auch in der Fensterzone oberhalb des riesenhaften Ölbilds an der inneren Westwand der Kirche. So befindet sich auf der schmalen Wandfläche zwischen dem linken und dem mittleren Fenster eine Kartusche mit einer Tiara mit gekreuzten Schlüsseln; zwischen dem mittleren und dem rechten Fenster findet sich dagegen das Stemma mit dem Dreieck, einem Kreuz mit doppeltem Querbalken und dem Wort „PAX“. Die übrigen Rahmungen dieser Zone sind mit Rollwerk und Grotteskenmotiven geschmückt.

f) Die Freskenausstattung von Sanktuarium und oberem Querhaus I: Disposition des Dekorationssystems

Auch der obere Teil des Sanktuariumsbaus – d. h. der Bereich oberhalb der Architekturinkrustation im Querhaus und der Vierung sowie oberhalb des Chorgestühls in Chorjoch und Chorpolygon – ist mit einer umfassenden Bilddekoration

geschmückt (Abb. 434, 442 und 533). Anders als im Mittelschiff und dem unteren Bereich der Seitenschiffe ist diese allerdings durchweg in Freskotechnik ausgeführt.

Dabei stand den Malern im Verhältnis zur Grundfläche deutlich mehr Malfläche zur Verfügung als im Langhaus, da der Bereich östlich des Triumphbogens deutlich höher ist und über ein Gewölbe verfügt. Die Architektur wurde im oberen Bereich vollständig mit Fresken bedeckt; Begrenzungen der Malfläche ergeben sich hier lediglich durch die Fenster im Chorpolygon und im linken Querhaus sowie durch die beiden Orgeln; außerdem wurden die Geländer der Orgelbalkone, abgesehen von einigen Blattgoldverzierungen, holzsichtig belassen. Die Freskendekoration ist von vielen Raumteilen aus einsehbar, wobei der obere Teil von Vierung, Chorpolygon und Querhausflügeln als einheitlicher Raum erfahren wird.

Es scheint, als sei bei der nachträglichen Freskierung des vorgefundenen gotischen Bauteils weitgehend auf Eingriffe in die Bausubstanz verzichtet worden. Aus nachmittelalterlicher Zeit scheinen höchstens die oberen, segmentbogenförmigen Abschlüsse der zwei Fenster und der zentralen Nische im Chorpolygon sowie die beiden Fensteröffnungen im nördlichen Querhaus zu stammen. Da die Freskendekoration alle Fensteröffnungen mit einbezieht, müssen sie in der heute sichtbaren Form bereits bei Ausführung der Malerei bestanden haben.

Beim Entwurf der Disposition des Dekorationssystems haben die Maler im Chorbereich vor einer deutlich größeren Herausforderung gestanden als in den bisher beschriebenen Raumteilen. Im Langhaus ließ sich die Disposition (d. h. die äußere Abgrenzung der Bemalung und die Einteilung der Malfläche in einzelne Bild- und Ornamentfelder) relativ direkt aus der vorgefundenen Architektur und der übrigen in diese eingebrachten Ausstattung ableiten: Im Bereich der Seitenschiffe waren die Lünetten bzw. Ovale bereits durch die Schildbögen weitgehend vorgegeben, und bei den Gewölben wurden die Kreuzgrate für die Feldeinteilung der malerischen Dekoration genutzt, wobei diese die vorgefundene Architekturgliederung weiter betonte. Ein ähnlicher Befund ergibt sich bei den Hochschiffwänden, wo die zwischen Arkaden und oberem geraden Wandabschluss angebrachten Leinwandbilder, die die Breitenausdehnung von jeweils zwei Arkadenläufen aufwiesen, den Malern die äußere Disposition weitgehend vorgaben. Auf diese Weise ergaben sich jeweils klar begrenzte, verhältnismäßig kleine Flächen oberhalb und unterhalb des Leinwandzyklus, die die Maler nutzten, um die bestehende Architektur durch die Fiktion einer Bogenprofilierung und eines Kranzgesimses zu betonen und weiterzuentwickeln. Außerdem konnten die Maler die durch die Arkaden und Leinwandbilder vorgegebene Rhythmisierung der Wandfläche für die Verteilung der Binnenbilder nutzen. An der Westwand war den Freskanten schließlich ohnehin nur noch die Aufgabe verblieben, einzelne Felder der unteren architektonischen Inkrustation und die Rahmen der Lünetten oberhalb des Benedikt-Baumes auszumalen.

Im Bereich östlich des Triumphbogens haben die Maler jedoch große Bereiche glatter Oberfläche angetroffen, die nicht wie im Langhaus weitgehend vorgegliedert waren. Dies gilt insbesondere für die in der Ost-West-Flucht verlaufenden Seitenwände im Bereich des Chorjochs und des Chorpolygons. Da das Gewölbe auf Konsolen aufruht, sind diese nämlich nicht etwa durch Dienste unterteilt,

sondern boten vielmehr eine weitgehend ununterbrochene Wandfläche. Hier hätte also durchaus die Chance bestanden, ein von der vorgefundenen Architektur weitgehend unabhängiges Dekorationssystem zu entwickeln.

Dies haben die Maler jedoch nicht getan, sondern die Disposition des Dekorationssystems auch hier aus der vorgefundenen Architektur und ihrem Bauschmuck entwickelt. Wie schon an den Hochschiff-Wänden wird die Binnendisposition des Dekorationssystems durch ein Architektursystem gewonnen, das im Sanktuariumsbau jedoch weit höhere malerisch-fiktive Anteile hat als im Mittelschiff. Im unteren Bereich besteht das Architektursystem aus einer im weitesten Sinne klassizistischen Pilasterarchitektur, deren Disposition weitgehend aus den vorgefundenen gotischen Gewölbekonsolen gewonnen wurde. Dabei wurde die horizontale Aufteilung der gotischen Konsole ungefähr auf den gemalten Fries übertragen, indem aus dem untersten, den Kalathos tragenden Wulst der gotischen Vierungskonsolen ein Karnies gewonnen wurde, das seinerseits den oberen Abschluss eines fingierten Architravs bildet, der weitgehend unterhalb der vorgefundenen gotischen Konsolen angeordnet ist. Der Echinus der gotischen Kapitelle setzt sich in der gemalten Architektur oberhalb des Architravs als Puttenfries auf goldenem Fond fort, während der Abakus ungefähr die Höhenerstreckung des Geisons, die vorkragende Kämpferplatte aber jene des Simas vorgeben (Abb. 449). Nicht alle Kapitelle liegen auf der exakt gleichen Höhe, und die Binnenproportion der Konsolen im Chorpolygon weicht von denen der Vierung ab. Dennoch ergibt sich der Eindruck, dass hier gotische Konsolen mit einem klassischen Gebälk verkröpft sind.

Was an den Hochschiffwänden noch nicht weiter verwundert hat – nämlich dass eine vorgefundene Architektur durch eine offensichtlich um 1600 eingebrachte Freskierung unter Verwendung eines dem überwiegenden Epochenstil entsprechenden klassizistischen Idioms mit malerisch-fiktiven Mitteln fortentwickelt wird – erscheint aufgrund der starken Unterschiedlichkeit der hier zutage tretenden Epochenstile im Sanktuariumsbau nun als höchst bemerkenswert. Hier wird der vorgefundene gotische Bauschmuck der höchst „unklassisch“ gebildeten, floralen Konsolkapitelle nicht nur nicht beseitigt oder kaschiert; vielmehr gelingt es den Malern, die gotischen Kapitelle ästhetisch und formal befriedigend in eine klassizistische Architektur mit einzubinden und diese sogar letztlich aus dem gotischen Baubefund heraus zu entwickeln. Auf diesen Befund wird vor dem Hintergrund der Forschungen zum Umgang mit dem gotischen Epochenstil in der Zeit der Renaissance und des Barocks im Folgenden noch einzugehen sein.

Auch die vertikale Einteilung der fingierten Architektur nimmt auf die vorgefundenen Konsolen Bezug; so bildet die kleinere Konsole an der Grenze zwischen Chorjoch und Chorpolygon an den beiden Chor-Seitenwänden auch die Mitte einer dem gemalten Kranzgesims vorgelegten fingierten Rollwerkrahmung sowie des darunter befindlichen Historienbildes. An den Ecken und Kanten des Querhauses und des Chorpolygons wurden Pilaster mit verkröpftem Gebälk fingiert. Die trapezförmigen Mauervorsprünge an der Grenze zwischen der in Ost-West-Flucht stehenden Seitenwand und der Diagonalwand des Chorpolygons werden dabei durch die Malerei jeweils insgesamt zu verkröpften Pilastern uminterpretiert. Bei den beiden kurzen

Mauerstücken, die die Zentralnische flankieren, wird die fingierte Architektur dagegen nur auf der Schauseite fortgesetzt; in den Nischen- bzw. Fensterlaibungen befindet sich eine mit malerischen Mitteln fingierte Dekoration aus farbigen Steinplatten.

Insgesamt erscheint die gemalte Architektur rational organisiert; trotz ihres fiktionalen Charakters soll das Gemalte offensichtlich real gebaute Architektur darstellen, ohne auf den ersten Blick sichtbare Ambition, Fantastisches im Sinne real nicht umsetzbarer Architektur vorzutäuschen. Vielmehr wird die fingierte Pilasterarchitektur vom Besucher als ausdrückliche Fortsetzung der real vorhandenen Architektur und damit als Bestandteil der Betrachterwirklichkeit erlebt. Dieser Eindruck wird vor allem dadurch erreicht, dass die fingierte Architektur entsprechend ihrer Licht- und Schattenwirkung durch die tatsächlich vorhandenen Fenster beleuchtet zu sein scheint und dass die Verkürzungen grundsätzlich jeweils auf einen einzelnen, im Kircheninneren befindlichen und damit in der Betrachterwirklichkeit real vorhandenen Standpunkt hin berechnet zu sein scheinen. Nimmt man die Gestaltung der Seitenwände in Chorpolygon und Vierung zum Maßstab, so befindet sich der durch die Perspektivierung vorgegebene Betrachterstandort ungefähr im Scheitelpunkt des Chorpolygons und damit in jenem Chorbereich, der als Unterraum der Mönche von S. Pietro wahrgenommen wird. Dies ergibt sich aus der Tatsache, dass die inneren seitlichen Bereiche der gemalten Pilaster an den Seitenwänden im östlichen Bereich stark verkürzt, im westlichen Bereich aber gedehnt und beleuchtet gegeben sind. Auf diesen Betrachterstandort könnte man auch die ähnlich differenzierte perspektivische Konstruktion der Pilastervorsprünge an den Westwänden der Querhausflügel beziehen. Allerdings findet sich eine ähnliche Gestaltung auch bei den fingierten Pilastern an den Ostwänden der Querhausflügel, die vom Chorbereich aus gar nicht einsehbar sind. Man könnte also auch argumentieren, dass mit der Gestaltung der Querhausflügel ein (zusätzlicher?) Betrachterstandort im Scheitel der Vierung und damit im heutigen Altarbereich von S. Pietro fingiert werden sollte.

An einer zentralen Stelle ergibt sich allerdings bei näherem Hinsehen dennoch eine Inkongruenz in Bezug auf eine konsequente Fiktion einer räumlichen Erweiterung der tatsächlich vorhandenen Architektur mit den Mitteln der Malerei: So werden die westlichsten Konsolen an den Seitenwänden des Chorjochs als Bestandteil eines vorspringenden Pilasters fingiert, während die darauf Richtung Osten folgenden Pilaster Bestandteil der dahinterliegenden Wandebene sein sollen (Abb. 432 f., 436 f. und 442). Dies ist eine räumliche Unmöglichkeit, wenn man, wie dies real der Fall ist, weiter annehmen möchte, dass sich die Pilaster in derselben, in Ost-West-Richtung verlaufenden Flucht befinden.

Fraglich ist, ob es sich hierbei um eine versehentliche bzw. in Kauf genommene Inkongruenz handelt, oder ob hier erneut eine bewusste Brechung einer ansonsten überzeugend angelegten Wirklichkeitsfiktion vorgenommen wurde. War in den bisher in der Langhausdekoration beobachteten Fällen die Betrachtererwartung an Belebtheit und Materialität von Figuren durchbrochen und die allein von der Bilddekoration geschaffenen Raumwirklichkeiten als bewusst inkonsistent dargestellt worden, so ergäbe sich hier ein Bruch innerhalb der ansonsten artistisch

ausgeführten, malerisch fingierten Erweiterung der vorgefundenen, real vorhandenen Architektur. Wenn man die Inkonsistenz also als intentional ansehen möchte, so würde hier die Malerei erneut zeigen, dass sie in der Lage ist, die Möglichkeiten anderer Medien (hier der Architektur) in der Kirchenraumgestaltung einerseits zu fingieren und andererseits in einzelnen Bereichen kontrolliert zu brechen.

Der Bereich unterhalb des Kranzgesimses ist mit einem reichen, fingierten Dekor versehen, wobei zahlreiche Stuck- bzw. Steinrahmungen verschiedener Form und Größe Bilddarstellungen unterschiedlichster Medien und Genres rahmen (Abb. 420, 432f., 436f. und 442). Ähnlich wie an den Hochschiffwänden kommt der gemalten Architektur also nicht nur die Aufgabe zu, die vorhandene Architektur zu ergänzen und räumlich zu erweitern. Vielmehr haben die Maler aus ihr die Gesamtdisposition ihrer vierteiligen Malerei gewonnen; sie erlaubt es, die unterschiedlichsten Bilddarstellungen verschiedenster Genres in einer Form zu organisieren, die sich scheinbar aus der Betrachterwirklichkeit ergibt. Auf die Details dieser fingierten Ausstattung wird noch einzugehen sein.

Schließlich ist es den Malern mithilfe der von ihnen fingierten Architektur im Sanktuariumsbau noch ein Weiteres gelungen. So wird hier mit malerischen Mitteln der Eindruck erweckt, als verfüge das Sanktuarium über eine architektonische Inkrustation ähnlich jener, die in den Seitenschiffen von S. Pietro real existiert. Ähnlich der architektonischen Pietra-serena-Ummantelung des Langhauses bindet sie im Sanktuariumsbau ebenfalls sämtliche Raumteile östlich des Triumphbogens oberhalb der Ebene des Chorgestühls und der tatsächlichen architektonischen Inkrustation in den Querhausarmen visuell zusammen. Insofern sie in ihrer Höhererstreckung deutlich anders dimensioniert ist als im Langhaus und in einem anderen Medium ausgeführt wurde, wird der Raumeindruck, der im Baukörper durch die Unterschiedlichkeit der Baustile und der Deckenhöhe bereits angelegt und durch die Lichtführung bestärkt wird, hier noch weiter betont: nämlich der Antagonismus zweier Bauteile, die heute entsprechend der Bestuhlung als Laienraum westlich und Mönchsraum östlich des Triumphbogens erlebt werden.

Im Baukörper östlich des Triumphbogens ist der Bereich oberhalb der gotischen Konsolen im Gegensatz zu dem bisher beschriebenen unteren Bereich durch das Kreuzrippengewölbe wiederum architektonisch stark durchgebildet. Auch hier haben die Maler die vorgefundene Bausubstanz nicht negiert. Im Bereich der aufsteigenden Wände von Vierung und Chorpolygon haben sie die fingierte Architektur innerhalb der vorgefundenen Lünettenform nach oben fortgesetzt und die fingierte Wand erneut durch Bauschmuck fingierende Rahmensysteme gegliedert. Im Gewölbe scheint die Pilasterarchitektur dagegen durch die mit kleinteiligen Friesen bemalten Rippen und die äußeren Lünettenrahmungen nach oben fortgesetzt zu werden. Diese teilfingierten Bauglieder sind nun jedoch nicht mehr als geschlossene Architektur gegeben, sondern als eine Art aus Rippen und Bögen bestehendes Netz, das sich vor einen Ausblick auf einen offenen Himmel legt, den die Maler oberhalb des Gebälks auf die Wände und Gewölbeflächen des Querhauses sowie auf die Velen des Chorpolygons gemalt haben. In dieser Interpretation gehört der Himmel derselben Wirklichkeitsebene an wie die fingierte Architektur, die nach

oben eben nur durch eine Netzstruktur bedeckt und ansonsten vollkommen offen ist. Der Eindruck, dass die auf die einzelnen Bauglieder gemalten Himmelsbereiche dabei tatsächlich als Bestandteile *eines* Himmels und nicht etwa als unabhängige Bildfelder zu verstehen sind, ergibt sich daraus, dass die Ikonographie hier jeweils mehrere benachbarte Bauglieder umfasst und sich etwa im rechten Querhaus die übereinander angeordneten Reihen sitzender, tanzender und auf Wolken sitzender Engel über die Seitenwand hinaus in das Gewölbe fortsetzen. Dem Betrachter, der sich auf die Fiktionsebene der gemalten Architekturinkrustation einlässt, öffnet sich im oberen Bereich also tatsächlich der Himmel. Damit ist dieser Bereich jenen Schachtöffnungen im rechten Seitenschiff vergleichbar, der ebenfalls einen Ausblick auf den Himmel eröffnet (Abb. 394); möglicherweise sollen so außerdem die gerahmten Felder mit den Puttendarstellungen im linken Seitenschiff zu verstehen sein. Allerdings ist im Bereich der rechten Seitenschiffe die *Sotto-in-su*-Perspektive bei den Figuren sehr viel deutlicher hervorgehoben als im Gewölbebereich des Bauteils östlich des Triumphbogens (und ohnehin deutlicher hervorgehoben als im Gewölbe des linken Seitenschiffs, vgl. Abb. 312).

Das System eines übergreifenden Ausblicks auf den offenen Himmel scheint jedoch nur im Bereich der Querhausarme und des Chorpolygons zu funktionieren. Im Vierungsgewölbe sind die Velen durch zusätzliche fingierte Stuckbänder gerahmt; es bedarf in der malerischen Fiktion also gerade jener Velen als Trägerarchitektur, deren Existenz im übrigen Gewölbebereich wie bisher beschrieben negiert wird. Innerhalb der vorgeblichen Stuckrahmungen ergibt sich auch im Vierungsgewölbe dann ein Ausblick auf einen Himmel; allerdings ist der Fond hier so dunkel angegeben, dass sich die Illusion eines tatsächlich zur Betrachterwirklichkeit gehörenden Himmelsausblicks nicht einzustellen vermag.

Vollkommen anders gestaltet ist dagegen der westliche Teil des Triumphbogens: Hier ist einer fingierten Bogenprofilierung, deren unterer Teil sichtbar bleibt, ein wogender Teppich vorgelegt, der im oberen Bereich in gleichmäßigen Abständen entlang dem äußeren Bogenrand punktuell fixiert zu sein scheint (Abb. 486f.). Fingiert wird hier also – ähnlich wie an der Westwand im Bereich der Seitenschiffe – das Vorliegen ephemerer Ausstattungselemente. Der Vorhang ist im oberen Teil umgeschlagen und weist dort eine rote Farbe auf; sein äußerer Rand ist an dieser Stelle als Zungenbordüre gestaltet. Im unteren Bereich schließt der Teppich mit einer fingierten glatten textilen Bordüre ab. Auf dem Teppich selbst ist eine große, flächenübergreifende Historie zu sehen. Diese Darstellung ist als Ausblick in eine vorgeblich real vorhandene Landschaft und nicht etwa als eine aus Textilien gewobene Bilddarstellung auf einem Wandteppich gestaltet. Dass hier erneut ein Bruch mit dem physikalisch Möglichen vorliegt, wird durch die Malerei deutlich vorgeführt, indem nämlich die eigentlich textile Materialität des Teppichs im Bereich der Umschläge deutlich vorgeführt wird.

g) Die Freskenausstattung von Sanktuarium und oberem Querhaus II: Binnenbilder und dekorative Bereiche

An der Westwand des südlichen Querhausarms befindet sich, flankiert von zwei gemalten Pilastern, ein in unregelmäßiger Form durch einen fingierten Rundstab gerahmtes großformatiges Landschaftsbild (Abb. 489 und 499). Dieses ist mit kleinen Figuren belebt; zu sehen ist im Vordergrund die Investitur eines Benediktinermönchs, im Hintergrund eine Berglandschaft mit Seen und Siedlungen. Die Orgelempore schneidet stark in dieses Bild ein. Bekrönt wird es durch eine fingierte verkröpfte Giebelarchitektur vor rotem und blauem Fond mit einer fingierten Stuckkartusche. Darin befindet sich eine violette Gemme mit einem schlafenden Mann und einem auf ihn weisenden Engel. Der rechte Pilaster enthält in unterschiedlichen fingierten Rahmungen von oben nach unten das Brustportrait eines heiligen Bischofs, eine kleinfigurige Groteskendarstellung, eine mit ihren Zeigefingern in zwei unterschiedliche Richtungen weisende weibliche Ganzfigur mit gesenktem Blick sowie unter dieser eine weitere Groteske. Der linke Pilaster ist in der Raumecke über Eck gestellt; er weist in der Kapitellzone ein weiteres Figurenportrait auf.

Die fingierte Architektur ist als Schichtung verschiedener Tiefenebenen und Überblendungen gearbeitet. Auf ihr befinden sich neben einigem teils buntfarbigem Bauschmuck auch einige Dekorationsfiguren, die ähnlich wie bei der bei den Seitenschiffsgewölben gewählten Gestaltungsform den Ort skulpturalen Bauschmucks einnehmen, aber im Inkarnat und den Gesten stark belebt sind. Damit wird die Fiktion, dass sich hier eine Architektur als Bestandteil der Betrachterwirklichkeit befinden soll, zwar räumlich eingehalten; in Bezug auf die fingierte Medialität und Belebtheit wird jedoch die Betrachtererwartung an eine tatsächlich vorhandene Architektur spielerisch durchbrochen; ihr Bauschmuck ist nicht Bauschmuck, sondern treibt die Fiktion in gewissem Sinne zu weit, indem die Putten als tatsächlich belebt und die vor der Landschaftsdarstellung hängende Girlande als auch im medialen Sinne florales und nicht etwa stuckiertes Objekt fingiert werden.

Auch bei den Binnen-Bildern ergibt sich ein solches Spiel mit den Betrachtererwartungen an Medialität und Belebtheit. Bei der Landschaftsdarstellung bleibt unklar, ob es sich um ein von der Dekorationswirklichkeit gelöstes, autonomes Bild handeln soll, das an der Wand hängt, oder ob hier Einblick in einen Landschaftsraum gewährt wird, der über eine autonome Wirklichkeitsebene verfügt. In jedem Fall sind die Landschaftsdarstellungen jedoch von der Dekorationswirklichkeit gelöst, die, wie oben beschrieben, der Fiktion nach mit der Betrachterwirklichkeit identisch sein soll. Diese Eindeutigkeit in der Unterscheidung zwischen den Ebenen des dekorativen Rahmensystems und der Binnenbilder wird bei den Einzelfiguren häufig durchbrochen. So wird der Bischofsheilige nicht als an der Wand hängendes Portrait mit eigener Wirklichkeitsebene fingiert. Da er über denselben Grad der Belebtheit verfügt wie die beiden neben ihm befindlichen Putten auf dem Dekorationssystem, wirkt es vielmehr, als sei er für einen Moment in eine hinter der Dekorationsebene befindliche Nische getreten. In ähnlicher Form

tritt auch die weisende Frauenfigur nicht als autonomes Ganzfigurenportrait in Erscheinung; vielmehr überschneidet sie mehrfach den sie umfangenden Rahmen und tritt damit als Bestandteil der Wirklichkeitsebene der Dekoration auf, in dem sie in einer ihr zugewiesenen Nische Platz genommen hat. Diese Phänomene waren auch bereits bei der Gestaltung der Seitenschiff-Lünetten und der Hochschiffwände beobachtet worden.

Die kleinen Figuren innerhalb der Groteskenmotive in diesem Bereich werden wie überall im Sanktuariumbau dagegen zwar teils als Figuren aus Fleisch und Blut dargestellt, doch überwiegt hier nun der Eindruck tatsächlich gemalter Dekoration. Sie werden damit weder wie bei den Binnenbildern und den die fingierte Architektur bevölkernden Figuren als in Wahrheit körperlich vorhandene Figuren behandelt noch wird hier wie in den Gewölben der Seitenschiffe der Eindruck fingiert, es handele sich in Brechung der Medialitätserwartung um belebten Stuck.

Die östliche Wand im rechten Querhausarm ist sehr ähnlich gestaltet wie die Westwand (Abb. 337, 432 und 496); auch hier gibt es ein zentrales Landschaftsbild, wobei hier im unteren Bildvordergrund einige Mönche auf Wanderschaft sowie im Hintergrund eine Kirche mit weiteren Mönchen dargestellt ist. In der Gemme oberhalb dieses Bildes befindet sich erneut ein schlafender Mann. Anders als an der Westwand befindet sich unterhalb des Landschaftsbilds außerdem eine weitere Landschaftsdarstellung in Lünettenform, in der sich keine Figurendarstellungen befinden. Auf dem linken Pilaster sind neben zwei Grotesken ein heiliger Kardinal mit Buch und eine weisende Frau mit einem Lamm zu sehen; der rechte, über Eck gestellte Pilaster weist in der Kapitellzone ebenfalls ein Figurenportrait auf. Die beiden die Wandflächen unten abschließenden Bögen auf West- und der Ostwand des rechten Querhauses sind mit fingierten steinernen Girlanden jener Motivik gerahmt, die sich auch in der älteren Malschicht der Lünetten des linken Seitenschiffs finden.

Die Seitenwände des nördlichen Querhauses sind ähnlich gestaltet wie jene des südlichen. Auf der Westseite zeigt die Landschaftsdarstellung im Mittelgrund auf einer Lichtung einen sich an- oder auskleidenden Mönch; aus einem Busch im Vordergrund ragen zwei unbekleidete Beine heraus (Abb. 504 und 510f.). Im Hintergrund ist ein Mönch zu sehen, der auf einen vor einem Gebirge befindlichen See schaut. Auf der oberhalb des Landschaftsbilds befindlichen Gemme findet sich ein schlafender Mann mit Engeln, die ein Tuch herbeitragen, in dem sich ein Stier und ein weiteres Tier befinden. Auf dem linken Pilaster sieht man oben einen Bischof und unten die Darstellung einer Frau, die mit der einen Hand ihr Gewand greift und mit der anderen auf ihr Herz fasst. Dazwischen und darunter befindet sich jeweils eine Groteskendarstellung. Der über Eck verlaufende rechte Pilaster zeigt im Kapitellbereich erneut eine Portraitudarstellung.

Auf der gegenüberliegenden Ostwand des linken Querhausarms zeigt die Landschaftsdarstellung einen Hirsch am Wasser (Abb. 433 und 503). Die Gemme darüber zeigt erneut einen schlafenden Mann. Darunter befindet sich eine weitere Landschaftsdarstellung in Lünettenform; hier sind im Vordergrund Christus und die Samariterin am Brunnen zu sehen (Abb. 289). Auf dem rechten Pilaster

ist oben ein schreibender Papst gemalt; die Frauenfigur umfasst hier den Kopf eines Einhorns, dazwischen und darunter befindet sich auch hier jeweils eine Groteskendarstellung. Der linke Pilaster verläuft auch hier über Eck und weist im Kapitellbereich ein Portrait auf. Sowohl die untere Lünette der Ostwand als auch der die Westwand unten abschließende Bogen sind mit einer Rahmung in Form einer fingierten Steingirlande jenes Typus ausgestaltet, der sich auch auf den älteren Malschichten der Lünetten im linken Seitenschiff findet.

Auf der Südwand des rechten Querhausarms ist oberhalb der Orgel der Leier spielende König David auf einer Wolkenbank zu sehen; er wird von zahlreichen Engeln mit Musikinstrumenten und anderen Attributen begleitet, die in mehreren Reihen auf der Südwand und dem Arkadenunterzug des Querhausarms angeordnet sind. Die Gestaltung im gegenüberliegenden Querhausarm ist ähnlich; auf der Nordwand ist allerdings aufgrund des deutlich größeren Orgelkastens kaum Platz für die Darstellung von Engeln; diese musizieren dagegen, in mehreren Reihen angeordnet, auf dem Arkadenunterzug. Auffällig ist ein deutlich abweichender Figurenstil im Vergleich zu den Engeln des südlichen Querhauses, der insbesondere in einer gewissen Längung der Figuren und Gesichter in Erscheinung tritt. Im Bereich der fingierten Gebälkzone an den in Ost-West-Flucht verlaufenden Seitenwänden der Querhäuser finden bzw. fanden sich rechts und links der Orgeln und unterhalb des Gebälks in einer Nische jeweils eine liegende Frauenfigur mit einem undulierenden, unbeschriebenen Spruchband. Die ursprüngliche Existenz einer solchen Figur rechts der Orgel im linken Querhaus kann angesichts des schlechten Erhaltungszustands in diesem Bereich nur vermutet werden.

Die Nord- und Südwand des Bereichs von Chorjoch und Chorpolygon werden von je einer großen gerahmten Historie dominiert, rechts die Berufung des Paulus, links die Schlüsselübergabe an Petrus (Abb. 436 f., 440 und 442).²⁴⁸ Die Historien werden von zwei schmalen Pfeilern mit scheinbar lebendigen Putti und Festons flankiert; diese tragen ein Gebälk, das oberhalb der fingierten Bilderrahmen verläuft und dort mehrfach verkröpft ist. Dabei springt das Gebälk an zwei Stellen über den Bilderrahmen hinaus vor und bildet so Podeste für Engel mit Insignien, die sich auf die dargestellten Apostel beziehen: links sind es Schlüssel und Tiara, rechts Märtyrerkranz und Buch. Die Engel flankieren jeweils einen in seinem

248 Im rechten Bild sendet Christus, umgeben von Wolken und Putten, die durch einen Lichtstrahl symbolisierte Erleuchtung zu Saulus, der darob von seinem Pferd stürzt, im Bildvordergrund. Er ist umgeben von einer Vielzahl ob der Parusie stark bewegter Figuren, wobei die Handlung in einer offenen Landschaft verortet ist. Das linke Bild ist sehr viel beruhigter; vor einer antikischen Architekturfolie finden sich Christus und die Jünger in isokephaler Anordnung und pastosen Gewändern vor einer antikisierenden Architekturfolie; einzig Petrus kniet am linken vorderen Bildrand vor Christus, der ihm die Schlüssel reicht. Ein Jünger weist auf einen Ausblick auf eine Meerlandschaft im rechten Drittel des Bildes, in dem sich ebenfalls Christus und Petrus in gleicher Kleidung und ähnlichen Posen finden; dargestellt ist hier Petri Unglaube auf dem Wasser. Auffällig ist, dass es sich bei zwei Jüngern offensichtlich um Rollenportraits handelt. Diese Figuren sind durch stärkere Beleuchtung und Farbintensität gegenüber den sie umgebenden Jüngern hervorgehoben; trotz der Individualisierung sind sie mit Nimben ausgezeichnet, sodass es sich womöglich um zeitgenössische Heilige handelt.

unteren Bereich mit dem Gebälk teilverkröpften Giebel mit einem Emblem, das aus einer Tiara mit gekreuzten Schlüsseln besteht.

Die fingierten Eckpfeiler westlich der Historien verfügen über Nischen, in denen überlebensgroß Petrus und Paulus im Kontrapost stehend dargestellt sind. Beide sind als scheinbar lebendig gegeben; Petrus schaut in den Betrachterraum und verweist mit der Rechten auf die Historie, während er in der Linken ein aufgeschlagenes Buch und die Schlüssel hält; Pauli Kontrapost ist sehr leger aufgefasst; seinen linken Arm hat er über den Griff eines langen Schwertes gelehnt, während sein linker Fuß über aus der Nische heraus nach unten hin in den Betrachterraum gelegt ist.

Damit ergibt sich ein ähnlicher Befund wie in den Querhausarmen: Die Historien werden als autonome Bilder bzw. Einblicke in eine autonome Wirklichkeitsebene dargestellt; bei den Einzelfiguren wird jedoch die Betrachtererwartung durchbrochen, wonach die Nische einer steinernen Architekturinkrustation eine ebenso steinerne Skulptur aufnehmen müsste. Statt eines autonomen Portraits wird hier eine tatsächlich lebendige Figur fingiert, die für den Moment in der Nische Platz genommen hat. Die überraschende Enttäuschung der Betrachtererwartung wird in der Dekoration von S. Pietro also nicht nur wie etwa bei den Portraitzyklen des Langhauses in Bezug auf eigentlich als gemalt zu erwartende, sondern auch auf nach allgemeiner Vorstellung eigentlich bildhauerisch ausgeführte Ausstattungsanteile durchgeführt. Über Petrus findet sich im Übrigen in einem Giebel eine von Putti flankierte Gemme mit der Darstellung einer weiblichen Figur mit wehendem Gewand, der ein kleiner Raubvogel beigegeben ist; über Paulus findet sich eine behelmte Frau mit Stab und Schild.

Die Spiegel der fingierten Pfeiler, die die Fenster des Chorpolygons flankieren, sind mit aus stark stilisierten vegetabilen Formen gewonnenen Ornamenten und kleinen hochrechteckigen Bildern weiterer stehender Frauen in bunten Gewändern geschmückt (Abb. 436 f.). Die Fenstergewände und die Brüstungen unterhalb der Fenster sind mit gemalten Marmorinkrustationen versehen, die sich in ihrer fingierten Materialität und Flächigkeit ästhetisch stark von dem ornamentalen und figuralen Überreichtum der übrigen Flächen im Chor unterscheiden. Die Bogenlaibungen oberhalb der Fenster sind durch buntfarbige Bänder und Rahmungen in drei Felder eingeteilt; zwei Grotteskenfiguren flankieren dort fingierte Bronzereliefs mit den Martyrien von Petrus (links) und Paulus (rechts). Das Mittelfenster ist komplett vermauert (Abb. 2); dort befindet sich nun ein Ölbild mit der Darstellung der Himmelfahrt des heiligen Benedikt (Abb. 445). Die Mauerfläche darunter schmückt eine Darstellung Christi mit dem gläubigen Zenturio, flankiert von zwei Karyatiden, die das über ihnen befindliche, real vorhandene steinerne Gesims zu tragen scheinen.

Oberhalb des fingierten Gebälks sind die Lünetten des Chorjochs und des Chorpolygons jeweils ähnlich aufgebaut. Zu sehen ist in der Mitte jeweils eine längs-oblonge, einfach profilierte geohrte Nische, die an den Chor-Seitenwänden zudem auf einer Brüstung mit seitlichen Konsolen aufruhrt. An den drei Wänden des polygonalen Abschlusses fehlt die fingierte Brüstung. Die durch den Baukörper teilweise

vorgegebenen Lünettenstrukturen werden außen durch ornamentale Bänder gerahmt; vor diese sind auf der Höhe der zentralen Nische noch einmal zusätzliche fingierte Schmuckelemente wie etwa Karyatidfiguren und Festons gelegt. (Abb. 436f., 442 und 445). Diese fingierte Aufteilung gibt Raum für drei verschiedenartige Zyklen: Vor die Brüstung ist jeweils eine Rollwerkkartusche gelegt; darin befindet sich ein rechteckig gerahmter Zyklus neutestamentarischer Szenen. Dieser Zyklus ist im Bereich drei Fensteröffnungen im Chorpolygon unterbrochen. In den Nischen darüber finden sich lebensgroße Darstellungen scheinbar lebendiger Frauenfiguren mit bunten, wehenden Gewändern. Diese überschneiden die Nischenrahmungen und sind damit als innerhalb der fingierten Architektur und damit auch innerhalb der Betrachterwirklichkeit real vorhanden aufzufassen. Die Lünetten über den Nischen nehmen einen Zyklus alttestamentarischer Szenen in offener Landschaft auf, wobei diese alternierend hinter einem zurückgezogenen Vorhang in Erscheinung treten und in rechteckiger Rahmung in einer Rollwerkkartusche zu sehen sind.

Die Frauendarstellungen halten auffällige Attribute und sind damit leicht als die vier Kardinaltugenden an den Chor-Seitenwänden und die drei Theologaltugenden oberhalb der Fenster zu erkennen (Abb. 453–455). Bei den gemalten biblischen Szenen stellt dagegen die Beigabe der jeweiligen Bibelstellen die eindeutige Identifikation sicher. Die zwei bzw. drei übereinander angeordneten Darstellungen sind damit offensichtlich jeweils aufeinander bezogen: *Fortitudo* mit der Säule findet sich in Korrespondenz mit Christi Abstieg in die Hölle²⁴⁹ und dem jungen Samson, der den Löwen bei Timnath zerreißt (Abb. 453 und 458)²⁵⁰, *Iustitia* mit Schwert und Waage dagegen mit dem Weltgericht²⁵¹ und dem Urteil Salomos (Abb. 453 und 461).²⁵² *Spes* mit gefalteten Händen und aufgerichtetem Blick ist Daniel in der Löwengrube in ähnlichem Orantengestus beigegeben; über ihm der Engel mit Habakuk²⁵³, es folgt Fides mit Kreuz und Kelch mit aufgestellter Hostie in den Händen mit Abrahams Speisung der drei Engel darüber²⁵⁴, Caritas, die Kinder behütet, mit Josef, wie er sich seinen hungernden Brüdern zu erkennen gibt (Abb. 454)²⁵⁵, *Temperantia* mit Mischpokalen und Stab mit dem Gespräch am Jakobsbrunnen²⁵⁶ und David mit den Helden, die ihm das Wasser bringen,

249 In einer Kartusche darüber: „M·XVI.“; ursprünglich scheinbar „M·XXVI.“, ein „X“ jedoch nachträglich getilgt. Gemeint sein könnte somit zunächst „Mt 26“, dann „Mk 16“. In diesen Kapiteln schildern die beiden Evangelisten jeweils Tod und Auferstehung Jesu; bei keinem von beiden ist jedoch von Christi Befreiung der Seelen aus der Hölle die Rede.

250 In einer Kartusche darunter: „I[udices] XIII“, nach Septuaginta, entspr. Ri 14,5 f.

251 In einer Kartusche darüber: „MA·XXV.“

252 In einer Kartusche darunter: „III·R·III“ entsprechend der Septuaginta, entspr. 1 Kön 3, 16–28.

253 „D·XIV“, d. i. Dan 14, 33–39.

254 „G·XVIII“, d. i. Genesis 18, 1–33.

255 „G·XLV“, d. i. Gen 45.

256 In einer Kartusche darüber: „IO·III“; dargestellt scheint hier der Moment nach dem Gespräch mit der Samariterin, als diese gerade die Samariter herbeiruft und Christus zu seinen Jüngern spricht, Joh 4, 27–38.

das er dann als Trankopfer ausgießen wird (Abb. 455 und 464)²⁵⁷ und schließlich Prudentia bzw. *Sapientia*, die sich in einem Spiegel betrachtet mit Jesus, der im Tempel lehrt²⁵⁸ und dem Bau der Arche (Abb. 455 und 467)²⁵⁹. Unter den Tugenden erscheint die Personifikation der *Fides* besonders ausgezeichnet: sie befindet sich im zentralen Feld, schaut als einzige nach vorn aus dem Bild, hat eine eher triumphierende Geste und ist mit einer besonderen, reicheren Rahmung versehen.

Im Gewölbe des Chorpolygons ist in der westlichen Vele eine Darstellung des auf einer Wolkenbank thronenden Gottvaters mit Salvatorkugel und erhobener rechter Hand zu sehen (Abb. 484 f.). Umgeben ist er von golden leuchtenden Parusiewolken mit Engeln, die von innen nach außen an Materialität und Körperlichkeit zunehmen. In den übrigen Velen finden sich Wolken mit geflügelten Puttenköpfen ohne weitere Attribute. In den von Westen aus gesehen zweiten Gewölbekappen finden sich jeweils die Darstellung eines Engels mit Sonne oder Hostie in der Hand und die eines Engels, der in eine kurze, mit einer Kreuzfahne versehene Trompete bläst.

Die deutliche ästhetische Abweichung zwischen der Gestaltung des Vierungsgewölbes und der des Chorpolygons und der Querhausarme ist bereits ausführlich beschrieben worden (Abb. 433). Vor dunkelblauem Hintergrund sind im Vierungsgewölbe, auf einer Wolkenbank sitzend und ihren Verkörperungen als vier Wesen und einigen Engeln begleitet die vier Evangelisten Markus, Matthäus, Johannes und Lukas zu sehen. Sie sind beim Verfassen der Evangelien dargestellt und werden – jeweils in stark emotionalisierter Mimik – höchst unterschiedlich charakterisiert (Abb. 479–481). Die sie umlaufenden breiten Bordüren weisen, zumeist in Rollwerkrahmungen, Einzelfigurendarstellungen unterschiedlicher Medialität auf. Größer als die übrigen Figuren erscheinen dabei in den äußeren Ecken der Velen je zwei Brustportraits von männlichen und weiblichen Heiligen, die zumeist ein Benediktinerhabit aufweisen. Bei den übrigen Figurendarstellungen der Bordüren ist nicht klar, ob hier intendiert war, identifizierbare Personen- oder Allegorie-Zyklen darzustellen; möglicherweise handelt es sich lediglich um dekorative Figuren.

Die Historiendarstellung auf der Innenseite des Triumphbogens ist zwar als Schauseite eines fingierten Teppichs angegeben; textile Medialität wird jedoch lediglich im Bereich der Bordüren, nicht aber im Bereich der figürlichen Darstellung fingiert. Auch darin mag man einen Bruch mit den Wirklichkeitsebenen sehen. Auf der Darstellung ist die apokalyptische Ernte zu sehen. In der Art eines Weltgerichts thront ein gekrönter Christus auf einer Wolkenbank, umgeben von einer goldenen Wolkengloriole. Statt des klassischen Personals einer Deesis finden sich rechts und links von ihm ein bzw. zwei Engel, denen Christus mit der Rechten eine Sichel präsentiert und die er mit der Linken in die unter der Wolkenbank befindliche Landschaft zu entsenden scheint. Ähnlich einem Weltgericht ist diese

257 „II.R.XXIII“, d. i. 2 Samuel 23, 13–17.

258 In einer Kartusche darüber: „LV·II“.

259 Gen 6, 9–22.

Landschaft zweigeteilt; in der Mitte fließt ein Fluss zu einer in dem Mittel- und Hintergrund dargestellten Siedlung bzw. Stadt, bei der es sich entsprechend eines zentralen Rundbaus um Jerusalem handeln könnte. Rechts des Flusses sind zwei Engel mit der Heuernte beschäftigt, in der linken Hälfte sehen wir zwei Engel beim Maischen von Wein.

Als letztes Element der bildnerischen Ausstattung des Chorraumes ist der Baldachin über dem Altar zu nennen; an dessen Unterseite findet sich ein Blick *sotto in su* durch eine architektonische Rahmung auf eine Darstellung der Dreieinigkeit; von unten tragen Engel Petrus in den Himmel (Abb. 433, 477 und 482 f.).

Abschließend wäre zu erwähnen, dass auch im Bereich des Sanktuariumsbaus die bildnerische Ausstattung ganz offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal verändert worden ist. So finden sich an unterschiedlichen Orten im Kircheninnenraum zahlreiche Lautsprecher (Abb. 621–625). Diese erkennt der Betrachter jedoch erst auf den zweiten Blick, da sie nahezu chamäleonartig der vorgefundenen Umgebungsgestaltung angepasst wurden.

II.4 Zusammenfassung

Die Befundaufnahme hat damit ergeben, dass sich bereits dem Augenschein erschließt, dass der Kircheninnenraum von S. Pietro in der Vergangenheit mehrfach umgestaltet worden sein muss. Dies betrifft nicht nur den Baukörper, dessen auffälligste Veränderung in der offensichtlich in gotischer Zeit erfolgten nachträglichen Anfügung des Sanktuariumsbaus an eine vorbestehende Basilika besteht. Vielmehr sind auch im Bereich der Wanddekoration zahlreiche Schichtungen sichtbar. Es ist also schon nach der Autopsie nicht davon auszugehen, dass die offenbar um 1600 erfolgte weitgehende Umgestaltung des Innenraums die einzige umfassende Umgestaltungskampagne im Kircheninnenraum von S. Pietro gewesen ist. Vielmehr werden die folgenden Ausführungen ergeben, dass der heutige Zustand von S. Pietro das Produkt einer ganzen Vielzahl Umgestaltungskampagnen ist, die der Kircheninnenraum seit seinem Bestehen durchlaufen hat.

Die Befundaufnahme der offenbar um 1600 eingebrachten malerischen Dekoration hat ergeben, dass es sich um eine sowohl in der Anlage des Dekorationssystems als auch des übergreifenden inhaltlichen Programms um ein höchst ambitioniertes Projekt handelt, hinter dem ein sehr hohes Reflexionsniveau zu erwarten ist. Dies gilt auch für die zugleich respektvolle wie überformende Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen Bau. Hier wird es im Folgenden um eine umfassende Deutung und erste Kontextualisierung gehen müssen.

Schließlich hat sich ergeben, dass die seit der gotischen Umgestaltung bereits im Baukörper angelegte Dichotomie zwischen Sanktuariumsbau und Langhaus durch die Anlage der räumlichen Disposition, der Lichtführung und des Dekorationssystems noch einmal subtil unterstrichen worden ist. Dabei unterscheidet

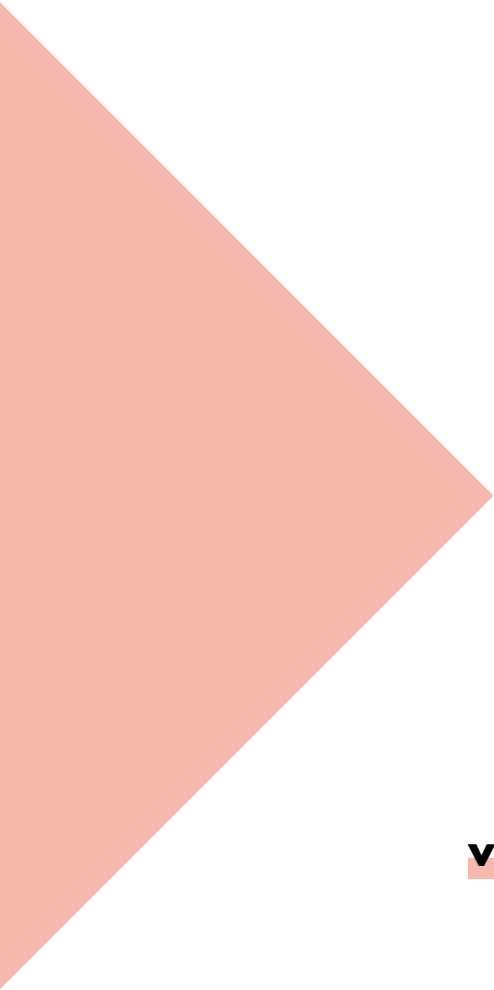
sich der höhere, hellere und durch subtile Grenzziehung zugleich präsentierte wie abgegrenzte Sanktuariumsbereich von dem übrigen Kirchenraum. Auch dieses Spiel mit Überordnungen und Unterordnungen sowie Grenzziehungen in einem nur auf den ersten Blick durchgängig offen erscheinenden Kircheninnenraum wird im Folgenden zu analysieren sein.

apparuit dices. Exquirite ei natiuitatis locū uide fuit p
sui ⁊ custos dñi uiueret. ut eiusdem ppli sit tutor ⁊ defen
sor. ⁊ intēssor ap dñi ihz xpz. q euz diuino cōsilio sibi pasto
rez elegert. illic euz sedes ⁊ reges huius corpori an qz mūdū
fieret ad nō ppatū ē. Anglico smone audito quanto tri
pudio ⁊ exlātiois gaudio corpus eleuauert ad portādū.
nemo dicere ualet. Ihorū aut qui eius itūctū illūiati fu
erāt. duo pcedētes. ⁊ duo sb sequētes. corp dportabāt. Item
an uero pcedēs. recto tramite nullis frenis inditijs idigēs
ābulabat. sic psallētes ⁊ glāntes puenerūt ad destinātū lo
cū perusine diocesis. uide primit dñi uiueret pastor uene
rabilis fuerat. i pace recondit ē. Item uero ⁊ q cū eo uene
rūt. usq ad obitū i dī sūitū ibi uitaz suaz glōse duxerūt. Ac
tū ē hoc uñ Kcalēdāriū februariū. Regnāte dñō nro ihu
x. q cū pte et spū scō uiuit ⁊ regna i seclā seclōz. Amen.

Incapitula sancti petri abbatis perusine ciuitatis



Imporibus i peratoris secūdi. s. octonis fuit quidaz
uir egregie uenerabilis q uite petrus nomie
ex perusino comitatu. et ex agellione uidelicet
pago. qui sex fere milibus procul aperusina ciuita
te nobili ortus prosapia dei p omnia plenius grata
Qui ap primū suae etatis tempore iustitiae callez in
grediens. deo deuotus pectus gerebat Deniq cū solū
modo. sex annoz esset lollentibus parentib. lictas ce
pit disere. scolar ut pote prudens diuitulū. Quid
multa. sacris ab infātia eruditus literis colū in
go dñici supposuit seruitutē. Quippe non illi igna
rus euāgelici dñi dicentis Tollit uigū meū sup
uos ⁊ discite a me q mitis sum ⁊ hūilis corde. Iugum



III

**Die angebliche Gründung
von S. Pietro vor der Mitte
des 6. Jahrhunderts –
Die Wirkmächtigkeit
hagiographischer Mythen
vom Mittelalter bis in die moderne
kunsthistorische Forschung**

III.1 Die Geschichte der Erforschung von S. Pietro – Lange Tradition und gravierende Konfusion

Interesse an einer Rekonstruktion der Frühzeit von S. Pietro hat in der Forschung bereits seit dem 17. Jahrhundert bestanden. So wurde die Gründung der Kirche als Kloster von Lokalhistorikern wie Pompeo Pellini (1523–1594), Cesare Crispolti (sen., 1563–1608), Cesare Alessi († 1649) und Felice Ciatti (1592–1642) ebenso behandelt wie von dem Kirchenhistoriker Ferdinando Ughelli (1596–1670).²⁶⁰ Dieser hatte in seiner „Italia Sacra“, in der er ein Verzeichnis der italienischen Bischöfe und ihrer Taten erstellte, auch S. Pietro behandelt, da von dieser Kirche behauptet wurde, sie sei einmal die Kathedrale von Perugia gewesen.²⁶¹ Andererseits wurde die Tatsache, dass der Begründer des Benediktinerklosters von S. Pietro, Pietro Abate, als Heiliger verehrt wird, zum Anlass dafür, dass sich auch die nachtridentinischen katholischen Hagiographen wie Filippo Ferrari (1551–1626), Arnold Wion (1554–1613 oder 1610), Ludovico Jacobilli (1598–1664), Jean Mabillon (1632–1707) und in der Person von Jean Pien (1678–1749) auch die Bollandisten mit der Kirche von S. Pietro befassten.²⁶² Bei deren Werken handelt es sich um Sammlungen von Heiligenbiographien, die Teil eines nachtridentinischen Aufschwungs der katholischen Heiligenverehrung waren und oft auch mit dem Ziel erstellt wurden, in Reaktion auf die protestantische Kritik die Heiligenlegenden auf historische Wahrheit zu prüfen. Ein besonders hohes Niveau der Quellenkritik erreichten dabei Jean Mabillon und Jean Bolland (1596–1665) mit seinen Mitarbeitern und Nachfolgern, welche die Quellen zu den einzelnen Heiligen in möglichst authentischer Form sammelten, wiedergaben und kritisch kommentierten.

Die genannten Werke stehen – wie es gerade auch im hier vorliegenden Fall von S. Pietro Abate und Perugia deutlich werden wird – am Beginn der modernen historisch-kritischen Beschäftigung mit zahlreichen Quellenbeständen und der Lokalgeschichte einzelner italienischer Städte und damit auch am Beginn der

260 Pellini 1664a; Crispolti [jun.] 1648; Alessi 1635; Ciatti 1638b.

261 Erstmals behandelt in Ughelli 1644 (diese Auflage lag mir nicht im Original vor, laut AA.SS. OSB VI 1, S. 70, jedoch in Bd. 9 auf S. 918), sowie in der zweiten, von Nicolai Coleti überarbeiteten Auflage Ughelli und Coleti 1717, dort Sp. 1155–1159. Letztere wurde der vorliegenden Untersuchung zugrunde gelegt.

262 Die Einträge zu Pietro Abate finden sich in diesen Werken je nach deren Anlage entweder unter „Petrus Perusius“ o. ä. an entsprechender Stelle der alphabetischen Ordnung oder unter dem 10. Juli, seinem traditionellen Namenstag. Die Publikationen dieser Autoren, die zu einer Verfestigung der Mythen um S. Pietro Abate als vorgebliche und oft bis heute nicht hinterfragte historische Tatsachen führten und den falschen Tatsachenbehauptungen der Vergangenheit oft auch neue falsche Faktenbehauptungen hinzufügten, werden unten ausführlich behandelt, vgl. Kapitel IV.4 und IV.5. Angaben zu S. Pietro Abate finden sich bei den hier genannten Autoren an folgenden Stellen: Ferrari 1613, S. 421 f.; Wion 1595 Pars 2, Lib. 3, S. 219; Jacobilli 1647, S. 697–700; Mabillon: AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 70 f. (Forschungstext), 761–766 (Vitentranskript); Pien/Bolland: AA.SS. Julii III (1723), S. 112B–115A (Forschungstext), 115A–118E (Vitentranskript).

modernen Literatur- und Geschichtswissenschaften.²⁶³ Sowohl Mabillon als auch den Bollandisten gelang es außerdem, aus der Bibliothek bzw. dem Archiv des Klosters S. Pietro in Perugia eine je unterschiedliche Version einer Heiligenvita des Klostergründers von S. Pietro zu beschaffen, in deren Transkription die bisherige Literatur eine der wenigen Quellen zur Frühgeschichte der Kirche von S. Pietro gesehen hat. Wie noch zu zeigen sein wird, entstanden diese im Folgenden als Vita B (Mabillon-Vita = Dok. 26) und C (Bollandisten-Vita = Dok. 28) bezeichneten Viten des Pietro Abate jedoch erst kurz vor der Erstellung des betreffenden Korpuswerks Mabillons (1701) und der Bollandisten (1723), und zwar auf Basis der von Zucchini erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts aufgefundenen, mittelalterlichen Vita A (Dok. 5) und der bis dahin erschienenen Sekundärliteratur. Vita B und C sind daher selbst eher zur Sekundärliteratur als zu den Primärquellen zu zählen. Mabillon und die Bollandisten lieferten neben den Viten außerdem einen ausführlichen Kommentar. Die übrigen Hagiographen führen Pietro Abate lediglich in kurzen Einträgen auf. Unter ihnen befindet sich auch der flämische Cassinense Arnold Wion, der im Rahmen der vorliegenden Untersuchung noch als Entwerfer des großen Ölbildes an der Rückwand des Innenraumes von S. Pietro in Erscheinung treten wird (s. u. S. 869 ff.).²⁶⁴

Die Bezeichnung als „nachtridentinischer“ Aufschwung der Heiligenverehrung ist dabei begrifflich nicht ganz exakt, da dieser in manchen Regionen Italiens bereits kurz vor dem Tridentinum einsetzte, in anderen Bistümern dagegen tatsächlich erst nach dem Konzil zur Entfaltung kam. Das neu erwachte Interesse an den Heiligen führte jedoch nicht nur zu einer intensivierten Produktion literarischer und wissenschaftlicher Literatur; vielmehr hatte es auch nachhaltigen Einfluss auf den Umgang mit vorbestehenden Kirchen, die im Zuge der intensivierten Heiligenverehrung vermehrt umgebaut und neu ausgestattet wurden. Dies geschah um 1609 insbesondere auch in Perugia im Allgemeinen und S. Pietro im Speziellen. Davon wird im entsprechenden Kapitel weiter unten noch ausführlich die Rede sein;²⁶⁵ im vorliegenden und dem folgenden Kapitel mag der Leser aber bereits berücksichtigen, dass das intellektuelle Klima des 16. und 17. Jahrhunderts nicht nur unsere moderne Sicht auf die Vergangenheit von S. Pietro geformt hat, sondern auch – wie weiter unten zu zeigen sein wird – baulich und künstlerisch im Innenraum nicht zuletzt von S. Pietro in Perugia wirksam geworden ist.

Zu berücksichtigen ist dabei, dass die frühe wissenschaftliche Beschäftigung mit S. Pietro nun eine große Zahl an Erkenntnissen erbracht hat, auf der auch unsere moderne Vorstellung der Geschichte dieser Kirche wesentlich beruht. Die Beiträge der einzelnen Autoren besaßen jedoch ganz unterschiedliche Qualität, und

263 Zur Geschichte der nachtridentinischen Hagiographien vgl. Sawilla 2009; Boesch Gajano, et al. 2002; Luongo 2000; Maximilian Bergengruen, s. v. Hagiographie, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 5 (2007), Sp. 43–48, insbes. Sp. 45 f. u. 48 sowie Karl Hausberger, s. v. Hagiographie II, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 14 (1985), S. 365–371, insbes. S. 368–371; jeweils mwL.

264 Wion 1595; Ménard und Henri 1629; Bucelin 1655.

265 S. u. Kapitel XI.7.

die verwendete Methodik ist zuweilen recht fragwürdig und schwer nachvollziehbar. Wie im Folgenden deutlich werden wird, lag das Hauptproblem dabei in einem inadäquaten Umgang mit der Quellengattung der Heiligenlegenden und in der Tatsache, dass in den Texten der einzelnen Autoren oft selbst ermittelte und an Quellen überprüfte Fakten neben nicht weiter ausgewiesenen Übernahmen von Behauptungen früherer Autoren zu stehen kamen. So stand dann am Ende dieser Forschungsgeschichte schließlich ein hochkompliziertes, kaum mehr entwirrbares Bündel angeblicher Fakten und vermeintlich gesicherter Datierungen um die Frühzeit der Kirche und den Klostergründer Pietro, die einander oft widersprechen und deren Ursprung und Belastbarkeit im Einzelnen ohne eine ganz umfassende Untersuchung gar nicht mehr ermittelt werden kann. Der überwiegende Teil der Forschung ist diesen Weg nicht gegangen, sondern hat vielmehr zahlreiche, im Folgenden als Irrtümer oder Spekulationen entlarvte Vorstellungen der frühmodernen Forschung über S. Pietro teils wegen ihres Wahrheit suggerierenden hohen Alters, teils aber wohl auch aus fatalem Pragmatismus kritiklos übernommen und zum Ausgangspunkt für die eigenen, weiterführenden Untersuchungen gemacht. Dadurch ist die Konfusion der Jahreszahlen und Fakten zur Frühzeit von S. Pietro mit der jüngeren Forschung, wie noch zu zeigen sein wird, nicht bereinigt, sondern im Gegenteil um weitere vermeintlich gesicherte, in Wahrheit aber höchst spekulative Daten fortgeschrieben worden.

Es sollte bis zum Jahr 2003 dauern, bevor das offenkundige Forschungsdesiderat einer fundierten Aufarbeitung der Frühgeschichte von S. Pietro durch Stefania Zucchini zu einem hohen Grad aufgelöst wurde.²⁶⁶ Dies leistete sie, indem sie in ihrer Studie, gefolgt von weiteren Überlegungen im Jahre 2005,²⁶⁷ alle irgendwie ermittelbaren Quellen und die gesamte frühe Literatur zu S. Pietro zusammentrug und wo nötig datierte. Auf der Basis einer umfassenden Quellen- und Literaturkritik gelang es ihr dann aufzudecken, welche der zahlreichen behaupteten Daten tatsächlich historisch fundierbar und welche als über Jahrhunderte tradierte und so zu vermeintlicher historischer Wahrheit geronnene Irrtümer zu verwerfen sind. Am Ende stand der Befund, dass die überwiegende Zahl der vermeintlichen Gewissheiten zur Frühzeit von S. Pietro einer historisch-kritischen Überprüfung nicht standhält und von der frühmodernen Forschung ab dem 17. Jahrhundert erfunden worden ist. Wie noch zu zeigen sein wird, geschah dies, weil manche der Autoren aufgrund der spezifischen Zielsetzung ihrer Werke gar nicht an einer historischen Quellenkritik interessiert waren und andere Verfasser die Spezifik der von ihnen benutzten Quellen nicht erkannten, indem sie die nach literarischer Logik aufgebauten Vitenberichte fälschlicherweise wie einen streng chronologisch gegliederten Historienbericht lasen und jedem berichteten Ereignis eine Jahreszahl zuweisen wollten. Entscheidend ist aber auch, dass mit Ludovico Jacobilli ein äußerst wirkmächtiger Autor äußerst unsorgfältig arbeitete und in schamloser dichterischer Freiheit und mithilfe nebulöser Quellenverweise methodische Reinheit und historische

²⁶⁶ Zucchini 2003a.

²⁶⁷ Zucchini 2005.

Verbindlichkeit vorschützte, wo er in Wirklichkeit nur schlecht belegte bis schlicht erfundene Behauptungen vorlegte – wobei die gleichzeitige und nachfolgende Forschung auf der Suche nach Wahrheiten dessen Erfindungen bereitwillig aufnahm und so zu wissenschaftlichen Gewissheiten werden ließ. Ihren „Ritterschlag“ historischer Verbindlichkeit erhielten Jacobillis Erfindungen – wie noch zu zeigen sein wird – insbesondere durch die Aufnahme in Standardwerke wie Ferdinando Ughellis „Italia Sacra“. Diese Kombination aus vorgeblich authentischem Quellenmaterial und vermeintlich jahrhundertelanger solider quellenkritischer Überprüfung hat den ahistorischen Legenden um die Frühzeit der Kirche S. Pietro derartige Autorität verliehen, dass sie auch nach ihrer Widerlegung durch Stefania Zucchini heute immer noch häufig als historische Wahrheit behandelt und zum Ausgangspunkt für die Deutung der frühen Baugeschichte von S. Pietro gemacht werden.²⁶⁸

Zuccinis Hauptfokus lag allerdings nicht auf dem Kirchenbau, sondern auf einer literaturgeschichtlichen Untersuchung einer mittelalterlichen Vita und ihrem wissenschaftlichen Nachleben bzw. auf der übergreifenden historischen Frühentwicklung des Klosters im Allgemeinen. Daher können für den Zweck der vorliegenden Untersuchung nicht einfach die Ergebnisse ihrer Studien referiert werden, sondern es gilt, in Auseinandersetzung mit Zuccinis Forschung – und auch der übrigen Literatur – und nun mit dem spezifischen Augenmerk auf die frühe Geschichte des Klosters und der Kirche S. Pietro die Quellen und die Literatur noch einmal chronologisch in der Abfolge ihrer Entstehung dahingehend zu untersuchen, wann und wo genau die Tatsachenbehauptungen über einzelne historische Ereignisse erstmals vorkommen, und welcher Quellenwert der jeweiligen Behauptung zugesprochen werden kann. Es soll so herausgearbeitet werden, welche Daten historisch verlässlich, und welche vermeintlichen Gewissheiten der Forschung dagegen zu verwerfen sind. Am Ende wird dann eine Bilanz dessen stehen, was mit einem substantiellen Grad an Wahrscheinlichkeit aus dem urkundlichen und literarischen Befund über die Bau- und Ausstattungsgeschichte von S. Pietro in seiner Frühzeit bis ca. 1330 überhaupt ausgesagt werden kann. Erst wenn auf diese Weise eine tragfähige Basis für die Erforschung der Geschichte des Kircheninnenraumes gelegt worden ist, wird die Frage zu behandeln sein, was eine Bauanalyse zur Rekonstruktion der Bau- und Ausstattungsgeschichte beizutragen vermag.

III.2 Die *Dialogi* Gregors des Großen als Quelle für S. Pietro und die italienische Geschichte der Gotenzeit

Folgt man Ferdinando Ughelli, so ist S. Pietro ursprünglich die Kathedrale von Perugia gewesen. Nach seinem Bericht wurde die Diözese Perugia durch den Schüler des Apostels Petrus, den Syrer Herkulanus I., im Jahre 57 gegründet; gestorben sei er um das Jahr 90. Später, im Jahre 534, habe ein weiterer Herkulanus das Bischofsamt bekleidet, der ein „Teutone“ und Regularkanoniker von S. Pietro gewesen sei. Über sein Todesjahr referiert Ughelli unterschiedliche Meinungen; danach habe er 544, 546, 550 oder 561 das Martyrium erlitten.²⁶⁹ Über die Kathedralkirche berichtet Ughelli, dass sie von den beiden Herkulanus, sowie Constantius, Florentius, Felicissimus errichtet und dem heiligen Petrus geweiht worden sei.²⁷⁰ Auf das Problem, wie der Bauverlauf angesichts der Tatsache zu denken ist, dass sich dieser damit vom ersten bis ins 6. Jahrhundert erstreckt hätte, geht er nicht näher ein.²⁷¹ Im Jahre 936 soll dann ein Bischof Roger den Leichnam des bis dahin in der Kirche von S. Pietro als Märtyrerheiligen verehrten Bischofs in einen außerhalb von Perugias Mauern gelegenen „Tempel“ S. Stefano verlagert, die heutige Kathedrale S. Lorenzo errichtet und diese dann mit der Kathedralwürde ausgestattet haben. In der neueren Forschung wird S. Stefano dabei gemeinhin als die heute verschwundene Kirche S. Stefano del Castellare identifiziert, die in der Nähe oder anstelle der ebenfalls im Stadtviertel S. Pietro gelegenen, im 13. und dann im 14. Jahrhundert neu errichteten Kirche S. Domenico gelegen haben soll (Abb. 939–942j).²⁷² Folgt man weiter dem Bericht Ughellis, so ging die Kathedralverlagerung auch mit einer Verlagerung

269 Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1154 f.; 1156 f.

270 Bei Ughelli heißt es „Primam Cathedralem Ecclesiam erexerunt, consecraruntque D. Petro Apostolo; [...]“, *ibid.*, Sp. 1155, wobei sich der Plural von *erigere* auf die von ihm zuvor genannte Reihe der ersten Peruginer Bischöfe von Herkulanus I. (wird laut *ibid.*, Sp. 1155 im Jahre 57 erster Bf. von Perugia) bis Herkulanus II. (laut Ughelli Bf. in den 550ern, vgl. *ibid.*, Sp. 1157) bezieht, ohne dass er hier näher präzisieren würde. Eine Quelle für seine Behauptung nennt Ughelli nicht.

271 Zu beobachten ist im Übrigen, dass es nach Ughellis Bischofsliste für einen Zeitraum von ca. 450 Jahren (‘Tod Herkulanus’ I. um 90, Bischofswerdung Herkulanus’ II. im Jahre 534 nur sechs Bischöfe gegeben haben soll. Das ist aber vollkommen unwahrscheinlich. Ughelli nummeriert die Bischöfe ordentlich durch und suggeriert damit unmittelbare Nachfolge zwischen den einzelnen Amtsinhabern. Er berichtet auch nicht über mögliche Lücken, z. B. durch Sedisvakanz. (vgl. *ibid.*, Sp. 1155 f.). Schon hier sollte deutlich werden, dass Ughellis Angaben für die Frühzeit italienischer Bistümer nur mit Vorsicht zu verwenden sind.

272 Pellini 1664a, S. 335; AA.SS. Martii I Sp. 51B (in Abhängigkeit von Ughelli); Mariotti 1806, S. 470; Violante und Fonseca 1966, S. 316 (dort nur „S. Stefano [...] (oggi S. Domenico), subito fuori le mura, presso S. Ercolano“); Calderoni 1980, S. 14 und 18 Fn. 1; Touring Club Italiano 2012g, S. 164 f. Auch Roberto Giordani referiert diesen Bericht, distanziert sich von ihm jedoch als bloße Legende, vgl. Giordani 1992, S. 163; vgl. zur Datierung von S. Domenico auch Gurrieri 1974, S. 5–7. Zur Datierung und Einordnung von S. Domenico vgl. Krönig 1938, S. 102 f.

der ursprünglich in S. Pietro residierenden Regularkanoniker einher.²⁷³ Im Jahre 965 habe dann Rogers Nachfolger Honestus (Onesto) S. Lorenzo geweiht und die Kirche S. Pietro benediktinischen Mönchen übergeben.²⁷⁴ Diese Ausführungen Ughellis sind, wie noch zu zeigen sein wird, für die Folgezeit äußerst wirkmächtig geworden, da die Angaben in seiner „Italia Sacra“ von weiten Teilen der modernen Literatur wie eine Primärquelle gelesen werden, anstatt sie kritisch als Thesen sekundärer Literatur auf ihre Belastbarkeit zu prüfen. Wie nun deutlich werden wird, ist jedoch gerade bei Ughellis Ausführungen über die Zeit des Frühchristentums große interpretatorische Umsicht erforderlich. Lässt man sie nicht walten, kann es, wie eben bei S. Pietro in Perugia, zu ganz erheblichen Fehlvorstellungen über die frühe Vergangenheit italienischer Kirchen auch in der modernen Forschung kommen.

Die Vorstellung, dass es eine solche Translation des Leichnams des heiligen Herkulanus (II.) von der Kirche S. Pietro in Perugia – möglicherweise über einen Umweg – in den neuen Dom von S. Pietro stattgefunden hat, ist nun viel älter als die Behauptungen Ughellis. Sie hat bereits mit der Darstellung der Translation der Reliquien des heiligen Herkulanus aus der alten Kathedrale in die neue durch Benedetto Bonfigli, ein zentrales Werk der Frührenaissance in Italien, insofern staatsoffiziellen Charakter bekommen, als sie Bestandteil des freskierten Herkulanuszyklus in der Priorenkapelle des Palazzo dei Priori von Perugia ist (ca. 1454–ca. 1480; Abb. 820).²⁷⁵ Auf die Darstellungen dieses Bildzyklus, speziell die scheinbar sorgfältige, in Wahrheit aber hochproblematische Darstellung des vermeintlichen Inneren von S. Pietro, und ihren Wert als Quelle zur Rekonstruktion von Vorzuständen wird noch einzugehen sein.²⁷⁶

Die Vorstellung von einer frühchristlichen Gründung von S. Pietro und seiner ursprünglichen Kathedraalfunktion findet sich aber auch durchgängig und als historische Tatsache in der älteren wie auch der jüngeren Literatur und dort oft verbunden mit dem Argument, frühchristliche Basiliken seien ja in der Tat häufig in der Gegend eines Friedhofs und damit außerhalb von Städten angelegt worden.²⁷⁷ In der jüngeren Forschung haben sich aber auch einige wenige Stimmen explizit

273 Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158. Dies behauptet auch Jacobilli 1647, S. 697.

274 Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158.

275 Zum Freskenzyklus Benedetto Bonfiglis in der Cappella dei Priori des Palazzo dei Priori in Perugia s. Mancini 1994, S. 53–140; Mencarelli Jorio 1996; Tarquinio 1996; Touring Club Italiano 2012g, S. 126.

276 S. u. S. 392 ff. sowie Kapitel VII.1.b) und VII.1.d).

277 Crispolti [jun.] 1648, S. 88; Pellini 1664a II, S. 399; AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 70; AA.SS. Julii III (1723), Sp. 113B–E; Galassi 1792, S. 7 f.; Siepi 1822b, S. 600; Elli 1994, S. 6 f.; Bini [1848] II [Ms.], S. 191; Manari 1864a, S. 452; De Stefano 1902a, S. 9; Gurrieri 1953, S. 6; Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2, Fn. 2, Pantoni 1957, S. 250; Montanari 1966, S. 9, 11; Violante und Fonseca 1966, S. 316 (dazu ausführlich weiter unten); sogar als ausdrücklicher Bestandteil seiner Argumentationsstruktur bei Martelli 1967–68, S. 117 f.; Kauffmann 1987, S. 467; Gardner 1997, S. 8 sowie Siciliani, et al. 2000, S. 6 und 17.
Einschränkend („si dice“) Moricca, in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 162 Fn. 2.
Vgl. auch Zucchini 2003a 174 f.

gegen eine ursprüngliche Kathedraalfunktion von S. Pietro gewandt; interessanterweise sind es gerade Autoren, deren Forschungen nicht primär auf S. Pietro in Perugia zielen, sondern eher auf den größeren zentralitalienischen Zusammenhang gerichtet sind. Auf diese Argumentation wird noch ausführlich einzugehen sein. Die Behauptung, S. Pietro sei in frühchristlicher Zeit gegründet worden, wird dabei jedoch nicht bestritten.

Zum genauen Gründungszeitpunkt von S. Pietro lässt sich die genannte Literatur kaum aus; zumeist wird nebulös das 6. Jahrhundert als ungefähre Gründungszeit genannt. Es gibt jedoch Autoren, die weitergehende Überlegungen zur angeblichen frühchristlichen Gründung von S. Pietro angestellt haben. So möchte Siciliani wenigstens nach 313 datieren, da er einen größeren Kirchenbau erst nach dem Toleranzedikt von Mailand für denkbar hält.²⁷⁸ Die Spekulation darüber, ab wann größere Kirchenbauten in Zentralitalien möglich sind, spiegelt jedoch nicht den aktuellen Forschungsstand wider.²⁷⁹ Cesare Crispolti d. Ä. behauptet, dass „einige Verfasser über unsere Dinge in Perugia“ S. Pietro in die Zeit von Papst Sylvester [I. (314–335)] und Kaiser Konstantin [(306–337)] datieren würden. Seine Begründung ist lediglich, dass der heilige Constantius unter Marc Aurel im Jahre 173 hingerichtet worden sei – die Behauptung, dass angeblich seit dem 2. Jahrhundert in Perugia das Christentum existiert, soll also für diese Frühdatierung ausreichen.²⁸⁰ Trotz Crispoltis anderslautender Behauptung habe ich keinen Autor vor ihm ermitteln können, der ebenfalls S. Pietro in die Zeit von Sylvester I. und Konstantin datiert. Es mag sich schlicht um ein Versehen Crispoltis handeln, der aufgrund der Namensgleichheit des Ausstellers einer bald sehr populären Urkunde, nämlich der *Notitia* Sylvesters II. wohl von 1002, die die früheste bekannte Papsturkunde an das Kloster S. Pietro darstellt,²⁸¹ einen Papst des 10./11. mit einem Papst des 4. Jahrhunderts verwechselt hat.

Fraglich ist nun, auf Basis welcher Schriftquellen die Literatur zu der Einschätzung gelangt ist, S. Pietro sei in frühchristlicher Zeit gegründet und möglicherweise die früheste Kathedrale von Perugia gewesen, und wie belastbar die Angaben dieser Quellen tatsächlich sind. Auf archäologische Belege wird dagegen erst im Kapitel zur Architektur von S. Pietro einzugehen sein.

278 Siciliani 1994, S. 6. Siciliani an dieser Stelle aufgestellte Behauptung, noch vor dem hier in Rede stehenden ersten Kathedralbau habe an dieser Stelle bereits ein vor 313 zu datierender „frühchristlicher Tempel“ bestanden, dessen Reste mit der Krypta zu identifizieren seien, wurde in jüngster Zeit in ähnlicher Form auch durch Fabio Palombaro vertreten (vgl. Palombaro 2004). Wie unten im Abschnitt zur Krypta von S. Pietro deutlich werden wird, ist diese Theorie jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit abzulehnen (s. u. Kapitel V.2).

279 Vgl. zu zahlreichen nachweisbaren Kirchenbauten vor 313 und zur schlechten Quellenlage Hugo Brandenburg, s. v. Kirchenbau: I. Der frühchristliche Kirchenbau, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 18 (2000), S. 321–442, hier S. 421 f.

280 Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 127 f. Diese Behauptung greift auch Bini auf und gibt ihren Inhalt als „Meinung einiger“ wieder, Elli 1994, S. 6.

281 Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 1–4.

Zumeist erfolgt die Frühdatierung in das 6. Jahrhundert mit Verweis auf den Kirchenvater Gregor den Großen. Und tatsächlich ist die älteste bekannte Quelle in diesem Zusammenhang die Erwähnung einer dem heiligen Petrus geweihten Kirche in Perugia durch Gregor den Großen im dritten Buch seiner „Dialoge“, einer Sammlung von Lebens- und Wunderberichten italienischer Heiliger (verfasst wohl 593/594). Sie findet sich in einem dem Märtyrerheiligen Herkulanus gewidmeten Vitenbericht, womit nach Ughelli der zweite Peruginer Bischof dieses Namens gemeint ist.²⁸² Dieser Herkulanus II. wird uns im Rahmen dieser Arbeit bei den nachtridentinischen Reliquientranslationen des Jahres 1609 noch einmal ausführlich beschäftigen.²⁸³ Gregor nennt eine „Ecclesia beati Petri apostoli“ als den Ort, an dem der Bischof nach einer vierzig Tage nach seinem Märtyrertod erfolgten Exhumierung bestattet worden sei.²⁸⁴ Im Zuge der Bergung seines Leichnams war es, so berichtet der Kirchenvater mit Bezug auf das Zeugnis eines Bischof Floridus, zu einem postmortalen Wunder gekommen, das in der Logik des Textes offenbar Herkulanus’ Heiligkeit erweisen sollte: So fand man dessen Leib vollkommen unversehrt, obwohl ihm zuvor der Kopf abgeschlagen und anschließend ein „Riemen aus seiner Haut vom Scheitel bis zur Ferse“ herausgeschnitten worden war.²⁸⁵ Außerdem lieferte der Leichnam eines gleichzeitig mit dem Bischof bestatteten Kindes den Vergleich, wie stark ein Körper unter normalen Umständen verwest wäre; Herkulanus’ Körper war jedoch frei von Verfall.²⁸⁶

Gregor nennt also die Peterskirche in Perugia nicht als Kathedrale. Dennoch ist es dieser Bericht, auf den der Großteil der Literatur entweder explizit oder mangels jeglicher anderer Quellen zu S. Pietro vor dem Mittelalter implizit abhebt, wenn er die Errichtung der Kirche von S. Pietro als Kathedrale von Perugia bereits in frühchristliche Zeit datiert und dementsprechend die frühesten Berichte über Bauarbeiten an S. Pietro im Mittelalter als Umbau- und nicht etwa Neubauarbeiten deutet.²⁸⁷ Doch gibt es wirklich Anlass, bereits für eine so frühe Zeit von der

282 Datierung der Dialoge nach Manfred Gerwing, s. v. Gregor der Große, Papst: II. Schriften und Wirkungsgeschichte im Mittelalter, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4 (1989), Sp. 1663–1666. Zur Problematik der Datierung vgl. Magherini Graziani 1905, S. 14, Fn. 1 meL.

283 S. u. Kapitel **XI.7**.

284 Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 13 ed. PL 77 (1896), Sp. 241A–243A (= im *Anhang Dok. 1*) und *ibid.*, S. 160–163.
Die hier entscheidende Passage lautet: „Sed, cuius vitae eorum episcopus [Herculanus] fuerat memores, ubi sepultum esset corpus illius quaesierunt, ut hoc juxta honorem debitum in Ecclesia beati Petri apostoli humarent“, zit. nach *ibid.*, Sp. 241C; mit minimalen, textkritisch bedingten Abweichungen so auch in: Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 13 ed. Moricca 1924, S. 162, Z. 18–20.

285 „a vertice usque ad calcaneum corrigiam“, Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 13 ed. PL 77 (1896), Sp. 241C (*Dok. 1*).

286 Vgl. Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 13 ed. *ibid.*, Sp. 241 (*Dok. 1*).

287 Explizit auf die zitierte Stelle in Gregors *Dialogi* zum Nachweis der Gründung von S. Pietro in frühchristlicher Zeit beziehen sich beispielsweise Giordani 1992, S. 164f. und Palombaro 2004, S. 293. Palombaro behauptet dabei fälschlicherweise, Gregor habe S. Pietro in Perugia dabei auch als Kathedrale genannt. Giordani dagegen bezweifelt, dass

Existenz der hier behandelten Kirche S. Pietro in Perugia allein deshalb auszugehen, weil eine Kirche mit diesem Patrozinium bei einem Kirchenvater Erwähnung findet? Und gibt es irgendeinen Anlass zu vermuten, dass S. Pietro tatsächlich die älteste Kathedrale von Perugia gewesen ist? Zur Klärung dieser zweiten Frage wird insbesondere zu ermitteln sein, wann die Vorstellung aufgekommen ist, S. Pietro sei die ursprüngliche Kathedrale der Stadt gewesen.

Diesem Fragenkomplex muss man sich zunächst mit den Methoden der Textkritik nähern. Bei Gregors *Dialogi* handelt es sich um eine Sammlung von Heiligenviten, deren vermeintlich objektiv-historische Passagen – entgegen der bisher oft geübten Praxis in der Forschung²⁸⁸ – nicht einfach ohne quellenkritische Prüfung als historische Wahrheit hingenommen werden dürfen. Zu beachten ist neben den üblichen Fragen nach der Nähe des Autors zum Geschehen und dessen möglicher Parteinahme, wie ausgeprägt das Interesse des Papstes Gregor I. an historischer Genauigkeit überhaupt war, wo er doch hagiographische Literatur verfasste, und wie stark sein Text den Gesetzen einer bestimmten literarischen Gattung und nicht der Logik eines – bei aller immer vorhandenen Interessenfärbung – doch primär Faktizität anstrebenden historiographischen Tatsachenberichts folgte.²⁸⁹

Gregor behauptet, dass „zur Zeit des ketzerischen Königs Totila ein Gotenheer sieben volle Jahre lang die Stadt belagerte“ und im siebten Jahr schließlich in die Stadt eingedrungen sei.²⁹⁰ Gregor nimmt damit Bezug auf die Zeit der Gotenkriege, in welcher der byzantinische Kaiser Justinian I. (*um 482, reg. 527–565) seit 535 versuchte, die direkte oströmische Herrschaft über Italien zurückzugewinnen, was ihm im Jahre 552 auch gelang.²⁹¹ Totila war der letzte große Gotenkönig; seine

die bei Gregor erwähnte Peterskirche auch die früheste Kathedrale von Perugia gewesen ist, (s. u.).

Siciliani behauptet, Gregor habe an dieser Stelle seiner *Dialogi* S. Pietro ausdrücklich auf dem Monte Capraro lokalisiert; auch das ist falsch, vgl. Siciliani 1994, S. 6.

An dieser Stelle im Argumentationszusammenhang lässt sich auch aufzeigen, zu welchen Zirkelschlüssen man gelangen kann, wenn man nicht sorgfältig überprüft, wie die einzelnen Vorstellungen über die Geschichte italienischer Kirchen überhaupt begründet sind. So behauptet Mario Montanari, es sei als historischer Fakt bekannt („è storicamente noto“); dass Herkulanus in der Kathedrale bestattet worden sei, weshalb man aus Gregors Worten auf ihr Peters-Patrozinium schließen könne (vgl. Montanari 1966, S. 11). Doch schon der „historische Fakt“ stammt ja von Gregor, was Montanari offenbar schon nicht mehr klar war, da er nur noch aus der inzwischen verfassten Literatur arbeitete.

Vgl. auch: Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1156; Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 222r; Siciliani 1994, S. 6; Siciliani, et al. 2000, S. 17; Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2, Fn. 2; insb. Gardner 1997, S. 8, Fn. 9 mit weiteren Hinweisen.

288 Für Beispiele s. unten, S. 141 f.

289 Vgl. zu diesem Fragenkomplex u. a. das Kapitel „Die Vita als Geschichtsquelle“ in von der Nahmer 1994b, S. 106–123.

290 „Totilae autem perfidi regis temporibus, eamdem urbem annis septem continuis Gothorum exercitus obsedit [...]“, Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 13 ed. PL 77 (1896), Sp. 241a.

291 Die Standarddarstellungen zur Gotenherrschaft in Italien, die meinen Überlegungen zugrunde liegen, sind Stein und Palanque 1949 und Wolfram 1990. Hauptquelle für diese Zeit sind die den Gotenkriegen gewidmeten Bücher des Prokopios von Caesarea (Prokop) über die Kriegsgeschichte Justinians I. Dieser war als Rechtsbeistand des

Herrschaft war von ihrem Beginn im Jahre 541 an von ständigem Krieg gegen Ostrom geprägt und erstreckte sich zwischenzeitlich auf ganz Italien. Sie endete 552, als Totila in der Schlacht bei Busta Gallorum den Tod fand. Der Verlust dieses Kampfes im Juni/Juli und die für diesen tödliche Niederlage seines Nachfolgers Teja beim Mons Lactarius in der Nähe von Salerno im Oktober desselben Jahres beendete faktisch die gotische Herrschaft in Italien.²⁹²

Die Gotenkriege waren nach Ausweis des aktuellen historischen Kenntnisstands von starker Grausamkeit und weitgehenden Verwüstungen geprägt, weshalb es nun, nachdem die Regierungszeit des Ostgotenkönigs Theoderich (493–526) für die italienische Bevölkerung noch von großer Kontinuität zur Antike gekennzeichnet gewesen war, nach gängiger Auffassung zu dem entscheidenden tiefen Einschnitt in der italienischen Geschichte kommt, der für diese Region nach der Antike eine neue Epoche beginnen lässt.²⁹³ Dieser Umstand lässt Gregors Bericht über Totilas Grausamkeit erst einmal plausibel erscheinen. Wesentlicher Bestandteil des Krieges war im Übrigen auch die Belagerung und Einnahme italienischer Städte durch die Goten, weil sich so die römischen Kommunikations- und Versorgungswege unterbrechen ließen, und weil Totila die Stadtmauern niederlegen wollte, die seiner Auffassung nach in der Vergangenheit den Römern die Rückeroberung ganzer Gebietsteile ermöglicht hätte.²⁹⁴

Hiervon war auch die Stadt Perugia betroffen, als sich nach einer Niederlage im Mugello-Tal bei Florenz im Jahre 542 das in Gruppen und Grüppchen unter einzelnen Führern aufgesplitterte oströmische Heer hinter die Mauern ober- und mittellitalienischer Städte zurückgezogen hatte, wo die nun nicht mehr besoldeten

oströmischen Heerführers Belisar zumindest über die oströmischen Vorgänge sehr gut informiert. Die Bücher 5 bis 8 werden gemeinhin als eigenständiges Werk behandelt mit dem Titel „Gotenkriege“ („*ὑπερ τῶν πολεμῶν*“) bezeichnet und von vorn, also von 1 bis 4 nummeriert. Ich folge hier dieser Nummerierung, benutze die Ausgabe Prokopios [um 550] ed. Veh 1966 und zitiere nach Buch und Kapitel. Zu Prokop s. Stein und Palanque 1949, S. 709–723.

292 Vgl. Stein und Palanque 1949, S. 564–604; Wolfram 1990, S. 352–359.

293 Wolfram 1990, S. 353, Fn. 102; Reinhardt 2003, S. 14 f. Mit den im Folgenden angestellten Relativierungen in Bezug auf das Vorgehen der Goten und insbesondere dem Nachweis, dass Berichte über Stadtzerstörungen durch Totila topischen Charakter haben, ist diese Einschätzung aber womöglich zu relativieren. Zu beachten ist hier insbesondere, dass – wie im Folgenden nachgewiesen wird – die Vorstellung der Standardwerke zu den Gotenkriegen teils auf dem gerade in diesem Punkt wenig verlässlichen Vitenberichten Gregors des Großen beruhen und nicht etwa auf Prokop oder anderen Geschichtsschreibern, die weniger stark von Topik geprägt sind (s. u.). Wünschenswert wäre eine Arbeit, die letztlich zusammenträgt, auf welchen Quellen denn genau unsere Vorstellungen von der verheerenden Wirkung der Gotenkriege für die italienischen Städte beruhen und ob diese Berichte wirklich in der Breite einer quellenkritischen Untersuchung standhalten. Gemessen an den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit ist sicherlich zu erwarten, dass die Zahl der verlässlichen Nachrichten über konkrete Zerstörungen weit geringer wäre, als man heute gängigerweise annimmt.

294 Wolfram 1990, S. 352 f.; vgl. auch eine entsprechende Rede Totilas, mit der er für die Belagerung und Einnahme von Perugia wirbt, Prokopios III 25.

Soldaten sich an der Bevölkerung schadlos hielten.²⁹⁵ Perugia wurde dabei von General Cyprianus besetzt.²⁹⁶ Anfang 545 belagerte Totila diese Stadt, nachdem Spoleto und Assisi bereits gefallen waren. Perugia jedoch vermochte er nicht einzunehmen, obwohl Uliphus, einer der Doryphoren des Cyprianus, diesen auf Betreiben Totilas hin ermordet hatte; die Goten zogen schließlich ab.²⁹⁷ Im Sommer 547 kam es zu einer erneuten Belagerung, die jedoch allem Anschein nach ebenfalls erfolglos bleibt.²⁹⁸ Im Februar oder März 549, als der römische Heerführer Belisar Italien in Richtung Byzanz verließ, gelang aber schließlich doch noch die Einnahme Perugias durch die Goten unter Totila.²⁹⁹ Die Goten beherrschten die Stadt dann wohl durchgängig bis kurz nach der Schlacht von Busta Gallorum 552, als Perugia vom römischen Heerführer Narses auf dessen anschließendem Zug nach Rom zurückerobert wurde.³⁰⁰ Prokop berichtet, dass der gotische Statthalter Meligedius die Stadt den Römern übergeben habe, nachdem sein im Gegensatz zu ihm widerständiger Mitregent Uliphus an genau der Stelle ermordet worden sei, an der er 545 Cyprianus das Leben genommen hatte.³⁰¹

Damit ist die von Gregor gegebene historische Kontextualisierung also im Allgemeinen nachvollziehbar, im Einzelnen jedoch historiographisch nicht korrekt, obwohl er den Bericht in einer gewissen zeitlichen Nähe zum Beschriebenen abgefasst hatte (Eroberung von Perugia 549, Abfassung der *Dialogi* 593/594). Perugia ist nicht sieben Jahre lang belagert worden, sondern Anfang 545, im Sommer 547 nochmals und dann erfolgreich im Februar oder März 549.³⁰² Soll die Geschichte von Gregor historischen Tatsachen entsprechen, müsste sich das Martyrium des

295 Stein und Palanque 1949, S. 573; Wolfram 1990, S. 354; vgl. auch Prokopios III 9.

296 Prokopios III 6.

297 Prokopios III 12. Datierung durch Stein und Palanque 1949, S. 573 f.

298 Prokopios III 25; bei dieser Belagerung soll Totila die Rede über die Notwendigkeit der Einnahme von Städten zur Niederlegung der Stadtmauern gehalten haben. Datierung und weitere Belegstelle durch *ibid.* 587. Zur Zuordnung dieser Ereignisse auf das hier in Rede stehende 13. Kapitel im dritten Band der *Dialogi* Gregors durch Stein s. u. Der sehr sorgfältig arbeitende Historiker von Città di Castello, Giovanni Magherini Graziani, vertritt dagegen die Auffassung, dass aus den entsprechenden Passagen Prokops nicht hervorgehe, wie lange die Belagerung Totilas tatsächlich angedauert habe. Er schließt aus einer angeblichen entsprechenden Gewohnheit Totilas, dass er gleich bei seinem ersten bei Prokop genannten Belagerungsversuch, den Magherini Graziani in das Jahr 546 datieren möchte, einen Teil seines Heeres zur weiteren Belagerung zurückgelassen habe und die Stadt bis zu ihrer Einnahme dauerhaft belagert worden sei. Auch bei der Einnahme der Stadt weicht Magherini Graziani von der üblichen Datierung von den von Prokop geschilderten Ereignissen ab und datiert sie in das Jahr 548. Magherini Graziani 1905, S. 19.

299 Prokopios III 35; zur Datierung s. Stein und Palanque 1949, S. 589.

300 Prokopios IV 33; *ibid.*, 60 mit weiterer Belegstelle.

301 Prokopios IV 33.

302 Dass Floridus' Bericht an Gregor nach der Lektüre von Prokop also nicht stimmen kann, ist schon Cesare Baronio aufgefallen. Er wollte den Bericht jedoch nicht als topisch bewerten, sondern ging stattdessen von einem Abschreibfehler in einem Gregorkodex aus; statt „Jahre“ sei „Monate“ zu setzen, Baronio, et al. 1566 ed. Theiner 1867, S. 1, Nr. 2.

Herkulanus also im Jahre 549 zugetragen haben, da die Vita ja unmittelbare zeitliche Nähe zur Stadteinnahme postuliert.³⁰³ Zwischenzeitlich war zumindest ein Teil des Heeres unter Totila weitergezogen. Von einem Bischof Herkulanus berichtet allein Gregor; er ist in den tatsächlich historiographischen Quellen, speziell bei Prokop, nicht zu fassen. Die Tötung eines Bischofs bei der Übernahme einer Stadt durch Totila ist jedoch durchaus denkbar; dieser war mit den eingenommenen Städten jeweils sehr unterschiedlich verfahren; hatten sie in der Vergangenheit zur gotischen Sache gestanden, ließ er wie im Falle Neapels offenbar Milde walten, in Tibur (Tivoli) ermordete er jedoch nach der Einnahme die Bevölkerung samt ihres Bischofs.³⁰⁴ Ein Bischof ist wohl weniger deshalb Ziel einer von Totila angeordneten Tötung geworden, weil dieser abweichend von ihnen Arianer war, sondern weil den Bischöfen seit der Spätantike auch politische Bedeutung zukam, indem sie in ihren Städten und Diözesen zentrale zivile Führungs- und Verwaltungsaufgaben übernahmen. Das heißt, dass der Bischof von Tivoli als politischer Führer gestorben sein dürfte.³⁰⁵

Hinsichtlich der von Gregor berichteten Ereignisse um das Begräbnis eines Bischofs Herkulanus von Perugia lässt sich also zunächst einmal festzuhalten, dass sie sich grundsätzlich so zugetragen haben könnten, wie von Gregor beschrieben – wobei in diesem Fall allerdings mit Ungenauigkeiten in Gregors Beschreibung zu rechnen wäre. Damit ist jedoch keineswegs bewiesen, dass es sich tatsächlich in dieser Weise zugetragen hat; sowohl das Martyrium als auch die Person Herkulanus' II. könnten letztlich Erfindungen des Hagiographen oder seiner Berichterstatter sein. Gregors Bericht erscheint so keinesfalls als hinreichender Beleg für eine frühchristliche Existenz von S. Pietro in Perugia.

Interessant ist nun, wie die Forschung mit diesem Quellenbefund umgegangen ist. Auffällig ist zunächst einmal die Großzügigkeit der älteren wie auch der jüngsten Literatur mit der Vergabe fester Datierungen: So hatte Ughelli ja – ohne

Auch mit der abweichenden Datierung der bei Prokop beschriebenen Ereignisse durch Giovanni Magherini Graziani ergeben sich im Übrigen keine sieben Jahre, sondern eine durchgehende Belagerung von 546–548 (s. o. Fn. 298).

303 Damit ist die Datierung des frühen Mailänder Hagiographen Boninus Mombrazio abzulehnen, der in einer kurzen Einleitung zu seiner Edition von Gregors Herkulanusvita behauptete, der Peruginer Bischof habe das Martyrium im 17. Regierungsjahr Justinians erlitten, vgl. Mombrazio [ca. 1477/78], f. 1v. Die Bollandisten hatten mit Bezug auf den streitigen genauen Todestag aus Mombrazios Behauptung gefolgert, dass Herkulanus also 543 gestorben sei, falls sein *Dies natalis* der 7. November wäre, oder im Jahre 544, falls es der 1. März gewesen sei. Diese Überlegungen entbehren mithin einer historischen Grundlage, vgl. Moricca in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 161, Fn. 2. Vgl. zu den Editionen von Gregors Vita und den entsprechenden Fundstellen bei den Bollandisten, Mabillon und anderen BHL 3822 und BHL Suppl. 3822.

304 Prokopios III 10; vgl. Wolfram 1990, S. 354.

305 Zur Herrschaft des Bischofs in den *Civitates* als wichtigste lokale Verwaltungseinheiten des Staats, in denen der Bischof die volle Amtsgewalt besitzt, vgl. K. Pennington, s. v. Bischof, -samt: A. Historisch-politische Bedeutung und kirchenrechtliche Entwicklung des Bischofsamtes: I. Allgemeines und Spätantike, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 2 (1983), Sp. 239 f. Zur Entwicklung des Bischofsamts in italienischen Kommunen seit der Zeit Odoakers (um 433 – wohl 493) vgl. Magherini Graziani 1905, S. 2.

jegliche Berücksichtigung der durch Prokop wahrscheinlich gemachten Datierung der Einnahme von Perugia im Jahre 549 – aus der Forschung die Jahre 544, 546, 550 oder 561 für Herkulanus Martyrium referiert,³⁰⁶ während Martino Siciliani die – angeblich ja nur ungefähr 40 Tage später erfolgte – Reliquientranslation ohne nähere Begründung auf das Jahr 547 datieren möchte.³⁰⁷ Da es keine weiteren Quellen zum Martyrium des Herkulanus gibt, handelt es sich bei all diesen Daten um bloße Datierungsschätzungen der Sekundärliteratur für Ereignisse in einer fälschlicherweise als historische Wahrheit akzeptierten Heiligenvita, die aber nicht als solche ausgewiesen werden, sondern in den jeweiligen Texten vielmehr als vermeintliche historische Gewissheiten daherkommen. Wer ohne einen umfänglichen Gang *ad fontes* angesichts solch nachlässiger Vorgehensweise – die beim Beispiel von S. Pietro quasi ständig festzustellen ist – in der gängigen Forschung nach verlässlichen Datierungen für die allgemein akzeptierte frühe Kirchengeschichte von Perugia sucht, kann nur verzweifeln. Eine Datierung der Gründung von S. Pietro als „vor 544“ etc. ist so jedenfalls nicht seriös vorzuschlagen.

Auffällig ist in der gängigen Literatur aber auch die Vorgehensweise im Bereich der Quellenkritik. Anstatt den Legendencharakter von Gregors *Dialogi* herauszustreichen und auf die soeben herausgearbeiteten historischen Unstimmigkeiten hinzuweisen, werden dessen Angaben angesichts sonstigen großen Mangels an Quellennachrichten zur Spätantike in Mittelitalien oft dankbar als Tatsachen rezipiert. So reichte schon der Befund, dass die Ermordung eines Bischofs nach Prokop zu Totilas Repertoire gehört hatte, dem großen Historiographen der Spätantike Ernest Stein aus, den Bericht der Ereignisse in der Herkulanus-Vita als historische Wahrheit hinzunehmen und sie zeitlich der Einnahme von Perugia 549 zuzuordnen.³⁰⁸ An anderer Stelle wird derselbe Befund in Bezug auf den Gotenherrscher von Giovanni Magherini Graziani genau umgekehrt verwendet: Er schließt aus der Tatsache, dass Totila bei der Einnahme von Städten differenziert vorgegangen sei, dass die in einer weiteren Heiligenvita überlieferte Zerstörung der Stadt Tifernum (Città di Castello) niemals stattgefunden habe. Gregors Bericht billigt Magherini Graziani ebenfalls höchste Autorität zu; er zweifelt die Ermordung von Bischof Herkulanus durch Totila nicht an. Außerdem zieht er die ebenfalls nur dort, nicht aber in den einschlägigen historiographischen Quellen überlieferte Rückkehrerlaubnis der Bewohner nach der (verdächtig runden) Zahl von vierzig Tagen als weiteren Beleg für eine grundsätzliche Milde Totilas, benutzt also in einem Zirkelschluss Angaben aus dieser Heiligenlegende als Beleg dafür, dass die Ausführungen einer anderen Stelle desselben Texts historisch belastbar sind.³⁰⁹

306 Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1154f.; 1156f.

307 Siciliani, et al. 2000, S. 17. Er bezieht sich dabei offensichtlich auf eine bestehende Datierungs-Tradition, denn sie findet sich auch in Touring Club Italiano 2012g, S. 7.

308 Vgl. Stein und Palanque 1949, S. 589 Fn. 3, mit der er die Einnahme der Stadt durch Totila belegt und den Verweis auf die Herkulanusvita Gregors mit einem „Cf. aussi“ („s. auch“) einleitet.

309 Magherini Graziani 1905, S. 19–21.

Besonders hartnäckig möchte Giovanni Muzi am unbedingten historiographischen Charakter der Herkulanuslegende Gregors festhalten. Er verteidigt gegen den Bericht Prokops Gregors Behauptung einer siebenjährigen Belagerung Perugias durch Totila unter anderem mit den Argumenten, dass es „in allen Kodizes des heiligen Gregor so geschrieben ist“³¹⁰, dass „das siebte Jahr im Bericht des heiligen Gregor wiederholt vorkommt“ und dass „die Breite des Berichts über die Belagerung auf ganz natürliche Weise an eine langandauernde Belagerung denken lässt“. Im direkten Vergleich mit den abweichenden Angaben Prokops gibt Muzi der Forschung zu bedenken, dass sie „einem Bericht eines Augenzeugen gegenübersteht, der jedes Vertrauens würdig ist, nämlich [Gregors Berichterstatte und dem vermeintlichen Bischof von Tifernum,] des heiligen Floridus, weshalb wir glauben müssen, dass die Belagerung Perugias 542 begonnen und 584 geendet hat“.³¹¹ Direkter kann man den Willen kaum ausdrücken, um jeden Preis am Zeugnis eines noch heute in Città di Castello verehrten Lokalheiligen festzuhalten und zu diesem Zwecke auf die sonst durchaus geübte geschichtswissenschaftliche Methodik zu verzichten, gemäß der man in jedem Fall nach dem Vorliegen quellentypsspezifischer Topik hätte fragen müssen.³¹²

310 Damit nimmt er indirekt Bezug auf die Vermutung Cesare Baronios, in einem Gregor-Kodex sei „sieben Monate“ bei Anfertigung der Abschrift durch „sieben Jahre“ ersetzt worden, vgl. Baronio, et al. 1566 ed. Theiner 1867, S. 2, Nr. 2. Allerdings verkennt Muzi, dass selbst bei einem Nachweis, dass Floridus und Gregor tatsächlich „sieben Jahre“ meinten, kein Nachweis erbracht wäre, dass es auch tatsächlich sieben Jahre gedauert hat, weil eine Heiligenlegende unter Umständen nicht an historischer Genauigkeit interessiert ist und „sieben“ eine höchstwahrscheinlich topische Zahl ist.

311 „Dobbiam prestare fede intera al racconto di S. Florido, che per sette anni continui fosse assediata Perugia da’ Goti sì perché in tutti i codici di S. Gregorio è così scritto, sì perché vien ripetuto l’anno settimo nel racconto di S. Gregorio, come anche perché lo scopo del racconto dell’assedio porta naturalmente a far credere un’ assedio lungo, continuato ed accanito [...] Rispondo poi all’Eminentissimo scrittore [Cesare Baronio, der darauf hingewiesen hatte, dass Prokop erstmals 546 eine Belagerung Perugias erwähnt], che dovendo noi stare al racconto d’un testimonio oculare degno d’ogni fede, qual’era S. Florido, dobbiamo credere, che l’assedio di Perugia cominciasse nel 542, e terminasse nel 584“. Muzi 1842a, S. 177f.

312 Vgl. zu den quellentypsspezifischen Herausforderungen der Quellengattung Vita als Geschichtsquelle auch von der Nahmer 1994a, S. 106–123.

III.3 Gregors Berichterstatter Floridus und die Entstehung fiktiver Heiliger – Über die Wirkmächtigkeit fehlgeleiteter Quellenkritik für die mittelitalienische Kirchengeschichtsschreibung

Damit ist deutlich geworden, dass Angaben der Lokalgeschichtsschreibung für die italienische Frühzeit in besonderem Maße daraufhin geprüft werden müssen, ob sie nicht allein auf einer unkritischen Übernahme von Angaben aus Heiligenlegenden bestehen. Außerdem haben die bisherigen Überlegungen ergeben, dass eine solche Prüfung in der Vergangenheit von der maßgeblichen Forschung weitgehend unterblieben ist, was zur Folge hatte, dass falsche bzw. nicht hinreichend belastbare Annahmen zur Frühzeit einzelner italienischer Städte und Kirchen ihren Weg auch in die übergreifende moderne Geschichtsschreibung gefunden haben. Die Rezeptionsgeschichte von Gregors Herkulanus-Vita in Verbindung mit Città di Castello hält jedoch ein noch drastischeres Exempel inadäquaten Umgangs mit Heiligenlegenden als historiographischer Quelle bereit. Da es dabei immer noch auch um die quellenkritische Prüfung der Angaben von Gregors Herkulanus-Vita in Bezug auf S. Pietro in Perugia geht, indem nun nämlich die Verlässlichkeit von Gregors Berichterstatter Floridus näher geprüft wird, und weil dem Leser in diesem Zusammenhang auch für S. Pietro wirkmächtige Topik vorgestellt werden kann, soll dieses Beispiel hier weiterverfolgt werden. Hinzu kommt, dass der bei dieser Untersuchung ebenfalls zu behandelnde Dom SS. Florido e Amanzio von Città di Castello ein sehr gutes Vergleichsbeispiel für S. Pietro darstellt. Auch hier geht es um einen auf die Gründung durch einen Heiligen zurückgeführten Bau, um die sich verändernde kultische Verehrung von dessen Reliquien, die ebenfalls mit Umgestaltungskampagnen des Kircheninnenraums einhergeht, und um die Geschichte der Erforschung eines Lokalheiligen und der Bau- und Ausstattungsgeschichte, die ganz ähnlichen Bedingungen unterworfen ist, wie die von S. Pietro in Perugia. Daher wird uns dieser Bau auch an späteren Stellen der vorliegenden Abhandlung noch mehrfach begegnen. Bei den zunächst einmal hier anzustellenden Überlegungen wird deutlich werden, wie viel für die kultische Verehrungspraxis vor Ort auf dem Spiel stünde und welche traditionsreichen Überzeugungen bezüglich der eigenen Geschichte die lokal-patriotisch gefärbte Historiographie von Città di Castello aufgeben müsste, würde man den Quellenwert der Heiligenlegenden, die für die ansonsten im Dunkeln liegende Frühzeit der jeweils erforschten italienischen Städte oft eine zentrale Quelle bilden, adäquat bestimmen und den Grad von Gewissheiten und Ungewissheiten über die eigene Geschichte explizit benennen. Im Zentrum sollen dabei die beiden Lokalheiligen von Città di Castello stehen, nämlich die Heiligen Floridus und Amantius, die Patronatsheiligen der dortigen Kathedrale.³¹³

313 Giovanni Muzi ist der Auffassung, dass der Dom von der Gründung bis heute dem heiligen Laurentius geweiht war. Er unterscheidet zwischen einem „Titularheiligem“

Wenden wir uns also noch einmal der Herkulanus-Vita in Gregors *Dialogi* zu. Der Kirchenvater will ihren Bericht von einem gewissen „Floridus venerabilis [...] episcopus“ erhalten haben, der Herkulanus als seinen „Ernährer“ bzw. „Erzieher“ bezeichnet.³¹⁴ Er ist möglicherweise mit dem „Floridus Tiburtinae Ecclesiae episcopus“ (Lesart von Jacques Paul Migne) identisch, der Gregor in einem späteren Kapitel die Vita des „Amantius, einem Priester der Provinz Tuszien“ berichtet haben soll.³¹⁵ Später in jener Vita ist von diesem noch einmal im Dativ als „reverentissimo viro Florido episcopo“ die Rede.³¹⁶ Da Floridus in beiden Viten als Bischof angesprochen wird, und Gregor diesen und seine Eigenschaften im Bericht über Amantius als seinem fiktiven Dialogpartner Petrus bekannt voraussetzt, zugleich aber den Berichterstatter der Herkulanus-Vita nicht von dem Petrus also bekannten Floridus abgrenzt, erscheint diese Identifikation plausibel.³¹⁷

Die Lesart von Gregors Herkunftsbezeichnung für Floridus ist in der Literatur durchaus umstritten. So meint ein maßgeblicher Herausgeber der *Dialogi*, Jacques Paul Migne, der sich im Haupttext für „Tiburtinae“ entschieden hatte, in einer Fußnote, dass man dessen Herkunftsbezeichnung nach allen Handschriften entweder als „Tibertinae“ oder „Tuburtinae Ecclesiae episcopus“ lesen müsse, was – nach dem Zusammenhang geschlossen – für Migne offenbar in allen diesen Lesarten eindeutig als Tibur bzw. heute Tivoli aufzulösen sei. Eine ältere Meinung, wonach hier „Tudertinae“ und damit Todi gemeint sei, lehnt er ab.³¹⁸ Hiermit ist wohl die Lesart gemeint, die in den zahlreichen frühen, seit dem 16. Jahrhundert im Druck erschienenen *Dialogi*-Editionen dominierte.³¹⁹ Der Zuschreibung nach

Laurentius und zwei „Hauptpatronen“ im Sinne von gewählten Schutzheiligen einer Gemeinschaft, nämlich den heiligen Floridus und Amantius, Muzi 1842a, S. 117–119.

314 Floridus führt Herkulanus nach Gregors Bericht folgendermaßen ein: „Vir sanctissimus Herculanus nutritor meus, Perusinae civitatis episcopus“, Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 25 ed. PL 77 (1896), Sp. 241B (vgl. Dok. 1).

315 Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 25 ed. ibid., Sp. 241A (Vita des Herkulanus, vgl. Dok. 1) und ibid. III 35 ed. PL 77 (1896), Sp. 301A (Vita des Amantius).

316 Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 35 ed. ibid., Sp. 301C.

317 Demgegenüber führen die Bollandisten in der Bibliotheca Hagiographica Latina als Belegstelle für den heiligen Floridus nur Gregors Amantius-Vita an, nicht aber die Herkulanus-Vita, BHL Suppl. 3062c.

318 „Ita legendum ex omnibus Mss. vel *Tibertinae*, aut *Tuburtinae*, non vero *Tudertinae*, ut habent Edit. porro *Tibur* urbs episcopalis in Latio ad Anienem fl., nunc dicta *Tivoli*, multum differt a *Tuderto*, vulgo *Todi*, episcopali urbe in Umbria ad Tiberim fl.“, Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 35 ed. PL 77 (1896), Sp. 301A, Fn. a. Merkwürdig ist natürlich, dass Migne in der Fußnote behauptet, in allen Handschriften seien „Tibertinae“ oder „Tuburtinae“ verwendet worden, im Haupttext mit „Tiburtinae“ dann aber eine ganz andere Schreibweise verwendet. Ich vermute, dass er dies tut, weil er sicher von „Todi“ ausgeht und diese Zuschreibung ihm wichtiger ist als die – ohnehin wahrscheinlich unmögliche – Rekonstruktion der exakten Schreibweise durch Gregor. Eine vernichtende Bemerkung zu dieser weiteren Lesarten unterschlagenden Fußnote findet sich bei Muzi 1842a, S. 195.

319 Vgl. Moricca, in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 214, Fn. 1; zu den einzelnen Editionen s. ausführliche Auflistung der Editionen seit 1571 bei Muzi 1842a, S. 196f. Sie alle verwenden „Tudertinae“, ergänzen jedoch oft mit „alias Tiburtinae“.

Todi ist auch ein kleiner Teil der Sekundärliteratur gefolgt, so Giovanni Battista Possevino und die Bollandisten.³²⁰ Demgegenüber führt Umberto Moricca, der im Gegensatz zu Migne seine Quellen sorgfältig einführt und aufschlüsselt, eine viel breitere Auswahl von Varianten in den Handschriften von Gregors *Dialogi* an, nämlich „tyferne“, „tiferne tiberinae“, „tyberinae“, „tibertinae“, „tibertinae urbis“, „tyberinanae urbis“ und „Ferentinae“. Mit der Begründung, dass letzterer Begriff in den „ältesten und maßgeblichen Handschriften“ verwendet werde, möchte Moricca davon ausgehen, dass Floridus aus Ferentino im Latium stammt.³²¹ Da Umberto Moricca die einzige wissenschaftliche Standardausgabe von Gregors *Dialogi* vorgelegt hat, die durchgängig um umfassende Handschriftenkritik bemüht ist und sie als Teil der Reihe „Fonti per la storia d’Italia“ hohen Qualitätsansprüchen genügen musste, hat sein Urteil über die Handschrift große Autorität. Weitere Argumente für die tatsächliche Herkunftsbezeichnung des Berichterstatters Floridus werden die folgenden Ausführungen hervorbringen.

Moriccas Identifikation widerspricht nun einem Überlieferungsstrang, den Migne ganz ausgelassen hatte, nämlich der traditionellen Identifikation des Floridus als Bischof von Città di Castello, das ursprünglich einmal „Tifernum tiberinum“ geheißen hatte. Diese Zuschreibung wurde von nahezu allen global maßgeblichen älteren Heiligenbiographen und Kirchenhistorikern geteilt, darunter der für die Folgezeit sehr einflussreiche Cesare Baronio, Jean Mabillon, Ferdinando Ughelli, Gabriele Pernotti, Filippo Ferrari und sogar einer der bedeutendsten Diplomaten, Paul Fridolin Kehr.³²² Selbst die neuzeitliche Bibliotheca Hagiographica Latina

Offenbar waren sie nicht daran interessiert aufzuklären, welche Stadt definitiv gemeint war.

320 Possevino und Petti 1597, zit. nach Muzi 1842a, S. 196 f. Dem schließen sich die Bollandisten an, AA.SS. I. Martii 1668, Sp. 50E–F (http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:acta&rft_dat=xri:acta:ft:all:Z500058606; Zugriff am 1. März 2017). Weitere Fundstellen der älteren Literatur bei *ibid.*, S. 197.

321 Diese Handschriften sind A (Ambrosiano B. 159 sup.) und V4 (BAV, Vatic. Lat. 5753). Hierfür und für die übrigen Fundstellen vgl. Moricca in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 214 Fn. 1 und S. LXXXI–LXXXIV. Es würde zu weit führen, Moriccas Kritik der Gregoriushandschriften an dieser Stelle nachzuzeichnen. Siehe dazu *ibid.*, S. LXXXI–XCV.

Eine ausführliche Auflistung der Fundstellen liefert – offenbar auf unpublizierten Vorarbeiten eines Priesters Celestini beruhend – Giovanni Muzi. Von „Tifernum tiberinum“ abweichende Fundstellen finden sich bei Muzi 1842a, S. 195, Fundstellen mit „Tifernum tiberinum“ finden sich bei *ibid.*, S. 198 f. Darin finden sich jedoch nicht die beiden von Moricca genannten Bände (es sei denn, der Kodex der BAV ist dort mit einer anderen Signatur berücksichtigt). Zu beachten ist außerdem, dass Muzi im Gegensatz zu Migne „Tiberina“ / „Tyberina“ als Kurzformen für „Tifernum tiberinum“ deutet und dementsprechend hier mit auflistet, während Migne ja davon ausgehen möchte, dass „Tiberina“ ebenso wie „Tuburina“ für „Tivoli“ steht.

322 Baronio 1586; in der Ausgabe 1636 Anmerkungen zu VI kal. Oct.; Ughelli und Coleti 1717, S. 1316; IP IV, S. 99. Zu den übrigen Fundstellen siehe die ausführliche Auflistung bei Muzi 1842a, S. 199–201. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich sogar Mauro Bini, also der wichtigste Forscher des 19. Jahrhunderts zu S. Pietro in Perugia, sich Muzi gegenüber zu dieser Frage geäußert hat, s. S. 199. Moricca führt diese Zuschreibung auf Cesare Baronio zurück, vernachlässigt dabei aber den älteren

(BHL) der Bollandisten teilt diese Auffassung und gibt ihr damit einen aktuellen kanonisch-wissenschaftlichen Status – setzt sich dabei aber (unkommentiert!) in Widerspruch zu der älteren Auffassung ihrer eigenen Organisation, nämlich der der Société des Bollandistes des 17. Jahrhunderts.³²³ All diese Autoren werden uns auch im Falle von S. Pietro Abate noch beschäftigen; ihre Arbeitsweise in Bezug auf den bei Gregor genannten Floridus mag auf die Probleme im Umgang mit ihren Forschungsergebnissen einstimmen.

Ihrer Identifikation des Floridus als Bischof von Città di Castello ist erwartungsgemäß auch die im Übrigen höchsten Ansprüchen genügende Lokalgeschichtsschreibung dieser Stadt gefolgt, bei der sich insbesondere Giovanni Muzi und Giovanni Magherini Graziani hervorgetan haben.³²⁴ In ihren Werken verteidigen sie ausführlich die Identifikation der beiden Patrone des Doms von Città di Castello, S. Florido und S. Amantio, mit dem Berichterstatter Gregors, Bischof Floridus und dem dort mit einem eigenen Kapitel versehenen heiligen Priester Amantius. Muzi und Magherini Graziani argumentieren zunächst ebenfalls philologisch, indem sie angesichts des Streits um die korrekte Lesart von Floridus' Herkunftsbezeichnung in der Amantius-Vita Gregors des Großen behaupten, dass die Lesarten Todi oder Tivoli zu verwerfen seien, da die Historiker von Città di Castello „mit weisen Argumenten“ (Magherini Graziani) die Kodizes für wichtiger und älter gehalten

Überlieferungsstrang aus Città di Castello, wie er hier im Folgenden rekonstruiert wird; vgl. Moricca, in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 214, Fn. 1.

- 323** Der heilige Floridus wird bei den Bollandisten in der Bibliotheca Hagiographica Latina unter den Nummern 3062 und 3062c geführt, was bedeutet, dass nach Auffassung der Bollandisten zwei Viten zum selben Heiligen vorliegen. In der älteren Ausgabe bei BHL 3062 ist von einem „Floridus ep. Tifernae Tibertinae, † cca. 600. – Nov. 13“ die Rede, in der neueren bei BHL Suppl. 3062c erfolgt dagegen irreführenderweise ein Verweis auf: „Gregorius Magnus, *Dialogi* III 35“. Dies suggeriert, dass sich hinter der Fundstelle eine Vita des hl. Floridus verbirgt; tatsächlich handelt es sich jedoch um die Vita des heiligen *Amantius*, bei der ein Bischof Floridus gegenüber dem Autor Gregor lediglich als *Berichterstatter* auftritt. Eindeutig wird auf diese Weise jedoch, dass zumindest in der neueren BHL der in Città di Castello verehrte Floridus mit dem Berichterstatter bei Gregors *Dialogi* identifiziert wird. All dies steht im Widerspruch zu den Anmerkungen, die die Bollandisten 1668 im Rahmen ihrer Überlegungen zum heiligen Hirkulanus zu Floridus angestellt haben, s. o. S. 144.
- 324** Giovanni Muzi verfasste die insgesamt sieben Bände umfassenden „Memorie ecclesiastiche e civili di Città di Castello“, die nach dem ersten Band in „Memorie ecclesiastiche“ (als Bd. 2–5, d. h. der vorgenannte Band wurde zu den kirchlichen *Memorie* geschlagen) und „Memorie civili“ (als Bd. 1–2) erschien. Hier von Interesse sind die ersten beiden Bände der „Memorie ecclesiastiche“, nämlich Muzi 1842a und Muzi 1842b. Wie bereits Muzi, jedoch mit noch höheren Ansprüchen lieferte Giovanni Magherini Graziani in seiner dreibändigen „Storia della Città di Castello“ nicht nur eine Geschichte der Stadt, sondern auch die Transkripte zahlreicher entscheidender Quellen. Hierbei konnte sich Magherini Graziani auf das Familienarchiv stützen, das zahlreiche zentrale Quellen zur Geschichte der Stadt beinhaltet. Die Fondi befinden sich heute als eigener „Fondo Giovanni Magherini Graziani“ in der Biblioteca comunale Giosuè Carducci von Città di Castello/Archivio storico comunale; s. <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=227742> (Zugriff am 22. November 2024). Hier von Interesse ist Bd. 2, Magherini Graziani 1905.

hätten, die Bischof Floridus Tifernum zuschlagen.³²⁵ Gemeint ist hier ein Priester Celestini aus Città di Castello, der – offenbar in Vorbereitung für ein später nicht realisiertes Buch über den heiligen Floridus – viele Abschriften examiniert hatte und nun behauptete, dass bei näherer Betrachtung außerdem alle abweichenden Lesarten letztlich auf „Tiferno“ oder „Tiferno tiberino“ zurückgingen. Außerdem gäbe es, so Celestini weiter, in Tifernum einen langen und konstanten Kult um den Heiligen, während man z. B. in Tivoli noch nie von ihm gehört habe.³²⁶

Muzi listet daraufhin ausführlich die von Celestini erarbeiteten entsprechenden Fundstellen auf, wobei er die Handschriften mit „Tifernum tiberinum“ und eine große Anzahl von Handschriften mit hiervon abweichenden Herkunftsbezeichnungen für Floridus getrennt auflistet. Den Handschriften in der ersten Liste will er offensichtlich mit Celestini höhere Autorität zubilligen, liefert hierfür jedoch keine Argumente.³²⁷ Muzis und damit wohl auch Celestinis Listen enthalten jedoch nicht die Abschriften, die Moricca als die angeblich qualitativsten zur Grundlage seiner Lesart von Gregors Text gemacht hatte.³²⁸ Celestinis Werk ist bis heute unpubliziert geblieben, sodass auch nicht nachgeprüft werden kann, ob er diese beiden Abschriften doch berücksichtigt und ob er für seine Behauptung, die „Tifernum tiberinum“ enthaltenden Handschriften seien glaubwürdiger als die anderen, irgendwelche stichhaltigen Argumente liefert.³²⁹ Den referierten summarischen Behauptungen Muzis und Magherini Grazianis sind sie jedenfalls nicht zu entnehmen, sodass die von ihnen ins Feld geführten philologischen Argumente für eine Identifikation von Gregors Floridus und Amantius mit den Heiligen der Stadt Città di Castello bis auf Weiteres als bloße Postulate ohne Argumentationsbasis zurückzuweisen sind. Überhaupt nicht nachzuvollziehen ist das von Muzi bekräftigte Argument Celestinis, alle bei Muzi aufgelisteten abweichenden Herkunftsbezeichnungen (darunter „Tudertinae“, „Tibertine“ und „Tubertinae“) seien ohnehin nur als „klare Alterationen“ von „Tiferina“ bzw. „Tiberina“ zu lesen,

325 Muzi 1842a, S. 194 f.; Magherini Graziani 1905, S. 12.

326 Celestinis Ausführungen paraphasiere ich nach Muzi 1842a, S. 194 f. und Magherini Graziani 1905, S. 12 Fn. 2. Ein weiteres Argument lautet, dass außerdem in der griechischen Version der *Dialogi* von Papst Zacharias (reg. 741–752) eine Übersetzung von „Tifernum Tiberinum“ stehe und davon auszugehen sei, dass man damals für die Übersetzung den Autographen verwandt habe; Muzi 1842a, S. 195; Magherini Graziani 1905, S. 12 mN. Das ist jedoch Spekulation.

327 Von „Tifernum tiberinum“ abweichende Fundstellen finden sich bei Muzi 1842a, S. 195, Fundstellen mit „Tifernum tiberinum“ finden sich bei *ibid.*, S. 198 f. Zu beachten ist außerdem, dass Muzi im Gegensatz zu Migne „Tiberina“ / „Tyberina“ als Kurzformen für „Tifernum tiberinum“ deutet und dementsprechend hier mit auflistet, während Migne ja davon ausgehen möchte, dass „Tiberina“ ebenso wie „Tuburina“ für „Tivoli“ steht.

328 S. o. Fn. 321.

329 Zu Magherini Grazianis Zeit befanden sich Celestinis Manuskripte in dessen Familienarchiv, vgl. Magherini Graziani 1905, S. 12, Fn. 2.

was letztlich immer die Kirche von „Tifernum“ meine.³³⁰ Denn Tudertina ist der antike Name für Todi, während Tibur bzw. Tubur auf Tivoli zu beziehen ist.³³¹

Abzulehnen sind im Übrigen auch die von Muzi referierten Argumente des Archivars D. Andrea Giovannelli, der in einem Brief an den Verfasser einer Vita des heiligen Amantius, D. Alessandro Certini, 1724 ebenfalls behauptet hatte, der in Gregors *Dialogi* genannte Floridus komme aus Tifernum. Sie ist derart absurd, dass sie hier nur in einer Fußnote behandelt werden soll.³³²

Woher stammt aber nun die Vorstellung, die Person namens Floridus und der Amantius aus Gregors *Dialogi* seien identisch mit den in Città di Castello als tatsächliche historische Personen verehrten Heiligen gleichen Namens? Älteste Quelle dieser Identifikation ist eine dreifache Vita der heiligen Floridus, Amantius und eines seligen Doninus (im Folgenden bezeichnet als Fassung „Vita A“), die in einem Lektionar bzw. Passionar wohl des 11. Jahrhunderts enthalten ist, das sich heute in der Biblioteca Medicea Laurentiana befindet (im Folgenden bezeichnet als Manuskript „SF1“).³³³ Entsprechend ihrer Herkunft wird diese Fassung zuweilen

330 So Muzi 1842a, S. 197 f.; zu Celestini vgl. Magherini Graziani 1905, S. 12 Fn. 2.

331 Vgl. hierzu auch die lateinischen Bezeichnungen der einzelnen Städte bei Ughelli und Coleti 1717: „Tiburtini“ für „aus Tivoli“ (Sp. 1301), „Tiphernates“ für „aus Tifernum / Città di Castello“ (Sp. 1316) und „Tudertini“ für „aus Todi“ (Sp. 1349).

332 Giovannelli hatte zunächst festgehalten, Amantius sei nie Todiner gewesen, weil man dort zwar am 26. September sein Namensfest feiere, jedoch der Floridus, der Gregor von Amantius berichte, eben nicht aus Todi stamme. So sei in Todi heute kein einziger Altar dem Floridus oder Amantius geweiht. Auch gebe es keinen einzigen Quellenhinweis aus der Zeit des Floridus, dass dieser Bischof von Todi gewesen sei, und Floridus scheine nur auf einer einzigen lokalen bildlichen Darstellung. Entscheidend sei jedoch, dass im „Originalmanuskript“ (sic), dem langobardischen Manuskript in der Bibliotheca Vaticana „Tifernae Tudertinae“ als Herkunftsbezeichnung für Floridus stehe. Entscheidend sei, dass dort „Tifernae“ stehe; „Tudertinae“ sei von dem Schreiber nur statt „Tiburtinae“ verwendet worden, womit Floridus also Tifernum tiberinum bzw. Città di Castello zuzuordnen sei. Die Verwendung von „Tiburtinae“ in diesem Zusammenhang habe dann aber in der Folge zur verfehlten Zuordnung zu Todi geführt, vgl. Muzi 1842a, S. 202 f. Der teilweise Mangel an Verehrung heute ist jedoch kein Beweis; der Kult könnte auch vergessen worden sein. Auch für die übrigen Städte liegt keine weitere lokale Quelle aus der Zeit des Floridus vor. Schließlich existierte ein „Originalmanuskript“ von Gregors Dialogen zu Giovannellis Zeiten ebensowenig wie heute; allein mit handschriftenkritischen Erwägungen wird das Problem der Zuschreibung nicht zu lösen sein, wie dies oben bereits ausgeführt wurde. Die aus meiner Sicht rein spekulativen Überlegungen zu der Frage, wie „Tifernae Tudertinae“ zu interpretieren wäre, haben sich damit bereits erledigt.

333 Magherini-Graziani liefert ein Transkript von SF1 (Magherini Graziani 1905, S. 273–278) und eine teilweise italienische Übersetzung (ibid., S. 8–10). Laut Magherini Graziani handelt es sich bei dem übergreifenden Manuskript in der Bibliotheca Laurenziana in Florenz um den Kodex Nr. 136 der Kodizes aus der Kirchenprovinz („metropolitana“, dann also wohl von Perugia-Città della Pieve). Er trägt den Titel „Lectionarium et Passionarium incipiens die S. Tomae usque ad finem anni ecclesiastici“. Der Datierungsvorschlag stammt von Bandini, Suppl. ad Catal. Biblioth. Laur. I, 377; alles nach ibid., S. 7 Fn. 2. Merkwürdigerweise weist Magherini Graziani dieses Exemplar eingangs seines Transkripts dann ganz anders nach. Danach transkribiere er aus dem „codico Laurens. Edili 136“, der von „irgendjemandem“ in das 7. Jahrhundert datiert werde. In diesem „Homialium, Lectionarium et Passionale Sanctorum“ sei die Vita in Form eines zweispaltigen

auch als „laurentianische Vita“ bezeichnet.³³⁴ Bei dem Lektionar bzw. Passionar handelt sich um ein liturgisches Buch, in dem die Lektionen für die Heiligen enthalten sind, die an den einzelnen Tagen des Kirchenjahres jeweils verehrt werden. Magherini Graziani, der diesen Text in einem vollständigen Transkript reproduzierte und so der Forschung Anfang des 20. Jahrhunderts erst zugänglich machte, vermutet, dass der Lektionar ursprünglich aus der „Metropolitankirche“³³⁵ stammen und damit den dortigen Regularkanonikern zur Feier der Heiligenmessen gedient haben könnte.³³⁶ Möglicher Verfasser dieser Vita könnte ein Arnulf bzw. Arnolfo, ein Kanoniker aus Arezzo sein, der Teobaldo oder Tebaldo, dem Bischof von Città di Castello in ähnlicher Zeit, nämlich angeblich um 1080, eine Vita der drei Heiligen gewidmet hatte. Der Verweis auf eine solche Vita und ihre Datierung findet sich in den Katalogen der Bibliothek von Mazarins Bibliothekar Gabriele Naudé (dieses Exemplar wird im Folgenden mit „SF0“ bezeichnet). Der entsprechende Kodex ist angeblich später in die Bibliothèque nationale de France eingegangen, ist dort aber heute verschollen.³³⁷ Der Entstehungskontext dieser Vita scheint ein Neubau der Kirche „von den Fundamenten her“ durch Bischof Pietro zu sein, von dem die Vita laurentiana (Vita A) berichtet. Danach soll nämlich bei ihrer Weihe, die sich „ca. 423 Jahre“ nach dem – in diesem Text allerdings undatierten – Tod Bischof Floridus’ zur Zeit von „Kaiser Heinrich I.“ (1014–1024) und „Papst Benedikt [VIII.]“ (1012–1024) zugetragen habe, auch ein Bischof Theodaldus anwesend gewesen sein, der dort als Vorsteher von Arezzo bezeichnet wird.³³⁸ Dabei könnte es sich nun um den Bischof handeln, dem Arnulfs Vita gewidmet war, was jedoch

Textes enthalten, *ibid.*, S. 273, Fn. 1. Ich habe für diese Abweichung (speziell die in der Datierung) keine Erklärung. Sie widerspricht der ganzen Argumentationslogik von Magherinis Haupttext. Daher ignoriere ich hier die Frühdatierung und gehe davon aus, dass der Haupttext maßgeblich sein soll.

334 Vgl. *ibid.*, S. 11.

335 Es bleibt unklar, welche Kirche Magherini-Graziani hier meint. Er spricht nur von „metropolitana“, was übersetzt „Metropolitankirche“ und nicht etwa nur „Kathedrale“ meint, weshalb im Wortsinn eigentlich nicht Città di Castello gemeint sein kann. Metropolitankirche ist Perugia, doch wird Magherini diese Kirche nicht meinen, da Perugia erst am 27. März 1882 zum Erzbistum erhoben worden ist und bis dahin ebenfalls nur eine einfache Diözese war, <http://catholic-hierarchy.org/diocese/dpcdp.html> (Zugriff am 22. November 2024). Wahrscheinlich meinte er aber doch die Kathedrale von Città di Castello, da er sonst wohl den Namen der Kirche genannt hätte.

336 Magherini Graziani 1905, S. 7, Fn. 2. Zum Transkript siehe die vorherige Fußnote.

337 Muzi 1844a, S. 220 mit weiteren Angaben zur Geschichte dieses Kodex. Danach soll Arnulfs Text durch die Bibliothekare auf 1086 datiert worden sein. An anderer Stelle (S. 222) datiert er auf 1078. Eine noch ausführlichere Geschichte des Kodex und die im Text verwandte Datierung für die Arnulf-Vita findet sich bei Magherini Graziani 1905, S. 11 f., insb. Fn. 4.

Von der Verfasserschaft durch einen Arnolfo di Arezzo geht sicher aus: http://www.keytombria.com/Citta_di_Castello/St_Floridus.html (Zugriff am 22. November 2024). Hier wird die Vita ohne Beleg auf um 1077 datiert. Ähnlich ist bei http://it.wikipedia.org/wiki/San_Florido (Zugriff am 28. Juni 2013) die Rede von einer „Vita Sancti Floridi, scritto dell’XI secolo, compilato da un diacono aretino di nome Arnolfo“. Belegt wird dies durch einen generischen Hinweis auf die Stadtgeschichte Magherini-Grazianis.

338 Vita Laurenziana nach Magherini Graziani 1905, S. 277.

nicht gut zur – allerdings denkbar schlecht belegten – Datierung des Exemplars SF0 „um 1080“ passen würde. Angesichts dieser Zusammenhänge scheint es durchaus möglich, dass die Fassung A der Floriduslegende von Arnolfo di Arezzo anlässlich der Kirchweihe zu Anfang des 11. Jahrhunderts für Bischof Theodaldus verfasst wurde.

Francesco Mancini und Giovanni Muzi vermuten jedoch, dass Arnulf nur den letzten Teil mit der Weihe der neuen Kirche angefügt habe, die übrige Vita aber älter sei.³³⁹ Ziel dieser Vermutung ist es, den Inhalt der Vita möglichst nah an den Tod des Floridus zurückzudatieren, um so ihren Inhalt zu einer Wahrheit zu machen, welche die angeblich unbezweifelbare Glaubwürdigkeit einer „konstanten Tradition“ („tradizione costante“) besitze.³⁴⁰ Viel wahrscheinlicher ist es jedoch, dass die gesamte Vita erst im 11. Jahrhundert entstanden ist, da Floridus laut ihrem Inhalt zu Lebzeiten kein Wunder gewirkt, sondern aus einer Bescheidenheit, die in der Logik des Textes dazu angelegt ist, seine wahrhafte Heiligkeit zu unterstreichen, die von ihm verlangten Wunderheilungen ausdrücklich an den Priester Amantius delegiert hat. Die zum Beweis von Floridus' Heiligkeit zwingend notwendigen Wunder ereigneten sich vielmehr erst nach seinem Tod anlässlich ebenjener Kirchweihe durch Bischof Pietro. Daher ist von einer einheitlichen Entstehung des Texts im 11. Jahrhundert auszugehen, weil er ohne die im 11. Jahrhundert spielenden Episoden keine Heiligenlegende, das heißt also kein die Heiligkeit des Protagonisten erweisender Bericht wäre und diese Passagen dementsprechend wohl kaum nachträglich angefügt worden sind.³⁴¹ Zu beachten ist in diesem Zusammenhang

339 Muzi 1842a, S. 221; ähnlich auch schon auf S. 170; dort finden sich auch die Verweise auf Mancini 1838, der mir nicht vorlag.

340 Dieser Topos findet sich bei Muzi immer wieder. Er hat die Vorstellung, dass sich kirchliche Körperschaften gegen die Veränderungen ihrer Traditionen konsequent und durchsetzungsstark wehren würden, weshalb eine von einer kirchlichen Körperschaft verwaltete Tradition, die in der Zeit der in ihr berichteten Ereignisse entstanden ist, letztlich immer wahr sein müsse, vgl. Muzi 1842a, S. 171 f., 182, und exemplarisch für eine andere Tradition S. 117 f.

341 Das Wunderwirken als unfehlbares Kriterium der Heiligkeit kennt die Christenheit spätestens seit Sulpicius Severus' Betrachtungen zu Martin von Tours (als diese Auffassung aber noch streitig war). Im Hochmittelalter bekräftigt diese Auffassung Bernhard von Clairvaux. Das Wunderwirken ist konstitutiver Bestandteil einer mittelalterlichen Heiligenlegende und offenbar auch des im 11. und 12. Jahrhundert als päpstliches Privileg etablierten Kanonisationsverfahrens. Als im Zuge dieser papstzentralisierten Verrechtlichung des Kanonisationsverfahrens durch Innozenz III. (*1160/61; reg. 1198–1216) und Sinibaldo Fieschi (später Innozenz IV., * um 1195; reg. 1243–1254) die Kriterien für Heiligkeit konkretisiert wurden, entstand das Ideal eines heroische Tugend übenden Menschen zu Lebzeiten (*virtus morum*) und Wunder erst postmortal übenden Heiligen (*virtus signorum*). Ein Mensch, der zu Lebzeiten Wunder gewirkt haben sollte, war verdächtig, nicht hinreichend tugendhaft zu sein, indem er auf ganz unheilige Weise seine Heiligkeit inszenierte. Doch wollte man auf Wunder als sicherstes Kriterium der Heiligkeit nicht verzichten, weshalb sie dem Ideal nach postmortal gewirkt werden sollten. Genau diesem Ideal entspricht die Vita laurenziana des Floridus, die möglicherweise ein Hinweis darauf ist, dass das von Innozenz III. und IV. im 12. und 13. Jahrhundert propagierte Heiligenideal auf lokaler Ebene bereits zu Anfang des 11. Jahrhunderts bestanden hatte. Das Misstrauen gegenüber selbstinszenierter Heiligkeit ging so weit, dass seit Urban VIII. (reg. 1623–1644) die Heiligsprechung eines schon zu Lebzeiten Verehrten

außerdem, dass bei einer Wiederauffindung der Heiligenreliquien am 19. April 1356 angeblich festgestellt wurde, dass sie mit dem Siegel des Bischofs Pietro und der Jahreszahl 1012 versehen gewesen waren.³⁴² Die in der Vita A überlieferte Kirchweihe scheint sich also tatsächlich so ereignet zu haben. Dementsprechend wird hier also von einer Verfasserschaft des Arnulf und einer Entstehung der frühesten Floriduslegende von Città di Castello im 11. Jahrhundert ausgegangen.

Es existieren noch zwei weitere Fassungen dieser Vita. Die erste ist eine in 27 Lektionen eingeteilte Lebensbeschreibung, die offenbar für den liturgischen Gebrauch in der Kathedrale von Città di Castello angefertigt worden war, da sie im Archivio della Canonica gefunden wurde (im Folgenden als Textversion mit „Vita B“ bezeichnet). Die darin enthaltene Liturgie erstreckt sich von Vesper (der Vortag des Festes) bis Oktav (der Tag eine Woche nach dem Fest) und besteht aus diversen Gebeten, Hymnen und dreimal neun *Lectiones*, die einzelne Kapitel der Vita von Floridus und Amantius beinhalten. Sowohl Muzi als auch Magherini Graziani liefern eine Transkription dieser Fassung. Beide Autoren verwenden hierfür unterschiedliche Manuskriptexemplare, die sie jedoch nicht näher datieren.³⁴³ Von dieser Fassung sollen auch schon zwei frühneuzeitliche Drucke aus den Jahren 1519 und 1546 existiert haben, doch waren diese schon im 19. Jahrhundert verschollen.³⁴⁴ Schließlich existiert noch eine auf drei nur jeweils einen Absatz lange *Lectiones* beschränkte Fassung, die infolge der Brevierreform von Pius V. aus dem Jahr 1568 angefertigt worden ist (im Folgenden „Vita C“).³⁴⁵ Dieser Quellenbefund wird in der Standardbibliographie für Heiligenviten, der Bibliotheca Hagiografica Latina (BHL) der Bollandisten, die eigentlich den modernen Forschungsstand zu den jeweiligen Heiligenviten repräsentieren soll, vollkommen unvollständig und

juristisch eigentlich gar nicht mehr möglich war. Vgl. hierzu ausführlich Gemeinhardt 2010, S. 36 f., 59, 73, 79, 81, 85 mwL.

342 Magherini Graziani 1905, S. 21 Fn. 1; vgl. auch Muzi 1842a, S. 250.

343 Die Transkription bei Muzi (Muzi 1844b, S. 232–253) beinhaltet auch die übrigen liturgischen Texte, Magherini Graziani (Magherini Graziani 1905, S. 261–273) dagegen nur die *Lectiones*. Letzterer behauptet, der Wiederabdruck sei notwendig, da ältere Ausgaben fehlerhaft seien. Das kann sich eigentlich nur auf Muzi beziehen, da weitere Ausgaben nicht existieren.

Muzi will seine Vita aus dem Archivio Canonico von Città di Castello transkribiert haben (Muzi 1842a, S. 170; Muzi 1844b, S. 229), macht aber weder bibliographische Angaben (Signatur) noch erschließt er die Archivalie (Beschreibung des Kodex/der Handschrift, Datierung, Kontext innerhalb des Kodex, falls in einem solchen enthalten, etc.).

Magherini Graziani dagegen gibt als Grundlage für sein Transkript nebulös einen „antico ms. dell’Arch. Magherini-Graziani“ an, Magherini Graziani 1905, S. 261, Fn. 1.

344 Vitelli, Giulio, *Romæ per Magistrum Antonium De Bladis de Æsule in domo Domini Petri Matthæi de Castello anno 1519. Die 19. Julii, jussu Reverendissimi in Christo Patris D. Julii de Vitellis Tifernatis ob venerationem Sanctorum, et amorem in Clerum* [Verlag und Ort sind unbekannt]. Ein erneuter Abdruck inkl. der responsorischen Hymnen erfolgte 1546 durch Monsignor Alessandro Filodori dell’Ordine de’Predicatori, Bischof von Città di Castello mit der Hilfe des Erzdiakons Niccolò Laurenti bei Niccolò Gucci Cortonese. Angaben nach Muzi 1842a 169 f.

345 Abgedruckt bei Muzi 1842a, S. 168 f. mwA.

irreführend dargestellt: Dort werden Viten A und B gar nicht genannt, sondern nur die Vita C und eine angebliche Floridus-Vita Gregors des Großen, die aber in Wahrheit die Amantius-Vita ist, in der Floridus nur als Berichterstatter und Beteiligter, nicht aber als Heiliger vorkommt.³⁴⁶ Diese ist in der älteren BHL dementsprechend doppelt aufgeführt; so erhält Amantius ein eigenes Lemma, bei dem – diesmal korrekt – erneut die entsprechende Vita mit „Greg. Magnus, Dial. III.35“ (nebst späteren Editionen von ihr) als Nachweis aufgeführt ist. Sie erhält hier aber, anders als im Falle der vermeintlichen Floridus-Vita Gregors, erstaunlicherweise keine eigene Handschriftennummer.³⁴⁷ Es wird sich herausstellen, dass auch die weiteren bei den beiden Heiligen-Lemmata vorgenommenen vorhandenen Anmerkungen der BHL weitgehend zu verwerfen sind.

Nach der Vitenfassung A kommt Floridus aus Città di Castello, das damals noch Tifernum Tiberinum heißt. Zum Diakon geweiht, verlässt er das von Totila belagerte Tifernum und zieht sich mit dem frommen Priester Amantius nach Perugia zum verehrungswürdigen Bischof Herkulanus zurück. Von ihm wird er gegen seinen Willen – denn er hält sich nicht für würdig – zum Priester geweiht. Nach Tifernum zurückgekehrt, lehnt er mit derselben Begründung die Bischofs-erhebung ab, die nur durch eine List des Volkes beim Papst erreicht werden kann. Als Bischof regiert er tugendhaft, lehnt jedoch erneut aus Bescheidenheit Wunderwirkung ab; nur Aposteln und ihren Imitatoren sei diese Macht übertragen, weshalb er auf Amantius verweist, der viele Kranke heilte und noch dazu in der Lage war, Schlangen durch das Kreuzzeichen zu töten. Als er auf dem Totenbett liegt, bittet ihn das Volk, Gott um sein Weiterleben zu bitten, da Floridus dem Volk doch unmittelbar bevorstehende Gefahren vorhergesagt habe, und es in dieser Situation nicht seines Bischofs entbehren wolle. Er bescheidet seinem Volk, dass es ihn jetzt nicht beweinen, sondern vielmehr göttliche Barmherzigkeit für sich

346 Der heilige Floridus findet sich, wie schon angemerkt, in der BHL unter den Nummern 3062 und 3062c. In der älteren Ausgabe bei BHL 3062 nennen sie für einen „Floridus ep. Tifernae Tibertinae, † cca. [sic] 600. – Nov. 13“ – offenbar in Abhängigkeit von Muzi – für 1519 und wiederum für 1546 ein „Officium S. Floridi“, das sie aber nicht selbst gesehen hätten („[non vidimus]“) und die Ausgabe bei Muzi 1844b, die sie mit „S. 232–253“ nachweisen. In den Jahren 1898–99 war den Bollandisten also nur die Vita B bekannt, die Verweise auf die ältere Vita A, die sich ja schon bei Muzi finden, nehmen sie nicht zur Kenntnis. Auch ignorieren sie die in einem früheren Band von Muzis Geschichtswerk aufgeführte Vita C.

Im Übrigen machen sie bei ihrer offensichtlichen Abschrift aus Muzi zwei Abweichungen: Die gesamte Liturgie erstreckt sich bei Muzi von S. 229 bis 253 (sein „Appendix I), und das Incipit weicht leicht ab („Floridus itaque religiosus parentibus Tiferniae Tiberinae Civitatis civibus ortus“ statt „Floridus itaque Tiferniae Tiberinae civitatis civibus ortus“. Das angegebene Ende bezieht sich auf die letzte der 27 *Lectiones*.

Die neuere Ausgabe bei BHL Suppl. 3062c ist vollkommen irreführend: Die hier angegebene Vita ist Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 35, also die Vita des heiligen Amantius, die Gregor von dem Bischof Floridus berichtet wird – es geht hier trotz des den Namen „Floridus“ beinhaltenden Incipit nicht um eine Vita desselben. Sie hätte nur unter „Amantius“, nicht unter „Floridus“ gelistet werden müssen. Außerdem suggerieren die Bollandisten damit, dass Floridus bei Gregor als Heiliger erscheint, was aber nicht der Fall ist (vgl. Fn. 323).

und ihn erbitten solle. Entscheidend seien in dieser Situation nicht seine leibliche Anwesenheit, sondern die guten Taten der Bürger der Stadt. Er sei kurz davor, sie im Himmel Gott anzuempfehlen. Nach seinem Tod kommen zahlreiche Bischöfe der umliegenden Städte, um seiner Beerdigung beizuwohnen, die dann in der von Floridus selbst „von den Fundamenten her“ begonnenen, aber nicht vollendeten Kathedrale von Tifernum stattfindet. Zu unterstreichen ist, dass die Behauptung, nach der die Errichtung der Kathedrale von Tifernum auf Floridus zurückgeht, erstmals an dieser Stelle und nicht schon in den Kapiteln zu seinem Wirken als Bischof erfolgt, wohin sie bei einer streng chronologischen Erzählweise gehört hätte. Kurz nach Floridus' Tod starb auch Amantius, der ebenfalls in dieser Kirche bestattet wurde. Nach dem Bericht über das Schicksal von Floridus' Gefährten Doninus, der das Eremitendasein wählte, wird deutlich, welches das vorhergesehene Unheil war: die Zerstörung der Stadt durch die Langobarden. Die Kirche, die später von seinen Nachfolgern vollendet wird, bleibt aber ob der Verdienste des Floridus verschont. Schließlich folgt der Bericht über die erwähnte Neuerrichtung der Kathedrale Anfang des 11. Jahrhunderts, bei der zwei durch Floridus gewirkte Wunder geschehen. Diese Wunder stehen mit dem Kirchenbau und der in ihm befindlichen neuen Heiligengrabszenierung am Hochaltar in Verbindung, handelt es sich doch um eine Blindenheilung an Floridus' Grab am Vortag und um ein Lichtwunder während des Weihegottesdienstes, das vom Hochaltar ausgeht und in eine Krankenheilung durch Floridus mündet.³⁴⁸

In der Fassung A begegnet uns also ähnlich dem Herkulanus in Perugia ein Bischofsheiliger, der zugleich Vorsteher der städtischen Gemeinschaft ist. Dabei wirkt er, ebenso wie Herkulanus, auch als Erbauer der Kathedralkirche. In der Bescheidenheit zu Lebzeiten und dem postmortalen Wunderwirken entspricht er, wie bereits dargelegt, dem Heiligenideal des Hochmittelalters. Mit seinem Versprechen auf dem Totenbett, bei Gottvater für Tifernum zu interzedieren (da wird aus Bescheidenheit dann doch Anmaßung), empfiehlt er sich selbst geradezu als Schutzpatron der Stadt, eine Rolle, die er zum vermuteten Zeitpunkt der Abfassung von Vita A sicher innehatte. Schon diese Fassung der Vita macht unmissverständlich deutlich, dass mit Floridus und Amantius dieselben Personen gemeint sein sollen wie diejenigen desselben Namens, die in Gregors *Dialogi* auftauchen. Floridus geht bei Herkulanus förmlich in die Lehre, was ihn in den Stand versetzen wird, Gregor später von diesem zu berichten und ihn dort als seinen Lehrer zu bezeichnen. Und Amantius tritt lediglich als Wunderwiker im Priesterstand in Erscheinung, was genau die Rolle ist, in der er bei Gregor in der ihm gewidmeten Vita vorgestellt wird. Dort umfasst sein Repertoire eben genau Krankenheilung und die Tötung von Schlangen durch das Kreuzzeichen.

Es scheint offensichtlich, dass bereits der Verfasser der Vita A, der höchstwahrscheinlich Arnolfo di Arezzo ist, Gregors *Dialogi* kannte und versuchte, alle dort enthaltenen Informationen über Floridus und Amantius auf eine kohärente

348 Zum Nachweis siehe das oben zitierte Transkript bei Magherini Graziani 1905, S. 273–278.

Geschichte hin zu rationalisieren, mit dem Ziel der Plausibilisierung weiter auszuschnücken und auf die zu jenem Zeitpunkt in Città di Castello wohl schon verehrten Floridus und Amantius zu beziehen. Denkbar ist, dass er dabei im Auftrag des Bischofs von Città di Castello handelte, da dieser das größte Interesse daran haben musste, einen entsprechenden Kult in seiner Kirche, der Kathedrale der Stadt, zu etablieren. Zeitgenössischer Maßstab für die Plausibilität des Vitenberichts war die Vereinbarkeit der Vita mit den Informationen, die man Gregors *Dialogi* entnehmen konnte. Dabei ging auch der Verfasser der Vita A davon aus, dass Gregor sowohl die Herkulanus-Vita als auch die Amantius-Vita vom selben Floridus berichtet worden war, weshalb er nun die Informationen beider Viten zusammenfügte. Die Herkunftsbezeichnung von Floridus aus der Herkulanus-Vita las er nun als „Tifernum tiberinum“ bzw. so, dass sie sich auf die alte Città di Castello bezog, und nach den Informationen dieser Geschichte musste Floridus ein Schüler des Herkulanus sein, weshalb er die Episode von dessen Lehre in Perugia einfügte. Aus dem Berichterstatte über Amantius bei Gregor machte der Verfasser der Vita A nun auch dessen Gefährten, ohne dass Gregor hierauf einen Hinweis gegeben hätte. In dessen Text stellt es sich so dar, dass ein Bischof Floridus Gregor davon berichtet, dass er „bei sich“ einen wunderwirkenden Priester Amantius habe – es klingt also eher so, als seien Floridus als Ortsordinarius Berichte über das Wunderwirken eines Priesters in seiner Diözese bekannt geworden. Eine Gefährtschaft war jedoch die naheliegende Beziehung zwischen zwei jungen Priestern, wenn man nun beide Gregorlegenden zwingend zu einer kohärenten zeitübergreifenden Erzählung verknüpfen wollte, und da schadete es offenbar auch nichts, dass Amantius bei Gregor lediglich ein Priester aus der Provinz Tuszien ist, zu der Città di Castello in Wahrheit jedoch nie gehörte. Im Übrigen ist an dieser Stelle zu beachten, dass „Ferentina“, also der Ort, aus dem Floridus als Berichterstatte der Amantius-Vita in der Lesart von Moricca kommen soll, von Gregor ausdrücklich zur Provinz Tuszien gezählt wird; so leitet Gregor die Viten seines ersten Bandes der *Dialogi* ab dem IX. Kapitel als Berichte aus der Provinz Tuszien ein, und gleich der erste dann beschriebene Heilige, ein Bonifatius, wird als Bischof der Stadt Ferentina eingeführt („De Bonifacio Ferentinae civitatis episcopo“).³⁴⁹ Kein anderer der in Rede stehenden Orte liegt jedoch in Tuszien, jedenfalls wenn man zur Verortung die Erstreckung der frühchristlichen Kirchenregion VII „Etruria“ oder „Tuscia“ heranzieht.³⁵⁰ Dieser Umstand wäre ein weiterer Hinweis darauf, dass Umberto Moriccas Lesart für die Herkunftsbezeichnung des Floridus der Gregor-Vita zutrifft,

349 Gregor, *Dialogi* I 19 inkl. Vorspann.

350 Die elf frühmittelalterlichen Kirchenregionen Italiens (hinzu kommen noch die Provinzen Sizilien und Sardinien), die sich deutlich vom Zuschnitt der heutigen, erst in der Moderne geschaffenen 16 Kirchenregionen unterscheiden, werden aufgeführt in einer Tabelle bei Testini, et al. 1989, S. 19–23. Die Autoren begründen nicht näher, wie sie zur Rekonstruktion dieser Einteilung gelangt sind, sind aber ansonsten sehr verlässlich. Danach gehörte Tifernum (dort aufgeführt gemäß der in dem Aufsatz gewählten Konvention, bei Vorhandensein immer moderne Namen zu verwenden, als Città di Castello) zur Region VI, Bereich „Umbria“, Tivoli/Tudertinum zur Region I, Bereich „Latium vetus“.

auch wenn seine Interpretation von „Ferentiae Ecclesiae episcopus“ leicht modifiziert werden müsste: Sie wäre eben als das moderne „Ferento“ in der ehemaligen Kirchenregion VII, Bereich Etrurien oder Tuszien und nicht wie von Moricca befürwortet als das moderne „Ferentino“ in der ehemaligen Kirchenregion I, Bereich „Latium vetus“ aufzulösen.³⁵¹ Umgekehrt bedeutet dieser Befund jedoch, dass die Herkunftsbezeichnung des Floridus bei Gregor wohl nicht „Tifernum“ geheißen haben wird, weil bei ihm sowohl Floridus als auch Amantius aus Tuszien und damit nicht aus dem alten Città di Castello stammen.

Dementsprechend ist der komplette Inhalt der Vita A, soweit er sich aus den *Dialogi* Gregors entnommenen Informationen zusammensetzt, Fiktion; Floridus und Amantius, die uns in jener Vita begegnen, sind letztlich „fiktive Heilige“, die es in dieser Form nicht gegeben hat.³⁵² Dabei muss auch noch einmal betont werden, dass uns Floridus bei Gregor, wie oben dargestellt, eben nicht als Heiliger begegnet, sondern lediglich als Berichterstatte über andere Heilige. Gregor hatte ihm zwar in der Amantius-Vita „Wahrhaftigkeit und Heiligkeit“ zugesprochen, doch war es im dortigen Zusammenhang nur darum gegangen, dessen Integrität und Wahrheitsliebe als Berichterstatte hervorzukehren.³⁵³ Als eigenständigen Heiligen vom Range der Berichteten scheint ihn Gregor nicht zu sehen, wobei auch im Übrigen ganz undenkbar wäre, dass ein Lebender bereits als Heiliger bezeichnet würde.³⁵⁴ Doch auch zu einem späteren Zeitpunkt widmet ihm Gregor keine Vita.

Damit sind jedoch in einer Art Zwischenfazit die Einträge zu Floridus in der BHL als der entscheidenden Autorität der modernen Heiligenforschung nun gänzlich zu verwerfen: Nicht nur wurde dort ohne Not die Quellensituation vollkommen falsch dargestellt (s. o.), sondern es werden mit dem dort aufgeführten

351 Die Tabelle bei *ibid.*, S. 19–23, die bei seit der Antike fortbestehenden Städten immer den modernen Namen verwendet, listet in der Region I, Bereich „Latium adiectum“ die Stadt Ferentino und in der Region VII „Etruria“ oder „Tuscia“, zu der im Übrigen auch Perugia gehört, die Stadt Ferento. Ferento wird auf unterschiedliche antike Bezeichnungen zurückgeführt (u. a. „Ferenti“, „Ferentis“ oder „Ferentum“), beiden Städten gemeinsam ist aber eine antike Bezeichnung als „Ferentinum“, vgl. z. B. die unterschiedlichen Einträge bei Zedler 1735, Sp. 575 f. Damit erscheint es möglich, dass Gregor genauso gut Ferentino im Latium wie eben Ferento in der Toskana gemeint haben könnte.

Natürlich könnte man mit Moricca auch annehmen, Gregor habe den Floridus als Bischof in Ferentino im Latium verorten wollen, müsste dann aber zur Kenntnis nehmen, dass Floridus nach dem Bericht des Gregor Floridus dann „bei sich“ („apud se“), also in seiner nun im Latium gelegenen Diözese, einen Priester gehabt haben soll, den Gregor in derselben Geschichte als Priester der Provinz Tuszien bezeichnet (Titel „De Amantio presbytero provinciae Tusciae“), vgl. Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 35.

352 Zum Phänomen der „fiktiven Heiligen“ vgl. das entsprechende Kapitel in von der Nahmer 1994a, S. 124–130.

353 „Floridus Tiburtinae Ecclesiae episcopus, cuius veritatis atque sanctitatis est dilectioni tuae incognitum non est. Hic mihi esse apud se presbyterum quemdam Amantium nomine praecipuae simplicitatis narravit virum [...]“, Gregorius Magnus, *Dialogi* III 35 ed. PL 77 (1896), Sp. 301A–B.

354 Gregor VII. (1073–1085) hatte im *Dictatus papae* (1075) zwar Heiligkeit qua Amt postuliert, konnte sich aber nicht durchsetzen. Peter Gemeinhardt begründet dies so: „Zu Lebzeiten konnte und kann bis heute niemand den Ruf der Heiligkeit erwerben“, Gemeinhardt 2010, S. 84.

„Floridus ep. Tifernae Tiburtinae, † cca. [sic] 600 – Nov. 13“ und dem „Amantius presb. Tiferi in Umbria, cca. 600. – Sep. 26“ zwei völlig fiktive Figuren als tatsächliche Heilige mit eigenen Lebensdaten aufgeführt, obwohl es ja gerade der Anspruch der Bollandisten ist, nachweislich fiktive Heilige von solchen zu trennen, die einer kritisch-philologischen Prüfung standhalten.³⁵⁵ Bei Amantius gilt dieses Urteil nur eingeschränkt; diese Person ist nur insoweit zu verwerfen, als sie sich auf den fiktiven Amantius aus Città di Castello bezieht; die Existenz des bei Gregor genannten Amantius kann mit den hier gemachten Ausführungen natürlich nicht bestritten werden. Insofern wären hier aber die Herkunftsbezeichnung („ex Tuscia provincia“) und die Lebensdaten (z. B. „ca. Saec. VI“) anzupassen. Ebenso verhält es sich mit ähnlichen Einträgen in weiteren hagiographischen Nachschlagewerken wie dem „Vollständigen Heiligen-Lexikon“, das unter dem Lemma „Floridus, S.“ einen Bischof aus „Tifernum in Umbrien (jetzt Città di Castello, einer Stadt im Kirchenstaate, Delegation Perugia)“ aufführt, der Schüler des heiligen Bischof Herkulanus von Perugia gewesen und nach dessen Martyrium Bischof von Tifernum geworden sei, sowie unter dem Lemma „S. Amantius, Presb.“ einen „heiligen Priester [...] aus Tiferno in Umbrien“, der „besonders ausgezeichnet durch seine Krankenheilungen“ gewesen sei, „was den heiligen Gregor den Großen bewog, ihn zu sich nach Rom kommen zu lassen.“³⁵⁶

Wie es zur Verehrung von Floridus in Città di Castello gekommen ist, lässt sich anhand der mir vorliegenden Quellen kaum rekonstruieren, denkbar ist aber, dass er letztlich allein aus der Fehllektüre von Floridus' Herkunftsbezeichnung bei Gregor (nämlich als „Tifernum Tiberinum“) heraus entwickelt worden ist. Möglicherweise beruht die Existenz von Heiligenreliquien für Floridus und Amantius auf einer später inszenierten bischöflichen „Wiederauffindung“ der Leiber der beiden Heiligen; ein Instrument, das auf der vom Kirchenvater Ambrosius etablierten Form des Heiligenkults in italienischen Kirchen beruht,³⁵⁷ und uns auch im Fall von S. Pietro und weiteren Kirchen in Perugia mehrfach wiederbegegnet wird. Möglicherweise wurde die Verehrung überhaupt erst anlässlich der Kathedralweihe im 11. Jahrhundert direkt von amtskirchlicher Seite erfunden und propagiert. Dafür spricht, dass, wie oben bereits dargelegt worden ist, für die Vorstellung eines heiligen Floridus und Amantius in Città di Castello eben die Lektüre von Gregors *Dialogi*

355 Zu den Einträgen in der BHL vgl. Fnn. 323 und 346.

356 N.N., s. v. Floridus, in: *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, Bd. 2 (1861), S. 234; N.N., s. v. 11S. Amantius, in: *Vollständiges Heiligen-Lexikon* (1889), S. 162.

Die breite Rezeption in der interessierten Öffentlichkeit genießende Website „Key to Umbria“ schätzt zwar Floridus' Rolle bei Gregor korrekt ein, führt ihn aber dennoch als Heiligen; sie vermag die verwirrende Überlieferungssituation in Bezug auf dessen Herkunft nicht aufzulösen und liefert eine vollkommen wirre Identifikation von Città di Castello und Tivoli. Floridus wird hier bezeichnet als „St Floridus of Città di Castello („Tivoli“), who was the source for the accounts of [...] St Herculanus [...] and of St Amantius of Città di Castello“, http://www.keytombria.com/Umbria/Dialogues_of_Pope_Gregory_I.html; Zugriff am 19. April 2013.

357 Vgl. Mayer-Himmelheber 1984, S. 5, 19 Fn. 98 und auch Paschini 1922, S. 179 über die spätere Gängigkeit dieses Vorgehens.

erforderlich ist, was im Hochmittelalter besonders gut im Umfeld einer Kathedrale zu denken ist, und dass vor allen anderen der Ortsordinarius das Interesse an der Etablierung einer Heiligenverehrung in der von ihm versorgten Kathedrale gehabt haben wird. Dass die Amtskirche in Città di Castello auch in Zukunft durchaus bereit sein sollte, eine Heiligenverehrung durch derartige Inszenierungen zu forcieren, wird zu Anfang des 17. Jahrhunderts deutlich werden. So ließ man in der Krypta der Kathedrale im Jahre 1630 ein Wunderbild des heiligen Floridus erscheinen, das man auch durch mehrfaches Weißen der entsprechenden Säule nicht dauerhaft zu tilgen vermochte. Die Bekanntmachung dieses offensichtlich von kirchenoffizieller Seite initiierten „Wunders“ führte – wie offenbar erwünscht – in der Folge zu einer erneuten Intensivierung der Floridus-Verehrung.³⁵⁸

Für S. Pietro in Perugia bedeutet das jedoch, dass die Floridus-Viten uns keinerlei weiterführende Informationen zur Frühzeit von S. Pietro liefern können und es sich bei den ganz ausführlichen, über Gregor weit hinausgehenden Angaben zu Herkulanus und dessen Bestattung in S. Pietro in Perugia insbesondere in der Vita B (dort *Lectiones* III f. / XII f., s. u.) lediglich um Interpolationen auf Basis des Gregor-Berichts handelt und nicht etwa um eine weitere Bestätigung, dass S. Pietro in Perugia tatsächlich schon in frühchristlicher Zeit existiert hätte. Für die Heiligenverehrung in der Kirche des Doms von Città di Castello, die über die Zeit erhebliche bauliche Veränderungen mit sich brachte, bedeutet dies, dass im Zentrum der Verehrung zwei Menschen standen (und immer noch stehen), die so nie existiert haben. Auch trägt die Kirche das Patrozinium zweier fiktiver Personen.

Für die übergreifende Forschung bedeutet dies, dass sämtliche oben genannten Historiker und wissenschaftlich orientierten Hagiographen eine Person als historische Figur akzeptiert haben, die mit hoher Wahrscheinlichkeit gänzlich fiktiv gewesen ist. Dieser Irrtum hat erhebliche Folgen für die Geschichtsschreibung von Città di Castello. So sind beispielsweise die Versuche, die zahlreiche Historiker unternommen haben, aus den Angaben der Floridus-Vita und der allgemeinen Historie auf konkrete Jahreszahlen zu schließen und dabei unter anderem die Belagerung von Perugia näher zu datieren, von vornherein zum Scheitern verurteilt.³⁵⁹ Dieses Phänomen, also die Akzeptanz legendärer Fiktionen als historische Wahrheiten, der anschließende, völlig fehlgehende Versuch, durch logische Deduktionen im Abgleich mit bekannten historischen Daten (wie z. B. dem Zeitpunkt von Belagerungen oder den Regierungszeiten genannter Personen) diese Fiktionen plausibel historisch zu datieren und die Tradierung dieser Datierungen als vermeintliche historische Tatsachen in der späteren Literatur wird uns bei S. Pietro in Perugia wiederbegegnen; dort gibt es eine Unmenge fester Datierungen über die Bau- und Ausstattungsgeschichte, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit mit ähnlichen Argumenten gänzlich verworfen werden.

³⁵⁸ Vgl. Muzi 1842a, S. 222–225.

³⁵⁹ Solche Versuche unternahmen Mancini 1838, S. 26 ff., Muzi 1842a und mit eben nur vermeintlicher Objektivität Magherini Graziani 1905, S. 13–17.

Noch weiter gehen jedoch die historischen Fehlschlüsse, wenn man, wie dies geschehen ist, die Vita in der Fassung B hinzuzieht, da diese im Kern zwar die Fassung A mit beinhaltet, darüber hinaus aber noch viel weitergehende Informationen zu liefern vorgibt. Hier wirkt Floridus bereits Wunder zu Lebzeiten, sein erstes auf einer durch Herkulanus initiierten Reise nach Tudertina, d. h. Tivoli (*Lectio* III–IV). Ausführlich schildert die Vita die Belagerung von Perugia, die sieben Jahre gedauert haben soll, und die Tötung des Herkulanus entlang Gregors Bericht in den *Dialogi* (*Lectio* IV und V). Floridus kehrt nun in seine Heimatstadt Tifernum zurück und findet diese – und das ist eine erhebliche Neuerung in dieser Fassung – von Totila zerstört vor. Floridus' Stellung als Vorsteher der Stadt wird hier noch weiter gestärkt, denn er ist es, der seine Mitbürger mit einer Rede aufrüttelt und dazu anhält, die Stadt wiederaufzubauen. Die wiedererrichtete Stadt habe einem „Castellum“ geglichen, dessen Namen sie heute noch trage – die Fassung B führt den Namenswechsel von „Tifernum“ zu „Città di Castello“ also unmittelbar auf Bischof Floridus zurück (*Lectio* VI).

Auf zwei Lektionen, die ohne Bezug zu Floridus lediglich weitgehend auf Prokop beruhende historische Betrachtungen³⁶⁰ über den Fortgang der Gotenkriege und den Untergang Totilas beinhalten (*Lectiones* VII–VIII), folgen die Episoden seiner Bischofswahl (*Lectio* IX), seiner tugendhaften Amtsführung, die Verweigerung von Wundern und der hier leicht abweichende Verweis auf Amantius sowie ein weiteres Wunder noch in der Zeit Totilas (*Lectiones* I–III / X–XIII)³⁶¹. Darauf liefert die Fassung B eine ausführliche Beschreibung des bei Gregor erwähnten Begräbnisses des Herkulanus in S. Pietro in Perugia, bei dem Floridus und Amantius nun anwesend gewesen sein sollen (*Lectiones* III f. / XII f.). In den darauffolgenden drei *Lectiones* (VI–VIII / XV–XVII) begeben sich die beiden Gottesmänner auf Befehl Gregors nach Rom, wo Floridus – wie in der Amantius-Vita in Gregors *Dialogi* – dem Papst einen Beweis für Amantius' Kraft zur Wunderheilung erbie tet. Die folgenden *Lectiones* (IX, I–II / XVIII–XX)³⁶² beinhalten wieder abstrakte historische Ausführungen über die Zeit der Langobardeneinfälle; die Langobarden als Gefahr für Città di Castello werden hier also anders als in der Fassung A bereits vor dem Tod des Floridus eingeführt. Dementsprechend bittet Floridus auch schon

360 Nach Muzis Urteil sind die Interpolationen, die nicht direkt das Leben des Floridus betreffen, „verschiedenen profanen Autoren“, den *Dialogi* von Gregor dem Großen und der Vita des Paulus Diaconus über Papst Gregor entnommen, Muzi 1842a, S. 170; vgl. auch Magherini Graziani 1905, S. 11, Fn. 3.

361 In der Zählung bei Muzi beginnen hier die *Lectiones* für die Zeit der Woche nach dem Heiligenfest wieder mit einer I (vgl. Muzi 1844b, S. 264 f.), während Magherini-Graziani fortlaufend nummeriert (vgl. Magherini Graziani 1905, S. 264). Floridus begründet den Verweis auf Amantius hier im Übrigen mit der von Vita A abweichenden Begründung, dass Gott die Zeichen der Tugend oft eher durch einfache Menschen als durch ob ihrer Gelehrsamkeit Mächtige wirken lasse. Damit wird also der Bescheidenheitstopos, der konstitutiv für das in Vita A propagierte Heiligenideal des Floridus war, in Vita B nicht unmittelbar aufrechterhalten.

362 Die *Lectiones* am zweiten Tag nach dem Fest nummeriert Muzi wieder beginnend bei I (vgl. Muzi 1844b, S. 247 f.), während Magherini Graziani weiter durchnummeriert (vgl. Magherini Graziani 1905, S. 268).

vor seinem Tod um Abwendung dieser Gefahr (*Lectio* III/XXI). Darauf folgen das Schutzversprechen des Floridus an seine Stadt auf dessen Totenbett und sein Tod (*Lectio* IV/XXII). Die folgenden Lesungen beschreiben den Tod des Floridus und dessen aufwändiges Begräbnis in der von ihm begonnenen Kathedralkirche (*Lectio* V/XXIII) und den Tod des Amantius in dieser Kirche und Doninus' Eremitentum (*Lectio* VI/XXIV). Die Vita in der Fassung B schließt mit den Episoden um den Neubau der Kirche durch Bischof Pietro wegen Bauauffälligkeit der alten Kirche und den zwei postmortalen Wundern (*Lectio* VII–IX/XXV–XXVII).³⁶³

Ziel der Fassung B, die demzufolge den Inhalt der Vita A übernommen und um viele Teile ergänzt hat, war vordergründig zunächst einmal die Einteilung in *Lectiones* und die Verwendung im Gottesdienst. Dieses Motiv für die Erstellung einer Vitenfassung wird uns auch bei S. Pietro in Perugia begegnen. Die erheblichen Texterweiterungen könnten auch damit in Zusammenhang stehen, dass möglicherweise die Zahl von 27 *Lectiones* vorher feststand, weshalb Raum mit weiterem Text zu füllen war. Dies erfolgte auch über die Berücksichtigung der bisher fehlenden, bei Gregor beschriebenen Informationen, wie beispielsweise der Reise zum Papst nach Rom. Die umfänglichsten Interpolationen erfolgten jedoch in der Form gelehrter Ausführungen über die italienische Geschichte. Die entsprechenden *Lectiones* wurden nicht mit dem Fortgang der Heiligenerzählung verwoben und wirken daher wie historische Exkurse mit dem Ziel der geschichtswissenschaftlichen Kontextualisierung der Floridus-Vita. Dabei versucht der Autor, die ihm bekannten historischen Fakten und das, was sich Gregors Erzählung entnehmen lässt, in einen möglichst kohärenten Zusammenhang zu bringen.³⁶⁴ Seine Strategie ist damit ähnlich dem Vorgehen frühmoderner Kirchenhistoriker wie Ughelli, wenn sie versuchen, jedes in einer Heiligenvita beschriebene Ereignis mithilfe bekannter historischer Fakten genau zu datieren (anstatt zu fragen, ob die geschilderten Vorgänge nicht eher Topoi folgen als tatsächlichen Ereignissen).

Zweck der historischen Einfügungen ist offenbar die Plausibilisierung der berichteten Ereignisse, nun aber – im Gegensatz zur Fassung A – für ein Publikum,

363 Zum Nachweis siehe die oben erwähnten Transkriptionen bei Muzi (Muzi 1844b, S. 232–253; inklusive der übrigen liturgischen Texte) und Magherini Graziani (Magherini Graziani 1905, S. 261–273; ohne die liturgischen Texte).

364 So macht der Autor der Vita B teils weitschweifige historische Ausführungen zu Totila (*Lectio* II zur Matutin, Muzi 1844b, S. 232) und Narses (*Lectiones* VII und VIII zur Matutin, *ibid.*, S. 237 f.), die historischer Literatur bzw. direkt Prokop entnommen zu sein scheint. Von Gregor übernimmt der Autor beispielsweise die Belagerungsdauer Perugias von sieben Jahren (*Lectio* V, *ibid.*, S. 235) und versucht dabei die historische Tatsache, dass Totila ja nach diversen Belagerungen von Perugia jeweils weitergezogen war, so zu erklären, dass Totila einen Gutteil seines Heeres dortgelassen und allein weitergezogen sei (*Lectio* IV, *ibid.*, S. 235). Deshalb erfolgt die Einnahme Perugias in Vita B auch in Abwesenheit Totilas, und deshalb muss dessen Befehl, Herkulanus zu häuten und zu köpfen und die verbliebene Bevölkerung von Perugia zu ermorden, auch per Bote eingeholt werden, wovon bei Gregor nicht die Rede ist. (*Lectio* V, *ibid.*, S. 235). Von Gregor übernimmt der Autor des Weiteren eben dieses Martyrium des Herkulanus (mit einer leichten Modifikation bezüglich der Häutung) und die Bestattung des Herkulanus in der Petersbasilika von Perugia, wobei er dies über zwei *Lectiones* verteilt und nicht zuletzt mit Bezug auf Floridus' Anteilnahme ausschmückt, (*Lectiones* IV und V, *ibid.*, S. 243 f.).

das nicht nur Gregors *Dialogi* kennt, sondern umfassend historisch gebildet ist und den Wahrheitsgehalt der Erzählung möglicherweise daran bemisst, ob ihr Inhalt dem geschichtlichen Expertenwissen widerspricht.³⁶⁵ Das lässt an eine Spätdatierung und den Beginn wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Lokalgeschichte im 16. Jahrhundert denken; möglicherweise wurde sie erst unmittelbar vor dem Erstdruck von 1519 abgefasst, vielleicht sogar aus Anlass genau dieser Drucklegung. Damit kommt deren Herausgeber Giulio Vitelli³⁶⁶ als Autor der neuen Vitenfassung in Betracht. Auch dies ist eine Beobachtung, die sich ebenso am Beispiel von S. Pietro ablesen lässt: Das neu erwachte Interesse der frühmodernen Hagiographie und Geschichtswissenschaft führte nicht nur zur Erschließung und Interpretation älterer Viten, sondern auch zur Schaffung neuer, jedoch mit dem Anspruch ursprünglicher Authentizität vorgelegter und das wahre Alter oft verschleiender Vitenfassungen, die unsere Vorstellung von der italienischen Kirchengeschichte in Frühchristentum und Mittelalter wesentlich mitprägen.

Weitere Einfügungen in die Vita B betreffen direkt den Lebenslauf des Floridus und lassen ein verändertes Konzept von Heiligkeit erkennen, da dieser nun schon zu Lebzeiten Wunder wirkt. Vollkommen neu ist die angebliche Stadtzerstörung durch Totila und die Initiative zu ihrem Wiederaufbau auf der Seite Totilas. Auch die Rückführung der Umbenennung von „Tifernum“ in „Città di Castello“ auf dieses Wiederaufbauprojekt und dadurch letztlich auf Floridus ist neu. Sie ist im Übrigen nicht zutreffend, da sich der Namenswechsel scheinbar erst bei der Fortifikation der Stadt durch die Langobarden im 7. Jahrhundert ereignet hat, als für sie der Name „Castrum Felicitatis“ in Gebrauch kam.³⁶⁷ Den durch Floridus laut Fassung A initiierten Neubau der Kathedrale nennt Fassung B zwar an jener Stelle im Text nicht ausdrücklich als Teil des Wiederaufbauprojekts; aus dem Kontext entsteht jedoch der Eindruck, dass auch der Anlass des Kirchenneubauprojekts in Totilas Zerstörung von Tifernum liegt.

Die Verbindung einer Stadt- oder Kirchenzerstörung durch Barbaren und der anschließenden Wiedererrichtung durch Heilige sind in der Hagiographie topisch. Ein erstes Beispiel gibt schon Gregor der Große mit seinem Bericht über den Priester Sanktulus.³⁶⁸ Zahlreiche Schilderungen beziehen sich auf Totila. So behauptet Lodovico Jacobilli im ersten, 1647 erschienenen Band seiner Hagiographiensammlung umbrischer Heiliger mit Bezug auf Heiligenlegenden und Chroniken aus Gualdo Tadino, dass ein Bischof Facondino zur gleichen Zeit wie

365 Giovanni Magherini Graziani vermutet auf Basis dieses Befundes, dass die Fassung B „das Werk eines gelehrten Liebhabers“ sei, der seine historischen Kenntnisse – „wenn diese auch falsch waren“ – zur Schau stellen wollte, Magherini Graziani 1905, S. 11.

366 Zu dieser verschollenen Erstausgabe s. o. Fn. 346.

367 Muzi 1842a, S. 183; Magherini Graziani 1905, S. 34.

368 So soll Sanktulus, ein Priester aus der Provinz Nursia, die Kirche des heiligen Märtyrers Laurentius wiedererrichtet haben, nachdem diese von den Langobarden niedergebrannt worden war; Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 47 ed. PL 77 (1896), Sp. 308B–D. Siehe zu dieser Legende als Vorbild für die Vita A des Pietro Abate unten ausführlich S. 245 ff.

Floridus in seine Stadt zurückgekehrt sei, diese vom Gotenkönig Totila zerstört vorgefunden und die Initiative zum Wiederaufbau der Stadt ergriffen habe.³⁶⁹ Dasselbe Schicksal soll die Stadt Gubbio ereilt haben, doch wird hier die Wiederaufbaukampagne dem siegreichen römischen General Narses zugeschrieben. Eine möglicherweise mit den Berichten über Tifernum vermischte Tradition existiert auch für die Stadt Tiferno Metaurensis, die nach der Zerstörung durch Totila von den übriggebliebenen Bewohnern wiedererrichtet worden sein soll.³⁷⁰ All diese Stadt- und Kirchenzerstörungen finden sich jedoch nicht bei Prokop, sondern oft erst in deutlich später entstandenen Hagiographien und Chroniken. Wie oben berichtet,³⁷¹ ging Totila bei Stadteinnahmen recht differenziert vor, und wenn man die später erstellten Berichte einmal beiseitelässt und sich nur auf Prokop konzentriert, erscheint Totila eher als milde; nachweisbar ist dort (in dem Bericht eines seiner Feinde!) „nur“ ein einziges Massaker, nämlich jenes mit einer Bischofstötung verbundene in Tivoli.

Im Übrigen beschränkt sich die topische Behauptung von Stadtzerstörungen, für die sich außerhalb der Heiligenviten keine realen Anhaltspunkte finden lassen, nicht auf Totila; sie erscheint in Heiligenviten auch oft mit Bezug auf die zweite Gruppe von „Barbaren“, die kriegerisch in Italien eingefallen waren, nämlich die Langobarden. Ein Beispiel stellt hier erneut Città di Castello dar; die in Vita A und B angedeutete Stadtzerstörung durch die Langobarden scheint nicht stattgefunden zu haben; vielmehr haben die Langobarden Città di Castello offenbar wiederbelebt und ausgebaut.³⁷² Auch der von Gregor behauptete Wiederaufbau einer Kirche durch den Priester Sanktulus soll durch einen Zerstörungsakt der Langobarden initiiert worden sein (s. o.). Die Frage einer Stadt- bzw. Kirchenzerstörung durch „Barbaren“ wird uns im Falle von S. Pietro in Perugia noch eingehend beschäftigen – die hier gemachten Ausführungen mögen auch als Beispiel dafür gelten, dass bei solchen Berichten immer nach weiteren Anhaltspunkten außerhalb von Heiligenviten zu suchen ist, bevor man ausschließen kann, dass es sich bei den Behauptungen um einen reinen Topos ohne jeglichen Bezug zum tatsächlichen historischen Geschehen handelt, bzw. die Berichte zum alleinigen Ausgangspunkt für die Rekonstruktion einer Baugeschichte macht.

Im Falle von Città di Castello erscheint die uns in Vita B begegnende Zerstörungs- und Wiederaufbaulegende erstmals in der offenbar auch an anderen Stellen recht unzuverlässigen „Historia antiquae civitatis Tadini“ des Paolo da Gualdo vom Ende des 14. Jahrhunderts, die in der Forschung als „Chronicon Gualdense“ bekannt ist; er mag sie aus der vorhandenen Stadtzerstörungs- und Wiederaufbau-Topik erarbeitet haben.³⁷³ Der Verfasser der Vita B wird diese Legende bereitwillig

369 Muzi 1842a, S. 183.

370 Vgl. für beide Beispiele Magherini Graziani 1905, S. 20, Fn. 3.

371 S. o. S. 140.

372 Magherini Graziani 1905, S. 34.

373 Paolo da Gualdo (1380–1400 oder ca. 1300) [Ms.]. Dies ist erstmals Giulio Mancini aufgefallen (Mancini 1838, S. 23; zit. nach Magherini Graziani 1905, S. 11, Fn. 3 und

aufgegriffen haben, erlaubte sie ihm doch, die Figur des heiligen Floridus noch stärker als Patron von Città di Castello herauszuarbeiten. Der Verweis auf das *Chronicon Gualdense* stammt von Giulio Mancini, der aufgrund der so von ihm erwiesenen nachträglichen Einfügung der angeblichen Stadtzerstörung durch Totila schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts vehement bestritt, dass diese in der Realität stattgefunden habe. Dies hatte Ende des 18. Jahrhunderts auch schon sein Vater Francesco Mancini getan, jedoch mit anderen, wenig stichhaltigen Argumenten.³⁷⁴

Der Großteil der Lokalhistoriker von Città di Castello hat jedoch die Nachträglichkeit der Entstehung der Stadtzerstörungslegende nicht erkannt oder mit wenig stichhaltigen Argumenten bestritten und geht dementsprechend weiterhin davon aus, dass Città di Castello tatsächlich durch Totila zerstört worden ist.³⁷⁵ Besonders vehement möchte Giovanni Muzi an der historischen Wahrheit dieser Episode festhalten, indem er den gerade skizzierten Überlieferungshergang auf das Schärfste bestreitet. Zur Begründung führt er an, es erscheine als unwahrscheinlich, dass ein umfassender Wiederaufbau der Stadt unter Führung des heiligen Floridus und unter Wechsel des Namens von Tifernum zu „Città di Castello“ durch eine Chronik des 14. Jahrhunderts eingeführt werden könne. Eine zivile Chronik hätte nach Muzis Auffassung nicht Autorität genug, um in die Legenden der Bischofskirche von Città di Castello und der Laterankanoniker eine Neuigkeit einzuführen. Zu einem „unbezweifelbaren Fakt“ mache die Stadtzerstörung schließlich die Tatsache, dass sie durch eine Legende überliefert sei, die auf „alten authentischen Dokumenten beruht“, bekräftigt durch eine konstante Tradition nicht nur des gesamten Klerus und Volkes, sondern auch der Laterankanoniker. Damit rekurriert er auf die Tatsache, dass der heilige Floridus auch im *Martyrologium Romanum* enthalten ist, das den Laterankanonikern als Grundlage für die von ihnen geübte Heiligenverehrung dient. Muzi nimmt an, dass es sich eher umgekehrt verhalten habe: Die Chronik habe die Episode der Stadtzerstörung aus den Floridus-Legenden

S. 17, Fn. 1). Magherini Graziani scheint Giulio Mancinis Einschätzung zuzustimmen, vgl. *ibid.*, S. 17 Fn. 1 und S. 18 Fn. 1.

374 Die frühesten Zweifel äußerte Francesco Mancini (Mancini 1771 [Ms.]). Er ging jedoch fälschlicherweise von einer Zerstörung Tifernums durch den Dux Tantalogum auf Befehl des Totila aus, wobei er sich u. a. auf Ughelli berief. Damit tat er, was oft geschieht: Ughelli wird von der Forschung bis heute als unbezweifelbare Autorität angenommen, obwohl er für die italienische Frühzeit ebenfalls weitgehend aus fragwürdigen Interpretationen von Heiligenviten arbeitete, ohne diese quellenkritisch zu hinterfragen. Zu den Argumenten von Francescos Sohn Giulio Mancini, die dieser in einer 1838 abgefassten Schrift niedergelegt hatte, die mir allerdings nicht vorlag, vgl. Muzi 1842a, S. 181 f. und 184 f. und Magherini Graziani 1905, S. 17.

375 Vgl. Magherini Graziani 1905, S. 17 f. Als historische Wahrheit wird der angebliche Wiederaufbau der Kathedrale durch Floridus nach einer Zerstörung durch Totila auch in den von der Allgemeinheit wohl am intensivsten zur Kenntnis genommenen Portalen http://www.keytombria.com/Citta_di_Castello/St_Floridus.html (Zugriff am 19. April 2013) und http://it.wikipedia.org/wiki/San_Florido (Zugriff am 23. Juni 2013) behauptet.

übernommen. Im Übrigen stehe die Cronaca Gualdense in schlechtem Ruf; sie sei mit ihren historischen Angaben wenig verlässlich.³⁷⁶

Muzis Argumentation widerspricht jedoch der hier vorgenommenen Datierung der uns bekannten Floridus-Viten: Es ist keine ältere Floridus-Legende bekannt, aus der die Cronaca Gualdense die Stadtzerstörungslegende hätte übernehmen können. Außerdem wäre dann zu fragen, warum mit der Fassung A die älteste bekannte Vita, die noch dazu weit vor die Cronaca Gualdense zu datieren ist, über ein so zentrales Ereignis wie die Stadtzerstörung durch Totila nicht berichtet. „Alte Dokumente“ nennt Muzi in seinem Text sonst nicht; ganz offenbar meint er damit die Vita in der Fassung A, die ihm zwar im Original nicht vorlag, von der er aber wusste, dass sie eine Stadtzerstörung von Totila nicht enthielt, weil schon Giulio Mancini diesen Umstand als ein Hauptargument gegen eine solche Stadtzerstörung angeführt hatte.³⁷⁷ Dem hält Muzi entgegen, dass der Verfasser von Vita A die Stadtzerstörung doch nicht hätte nennen müssen, da es ihm nur um Floridus als Heiligen gegangen sei – der rein zivile Akt eines Stadtwiederaufbaus hätte dort nicht genannt werden müssen.³⁷⁸ Dieser Einwand ist jedoch wenig stichhaltig, da kaum davon auszugehen ist, dass der Vitenschreiber auf die Nennung zweier so einschneidender Ereignisse für die Stadt Tifernum / Città di Castello einfach verzichtet hätte, wo er doch sonst bemüht ist, Floridus als tugendhaften Bischof und Führer seiner Gemeinde darzustellen.³⁷⁹

Muzis Vorstellung einer unverfälschten „konstanten Tradition“ von Heiligengeschichten bei kirchlichen Körperschaften ist also schon allein auf der Basis des Nachweises zu verwerfen, dass die Stadtzerstörungsepisode zu einem späteren Zeitpunkt eingefügt wurde. Dass kirchliche Körperschaften im Übrigen sehr wohl gewillt waren, zu späteren Zeiten bewusst zu interpolieren, wird am Beispiel von S. Pietro in Perugia noch deutlich werden. Weiter ist gegen Muzis Argumentation einzuwenden, dass ja gerade einer „unzuverlässigen“ Quelle wie der Cronaca Gualdense zuzutrauen ist, neue Geschichten einzuführen. Wichtig ist die Beobachtung, wie sehr der sonst sehr quellenkritisch arbeitende Lokalhistoriker Muzi bemüht war, liebgegewonnene und identitätsstiftende Legenden um seine Heimatstadt und ihren Schutzheiligen um jeden Preis aufrechtzuerhalten und wie groß

376 Vgl. Muzi 1842a, S. 181–183; zum Martyrologium Romanum und zur daraus resultierenden Verehrung des heiligen Floridus durch die Regularkanoniker von S. Giovanni in Laterano s. S. 171 und 201; dort mit Verweis auf das Martyrologium Romanum in der Fassung von 1748.

377 Mancini 1838 nach Muzi 1842b, S. 184 f.

378 Muzi 1842b, S. 185.

379 Auch die beiden anderen Argumente Muzis (s. *ibid.*, S. 184 f.) sind zu verwerfen. Zum einen behauptet er, Vita A beinhalte ja den Wiederaufbau der Kathedrale durch Floridus, und das würde die Stadtzerstörung ja implizieren. Die Kathedrale könnte aber auch schlicht wegen Bauälligkeit neu errichtet worden sein. Außerdem behauptet Muzi, Floridus habe gemäß der Vita A auf seinem Totenbett eine *weitere* Stadtzerstörung vorhergesagt – und das impliziere ja eine vorher geschehene. Das ist schlicht sachlich falsch, da Floridus laut Vita A keine *weitere* Stadtzerstörung vorhersagt, vgl. Magherini Graziani 1905, S. 275 f.

sein Respekt vor historischen kirchlichen Institutionen ist, denen er über ein adäquates Maß hinaus absolute Autorität zubilligt. Diese Haltung zu Quellen und Literatur begegnet in der älteren wie der neueren Forschung zur älteren Geschichte italienischer Kirchen häufig und hat dazu beigetragen, dass hagiographische Topoi zu vermeintlichen Gewissheiten der modernen Forschung geworden sind. Dass diese Gewissheiten auch in der jüngsten Forschung immer weiter tradiert werden, mag dem Umstand geschuldet sein, dass Autoren wie Muzi ja ansonsten große Leistungen der Quellenkritik vollbracht haben und daher bei oberflächlicher Lektüre auch an Stellen als vertrauenswürdig erscheinen, wo sie diese Methodik zur Erreichung der von ihnen ersehnten Ergebnisse vernachlässigen.

Der einzige Lokalhistoriker, der neben den Mancinis bisher die angebliche Stadtzerstörung Totilas verworfen hat, ist im Übrigen Giovanni Magherini Graziani. Auch er geht von der frühesten Erwähnung dieser Legende in dem *Chronicon Gualdense* aus. Er argumentiert zunächst ähnlich wie im vorliegenden Text: Er möchte – wie in anderem Zusammenhang bereits referiert wurde – davon ausgehen, dass Totila nur widerständige Städte zerstörte, während er friedfertige wie die Stadt *Città di Castello* bestehen ließ. Entscheidendes Argument gegen eine Zerstörung durch Totila sei jedoch, so Graziani, die Nichterwähnung in der „*Legenda laurenziana*“ (Vita A), wobei man aus dem dort berichteten Wiederaufbau der Kathedrale noch lange nicht schließen könne, dass sie zuvor von den Goten zerstört worden sei.³⁸⁰ Problematisch werden Magherini Grazianis Ausführungen jedoch, wenn er als weiteres Argument anführt, dass auch alle einschlägigen zeitgenössischen Historiker, die an einem negativen Totila-Bild interessiert waren, nicht über die Stadtzerstörung berichten würden. Als Beispiel nennt er Gregor den Großen, der doch in der *Herkulanus-* und *Amantius-Vita* die Wiedererrichtung der Stadt als Wunder des Floridus nicht ausgelassen hätte, wenn es sich denn tatsächlich ereignet hätte.³⁸¹ Sogar beim sonst so sorgfältig historisch arbeitenden Magherini Graziani war also der Wunsch, unbedingt am heiligen Floridus von *Città di Castello* als historischer Person festzuhalten, so überragend, dass ihm gar nicht mehr auffiel, dass Floridus bei Gregor eben kein Heiliger, sondern nur Berichterstatter ist, es also überhaupt keinen Anlass für Gregor gegeben hätte, über dessen Wiederaufbauprojekte zu berichten, selbst wenn er sie geleistet hätte.

Nun gilt es aber noch einmal, die Frage aufzugreifen, woher der Berichterstatter Floridus in den *Viten* Gregors denn nun tatsächlich stammte und welchen Wahrheitsgehalt man der von ihm behaupteten Bischofsermordung durch Totila in der Stadt Perugia und damit letztlich auch dessen Grablege in einer dortigen Peterskirche zubilligen mag. Es ist bereits herausgearbeitet worden, dass Floridus mit größter Wahrscheinlichkeit nicht aus Tifernum, dem späteren *Città di Castello* stammte, da die Stadt nicht in Tuszien liegt und die ihn in *Città di Castello* lokalisierende Legende erst weit später, nämlich im 11. Jahrhundert entstanden ist. Außerdem ist zumindest ein Plausibilitätsargument für die von Umberto Moricca

³⁸⁰ Magherini Graziani 1905, S. 17–21.

³⁸¹ *Ibid.*, S. 20 f.

befürwortete Lesart „Ferentina“ erbracht worden: Gregor selbst spricht an anderer Stelle von dieser Stadt, wenn er Ausführungen über Tuszien ankündigt. Noch nicht behandelt worden ist dagegen die – von ihm nicht näher begründete – Einschätzung Jacque Paul Mignes, wonach der Berichterstatter Floridus aus Tibur, d. h. Tivoli stamme. Wenn nun mit den oben angestellten Überlegungen ein grundsätzlich blutrünstiges und zerstörerisches Vorgehen Totilas bei der Einnahme von Städten als vermutlich weitgehendes Produkt später produzierter Topik infrage gestellt werden muss, wäre noch einmal zu schauen, in welcher Stadt der Gotenkönig denn nach Ausweis der verlässlichsten Quellen tatsächlich brutal vorgegangen ist, wo doch ein solches Vorgehen nun eher als seltenere Ausnahme erscheinen muss. Das Ergebnis hat bereits Erwähnung gefunden: Es gibt tatsächlich eine, aber nur diese eine Stadt, wo Totila nach Prokop genauso vorgegangen ist, wie es Floridus dem Gregor beschrieben haben soll, indem er ein Blutbad an der Bevölkerung anrichtete und den Bischof tötete – und zwar in der Stadt Tivoli (s. o.).

Angesichts dieses Befundes stellt sich die Frage, ob für die Herkunftsbezeichnung des Berichterstatters Floridus in Gregors *Dialogi* nicht doch die Lesart „Tibur“ bzw. Tivoli vorzuziehen ist, da dieser dann nämlich dem Gregor Ereignisse berichten würde, die sich zumindest in seiner Heimatstadt nachweisbar zugetragen haben, während es für Perugia keinen weiteren Nachweis für ein Massaker und eine Bischofsermordung gibt. Es bleibt damit zu fragen, ob nicht der gesamte Bericht Gregors trotz der zeitlichen Nähe der Abfassung zum Berichteten über allgemeinste Angaben hinaus jeglicher historiographischer Fixdaten entbehrt und die gesamte Geschichte eine Verlagerung einer Bischofsermordung in Tivoli auf die Stadt Perugia darstellt. Damit wäre dann auch eine Frühdatierung der Kirche S. Pietro in Perugia in das 6. Jahrhundert zumindest vom Schriftquellenbefund her nun gänzlich in Frage gestellt. Es steht eben zu fragen, ob die von Ughelli angebotenen Datierungen – Antritt des Bischofsamtes durch Herkulanus im Jahre 534 und Martyrium in den Jahren 544, 546, 550 oder 561 (die ja bisher als *Terminus ante quem* für die Gründung von S. Pietro gelten konnten)³⁸² – nicht alle auf ebensolchen fehlgeleiteten historiographischen Rationalisierungen von Legenden beruhen, wie sie für Floridus von Città di Castello nachgewiesen werden konnten. Mit anderen Worten: Es erscheint als wahrscheinlich, dass die von Ughelli kolportierten Ereignisse um Herkulanus Tod keinen historischen Gehalt haben und die bei ihm zusammengefassten Datierungen reine Fiktion sind, die von der späteren Forschung in dem Bemühen erfunden wurden, legendären Ereignissen als vermeintlich historischen durch logische Erwägungen feste Jahreszahlen zu geben. Wie unzuverlässig die von Ughelli kolportierten Datierungen sind, sollte außerdem dadurch deutlich geworden sein, dass – wenn man an der Herkulanus-Vita festhalten wollte – das Martyrium 549 stattgefunden haben müsste (s. o.). Als Ughelli nun gleich vier Alternativen zur Datierung des Ereignisses lieferte, war genau dieses Jahr jedoch nicht darunter.

Dieser Theorie könnte man allerdings die oben erbrachten Argumente entgegensetzen, nach denen Floridus dem Textzusammenhang bei Gregor zufolge in Tuszien zu verorten wäre, was eine Herkunft aus Tivoli ausschließen würde. In diesem Fall erschiene das Vorliegen einer Wandersage bei Gregors Herkulanus-Vita zwar etwas weniger zwingend; angesichts der vorgelegten Beispiele müsste der Stadtzerstörungsbericht Gregors dennoch als stark topisch und damit historisch wenig verlässlich eingestuft werden.

Schließlich könnte man einer Verortung des Floridus in Tivoli noch den Umstand entgegensetzen, der die Frage um die Lesart von Floridus' Herkunftsbezeichnung und damit die Frage um die Plausibilität der Gregorlegenden noch ein wenig vertrackter macht: Ughelli behauptet für Todi nämlich die Existenz eines Bischof Floridus „in der Zeit, als die Langobarden das Unglück Italiens herbeiführten“.³⁸³ Damit ist die Herrschaftsübernahme der Langobarden über große Teile Italiens gemeint, die sich zwischen 568 und 584 ereignete.³⁸⁴ Sein vorgeblicher Nachfolger im Bischofsamt, Sabianius, ist für das Jahr 595 durch die Teilnahme an einem römischen Konzil Gregors des Großen sicher nachgewiesen,³⁸⁵ weshalb es gut möglich wäre, dass Gregor auch dessen Vorgänger Floridus aus Todi kannte. Da für Tivoli jedoch kein Floridus historisch greifbar ist, könnte man mit diesem Befund auch davon ausgehen, dass die Herkunftsbezeichnung von Gregors Berichtersteller doch als „Tudertinus“ aufzulösen ist, wie dies die älteren Herausgeber der *Dialogi* ja getan hatten. Allerdings ist zu beachten, dass Ughelli immer harte Quellenbelege für die von ihm aufgelisteten Bischöfe liefert, sobald sie ihm vorliegen. Dies tut er bei Floridus aus Todi nicht und weist ihn allein mit der gerade referierten kryptischen Bemerkung nach. Damit ist es ziemlich wahrscheinlich, dass der Floridus aus Todi seinen Weg in Ughellis italienische Bischofslisten in der gleichen Form gefunden hat, wie dies beim heiligen Floridus, den Ughelli für Tifernum / Città di Castello und dort in aller Ausführlichkeit inklusive einer Kurzvita nachweist,³⁸⁶ der Fall war: als fiktive Person, deren Existenz allein auf einer bestimmten Lesart der Herkunftsbezeichnung eines Bischofs Floridus in den Handschriften von Gregors *Dialogi* und späteren Interpolationen beruht – sprich: auch Ughellis Floridus aus Todi ist höchstwahrscheinlich fiktiv. Es sollte hiermit auch deutlich geworden sein, dass Ferdinando Ughellis ansonsten außerordentlich verdienstvollen Bischofslisten für die italienische Frühzeit nur mit äußerster Vorsicht zu benutzen sind, gerade wenn er für seine Namen und Datierungen einmal keine „harten“ Quellenbelege liefert. Überhaupt gilt es wohl, sich zu vergegenwärtigen, dass man über die Gotenzeit

383 „Floridus floruit, cum Longobardi cladem Italiae intulissent“, Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1351. Dass bei Ughelli (schon in dessen 1. Auflage) für den fraglichen Zeitraum tatsächlich ein Bischof Floridus in Todi vermerkt ist, ist schon den Bollandisten aufgefallen: AA.SS. I. Martii 1668, Sp. 50E–F (http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:acta&rft_dat=xri:acta:ft:all:Z500058606; Zugriff am 1. März 2017).

384 Zur historischen Einführung vgl. Reinhardt 2003, S. 15–17.

385 Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1351.

386 Ibid., Sp. 1318.

in Italien weit weniger weiß, als sich Ughelli, aber auch die moderne Forschung, die, wie oben gezeigt, im Zweifel ja auch gern Legendäres tradiert, einzugestehen bereit sind. Jedenfalls kann die Tatsache, dass Ughelli einen Floridus als Bischof von Todi nennt, nur schlecht als Argument gegen die hier vertretene Theorie verwendet werden, dass Gregors Berichterstatter Floridus wahrscheinlich Bischof von Tivoli gewesen ist oder sich in seinem Bericht mindestens auf Ereignisse bezog, die sich im Kern in Tivoli zugetragen haben, auch wenn er möglicherweise aus Ferentina in Tuszien stammte.

Die bisherigen Überlegungen zusammenfassend ist also zu bemerken, dass die in Città di Castello verehrten Floridus und Amantius keine realen Personen, sondern auf den bei Gregor genannten Figuren basierende Fiktionen sind. Die fingierten Heiligen unterscheiden sich deutlich von den bei Gregor genannten, möglicherweise tatsächlich historischen Personen: Gregors Floridus ist kein Heiliger, sondern lediglich ein Berichterstatter. Außerdem haben Gregors Floridus und Amantius nichts mit Città di Castello zu tun. Die Fiktion eines Floridus und eines Amantius als Heilige von Città di Castello ist erst im 11. Jahrhundert von Arnulf von Arezzo mit der Niederschrift der Vita A der heiligen Floridus und Amantius anlässlich der dortigen Kathedralweihe (zwischen 1014 und 24) geschaffen worden, wobei er die Gründung der Kathedrale auf den von ihm fingierten Floridus zurückführt. Die fehlerhafte Zuschreibung der beiden Personen auf die Stadt Città di Castello geht wohl auf eine Fehllektüre der Herkunftsbezeichnung des Floridus bei Gregor zurück, die nicht „Tifernae“ (i. e. aus Città di Castello), sondern höchstwahrscheinlich „Tiburtinae Ecclesiae episcopus“ (i. e. aus Tivoli) gelautet hat.

Da nur zeitgenössische Gelehrte Zugang zu den Gregorschriften gehabt haben werden, ist von einer bewussten Etablierung des Floridus-Kults durch die kirchliche Obrigkeit auszugehen.³⁸⁷ Eine zweite Vita (B) kommt zwar im Gewand eines authentischen Berichts daher, ist aber in Wahrheit erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden, und zwar mit dem Ziel, sie im Druck zu verbreiten. Die verschollenen Drucke von 1518 und 1546 sind dieser Maßnahme zuzuordnen. Die Wiederbelebung eines an eine bestimmte Kirche gebundenen Heiligenkults durch die jeweilige Lokalkirche in Form der Erstellung und Lancierung neuer, angeblich authentischer Heiligenviten wird uns im Umfeld der Epoche des Tridentinischen Konzils bei S. Pietro in Perugia ebenso wiederbegegnen wie die Wirkmächtigkeit dieser fingierten Quellen für das spätere Geschichtsbild. Die Behauptung einer Stadtzerstörung von Città di Castello wurde erst mit dieser Vita erfunden und ist damit spätere Fiktion. Da nicht zuletzt auch im Fall von Perugia die deutlich spätere Übertragung einer einzigen Strafaktion Totilas auf eine Vielzahl von Städten nachweisbar ist, stellt sich zunächst ganz allgemein die Frage, ob nicht die heute angenommene verheerende Wirkung der Gotenkriege für die italienischen Städte wesentlich auf mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Legendenbildung beruht.

387 Einschränkung ist hier anzumerken, dass Arnulf seine Schrift nicht dem Bischof von Città di Castello, sondern Bischof Theodaldus von Arezzo gewidmet hat. Vielleicht haben die beiden Bischöfe aber bei der Etablierung des Kults auch zusammengewirkt; schließlich war Theodaldus auch bei der Kirchweihe zugegen, s. o.

Im Speziellen ist dann zu überlegen, ob die Herkulanuslegende, auf der die Frühdatierung von S. Pietro einzig und allein beruht, überhaupt glaubhaft ist.

Die Vita C ist schließlich die Reaktion der gestärkten Kirchenzentrale der tridentinischen Reform auf die hagiographischen Bestrebungen der einzelnen Diözesanbischöfe. Auch dieser Konflikt zwischen der Zentrale und den jeweiligen Diözesen um die richtige Interpretation der tridentinischen Reform in der praktischen Umsetzung wird bei S. Pietro ebenfalls zu beobachten sein.

Deutlich geworden ist auch, dass großes Misstrauen angebracht ist, wenn die moderne Forschung ihre Auffassungen nur mit Rekurs auf die frühmoderne Forschung, speziell auf Ferdinando Ughellis Angaben begründet. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist dann davon auszugehen, dass Mythen weitertradiert werden, die in Mittelalter oder Früher Neuzeit ohne historische Basis in hagiographischer Literatur erfunden worden sind. Jedenfalls zu verwerfen ist die Vorstellung einer *Tradizione costante*, also die in neuerer Forschung geäußerte Vorstellung, eine kirchliche Körperschaft würde ihre Geschichte unverfälscht forttradiieren und keine Veränderungen ihrer Überlieferung dulden. Aus dieser Haltung ist eine wirkmächtige, aber vollkommen verfehlte historiographische Methodik erwachsen, die eine Quelle nicht kritisch hinterfragt, sondern im Gegenteil alle noch so widersprüchlichen Traditionen als gegeben hinnimmt und dann nur noch versucht, diese anhand universalhistorischer Daten in eine kohärente Geschichtserzählung mit festen Jahreszahlen für jedes Ereignis zu bringen. Am Ende dieses Prozesses standen viele Sicherheit suggerierende feste Datierungen, die jedoch in der Mehrzahl zu verwerfen sind. Dazu ist sogar die moderne Forschung häufig nicht bereit, und das nicht nur, weil es sehr mühsam ist, sondern auch, weil liebgewonnene Sicherheiten über die jeweilige eigene Geschichte auf dem Spiel stehen.

In Bezug auf S. Pietro in Perugia ist zusammenfassend zu bemerken, dass die Annahme der Existenz dieser Kirche bereits im 6. Jahrhundert denkbar schlecht begründet ist, wenn man diese allein auf Gregors *Dialogi* basiert. Es handelt sich um einen hagiographischen Text, der nicht auf die objektive Wiedergabe historischer Gegebenheiten abzielt, sondern dessen Inhalt ganz wesentlich auf einer Wandersage beruht, wobei durch Floridus oder Gregor Geschehnisse, die sich im Kern wahrscheinlich in Tivoli zugetragen haben, auf Perugia übertragen wurden. Das hat die Forschung aber durchgängig getan (statt sich auf die Vita A zu stützen) und auf dieser dünnen Basis weitere Überlegungen angestellt, die damit aber jeglicher Grundlage entbehren könnten. Gregor erwähnt S. Pietro im Übrigen nicht als Kathedrale. Vielmehr spricht er nur von einer „*Ecclesia beati Petri apostoli*“ als Grabstätte für einen Märtyrerbischof, die er nicht einmal näher lokalisiert.

III.4 Die Identifikation der bei Gregor genannten Peterskirche und die Wandlungen der Figur des heiligen Herkulanus

Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass Gregors Geschichte im Kern zwar topisch ist und jeden historischen Gehalts entbehrt, Gregor sich bei der Abfassung seines Textes aber mit einer „Ecclesia beati Petri apostoli“ auf eine Kirche bezog, von der er wusste, dass sie in Perugia zur angeblichen Lebenszeit des Herkulanus tatsächlich existierte, und von der er ausging, dass in ihr am wahrscheinlichsten die Bestattung eines heiligen Märtyrerbischofs zu erwarten wäre.

Verträte man diese These, wie dies beispielsweise Roberto Giordani tut,³⁸⁸ müsste man allerdings einräumen, dass keineswegs geklärt ist, dass diese mit dem heutigen S. Pietro zu identifizieren ist, da Gregor die Kirche nicht näher verortet.³⁸⁹ Es erscheint zumindest denkbar, dass Gregor, wenn er sich nun auf eine tatsächlich existierende Kirche in Perugia bezog, einen ganz anderen Bau mit Peterspatrozinium meinte, da dieses, sofern man Fabio Palombaro folgt, gerade in frühchristlicher Zeit relativ geläufig war und im Grunde *pars pro toto* als Patrozinium der gesamten Apostelgemeinschaft gelten sollte.³⁹⁰

Allerdings wäre bei einer solchen Begründung der frühchristlichen Existenz von S. Pietro allein über Gregor den Großen die behauptete Kathedraalfunktion von dieser Kirche zu verwerfen. Es wäre nämlich kaum nachzuvollziehen, warum der Kirchenvater ihre Kathedraalfunktion nicht als solche benannt haben soll, wenn ihm die Peterskirche von Perugia (und damit eben auch ihre Funktion als Bischofskirche) tatsächlich persönlich bekannt war.

Im Übrigen sei an dieser Stelle erwähnt, dass Stefania Zucchini in der Frage der Identifikation der bei Gregor genannten Peterskirche darauf hingewiesen hat, dass in der Vergangenheit auch schon die Kirche S. Pietro in Spoleto genannt worden sei. Sie bezieht sich dabei auf einen entsprechenden Passus beim Herausgeber von Gregors *Dialogi*, Umberto Moricca.³⁹¹ Dabei handelt es sich allerdings ganz offensichtlich um einen unbeabsichtigten Fehler in der Drucklegung seines Textes, da Moricca gleich auf der Folgeseite in einer eigentlich einschlägigen Fußnote Gregors „aecclesia Beati Petri“ ganz direkt als „chiesa di S. Pietro, sul monte Caprario, presso Perugia“ interpretiert.³⁹² Gemeint war von Gregor also auch nach Moricca eine Kirche in Perugia.

388 Giordani 1992, S. 164.

389 Sicilianis Angabe, Gregor habe an dieser Stelle seiner *Dialogi* S. Pietro ausdrücklich auf dem Monte Capraro lokalisiert, ist im Übrigen falsch; vgl. aber Siciliani 1994, S. 6.

390 Palombaro 2004, S. 290.

391 Zucchini 2005, S. 427; der offensichtliche Druckfehler findet sich bei: Moricca, in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 161 Fn. 2.

392 Moricca, in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 162f. Fn. 2.

Weitere Erkenntnisse in Bezug auf die Frühgeschichte des Christentums in Perugia, ihre Erforschung durch Ferdinando Ughelli, dessen Wirkmächtigkeit für unserer Geschichtsbild italienischer Städte und schließlich eben die Identifikation der bei Gregor genannten Peterskirche lassen sich ermitteln, wenn man nun noch einen Blick auf die Figur des heiligen Herkulanus und deren Wandel in den unterschiedlichen heute bekannten Vitenversionen wirft.

Die älteste von ihnen ist tatsächlich die hier vorgestellte Herkulanus-Vita, die Gregor in seine *Dialogi* aufgenommen hat; sie wurde, aus ihrem Zusammenhang bei Gregor herausgelöst, später in mehreren anderen Druckwerken ediert.³⁹³ Eine weitere Version der Vita des Herkulanus findet sich in den „Taten der zwölf Gefährten, die von Syrien aus nach Umbrien kamen“ (Dok. 2).³⁹⁴ Darin heißt es, der von Petrus selbst als Bischof mit dem Auftrag zur Einrichtung weiterer Bistümer in den Städten eingesetzte heilige Bricius habe seinen Neffen Herkulanus als Bischof von Perugia eingesetzt. Weiter berichtet die Vita ähnlich wie Gregor nur vom Tod des Herkulanus und den anschließenden Geschehnissen. So habe Totila nach sieben Jahren Belagerung die Stadt durch Aushungern eingenommen. Nach einigem Überlegen habe er dann angeordnet, den Bischof Herkulanus vom Haupt bis zum Absatz die Haut abzuziehen, ihm auf („super“) den Mauern der Stadt den Kopf abzuschlagen und seinen Körper hinauszuerwerfen, damit er nicht in ein Grab überführt werden könne. Den Christen gelang es jedoch dennoch, Herkulanus im Geheimen zu bestatten. Nach einem vollen Jahr öffneten sie sein Grab, um bei ihm ein totes Kind zu bestatten. Bei der Öffnung des Grabes erschien der Leib des Herkulanus intakt. Als die Eltern am Tag darauf einen Trauerbesuch am Grab machten, fanden sie ihren Sohn gesund und unverseht; Herkulanus hatte ihn aus dem gemeinsamen Grab herausgeschleudert. Abschließend vermerkt die Vita, Herkulanus' Marterholz bzw. Galgen („patibulum“) sei „am Kalvarienort“ („in Calvariae loco“) über der dort aufgestellten Totenbahre errichtet worden; entschlafen sei er „an den siebten Iden des Novembers“, also am 7. dieses Monats.³⁹⁵

Die Abhängigkeit von der Gregorlegende ist offensichtlich. Deutlich wird aber auch, dass die Vita in dieser späteren Redaktion bereits einige Wandlungen erfahren hat. So kommt es nicht nur zu dem bisher einzigen postmortalen Wunder des Herkulanus', nämlich dessen plötzlicher Unversehrtheit, die ursprünglich einzig und allein die Heiligkeit des Bischofs erweisen sollte. Nun wirkt Herkulanus auch noch ein wohltätiges Wunder an einem Dritten, nämlich an dem Jungen, dessen Leib bei Gregor noch als reines Vergleichsobjekt für den Grad der normalen

393 BHL 3822 und BHL Suppl. 3822.

394 Die gesamte Vita findet sich in der hier verwandten Version bei AA.SS. Julii I (1719), Sp. 9b–16a = BHL 1620. Vgl. dazu Paoli 1997, S. 4 f., Fn. 4, Paoli 2005 und Zucchini 2005, S. 428 mwA.

395 Dok. 2 = AA.SS. Julii I (1719), Sp. 14E–15A. Die Datierung meint den siebten Tag vor den Iden des November (= 13. November), wobei der 13. November mitgezählt wird, vgl. Grotefend online: http://www.manuscripta-mediaevalia.de/gaeste/grotefend/g_r.htm#R%C3%B6mische%20Datierung (Zugriff am 4. September 2023).

Verwesung gedient hatte. Die neuere Vita mischt also von Gregor übernommenes und genuin neues Material.³⁹⁶

Die Bollandisten zeigen sich nun von der in ihren Augen schlechten Machart der neuen Vitenversion geradezu angewidert. Sie konstatieren, dass die Übernahmen aus Gregors Herkulanus-Vita „auf ungenügende Weise“ („inepte“) erfolgt sind, und das „umso ungenügender“, ja „höchst ungenügend“ („ineptiora sunt [...] ineptissima vero“), als die Kompilatoren der Vita ausdrücklich Totila, also eine Gestalt des 6. Jahrhunderts nennen, wo doch die zwölf Gefährten im 1. bzw. 3. Jahrhundert nach Italien gekommen sein sollen.³⁹⁷

Die Widersprüche beschränken sich jedoch nicht nur auf diesen Anachronismus. Vielmehr kommt es durch die Zusammenfügung von älterem und neuerem Material zu gänzlich widersprüchlichen Ergebnissen in der Erzähllogik, so zum Beispiel, wenn es um den Todesort des Heiligen geht. So befiehlt Totila in der Zwölfgefährtenlegende, den Bischof „auf den Mauern“ zu häuten und zu köpfen und den Leib anschließend über diese Mauer zu werfen. Die nahtlose Schilderung des Folgegeschehens, nämlich die geheime Bergung und Bestattung des Heiligen, scheint zu bezeugen, dass dieser Befehl auch tatsächlich so ausgeführt wurde. Als am Ende der Vita noch Martyriumsort und -datum angefügt werden, soll sein „Marterholz“ bzw. sein „Galgen“ („Patibulum“) plötzlich an einem „Kalvarienort“ eingerichtet worden sein, was aber mit dem Vorgeschehen nicht vereinbar ist.

Deutlich ist, dass dieser Widerspruch dadurch entstanden ist, dass die beiden Passagen entweder unterschiedlichen Quellen entnommen wurden oder unterschiedlichen Zwecken dienen sollten. Während der Befehl zur Tötung in seinen Details dem Gregorbericht entnommen ist, wo allerdings die Tötung nicht „super urbis murum“ befohlen, sondern nur vollzogen wird, befinden sich die ergänzenden, widersprüchlichen Angaben zum Martyriumsort in einer Art Nachsatz, der ganz außerhalb des Erzählzusammenhangs formuliert ist und stattdessen nüchterne Sachinformationen gibt. Es scheint, dass dieser Satz entweder schon mit Blick auf die Aufnahme des Herkulanus in übergreifende Martyrologien in die Vita geschrieben wurde, wo Martyriumsort und -datum Kerninformationen bilden, oder dass er umgekehrt aus derartigen Martyriologien in die Vita übernommen wurde.

Die Widersprüche bei der Rekonstruktion der historischen Figur des heiligen Herkulanus von Perugia gehen jedoch noch viel weiter. So sind sich die Martyriologien vollkommen uneins über den *Dies natalis* des Heiligen; während die älteren wie die Zwölfgefährtenlegende vom 7. November ausgehen, datieren die jüngeren auf den 1. März. Zahlreiche Martyriologien führen unter beiden Terminen einen heiligen Herkulanus, wobei manche den Widerspruch dahingehend rationalisieren, dass sie das Martyrium auf den 7. November, die Translation seines auf wundersame Weise noch intakten Körpers nach S. Pietro aber auf den 1. März datieren. Die Bollandisten sind sehr ausführlich auf die unterschiedlichen Einträge eingegangen,

396 Weitere Gemeinsamkeiten und Unterschiede finden sich bei Moricca, in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 161 Fn. 2.

397 AA.SS. Julii I (1719), Sp. 33F.

was teilweise die Gestalt seitenlanger Referate der unterschiedlichen Auffassungen ohne jedes Argument für die eine oder andere Seite angenommen hat.³⁹⁸

Eine plausible Arbeitshypothese hat Umberto Moricca geliefert, indem er davon ausgegangen ist, dass sich einer der zwölf Gefährten wohl Herkulanus genannt hatte, und nur aufgrund der Namensgleichheit spätere Kompilatoren der Zwölfgefährtenlegende ihren Herkulanus mit dem Bischof von Perugia verschmolzen haben, obwohl dieser aus einer ganz anderen Zeit stammte und ursprünglich nichts mit dem Herkulanus der zwölf Gefährten zu tun gehabt hatte.³⁹⁹ Damit müssen dem Peruginer Bischof Herkulanus alle Eigenschaften, die ihm in späterer Zeit nur aufgrund seiner nachträglicher Einfügung in die Zwölfgefährtenlegende zugeschrieben worden sind, wieder abgesprochen, umgekehrt der Herkulanus der Zwölfgefährtenlegende von allen Eigenschaften des Bischofs aus dem 6. Jahrhundert befreit sowie alle mit der Vermischung der beiden Personen einhergehenden späteren Rationalisierungen getilgt werden. Das würde insbesondere bedeuten, dass für den Bischof der Zwölfgefährtenlegende jegliche Verbindungen zu Perugia zu verneinen wären und für den Peruginer Bischof Herkulanus keinerlei syrische Herkunft anzunehmen wäre. Diese Behauptungen waren jedoch nicht zuletzt in jenen Lesungen enthalten gewesen, die der nachtridentinische Reformbischof Napoleone Comitoli (1595–1624) für das ihm neu eingeführte und jährlich zu feiernde Offizium für die heiligen Constantius und Herkulanus hatte schaffen lassen. Durch diese Lesungen war in Perugia auch die Auffassung prominent etabliert worden, Herkulanus sei aufgrund eines Gelübdes mit nunmehr 300 Gefährten zur Zeit des Kaisers Julian und des Papstes Johannes nach Rom gekommen und dort dann auf eigenen Wunsch zur Mission nach Umbrien geschickt worden. Ähnlich berichtet Jacobilli, nur sind bei ihm Kaiser Anastasius und Theoderich die Herrscher und bei der Mission soll es nun gegen die Arianer gehen.⁴⁰⁰ Nur diese beiden Beispiele sollten im Übrigen zeigen, welch große Bereitschaft man auch in frühmoderner Zeit, also unmittelbar vor dem Wirken der Bollandisten, an den Tag legte, die offensichtliche Verschiedenheit zweier nur ihrem Namen nach gleicher und nur

398 Moricca, in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 160 Fn. 2. Zu den unterschiedlichen Datierungen vgl. ausführlich AA.SS. Martii I (1668), Sp. 47C–50D; AA.SS. Julii I (1719), Sp. 34A–37F. Der betreffende Band zum 7. November ist noch nicht erschienen, sodass die Beleuchtung des Martyriumsdatums durch die Bollandisten aus der Sicht der entsprechenden Quellen noch aussteht.

Es wäre sicherlich reizvoll, nicht zuletzt auf Basis dieser verdienstvollen Quellensammlung die unterschiedlichen Überlieferungsstränge der Herkulanusvita zu rekonstruieren und dabei nebenbei auch zu ermitteln, welchem Strang welcher Namenstag zuzuordnen ist. Die vorliegende Abhandlung kann jedoch nicht der Ort für eine solche, analog zu meinen Überlegungen zu Pietro Abate, Floridus oder Amantius zu führende Untersuchung sein. Für die weitere Untersuchung muss vielmehr eine plausible Arbeitshypothese ausreichen.

399 Moricca, in: AA.SS. Julii I (1719), Sp. 161 Fn. 2.

400 Hinfällig sind damit sämtliche im entsprechenden Kapitel der Bollandisten zusammengefassten Überlegungen, vgl. AA.SS. Martii I Sp. 49A–50D. Die Angaben zu Bf. Comitoli und Jacobilli finden sich in Sp. 49A–C.

fälschlicherweise in der Vergangenheit miteinander identifizierter Heiliger durch immer neue Interpolationen zu überspielen und zu verdrängen.

Die Hauptfolge dessen wäre, dass die mit größter Folgewirkung durch Baronio vertretene Theorie hinfällig wäre, der, wie viele andere Verfasser von Martyriologien auch, die vielen Unvereinbarkeiten dadurch zu lösen versuchte, dass er wieder von zwei Personen namens Herkulanus ausging, die er aber bemerkenswerterweise an der falschen Stelle wieder auftrennte. So wollte er von einem Herkulanus ausgehen, der zur Zeit des Kaisers Julian (reg. 360–363) gelebt habe, und von einem zweiten, dessen Wirken in das 6. Jahrhundert gefallen sei. Beide sollen nun Bischöfe von Perugia gewesen sein, wobei eben der zweite das Martyrium unter Totila erlitt.⁴⁰¹ Diese Sichtweise hat sich dann auch Ferdinando Ughelli zu eigen gemacht, indem er die Gründung des Bistums Perugia einem Syrer Herkulanus I. im 1. Jahrhundert, die Grablege in S. Pietro aber einem Herkulanus II. im 6. Jahrhundert zuschreibt.⁴⁰² Mit der hier vertretenen Auffassung, dass es sich bei dem Herkulanus des 1. Jahrhunderts mit großer Sicherheit um eine falsche Identifikation durch die Kompilatoren der Zwölfgefährtenlegende gehandelt haben wird, wäre somit der erste Peruginer Bischof Herkulanus als weiterer fiktiver Heiliger aus den historischen Listen zu streichen. Nun sollte endgültig deutlich geworden sein, dass die vermeintlich verlässlichen Listen Ferdinando Ughellis niemals ohne umfassende kritische Prüfung als historische Wahrheit hingenommen werden dürfen. Die frühe Kirchengeschichte Perugias darf damit weiter als offen bezeichnet werden. Speziell wird nun auch die Frage zu stellen sein, zu welchem Zeitpunkt überhaupt ein Kathedralbau in Perugia zu erwarten wäre.

Bedauerlich ist in diesem Zusammenhang, dass die Angaben der *Bibliotheca Hagiographica* erneut als nicht hinreichend für Untersuchungen wie der hier vorliegenden betrachtet werden müssen. So wird allein ein „Herculanus (Herculianus) ep. Perusinus m., † 547. – Mart. 1, Nov. 7“ aufgeführt, dem fünf verschiedene Vitenversionen mit unterschiedlichen Ausgaben zugesprochen werden.⁴⁰³ Einen Verweis auf das Herkulanus-Kapitel der Zwölfgefährtenlegende, das ja ohne Zweifel eine wie auch immer korruptierte Version der Vita dieses Heiligen darstellt, enthält diese Liste jedoch nicht.⁴⁰⁴ Abhilfe schaffen hier auch nicht die Ergänzungen des Supplementums zur BHL.⁴⁰⁵ Sollten diese Auslassungen aus einer Haltung heraus erfolgt sein, dass man einen „Herculanus I.“ bzw. den Herkulanus der Zwölfgefährtenlegende mittlerweile aus hagiographischer Sicht als „fiktive Heilige“ bezeichnen müsste, die an Gottes Heilsplan nicht mehr mitwirken und damit auch nicht wert sind, aufgeführt zu werden, so wäre diese Haltung aus religiöser Sicht einigermaßen verständlich. Aus wissenschaftlicher Sicht müsste dann jedoch das schon bei der

401 Baronio 1586, S. 503; Baronio 1589, S. 492.

402 Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1155 f.

403 BHL 3822–3825.

404 Die Zwölfgefährtenlegende hat ihren eigenen Eintrag unter *ibid.* 1620. Es gibt bei den Einträgen zu Herkulanus keinen Querverweis auf den einschlägigen Teil dieser Vitensammlung.

405 BHL Suppl. 3822, 3823b und 3825b.

Floridus- und Amantius-Vita zutage getretene Desiderat eines Vitenverzeichnisses formuliert werden, das nach rein philologischen Kriterien sortierte Verweise auf sämtliche vorhandene Vitenfassungen der einzelnen Heiligen aufführt.

Was aber folgt aus alledem für die Frage der Frühdatierung von S. Pietro? Mit dem Nachweis mangelnder Historizität des in der Zwölfgefährtenlegende genannten Herkulanus ist ja nicht ausgeschlossen, dass gängige Vorstellungen über Perugia aus der Zeit der Erstellung dieser Vitenversion mit in den Text eingeflossen sind. Zu datieren ist die Zwölfgefährtenlegende mit Ermore Paoli in das 8. bis 9. Jahrhundert; in anderen, früheren Untersuchungen war eine Datierung in die Mitte des 7. und ins 8. Jahrhundert vorgeschlagen worden.⁴⁰⁶ Im Nachsatz dieser Vitenversion ist nun von einem Martyrium des Herkulanus auf dem „loco Calvariae“ die Rede, und so ist nicht ganz ausgeschlossen, dass S. Pietro bereits im 8./9. Jahrhundert mit einem „Kalvarienberg“ genannten Hügel in Verbindung gebracht wurde.⁴⁰⁷ Dies könnte man nun als Hinweis der Existenz dieser Kirche zumindest schon vor Pietro Abate deuten, da die Kirche in Vergangenheit und Gegenwart oft auf einem „Mons Calvarius“ lokalisiert wird.

Die Bezeichnung für die Erhebung, auf der S. Pietro in Perugia liegt, ist dabei nicht ganz eindeutig. So sprechen zahlreiche Urkunden des 11. Jahrhunderts von einem „Mons Caprarius“;⁴⁰⁸ eine Urkunde nennt ihn dagegen „Locus Quimploianus“.⁴⁰⁹ In den Urkunden des 12. Jahrhunderts findet sich zwar teils die Bezeichnung „S. Pietro in Ploiano“, bei der nicht ganz eindeutig ist, ob sie sich auf S. Pietro beziehen soll,⁴¹⁰ häufig aber wird das Kloster auch – anders als von Stefania

406 Paoli 2005 nach Zucchini 2005, S. 428. Dort finden sich auch weitere Anmerkungen. Auf die einzelnen Datierungsfragen kann hier nicht näher eingegangen werden.

Da nun also außer von Gregor keine zeitgenössischen Berichte über Herkulanus vorliegen, ist Montanaris Behauptung, wonach es „historisch bekannt“ sei, dass Herkulanus in der Kathedrale von Perugia bestattet worden sei und mithin nach der Lektüre von Gregor feststehe, dass S. Pietro Kathedrale von Perugia war, als ärgerlicher Zirkelschluss entlarvt, vgl. Montanari 1966, S. 11.

407 Diesen Gedanken hat erstmals Zucchini 2005, S. 429, s. u.

408 Zucchini 2003a, S. 175 f.; vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 20 (Gregor VI. wohl 1045), 30 (Leo IX. wohl 1052), 34 (Stefan IX. wohl 1057), 48 (Nikolaus II., 1059), 54 (Alexander II., wohl 1065).

409 Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 6 (Benedikt VIII., wohl 1022). Vgl. dort auch Fn. 1.

410 In diesen Urkunden wird die Bezeichnung „S. Pietro in Ploiano“, anders als bei den übrigen genannten Urkunden, nicht dazu verwendet, um das Kloster S. Pietro in Perugia als Empfänger der jeweiligen Urkunde näher zu lokalisieren. Vielmehr taucht diese Ortsbezeichnung hier im Rahmen der Aufzählung der zahlreichen Pertinenzen von S. Pietro in Perugia auf, um, wie im Praeceptum Friedrichs I., eine „ecclesiam Sancti Petri in Ploiano cum suis cappellis“ neben vielen anderen von S. Pietro abhängigen Kirchen zu nennen, vgl. *ibid.*, S. 75 (Innozenz II., 1137) (vgl. dort auch Fn. 6); S. 105 (Friedrich I., 1163); S. 119 (Heinrich VI., 1196).

Im Praeceptum Friedrichs I. und dem Privileg Heinrichs I. tauchen sogar beide Bezeichnungen auf; so wird S. Pietro in Perugia in ersterer Urkunde eingangs als „monasterium Sancti Petri, quod situm est prope civitatem Perusinam, in Calvario monte“ bezeichnet, in letzterem „monasterium Sancti Petri, situm in Calvario monte, prope civitatem Perusinam“ (*ibid.*, S. 94 und 108).

Zucchini behauptet – auf dem „Mons Calvarius“ lokalisiert.⁴¹¹ Diese Bezeichnung findet sich auch schon in einer Urkunde des 11. Jahrhunderts.⁴¹² Auf dem „Mons Calvarius“ wird S. Pietro auch in der Vita A des Pietro Abate lokalisiert, die entweder in das 12. oder das 15. Jahrhundert zu datieren ist (Dok. 5).⁴¹³ Dem schloss sich der Verfasser der kurz vor 1701 erstellten Vita B an (Dok. 26),⁴¹⁴ während die Vita C Bezug nimmt auf einen „locum qui dicebatur Calvarius [...] vel Caprarius“ (Dok. 28).⁴¹⁵ In der späteren Literatur finden sich vor allem die Bezeichnungen „Mons caprarius“ und „Mons calvarius“.⁴¹⁶ Während „Mons Caprarius“ auf eine einstmalige Verwendung des Hügels als Ziegenweide zu verweisen scheint, führen Tommaso Leccisotti und Costanzo Tabarelli die Bezeichnung „Kalvarienberg“ nahe- liegender Weise auf die leicht erhöhte und an die Stadt grenzende Position zurück, die an den Martyrienort Christi erinnere.⁴¹⁷ Für die Herkunft der Bezeichnungen „quimploianus“ bzw. „in Ploiano“ liegt bisher keine Erklärung vor.

Der Vorschlag, in dem „loco Calvariæ“ der Zwölfgefährtenlegende einen schon im 8. bis 9. Jahrhundert existierenden Hügel dieses Namens in Perugia zu sehen, stammt von Stefania Zucchini. Sie formulierte dahingehend, dass der Kom- pilator vielleicht die „aecclesia Beati Petri“ Gregors bei der Übernahme von dessen Textanteilen mit „loco Calvariæ“ übersetzt habe.⁴¹⁸ Zu bedenken ist allerdings,

Das lässt natürlich Zweifel daran aufkommen, ob mit „S. Pietro in Ploiano“ tatsächlich S. Pietro in Perugia und nicht vielmehr eine von diesem Kloster abhängige Kirche an anderem Ort gemeint sein soll. Dies ist jedoch unwahrscheinlich, da S. Pietro in Perugia ja mit der Urkunde von Benedikt VIII. eindeutig auf einem „loco Quimploiano“ lokali- siert worden ist. Außerdem hat Mauro Bini die Identifikation von „S. Pietro in Ploiano“ mit der Mutterkirche selbst damit begründet, dass eine Kirche einer solchen Bezeichnung weder in den Visitationsakten noch in anderen Dokumenten des Archivio di S. Pietro auffindbar ist, Bini [1848] I [Ms.], f. 123.

Stefania Zucchini ist dieser Umstand nicht aufgefallen; sie zitiert auch nicht die jeweili- gen Fundstellen, sondern – offenbar in Abhängigkeit von Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 6 Fn. 1 – nur die Anfangsseite der dort aufgezählten Dokumente, vgl. Zucchini 2003a, S. 176 Fn. 133.

411 Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 94 (Friedrich I., 1163), S. 108 (Heinrich VI., 1196), und S. 124 (Instrumenta Donatorum, 1199). In einem Dokument von 1199 gibt es sogar eine Selbstauskunft des Klosters S. Pietro zu seinem Namen durch den Abt „Raynaldus, abbas monasterii Sancti Petri de Perusio, quod est situm prope Perusinam civitatem, extra portam Sancti Petri, in loco qui dicitur a nobis Calvarius“, *ibid.*, S. 129 (Instrumentum concessionis, 1199).

412 MGH DD K II, 85, S. 116 (Konrad II., 1027) = Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 9.

413 Zucchini 2003a, S. 113.

414 AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 762.

415 AA.SS. Julii III (1723), Sp. 115C.

416 Calvarius: Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 127; Pellini 1664a I, S. 99; Calvarius oder Caprarius: Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 222r; De Stefano 1902a, S. 9; Gurrieri 1953, S. 6; Siciliani 1994, S. 3. „Monte Caprario, detta anche Comploiano e Monte Calvario“: Montanari 1966, S. 9. Weitere Angaben bei Siepi [vor 1829] ed. Roncetti 1994 I, S. 238 und Kauffmann 1987, S. 467.

417 Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XIII; ähnlich Siciliani 1994, S. 3.

418 Zucchini 2005, S. 429.

dass gerade an dieser Stelle der Zwölfgefährtenlegende ein schwerer Bruch in der Erzähllogik vorliegt, und dass an dieser Stelle zumindest nicht ausdrücklich von einer Grablege des Bischofs die Rede ist. Vielmehr geht es um den – bei Gregor ja noch von diesem und damit der Peterskirche abweichenden – Martyriumsort. Dass der sehr unsorgfältige Kompilator dennoch an dieser Stelle an ein S. Pietro auf dem Kalvarienberg gedacht hat, kann aber nicht ganz ausgeschlossen werden. Man mag in der Zwölfgefährtenlegende also ein deutliches Indiz auf die frühere Existenz von S. Pietro sehen, aber möglicherweise keinen hinreichenden Nachweis.

Zum Abschluss gilt es jedoch noch, von einem in diesem Zusammenhang fast schon absurd wirkenden Fund in der Zwölfgefährtenlegende zu berichten. So heißt es dort kurz vor dem Bericht über Herkulanus, dass der frisch als Bischof zur Ordinierung weiterer Bischöfe eingesetzte heilige Bricius einen gewissen Johannes als Bischof von Spoleto eingesetzt, alle Tempelidole vernichtet und dann „im suburbanen Teil der Stadt Spoleto auf einem Berg die Kirche des heiligen Apostels Petrus in wundersamer Größe errichtet“ habe.⁴¹⁹ Von hierher mag Umberto Moricca dazu verleitet worden sein, den oben genannten Schreibfehler einer Grablege des Herkulanus in S. Pietro in Spoleto zu leisten.

Angesichts der bisher beobachteten fantastischen Interpolationen in Heiligenviten mag man angesichts der Ähnlichkeiten dazu verleitet sein, nun über einen wie auch immer gearteten Entstehungszusammenhang zwischen dieser suburbanen, angeblich frühchristlichen Kirche S. Pietro und den Legenden um S. Pietro in Perugia zu konstruieren. Viel wahrscheinlicher ist allerdings eine andere Konstellation: So ist auch die Kirche S. Pietro bei Spoleto erst durch mittelalterliche, in diesem Fall um 1200 verfasste Quellen erstmals sicher belegbar, die nun ebenfalls die Gründung durch einen heiligen Bricius oder einen heiligen Johannes im 4. Jahrhundert behaupten.⁴²⁰ Hier wäre also zu prüfen, ob die bisher allgemein angenommene Frühdatierung von S. Pietro in Spoleto nicht letztlich allein auf der alles andere als vertrauenswürdigen Zwölfgefährtenlegende und ihre Bekräftigung im Hochmittelalter beruht und somit in enger Analogie zum Fall von S. Pietro in Perugia eine Frühdatierung von S. Pietro in Spoleto abzulehnen ist.

Dies sollte man im Übrigen auch bei den übrigen Kirchen tun, die bisher anhand von Erwähnungen in den *Dialogi* Gregors des Großen frühdatiert werden, wie etwa S. Paolo „inter vineas“ bei Spoleto (Abb. 908–1011i) und die Basilika von Castel Sant’Elia bei Viterbo (Abb. 960–976).⁴²¹ Im Fall der erstgenannten Kirche sind auch bereits erste Zweifel geäußert worden, ob die bei Gregor im 29. Dialog

419 „[...] in suburbana civitatis Spoletinæ in subsidio montis ecclesiam B. Petri Apostoli miræ magnitudinis ædificavit“, AA.SS. Martii I (1668), Sp. 14E (Dok. 2).

420 Vgl. Sperandio 2001, S. 112f.

421 Vgl. zu S. Paolo „inter vineas“ bei Spoleto Toscano 1957; Martelli 1965b; Martelli 1966c; Touring Club Italiano 2012g, S. 432f.; Sperandio 2001, S. 108–110 und Gigliozzi 2000, S. 97, Fn. 4 (eig. S. 115). Vgl. zu der Basilika von Castel Sant’Elia Touring Club Italiano 2012c, S. 226.

des dritten Buchs genannte Pauluskirche bei Spoleto tatsächlich sicher mit einem Vorgängerbau von S. Paolo „inter vineas“ in Verbindung gebracht werden kann.⁴²²

Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen: Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass S. Pietro bereits zu Gregors Zeit existiert hat; dies muss aber als sehr unwahrscheinlich angesehen werden. Für die Begründung einer Kathedraalfunktion im 6. Jahrhundert liefert Gregor keinen Beleg, vielmehr lässt sich diese mit Gregors Text besser bestreiten als belegen.

III.5 Die angebliche Translation des Leibes von Bischof Herkulanus II. als vermeintlicher Beleg für die frühchristliche Existenz von S. Pietro

Des Weiteren könnte man die angebliche Translation des Leibes von Bischof Herkulanus II. aus S. Pietro als Beleg dafür betrachten, dass S. Pietro bereits vor seinem angeblichen Wiederaufbau durch Pietro Abate existiert hat. Wie bereits umrissen, behauptet der Kirchenhistoriker Ferdinando Ughelli, ein Bischof Roger habe 936 die Reliquien nach S. Stefano transloziert, mit S. Lorenzo eine neue Kathedrale errichtet und die Regularkanoniker dorthin umgesiedelt.⁴²³ Diese Behauptung taucht in der jüngeren Literatur oft auf, häufig ergänzt um die durch Ughelli nicht vorgetragene Behauptung, auch S. Stefano del Castellare sei zwischenzeitlich die Kathedrale von Perugia gewesen.⁴²⁴ Bei Ughelli erscheint S. Stefano vielmehr

422 Gigliozzi 2000, S. 97 Fn. 4 (eigentlich S. 115 f.) mwL.

423 S. o. S. 133.

424 Die Kathedraalfunktion von S. Stefano behaupten in der neueren Literatur Violante und Fonseca 1966, S. 316, Calderoni 1980, S. 14 und Touring Club Italiano 2012g, S. 164 f.; Mariotti 1806, S. 470 f. berichtet von der Transferierung des Leibes des heiligen Herkulanus über die drei Kirchen, spricht aber nicht von einem damit einhergehenden Transfer des Kathedraaltitels, sondern spekuliert über die Verlagerung des Titels von S. Ercolano auf die Kirche S. Stefano.

Die Bollandisten formulieren mit Bezug auf Ughelli die zwischenzeitliche Verlagerung auf eine Pfarrkirche S. Stefano „intra muros“, ohne diese als neue Kathedrale zu charakterisieren; als neue Kathedrale nennen sie dann S. Lorenzo, AA.SS. Martii I (1668) Sp. 55C. Roberto Giordani distanziert sich von dieser Behauptung und vermutet, dass hier wie zuvor schon bei S. Pietro die verfehlte Vorstellung wirkmächtig geworden sei, der Begräbnisort eines Bischofs müsse auch eine Kathedrale sein, vgl. Giordani 1992, S. 163.

Mariotti nennt im Übrigen einen Brief von Nalbinae Tritiamo über S. Ercolano als Beleg für die Verlagerung des Heiligenleibes von S. Stefano nach S. Lorenzo. Diesem möglichen Hinweis mindestens auf eine Verlagerung der Reliquien des heiligen Herkulanus über alle drei Kirchen und vielleicht auch des Kathedraaltitels von S. Stefano auf S. Lorenzo und damit der ursprünglichen Kathedraalfunktion von S. Stefano del Castellare bin ich im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr nachgegangen, vgl. Mariotti 1806, S. 471, Fn. 1.

eher wie eine Art Zwischenstation für den Leib des Heiligen, während die neue Kathedrale noch errichtet wird.⁴²⁵

Ughelli macht seine für die nachfolgende Literatur wirkmächtige Behauptung jedoch ohne Quellenbeleg, und so muss etwas tief gehender danach gefragt werden, wie er zu dieser Vorstellung gelangt ist, um deren Wahrheitsgehalt überprüfen zu können. Als frühesten Beleg für eine ähnliche Behauptung habe ich einen Eintrag in Ottavio Lancellottis „*Scorta Sagra*“ finden können. Diese wurde zwischen 1649 und 1659 und damit in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur ersten Auflage von Ughellis einschlägigem Band der „*Italia Sacra*“ verfasst. In Lancellottis Peruginer liturgischem Kalender heißt es nun unter dem 11. Februar, dass an jenem Tag im Jahre 1459 Pius II. die neu errichtete Dominikanerkirche S. Domenico Nuovo dem „S. Stefano Protomartire“ geweiht habe. Diesem sei bereits eine nahebei liegende Pfarrkirche geweiht gewesen, die durch Benedikt XI. mit dem Konvent von S. Domenico vereint worden sei, damit dieser seine Gebäude würde ausdehnen können. In dieser Kirche hätten nun in früheren Zeiten die Regularkanoniker des Doms zelebriert, da S. Stefano einmal die Kathedralkirche und Residenz des Bischofs gewesen sei. Lancellotti liefert auch eine Belegstelle („*Laur.[?] Aug. Perus. Lib. 1*“). Weiter heißt es, im Jahre 700 habe der damalige Peruginer Bischof, Ruggieri (Roger) aus der Kirche S. Pietro den Körper des heiligen Herkulanus nach S. Stefano transloziert. Dies belegt Lancellotti mit „*Mariotell. in Vit. Ep.*“.⁴²⁶

425 Vgl. Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158.

426 „[A di] 11. [Febbraio:] La Sagra delle Chiesa nuova di S. Domenico. Fu consagrada da Pio II [?] er wird allerdings auf f.45r erneut genannt, daher erscheint die Identifikation eindeutig] in questo giorno del 1449 [die mittleren beiden Zahlen kann ich nicht genau identifizieren. Sie scheinen unter sich gleich zu sein. 1449 könnte allerdings nicht genannt sein: Pius II. regiert 1458–1464. Traditionell überliefert ist 1459, vgl. Calderoni 1980, S. 18 Fn. 1] in honore [honore?] di S. Stefano Protomartire. A questo medesimo Santo era gia dedicata La Chiesa Parrocchiale vicina, chiesa, dove è hoggi la Cappella di S. Pietro mar. E fu unita da Benedo. XI. al Conuento, acciò i Padri potessero allargarsi con le case, et i casalini, haueua intorno, et era gia officiata dai Canci Regolari del Duomo per essere stata Chiesa Cattedrale, e Residenza del Vescovo doppo quella di S. Pietro, *Laur. [?] Aug. Perus. Lib.1*, nel 700, quando era Pastore della Greggia Perugina Ruggieri, che quà trasportò dalla da Chiesa di S. Pietro il corpo di S. Ercolano. 2. *Mariotell. in Vit Ep.* Questa così maestosa, e nobil fabrica fu incominciata poco doppo a quella della Chiesa vecchia un [in?] Architettura Corinthia, come quella del Duomo, dalla Città stessa concorrendo con gli aiuti necessarij da Parocchia istessa, ch'in quel tempo era grande, et abbracciava non solo tutto il luogo, ma ancora bu[o]na parte dei Sobighi [?] di P.P. arriuando insini a Piseille [?] per non esservi allora le parrocchia, e' hoggi vi sono per di S. Maria di Colle, di S. Croce, e di S. Gottarto [?] *Arch. Dominice*. Fu poi ridotto a buon Termine dall'istesso Benedetto.XI. il quale affezionarsi a questa Città, et al Convento della sua Religione disegno e affare un sontuso Palazzo Pontificio sopra la med. Chiesa *Gratz.ifiit.Eccles.Saxon.1.6.c.46* [?] con un corridore [?] (aggiulgeni [?] i P.P. Vecchi) che sistisse [?] il bulgo [?] in pia Via. La uolta cominciò a fabbricarsi nel 1446 *Bozun.m.* [?] [45r] Capitando [?] Pio.ii. in tempo, che questo sacro edificio era del tutto compito humilmente, come si crede, supplicato o dalla Città, o dai Padri la consagrò facendo le solite funzioni Giacomo Vannucci Vescovo di Peruga, e cantando la Messa Ronici [darüber unleserliche Einfügung desselben Schreibers] Archiprete della Cattedrale. *Id.*“, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.] f. 44v (p.v. = p.n.).

Ughelli steht mit seiner Behauptung im 17. Jahrhundert also nicht allein da, auch wenn sich eine Differenz in der Datierung ergibt; danach hat Roger den Kathedraltransfer nicht 936, sondern über zweihundert Jahre früher vorgenommen; ein unmittelbarer zeitlicher und damit auch planerischer Zusammenhang zwischen der Kathedralverlagerung weg von S. Pietro und hin zum schlussendlichen Ort S. Lorenzo mit S. Stefano als bloßem Zwischenlager würde damit nicht mehr plausibel. Außerdem geht Ottavio Lancellotti insofern über Ughelli hinaus, als er Belegstellen für seine Behauptung beibringt. Die erste Belegstelle – und damit auch deren Wahrheitsgehalt – habe ich misslicherweise nicht auflösen können. Bei der zweiten wird es sich um Fulvio Mariotellis „Catalogo de' Vescovi perugini fino a 1625“ handeln, das Giovanni Battista Vermiglioli als Manuskript in der späteren Biblioteca Augusta di Perugia verortet, und das laut Vermiglioli auch Ughelli erwähnen soll. Den Autor charakterisiert Vermiglioli als „höchst kultivierten Priester, der im 16. und 17. Jahrhundert gelebt hat“.⁴²⁷ Dieses Manuskript habe ich nicht einsehen können, doch handelt es sich erneut nicht um eine Primärquelle. Zu vermuten wäre allenfalls, dass sich schließlich in diesem Werk ein Verweis auf die benutzte Primärquelle oder anderweitige Aufschlüsse darüber finden, wie die Vorstellung von einer Kathedralverlagerung von S. Pietro nach S. Stefano del Castellare entstanden ist. Jedenfalls scheint Mariotellis Werk auch die Quelle für Ughellis Darstellung gewesen zu sein.

Eine entsprechende Behauptung findet sich auch bei den Bollandisten, als sie im Jahre 1668 die Vita des heiligen Herkulanus besprechen. Danach soll ein Bischof Roger im 10. Jahrhundert S. Lorenzo als neue Kathedrale errichtet haben und aus der suburbanen Kirche S. Pietro seinen und den Sitz der Kanoniker übertragen haben. Eine Nennung von S. Stefano als Zwischenstation erfolgt nicht. Als Nachweis geben die Bollandisten jedoch nur „codices MSS. Monasterij S. Petri“ an und verweisen später noch auf die Vita C des heiligen Pietro Abate.⁴²⁸ Ersteres ist jedoch alles andere als eine zufriedenstellende Quellenangabe, letzteres bezieht sich, wie noch zu zeigen sein wird, auf eine erst im 17. Jahrhundert erstellte Vita, die als mehr oder weniger zeitgenössisches Dokument der Bollandisten keine besondere Beweiskraft für deren Ausführungen entfalten kann.

Die neuere Literatur ist bei der Auflösung dieser Frage keine Hilfe. Ein besonders ärgerlicher Fall sind dabei die Bemerkungen Antonio Calderonis, die allesamt unkorrekt sind und den interessierten Historiker auf zeitraubende Abwege führen. Zunächst behauptet Calderoni, ein Diplom Friedrichs I. Barbarossa, das dieser am 13. November 1163 den Kanonikern der Bischofskirche von Perugia ausgestellt habe, verweise auf ein Edikt Heinrichs I., aus dem hervorgehe, dass gegen 936 die Kathedrale einmal von der antiken Kirche S. Pietro auf eine weitere Kirche übertragen worden sei, die sich näher am Zentrum befunden habe.⁴²⁹ Einen solchen

⁴²⁷ „Cultissimo sacerdote Perugino, che fiori ne' secoli XVI. e XVII.“, Vermiglioli 1829b, S. 80. Die Werkangaben finden sich auf der Folgeseite.

⁴²⁸ AA.SS. Martii I (1668), Sp. 48F.

⁴²⁹ Calderoni 1980, S. 14.

Verweis enthält Friedrichs Schutzversprechen an den Erwählten Johannes und den Erzpriester Bertram sowie die gesamte bischöfliche Kirche von Perugia vom genannten Ausstellungstag jedoch keineswegs.⁴³⁰ In den Reihen der *Diplomata* oder *Leges* der MGH habe ich auch keinen Hinweis auf ein entsprechendes Edikt Heinrichs I. gefunden, das heute inhaltlich überliefert wäre. Als zweiten Beleg zitiert Calderoni aus einer angeblichen „serie cronologica de' Vescovi di Perugia“, die er offensichtlich wie eine Primärquelle zu behandeln wünscht. Dabei handelt es sich ganz offensichtlich um die einschlägigen Passagen aus Ughellis „Italia Sacra“, die Calderoni falsch bzw. mit stillschweigenden Korrekturen zitiert; Calderoni ist also ein Paradebeispiel für die Autoren, die Ughelli wie eine Primärquelle behandeln und dessen Behauptung damit letztlich mit ihm selbst belegen.⁴³¹ Die dritte Belegstelle ist Lancellottis „Scorta Sagra“, aus der er jedoch sehr frei zitiert und dabei fälschlicherweise den zweiten, nicht den eigentlich einschlägigen ersten Band (ohne Seitenzahl) als Fundort nennt. Außerdem lässt er in seinem Zitat just die Stellen weg, die die Behauptung in seinem Haupttext letztlich belegen.⁴³² Schließlich belegt er die Datierung der Kathedralverlagerung auf das Jahr 700 mit dem „Diario Perugino per l'anno 1772“, einem liturgischen Kalender, dessen Inhalt jedoch wesentlich auf Lancellottis über einhundert Jahre älteren liturgischen Kalender zurückgeht – warum erfolgt dann nicht der Beleg mit der ältesten nachweisbaren Quelle?⁴³³

Die Behauptung einer Verlagerung der Regularkanoniker findet sich im Übrigen auch bei Lodovico Jacobilli. Er legt dar, dass diese von der von ihm ausdrücklich als ehemalige Kathedrale bezeichneten Kirche S. Pietro nach S. Lorenzo verlagert worden seien, schreibt diesen Akt aber Rogers Nachfolger Honestus zu.⁴³⁴ Bei dieser Behauptung handelt es sich um eine der zahlreichen unbelegten Neueinfügungen Lodovico Jacobillis in die Überlieferungstradition von S. Pietro, die, wie noch zu zeigen sein wird, unsauberer Arbeitsweise und einem starken Drang zur Interpolation geschuldet sind. Es ist hochwahrscheinlich, dass er die Information

430 Vgl. MGH DD F I 414. Calderoni macht sich auch nicht die Mühe, die Urkunde adäquat nachzuweisen.

431 Calderoni 1980, S. 18 Fn. 1. Die Nummerierungen der Bischöfe weichen von Ughelli in seiner zweiten Auflage ab (vgl. Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158); allerdings liegt darin auch eine nachvollziehbare Korrektur, denn der von Ughelli als 21. Bischof von Perugia nachgewiesene „Joannes“ wird mit einer auf 964 datierten Amtshandlung zitiert, der vor ihm an 20. Stelle platzierte Bischof Honestus dagegen soll ja die Weihe von S. Pietro erst im Jahre 965 vorgenommen haben. Calderoni behauptet dagegen für „Giovanni II del 964“ die Nummer 19, für „Onesto [che] trovasi del 965 aver concesso [...]“ die Nummer 20.

432 Vgl. Calderoni 1980, S. 18 Fn. 1.

433 Vgl. *ibid.*, S. 14; N.N. 1771, ein gedrucktes Werk, existiert neben der BCAP auch in einigen anderen Bibliotheken; ich habe es jedoch nicht einsehen können.

434 Jacobilli 1647, S. 697f.

von Ferdinando Ughelli bekam, mit dem er in engem Austausch stand, und sie bei der Einarbeitung verfälscht hat.⁴³⁵

Vorerst muss also offenbleiben, ob die von Ughelli maßgeblich populär gemachte Behauptung, es habe eine Kathedralverlagerung von S. Pietro weg auf S. Stefano und von dort aus nach S. Lorenzo gegeben, tatsächlich durch Primärquellen zu stützen ist. Wahrscheinlicher erscheint zum jetzigen Zeitpunkt jedoch die Erfindung dieser These durch Interpolation im 17. Jahrhundert, als Autoren wie Ughelli versuchten, die durch die Vita A vermeintlich verbürgte ursprüngliche Kathedraalfunktion für S. Pietro und wohl auch eine weitere, den Autoren des 17. Jahrhunderts bekannte ältere vorgebliche Belegstelle für eine ursprüngliche Kathedraalfunktion von S. Stefano del Castellare in das von jenen Autoren angestrebte kohärente, bestenfalls mit Jahreszahlen hinterfangene Narrativ zu bringen. Trotz der vermeintlich „harten“ Jahreszahlen von 700 bzw. 936 wird die letztlich auf Lancellotti und Ughelli zurückgehende Behauptung einer zwischenzeitlichen Kathedralverlagerung von S. Pietro auf S. Stefano und von dort aus auf S. Lorenzo wohl zu verwerfen sein.

Lancellottis und Ughellis Berichte rekurrieren im Kern wahrscheinlich auf ältere Interpolationen, für deren Erstellung offenbar die Absicht handlungsleitend war, Klärung dafür zu schaffen, warum der Körper des heiligen Herkulanus zu späterer Zeit in der Kathedrale S. Lorenzo anzutreffen ist, wenn man den Bericht des Kirchenvaters Gregor als wahr aufrechterhalten will, dass er ursprünglich in S. Pietro bestattet worden war. Die auf diese Weise entstandene Translationslegende hat ihren bildlichen Ausdruck in Benedetto Bonfiglis in das 15. Jahrhundert zu datierende Darstellung der Umbettung des heiligen Herkulanus gefunden, der aus einer Kirche transloziert wird, die – bei allen erheblichen Abweichungen – deutlich als S. Pietro in Perugia zu erkennen ist (Abb. 820).

Für Bonfiglis Darstellung reicht aber bereits die Kenntnis allein von Gregors Herkulanus-Vita aus. Ein Bischof Roger oder andere Personen sind auf dem Bild nicht als solche ausgewiesen. Es ist damit nicht zwingend anzunehmen, dass der von Ughelli berichtete Sachverhalt sich auf Belege stützt, die bereits zu Bonfiglis Zeit bekannt waren, heute aber verloren sind.

Hervorzuheben ist im Übrigen, dass Ughellis und Jacobillis Behauptung einer Verlagerung der Reliquien bzw. der Regularkanoniker von der alten zur neuen Kathedrale erst im 10. Jahrhundert mit dem Zeugnis der Vita A unvereinbar ist, wonach S. Pietro von „Heiden“ (also im 6. oder 7. Jahrhundert) zerstört wurde und seitdem ruinös dagelegen habe. Da sowohl die Behauptungen der beiden Forscher des 17. Jahrhunderts als auch der Vita des 10. oder 15. Jahrhunderts unbewiesene Postulate darstellen, verbieten sich auch Spekulationen über das Ausmaß angeblicher Wiederherstellungsarbeiten durch Pietro Abate, die in ersterem Falle groß (die Kirche ist seit ca. einem halben Jahrhundert ruinös), in letzterem aber klein (die Kirche ist seit ca. 30 Jahren aufgelassen) wären. Interessant ist in

435 Vgl. Zucchini 2003a, S. 162, die diese Erfindung Jacobillis für nicht plausibel begründbar hält.

diesem Zusammenhang aber, dass Bonfigli bei seiner Darstellung wohl eher von einem Hergang ausgegangen ist, wie ihn Ughelli schildert, denn bei ihm ist die Kirche, aus der der Leichnam des heiligen Bischofs Herkulanus transloziert wird, intakt, während die Vita A, die ja möglicherweise bald nach 1436 und damit in der Zeit Benedetto Bonfiglis erstellt wurde, von einer frühzeitigen Zerstörung des Kirchenbaus ausgeht. Das schließt jedoch eine Entstehung der Vita A im 15. Jahrhundert nicht aus.

III.6 Keine Frühdatierung der Kirchengründung auf Basis einer mittelalterlichen Vita

Es gibt neben Gregors Bericht auch noch eine andere Quelle, auf die die frühchristliche Existenz von S. Pietro gestützt werden könnte, die in der jüngeren Forschung merkwürdigerweise in diesem Zusammenhang aber selten Erwähnung findet. So heißt es in der mittelalterlichen Vita A (Dok. 5) über den Gründer des Klosters von S. Pietro in Perugia, Pietro Abate, dass dieser die Klosterkirche nicht neu errichtet, sondern vielmehr im 10. Jahrhundert (zur Regierungszeit eines Bischofs Honestus, um 965–967⁴³⁶) eine vorbestehende Kirche wiederhergestellt habe, „von der manche behaupten, dass sich bei ihr in antiker Zeit der Bischofssitz befunden habe“. Diese Kirche sei durch „Heiden“ zerstört worden.⁴³⁷

Die Vita A des Pietro Abate wird uns im Folgenden noch ausführlich beschäftigen. Ihre Datierung ist nicht gesichert; entweder entstand sie kurz nach dem Tod des Pietro Abate zu Beginn des 11. Jahrhunderts oder erst kurz nach der päpstlich dekretierten Aufnahme des Klosters in die Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436 (s. u.). Die Datierungsfrage hat große Auswirkungen auf die Glaubwürdigkeit ihrer Angaben zum angeblichen Vorgängerbau, denn wenn die Vita aus dem 11. Jahrhundert stammt, ist tatsächlich davon auszugehen, dass Pietro Abate eine vorbestehende Kirche sanierte, die dann bereits im 6. Jahrhundert existiert haben könnte. Die Vorstellung, dass sie Kathedrale gewesen sein könnte, wäre dann immerhin bis in das Hochmittelalter zurückverfolgbar. Ist die Vita dagegen erst

⁴³⁶ Honestus gehört zu den Bischöfen, deren Regierungszeit sich durch Ughelli schlecht belegen lässt. Er nennt für 965 die Übergabe der Kirche S. Pietro an Pietro Abate ohne Beleg und damit ohne jede Sicherheit. Allerdings behauptet Ughelli für 967 die Anwesenheit Honestus' beim Konzil von Ravenna, wobei derartige Hinweise bei Ughelli in aller Regel sehr verlässlich sind, Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158.

⁴³⁷ „Nei tempi in cui un vescovo di nome Onesto reggeva la chiesa perugina, non lontano dalla città sorgeva una chiesa edificata in onore del beato Pietro apostolo in un luogo detto Monte Calvario, nella quale alcuni dicono che fosse nei tempi antichi la sede vescovile. Questa chiesa era stata distrutta dai pagani e il santo uomo manifestò il desiderio di riedificarla se solo il presule glielo avesse permesso“, italienische Übersetzung der auf Latein verfassten Vita A des Pietro Abate in der Fassung SP1 durch Stefania Zucchini (Zucchini 2003a, S. 113). Das Original lag mir nicht vor (s. u.).

ins 15. Jahrhundert zu datieren, würden die Aussagen nicht mehr unmittelbar von Zeugen der Bautätigkeit des Pietro Abate stammen, und sowohl die Aussage, dass Pietro eine bereits bestehende Kirche wiederaufgebaut (und nicht etwa eine neue errichtet) hätte als auch die ohnehin unter Vorbehalt ausgesprochene Vermutung, dass diese ehemals die Peruginer Kathedrale gewesen sein könnte, wären als im Textzusammenhang nicht weiter belegte Behauptungen deutlich späterer Zeiten einzuordnen, denen damit kein besonderer Quellenwert zukäme. Auf die Datierung der Vita A wird noch einzugehen sein, sie lässt sich letztlich jedoch nicht sicher entscheiden.

Davon unabhängig ist die Vita A jedoch der älteste dokumentarische Nachweis für die Zuschreibung einer Kathedralfunktion an S. Pietro. Obwohl die spätere Literatur sie in diesem Zusammenhang kaum erwähnt, bildet sie deshalb höchstwahrscheinlich den Ursprung der Vorstellung von S. Pietro als ältester Kathedrale von Perugia. Denn ihr Inhalt wurde über die beiden weiteren, aus ihr entwickelten Vitenversionen B und (in dieser Frage nur mittelbar) C (s. u.) sowie über die sie begleitenden Herausgeberkommentare der frühmodernen Forschung des frühen 18. Jahrhunderts bekannt gemacht und durch diese der modernen Forschung vermittelt.⁴³⁸

So ist in der kurz vor 1701 erstellten Vita B ganz ähnlich wie in Vita A von S. Pietro als der Kirche die Rede, „von welcher einige behaupten, dass bei ihr in früheren Zeiten der Bischofssitz gelegen habe, und welche von Heiden zerstört worden“ sei (Dok. 26).⁴³⁹ Entsprechend dieser offenen Formulierung gibt Mabillon in seinem Kommentarteil auch keine Zeitangabe für die Errichtung von S. Pietro, zeigt sich aber von deren ursprünglicher Kathedraleigenschaft überzeugt: „Monasterium sancti Petri [...] cathedralis olim ecclesia fuit, a primis ejusdem Antistitibus extructa [...]“.⁴⁴⁰ Die Bollandisten zitieren nun Mabillons Ausführungen wie auch die Behauptungen von Ferdinando Ughelli und Jacobilli, dass S. Pietro einmal die Kathedrale von Perugia gewesen sei und verbreiteten diese These damit weiter.⁴⁴¹ In der von ihnen kolportierten, kurz vor 1723 erstellten Vita C wird S. Pietro allerdings nur als Kirche „ecclesia quædam, in honorem Principis Apostolorum dicata, multum temporis in ruinis jacens“ bezeichnet; weder wird sie als ehemalige Kathedrale klassifiziert noch eine mutwillige Zerstörung durch „Heiden“ erwähnt (Dok. 28).⁴⁴² Wie bereits angedeutet wurde und weiter unten ausführlich belegt wird, handelt es sich bei den Viten B und C lediglich um Interpolationen der Vita A ohne jeglichen eigenen Quellenwert für die frühchristliche und mittelalterliche Geschichte von S. Pietro. Da auch die Herausgeber an dieser Stelle keine neuen Quellen liefern, können ihre Ausführungen nur zur Rekonstruktion verfehlter

⁴³⁸ Dieser Überlieferungsgang wird weiter unten ausführlich dargestellt werden.

⁴³⁹ S. Pietro als „[...] ecclesia [...], qua episcopatum priscis fuisse temporibus nonnulli dicunt, quæ à paganis destructa fuerat“. Vita B nach AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 762.

⁴⁴⁰ Ibid., S. 70.

⁴⁴¹ AA.SS. Julii III (1723), Sp. 113B–D.

⁴⁴² Ibid., Sp. 115C.

Auffassungen der zeitgenössischen Forschung, nicht aber zur Rekonstruktion der Frühgeschichte von S. Pietro herangezogen werden.

Wie weiter unten ausführlich beschrieben wird, ist die Vita A zu weiten Teilen aus topischem Material entwickelt worden, das der Verfasser unterschiedlichen Heiligenviten aus den *Dialogi* Gregors des Großen entnommen hat. Topischen und nicht etwa historischen Charakter mag auch die im vorliegenden Quellenzitat geäußerte Vorstellung haben, dass die Kirche S. Pietro vor ihrem Wiederaufbau durch Pietro Abate von „Heiden“ zerstört worden sei. Infrage kommen aus dem historischen Zusammenhang nur Zerstörungen durch die arianischen Goten und ursprünglich ebenfalls arianischen Langobarden. Im vorliegenden Text ist im Rahmen der Analyse der Überlieferung zu Floridus und der Kathedrale von Città di Castello herausgearbeitet worden, dass eine hohe Zahl von noch in der neueren Forschung teils behaupteten Stadtzerstörungen durch den Goten Totila oder die Langobarden erst durch die frühchristliche und insbesondere mittelalterliche Hagiographie, zu der ja auch die Vita A gehört, erfunden worden sind und dass diese Topik wenigstens teilweise auf einen entsprechenden Bericht Gregors zurückgehen könnte.

Zu berücksichtigen ist zunächst, dass der in Vita A geschilderte Hergang relativ unglaublich ist. Ihr zufolge hätte die Kirche S. Pietro nämlich bereits seit dem 5. bzw. 6. Jahrhundert brachgelegen, bevor sie im 10. Jahrhundert durch Pietro Abate wieder hergerichtet worden wäre – der Bau hätte dann die lange Zeit von ca. 400–500 Jahren ruinös und jedenfalls ohne jede weitere berichtete Nutzung dagestanden, und es wäre damit sehr unwahrscheinlich, dass Pietro Abate überhaupt noch etwas Erhaltenswertes vorgefunden hätte.

Mit der von Ughelli kolportierten Tradition einer Kathedralverlagerung von S. Pietro über S. Stefano del Castellare nach S. Lorenzo wäre der in Vita A ange deutete Hergang jedenfalls unvereinbar, da er ja voraussetzt, dass S. Pietro bis 936 noch als Kathedrale in Benutzung war. Dies ist wohl auch schon den Verfassern der Vita C aufgefallen, die, wie unten gezeigt wird, ihre Vitenfassung nach der ersten Auflage des einschlägigen Bands von Ughellis „Italia Sacra“ verfassten, weshalb sie in ihrer Version statt der Zerstörung durch Heiden schilderten, S. Pietro habe vor seiner Übergabe an Pietro Abate „seit langer Zeit ruinös dagelegen“. ⁴⁴³ Man hat sich nun wohl vorzustellen, dass die Zeit von der von Ughelli behaupteten Kathedralverlagerung von 936 bis zur ebenfalls von ihm postulierten Übergabe der Kirche an Pietro Abate im Jahre 965 ausgereicht haben muss, die Kirche ruinös werden zu lassen. ⁴⁴⁴

Wie aber verhält es sich mit einer Stadtzerstörung durch „Heiden“, wenn man auf Perugias Stadtgeschichte blickt? Wie oben herausgearbeitet, hatte Totila nach Ausweis des Historiographen Prokop Perugia Anfang 545, im Sommer 547 und dann erfolgreich im Februar oder März 549 belagert, wobei ihm die Einnahme nicht durch gewaltsames Eindringen, sondern durch Verrat gelang. Von

⁴⁴³ Nachweis in Fn. 849.

⁴⁴⁴ Bezüglich der (abzulehnenden!) Daten vgl. Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158.

Zerstörungsakten ist bei Prokop nicht die Rede; sie werden nicht einmal vom dem arianischen Goten Totila sehr feindlich gesonnenen Papst Gregor in der *Herkulanus-Vita* behauptet.⁴⁴⁵ Nun könnte man zwar annehmen, Totila habe bei der Belagerung die vor den Stadtmauern gelegene Kirche S. Pietro zwischenzeitlich zerstört. Dies kann jedoch zumindest nach dem Erzählsammenhang bei Gregor nicht der Fall gewesen sein, da Herkulanus ja in S. Pietro – sofern man die dort genannte Peterskirche mit der heutigen gleichsetzt – bestattet wird. Eine Zerstörung der Stadt durch die Langobarden ist trotz mehrerer Belagerungen ebenfalls nicht überliefert.⁴⁴⁶ Wahrscheinlich ist die *Vita A* also der geschilderten Gruppe hagiographischer Berichte zuzuordnen, die überhaupt erst in Mittelalter und Früher Neuzeit die Zerstörung italienischer Kirchen und Städte erfunden haben, ohne dass diesen Berichten konkreter historischer Gehalt zukäme. Dass Berichte von Zerstörungen durch Barbaren und den Wiederaufbau von Kirchen durch heilige Männer topisch ist, ist oben ausführlich dargelegt worden.⁴⁴⁷ Aus diesem topischen Material mag auch die *Vita A* geschöpft haben. Außerdem ergeben sich gerade an dieser Stelle Ähnlichkeiten zur Franziskuslegende, die bei der Frage der Datierung der *Vita A* weiter unten noch ausführlicher behandelt werden.

Damit ist der Zerstörungs- und Wiederaufbaubericht der *Vita A* zu S. Pietro in Perugia als topisch abzulehnen. Das Vorbestehen der Kirche S. Pietro vor den Bauarbeiten Pietro Abates im 10. Jahrhundert und ihre Funktion als Kathedrale lassen sich folglich auch durch dieses Dokument des 11. oder 15. Jahrhunderts nicht belegen.

III.7 Die Allokation frühchristlicher Kathedralen in Städten Zentralitaliens

Um die Frage zu klären, ob es Anhaltspunkte dafür gibt, dass S. Pietro bereits in frühchristlicher Zeit bestand, und ob die Kirche gar die einstige Kathedrale von Perugia gewesen ist, muss man den Blick auch auf die Frage lenken, an welcher Stelle in der urbanen Topographie nach aktuellem Kenntnisstand die frühen Kathedralen zentralitalienischer Städte wie Perugia zu erwarten wären. Fraglich ist

445 Gregor macht aus seiner Feindschaft gegenüber Totila keinen Hehl. Er bezeichnet ihn als „ketzerisch“ („perfidis“) und nimmt damit offensichtlich Bezug auf dessen Arianismus (Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 13 ed. Moricca 1924, S. 161). Es ist zu erwarten, dass er Totilas Handeln negativer zeichnet, als es möglicherweise der historischen Wahrheit entspricht, um vor dieser Folie die Heiligkeit des Herkulanus noch leuchtender zu entfalten.

446 In den gängigen Überblicken zur Stadtgeschichte wird zwar von einer Belagerung der strategisch wichtigen Stadt, nicht aber von einer Stadtzerstörung durch die Langobarden berichtet, vgl. Touring Club Italiano 2012g, S. 105.

447 S. o. S. 160 ff.

im vorliegenden Fall, ob vor dem Hintergrund des Vergleichs mit der Situation in anderen Städten mit guten Gründen anzunehmen wäre, dass eine frühchristliche Kathedrale mit einer Verortung auf dem Monte Calvario an der Peripherie der Stadt, weit außerhalb der antiken Stadtmauern an einer wichtigen Verkehrsstraße⁴⁴⁸ angesiedelt worden wäre, bzw. dass in frühchristlicher Zeit wenigstens andere Kirchen an dieser Stelle errichtet worden sind, in der die Bestattung eines verstorbenen Bischofs denkbar wäre.

Zu berücksichtigen ist bei der Frage der Verortung auch, dass in der Forschung gängigerweise angenommen wird, die antike Gründung von S. Pietro sei auf einem vorbestehenden etruskisch-römischen Friedhof erfolgt.⁴⁴⁹ Diese Vorstellung geht wohl zurück auf einen Stein auf dem kleinen Platz vor dem Eingang in das Kloster von S. Pietro, von dem Francesco Maria Galassi und Serafino Siepi berichten, er habe die Aufschrift „VETERIS COEMETERII FINES“ getragen. Galassi behauptet, der Stein sei tief in die Erde eingelassen gewesen, und Siepi ergänzt, es habe sich um einen roten runden Stein mit 7 $\frac{3}{4}$ Palmi Durchmesser gehandelt.⁴⁵⁰ Auf diesem Stein hatte sich eine Memorialsäule befunden, die der damalige Abt von S. Pietro, Padre Don Leone Pavoni aus Todi, laut einer von ihm verfassten Inschrift im Jahre 1634 aufgestellt und dem seiner Überzeugung nach auf diesem Friedhof zwischenzeitlich begrabenen heiligen Herkulanus, dem ehemaligen Bischof von Perugia, gewidmet hatte.⁴⁵¹ Weiter heißt es, dass sie anstelle einer vorbestehenden Säule errichtet worden sei, die der Abt bereits kollabiert angetroffen habe. Die Inschrift wiederholt im Übrigen die Ereignisse, wie sie Gregor in seinen *Dialogi* berichtet und nennt S. Pietro wie dort nicht als Kathedrale.⁴⁵²

448 S. Pietro liegt an der verkehrswichtigen Via Amerina, vgl. Touring Club Italiano 2012g, S. 105.

449 Vgl. z. B. *ibid.*, S. 168; Palombaro 2004, S. 291–203 mwA.

450 Galassi 1792, S. 75; Siepi 1822b, S. 570; die Kapitalisierung bei der Inschriftentranskription findet sich nur bei Galassi.

451 Die Säule hatte das Wappen des Klosters, die Tiara mit Schlüssel, getragen, Galassi 1792, S. 75. Siepi beschreibt sie in ihrer ursprünglichen Gestalt als eine „Säule aus schönstem griechischem Marmor, mit einem Kreuz auf der Spitze und proportioniertem Piedestal aus Travertin mit weißen Marmorspiegeln“, Siepi 1822b, S. 570. Galassi behauptet im Text die Aufstellung der Säule für 1635; die Widmungsinschrift auf der Säule ist nach seinem Transkript jedoch auf 1634 datiert, vgl. Galassi 1792, S. 76, bzw. 78. Der an dieser Stelle offenbar weitgehend von Galassi abhängige Siepi datiert durchgängig auf 1634, vgl. Siepi 1822b, S. 571. Dem ist Palombaro gefolgt, vgl. Palombaro 2004, S. 291 Fn. 6.

452 Die Inschrift findet sich transkribiert bei Galassi 1792, S. 78 und Siepi 1822b, S. 571. Galassi transkribiert wie folgt (unter Weglassung der Punkte, die Galassi nach jedem Wort setzt): „Urbano VIII P.O.M. / Francisco Cardinali Barberino Protectore / In Honorem S. Herculani II Perusinæ / Civit. Episc. Et Mar. Principis Apostolorum / Cœnobii Hujus Alumni / Columnam Hanc / Ad Montis Calvarii Radicem Antiquitus / Erectam / In Qua Pro Ecclesia Collapsa Coemeterii / Extat Vestigium / Ad Ecclesiasticæ Immunit. Terminum / Ad Illius Memorandi Facti Memoriam / Quando Inclytus Christi Martyr / Immani Regis Totila Jussu Extinctus / Ibi Conseputum Puerum resuscitavit / Monachi Ordinis S. Benedicti / Congregationis Casinensis / Vetustate Caducam / In Meliorem Formam Redactam / Et Ornata / Posuerunt / A.D. M.D.C.X.XX.IV.“

Die auf diese Weise inschriftlich gesicherte vorbestehende Säule ist frühestens für das Jahr 1331 bezeugt, als hier gemäß einer zeitgenössischen Quelle eine päpstliche Bulle über die Einsetzung eines neuen Abtes verlesen wurde.⁴⁵³ Galassi behauptet in seinem Text, die ältere Säule sei zur Erinnerung an die Existenz der ehemaligen Kathedrale mit ihrem an dieser Stelle angefügten Friedhof aufgestellt worden, woraus folgen würde, dass mit der Neuaufstellung der Säule eine Bedeutungsverschiebung hin zur Memoria des heiligen Herkulanus stattgefunden hat.⁴⁵⁴ Galassi begründet seine Einschätzung bezüglich der Bestimmung der älteren Säule jedoch nur damit, dass diese auf dem Stein mit der Aufschrift „Ende des alten Friedhofs“ gestanden habe – mit diesem Argument kann man jedoch nur die Memoria an einen alten Friedhof, nicht aber an eine ehemalige Kathedraalfunktion begründen. Seine Deutung und damit auch die angebliche Umwidmung der Säule im 17. Jahrhundert sind daher abzulehnen.

Während Galassi die Memorialsäule noch stehend gesehen hatte, berichtet Siepi im Jahre 1822, dass sie durch einen Kanonenschuss aus der Zitadelle bei der französischen Belagerung im Jahre 1799 umgelegt worden sei, woraufhin die Mönche auch ihr Piedestal entfernt hätten.⁴⁵⁵ Der Begrenzungsstein scheint jedoch an seinem Ort belassen worden zu sein; ich konnte sein Fortbestehen bisher jedoch nicht verifizieren und kann daher auch keine stilkritische Einschätzung seines möglichen Alters abgeben. Ausgrabungen zur Ermittlung des Alters dieses Friedhofs haben bisher offenbar noch nicht stattgefunden. Ob hier ein etruskisch-römischer Friedhof bestanden hat, muss also – anders als von Fabio Palombarο behauptet – als ungeklärt gelten; möglicherweise ist der Friedhof auch erst in mittelalterlicher Zeit entstanden.⁴⁵⁶

Aus diesen Überlegungen folgt: Zu fragen ist im vorliegenden Kapitel über die allgemeinen Erkenntnisse zu frühchristlichen Kathedralen auch, ob der früheste Kathedralbau oder sonstige frühchristliche Kirchenbauten einer zentralitalienischen Stadt an der Stelle eines vorbestehenden Friedhofs zu erwarten wären, bzw. ob häufiger zu beobachten ist, dass an der Stelle solcher Kirchen später ein Friedhof gegründet wurde.

Die ersten, die versucht haben, die Frage einer ursprünglichen Kathedraalfunktion von S. Pietro in Perugia dadurch zu lösen, dass sie fragten, ob an der Stelle

Fabio Palombarο behauptet, die Inschrift des Säulenmonuments bezeuge, dass sich hier der antike Friedhof *der Stadt* Perugia befunden habe (Palombarο 2004, S. 291 Fn. 6). Dies geht jedoch weder aus der Inschrift auf dem älteren Stein im Boden noch aus der Inschrift Pavonis hervor. Palombarο insinuiert damit also fälschlicherweise, hier habe schon in antiker Zeit eine Art Kommunalfriedhof von Perugia gelegen.

453 Galassi 1792, S. 75 f. mit Verweis auf „Lib. contract. Monast. S. P. sign. N. 493 [= ASPi, L. C. 2, vgl. Loncini, et al. 2014, S. 264], f. 8. Vgl. Palombarο 2004, S. 291 Fn. 6. S. dazu ausführlich unten S. 480 ff.

454 Galassi 1792, S. 75.

455 Siepi 1822b, S. 570 f.

456 Palombarο liefert keine weiteren Argumente für seine Einschätzung, der inschriftlich bekundete Friedhof bei S. Pietro habe bereits in der Antike bestanden, vgl. Palombarο 2004, S. 296.

des heutigen Benediktinerklosters plausiblerweise eine frühchristliche Kathedralgründung zu erwarten gewesen wäre, waren Tommaso Leccisotti und Costanzo Tabarelli. Die beiden Herausgeber der Urkunden des Archivio di S. Pietro hatten nämlich eingeräumt, dass eine Kathedraalfunktion von S. Pietro nur in Form „alter Traditionen“ überliefert sei, die sich „ein wenig vage“ gestalteten („antiche tradizioni, [...] un po' vaghe“). Zu einer Plausibilisierung reichten den beiden Autoren jedoch schon ein paar allgemeine Behauptungen, wonach Bischofskirchen im frühmittelalterlichen Italien angeblich nicht selten an einer Eingangsstraße außerhalb des Ortes gelegen hätten und später, als Folge der wachsenden Macht der Bischöfe, in die Stadt verlagert worden seien. Oft hätten die Bischöfe den aufgrund seiner „heiligen Erinnerungen“, oft aber auch wegen des angeschlossenen Friedhofs verehrungswürdigen Ort dann „den Mönchen“ überlassen. „So ist es der Fall bei S. Pietro di Modena, und so wird es auch der Fall gewesen sein bei unserem S. Pietro.“⁴⁵⁷ Ausführungen von derartigem Allgemeinheitsgrad sind zur Beantwortung der großen Frage nach der Ubikation frühchristlicher Kathedralen jedoch in keiner Weise ausreichend. Dies wird im Folgenden schnell deutlich werden.

Eine systematische Erschließung der Frage, wo Kathedralen bis in romanische Zeit verortet waren, und ob es dementsprechend in der Folgezeit eine Kathedralverlagerung gegeben hat, ist erstmals 1966 von Cinzio Violante und Cosimo Damiano Fonseca unternommen worden. Ihr erstes Ergebnis war bereits, dass deutlich zwischen Rom als Sonderfall, Norditalien auf der einen und Zentral-, Süd- und Inselitalien auf der anderen Seite zu differenzieren sei, wenn man allgemeine Aussagen machen wolle.⁴⁵⁸ Dennoch hielten sie auch übergreifende Aussagen für möglich: So kamen sie auf Basis einer der damaligen Literaturlage verpflichteten Untersuchung von ungefähr 80 Kathedralen zu dem Schluss, dass ein Teil der Kirchen im urbanen Bereich (also innerhalb der antiken Stadtmauern), ein Teil im suburbanen Bereich direkt außerhalb der antiken Stadtmauern an der Stelle eines älteren *domus ecclesiae* oder eines frühchristlichen Friedhofs und ein Teil weit entfernt von dem ursprünglichen urbanen Bereich errichtet wurde. Solche Kathedralen seien dann später in zwei bis drei Schritten in den urbanen Bereich verlegt worden, wobei die ursprünglichen Kathedralen teilweise in Klöster umgeformt worden seien.⁴⁵⁹ Die Kathedrale von Perugia erfüllt für Violante und Fonseca offenbar die Bedingungen der letzten Kategorie, denn sie rezitieren an entsprechender Stelle die Kathedralverlagerungsgeschichte Ughellis mit der These von der Verlagerung von S. Pietro über S. Stefano nach S. Lorenzo, ohne den Kirchenhistoriker aber direkt zu zitieren, geschweige denn seine Angaben kritisch zu würdigen.⁴⁶⁰ Erneut

457 „È il caso di S. Pietro di Modena; sarebbe quello del nostro S. Pietro“, Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2 Fn. 2.

458 Testini, et al. 1989, S. 5 f.

459 Violante und Fonseca 1966, S. 305 und 307 f. Vgl. dazu kritisch Giordani 1992, S. 164.

460 Violante und Fonseca 1966, S. 316 f. Violante und Fonseca liefern umfangreiche Nachweise, die aber alle nicht den Hergang belegen, den sie im Haupttext behaupten. Er deckt sich aber vollständig mit den Angaben von Ughelli, sodass anzunehmen ist, dass sie ihre Angaben aus dessen „Italia Sacra“ bezogen haben. Damit liefern sie ein weiteres

haben also Ughellis Ansichten unvermittelt und ungeprüft den Weg in die Ergebnispräsentation moderner Forschung gefunden.⁴⁶¹

Und genau hier liegt das methodische Problem der Untersuchung von Violante und Fonseca, das sich offenbar auch im Umgang mit zahlreichen anderen der von ihnen behandelten frühen Kathedralkirchen und nicht zuletzt auch bei den ebenfalls die damals gängigen Annahmen wiedergebenden Bemerkungen von Leccisotti und Tabarelli zeigt: die unkritische Übernahme letztlich unhaltbarer Behauptungen der frühmodernen Forschung, die letzten Endes auf mittelalterlicher Mythenbildung beruht. Dies ist jedenfalls die Einschätzung von Pasquale Testini, Gisella Cantino Wataghin und Letizia Pani Ermini, die in einem Tagungsband des Jahres 1989 erneut den Versuch unternahmen, die Allokation der frühen Kathedralen Italiens überblickshaft zu erfassen und auf diese Weise zu ermitteln, ob sich allgemeine Aussagen über den Standort und die Identifizierung ursprünglicher Kathedralkomplexe ermitteln lassen. Ihre methodischen Anmerkungen, die aus der Erfahrung im Umgang mit über einhundert frühchristlichen italienischen Kathedralen erwachsen sind, lesen sich wie die Quintessenz der bisher vorgestellten und im Folgenden noch vorzustellenden Forschungsprobleme hinsichtlich der Rekonstruktion des Umstands, ob S. Pietro antiken Ursprungs und ehemals Kathedrale von Perugia gewesen ist. So seien außer in Rom die meisten Schriftquellen zu italienischen Kathedralen von geringer Zahl und in den meisten Fällen nicht vor das Hochmittelalter zu datieren. Lügen solche Schriftquellen vor, seien diese meist jedoch nur mit größter interpretatorischer Umsicht zu verwenden. Die Jahreszahlen, die sich späteren Texten über ein Monument entnehmen ließen, seien oft einem spezifischen Redaktionskontext der späteren Zeit, zumeist des 17. und 18. Jahrhunderts, geschuldet und dienten oft anderen Zielen als einer wahrheitsgetreuen und überprüfbaren Rekonstruktion des tatsächlich Geschehenen. Dies habe die jüngere Forschung jedoch nicht beachtet, sodass sich auch in Texten des 19. und 20. Jahrhunderts die unkritische Übernahme frühmoderner unhaltbarer Behauptungen finde. Ein Beispiel hierfür sei nicht zuletzt eben die Pionierstudie von Violante und Fonseca, deren übergreifende Schlussfolgerungen zu den frühen Kathedralen Italiens somit oft auf einer fehlerhaften Datenbasis beruhten und mithin weitgehend als bloße Übernahme nachweisbar falscher älterer Mythen zu verwerfen seien.⁴⁶²

Damit sehe ich mich einerseits in meiner Einschätzung bestätigt, dass bei der Untersuchung der Frühgeschichte zentralitalienischer Kirchen große interpretatorische Umsicht erforderlich ist, andererseits stimme ich mit den methodischen Entscheidungen der drei Kathedraalforscher Testini, Cantino Wataghin und Pani Ermini soweit überein, dass ich ihre – sehr vorsichtig formulierten – Forschungsergebnisse gemessen am derzeitigen Stand der Erschließung archäologischer und

Beispiel dafür, dass Ughelli bis in die jüngere Zeit wie eine Primärquelle verwendet wird, obwohl es sich bei ihm um kritisch zu behandelnde Sekundärliteratur handelt.

461 Einen weiteren Vorschlag für die ursprüngliche Allokation der Kathedrale von Perugia, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, lieferte Meyer 2011.

462 Testini, et al. 1989, S. 9 f.

schriftlicher Quellen für sehr verlässlich halte und zur Grundlage der nun folgenden Überlegungen machen möchte.

Zu den von der aktuellen Forschung tradierten älteren Mythen gehört nach den drei Autoren speziell auch die in der Frühmoderne oft geäußerte These, wonach sich die frühchristliche Kathedrale in der Regel im suburbanen Bereich oder außerhalb der Stadtmauern in einem Friedhofsbereich befunden habe und vom ersten Bischof der Stadt errichtet worden sei, den man dort dann auch bestattet habe.⁴⁶³ Wahlweise kann es dabei auch um die Bestattung des späteren Stadtpatrons gehen, sofern dieser nicht mit dem Gründungsbischof identisch ist.⁴⁶⁴ Auf Basis breiter kritischer Auswertung von Quellen und archäologischen Befunden dekonstruieren die drei Autoren nun diesen Mythos, wobei ihre Ergebnisse hier nur summarisch vorgetragen werden können: Die traditionelle Vorstellung über die Genese der frühchristlichen Kathedralen entstand im Hochmittelalter, als sich die Figur des heiligen Patrons einer Stadt oder Diözese verfestigte und eine große Bedeutungserhöhung seines zumeist in der Tat suburbanen Bestattungsortes mit sich brachte. Mit entsprechenden Beispielen legen die Autoren dar, dass eine dem Heiligenkult verpflichtete und offenbar auch häufig auf eine frühchristliche Gründung zurückgeführte suburbane Friedhofskirche im Rahmen dieses Prozesses häufig in Auseinandersetzung mit der urbanen Kathedrale geriet, von der sie oft direkt abhing. In diesem Zusammenhang wurde dann zur Bedeutungserhöhung der Friedhofskirchen immer wieder die Legende lanciert, in Wahrheit sei die suburbane Kirche die erste Kathedrale gewesen. Im Kontext dieser Auseinandersetzungen entstand auch die Vorstellung, dass die frühen Christen sich an abgelegenen und versteckten Orten getroffen hätten und sich so der suburbane Gründungsort erklären ließe. Die auf diese Weise aus einer spezifischen Interessenlage heraus entwickelten Mythen über die angeblich suburbanen ursprünglichen Kathedralen gelangten schließlich in die mittelalterlichen Chroniken, wurden dort von den Gelehrten des 17. und 18. Jahrhunderts entdeckt, weiter tradiert und oft von der modernen Forschung unkritisch übernommen.⁴⁶⁵

Die traditionellen Vorstellungen über S. Pietro als erste Kathedrale von Perugia passen genau in dieses Bild: Auch hier soll eine Kirche an einem vermeintlich vorbestehenden antiken Friedhof im suburbanen Bereich der Stadt gegründet worden sein, wo dann auch einer der Stadtpatrone bestattet wurde. Im Fall von S. Pietro wird die Bestattung des Stadtpatrons in dieser Kirche jedoch bereits von einer vormittelalterlichen Quelle behauptet. Wenn man deshalb also im Fall von

463 Ibid., S. 10; für Norditalien auch S. 27 f.

464 Vgl. *ibid.*, S. 27–29, das sich allerdings ausdrücklich auf Nord-, nicht Zentral- oder Süditalien bezieht.

465 Ibid., S. 28–30 mit entsprechender Literatur. Diese Textpassage findet sich zwar in dem Kapitel über Norditalien, scheint aber, da sie im Grundsatz Eingang in die allgemeine Einleitung gefunden hat, auch für Zentralitalien zu gelten. Zu den seit früher konstantinischer Zeit bestehenden Coemeterial- und Memorialkirchen im Gegensatz zu Gemeindegemeinden vgl. auch Hugo Brandenburg, s. v. Kirchenbau: I. Der frühchristliche Kirchenbau, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 18 (2000), S. 321–442, hier S. 422.

S. Pietro an einer antiken Gründung festhalten möchte, könnte es sich bei dem Bau um eine der von den drei Autoren in zahlreichen anderen Städten rekonstruierten suburbanen Friedhofskirchen gehandelt haben, die oft unter direkter bischöflicher Verwaltung standen, aber keineswegs Kathedrale waren. Die früheste Erwähnung von S. Pietro als möglicher erster Kathedrale von Perugia stammt erst aus einer Quelle des 11. bzw. 15. Jahrhunderts und damit aus einer Zeit, in der sich die zum heutigen Zeitpunkt nachweislich falsche Ansicht durchgesetzt hatte, die Kirchen, in denen die Stadtpatrone in antiker Zeit bestattet wurden, seien die frühesten Kathedralen dieser Städte gewesen. Diese Quelle, nämlich die Vita A, stammt außerdem von der Seite, von der eine solche Verfälschung der Vergangenheit zu erwarten wäre, nämlich aus dem Kloster von S. Pietro und damit aus der Kirche, die darauf hoffen durfte, durch die Lancierung einer solchen Geschichtssicht eine Bedeutungserhöhung der eigenen Institution erreichen zu können.

Testini, Cantino Wataghin und Pani Ermini ermittelten auf Basis des archäologischen Befunds und der Schriftquellen für die meisten rekonstruierbaren Fälle jenseits der bisher tradierten Mythen nun einen ganz anderen Hergang für die meisten Kathedralgründungen in Zentralitalien. Danach entstanden die meisten zentral- und süditalienischen Bistümer in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts; bis zum 6. Jahrhundert sind in diesem Gebiet 194 Diözesen nachweisbar.⁴⁶⁶ Die Kathedralen dieser Bistümer entstanden nach Ausweis des bisherigen Quellen- und Archäologiebefunds bis auf sehr wenige Ausnahmen grundsätzlich im urbanen Kontext, d. h. innerhalb der Stadtmauern.⁴⁶⁷ S. Pietro liegt jedoch weit vor dem römisch-etruskischen Mauerring und sogar noch außerhalb des mittelalterlichen zweiten Mauerrings der Stadt in dem von den Autoren als „suburban“ bezeichneten Bereich. Die drei Autoren äußern sich auch direkt zur Frage der Rekonstruktion der frühchristlichen Kathedrale von Perugia und kommen dabei zu der Einschätzung, dass die vorgeschlagene Verortung der ursprünglichen Kathedrale im suburbanen Bereich bei S. Pietro durch die neueren Ausgrabungsergebnisse nicht gestützt würde; diese Forschungsergebnisse seien jedoch noch nicht hinreichend publiziert, um sich ein abschließendes Urteil zu bilden.⁴⁶⁸ Es ist nicht klar, ob sich die Autoren dabei auf die Restaurierung der Kirche 1959–1965 beziehen oder auf die Ausgrabung der Krypta von S. Pietro in den Jahren 1978–1981; wahrscheinlich stützen sie sich allein auf die von Gisberto Martelli kurz nach der erstgenannten Restaurierung in seinem Aufsatz zur „Primo Millenio“-Tagung genannten Reste einer kurvenförmigen Mauer, die bei den 1938–1939 im Zuge der Restaurierung des Chorgestühls erfolgten Grabungen gefunden worden war und die er bereits als

⁴⁶⁶ Testini, et al. 1989, S. 58 mit zahlreichen weiteren Überlegungen.

⁴⁶⁷ Dieser Befund gilt für ganz Italien, vgl. *ibid.*, S. 11. Trotz ausführlich beschriebener Forschungsprobleme halten die Autoren diese Einschätzung auch für Zentralitalien aufrecht, vgl. *ibid.*, S. 59–61. Dies gilt ausdrücklich auch in den meisten Fällen der Sieben Region (Etrurien oder Tuszien), zu der Perugia gehört, vgl. *ibid.*, S. 72–74.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, S. 73. Zu einem ähnlichen Schluss kommt Giordani 1992, S. 163.

ehemaligen Ostschluss der Kirche deutete.⁴⁶⁹ Über erstere lag zum Zeitpunkt der Abfassung des Tagungsberichts 1989 ein in der Tat unbefriedigend kurzer Bericht des leitenden Direktors der Soprintendenza vor, über letztere noch überhaupt keine Literatur. In offizieller und befriedigender Form ist das mit Bezug auf die Krypta bis heute nicht der Fall, allerdings sind in jüngerer Zeit Aufsätze erschienen, die auf Basis der Erkenntnisse von Beteiligten an der Ausgrabung versuchen, die Krypta von S. Pietro in frühchristliche Zeit zu datieren.⁴⁷⁰ Auf sie wird im Kapitel zur Architektur von S. Pietro noch einzugehen sein; an dieser Stelle kann jedoch schon einmal vorweggenommen werden, dass keiner dieser Autoren einen schlüssigen Beweis für eine Frühdatierung der Krypta liefert und damit das Urteil der global forschenden Autoren Testini, Cantino Wataghin und Pani Ermini in Bezug auf Perugia und S. Pietro bestehen bleibt: Vor dem Hintergrund der bisherigen Forschungen zu frühchristlichen Kathedralgründungen in Zentralitalien muss die Gründung von S. Pietro als ursprünglicher Kathedrale von Perugia als höchst unwahrscheinlich erscheinen.

Zu ergänzen ist an dieser Stelle, dass Schriftquellen zur frühesten Kathedrale von Perugia auch außerhalb des Bezugs zu S. Pietro nicht vorliegen; daher werden sich die Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen auch nicht durch solche Zeugnisse überprüfen lassen.⁴⁷¹

Nach ihren Untersuchungen gibt es für die Allokation der Kathedralen innerhalb des urbanen Kontexts keine feste Regel; hier waren Faktoren wie Verkehrsrichtung, Vorhandensein von Platz und insbesondere ökonomische Faktoren ausschlaggebend, was für die oft bescheidenen frühen Episkopate zu einer Ansiedlung am Rand des urbanen Bereichs, in der Nähe der Stadtmauern (aber eben *innerhalb* der Stadtmauern) führte.⁴⁷² Der oft unternommene Versuch, entsprechend der Kathedralallokation die Existenz christlich dominierter Stadtviertel zu rekonstruieren, ist nach Überzeugung der drei Autoren zum jetzigen Zeitpunkt als nicht umsetzbar zu bezeichnen, da bisher keine seriös gesicherten Erkenntnisse über die soziale Topographie frühchristlicher Städte vorliegen. Damit sei es auch nicht möglich, für die Kathedralen die Allokation in Vierteln z. B. mit einer bestimmten Erwerbsstruktur oder einem bestimmten Sozialstatuts zu unternehmen, weil letztlich nicht klar ist,

469 Die drei Autoren nennen die Restaurierungsarbeiten an der Kirche durch die „Soprintendenza ai Beni AA.SS. di Perugia“, vgl. Testini, et al. 1989, S. 73 Fn. 141. Gisberto Martelli bezeichnet sich als Leiter der Restaurierung von S. Pietro 1959–1965 als „Direttore della Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell’Umbria“; womöglich ist in beiden Fällen dieselbe Soprintendenza gemeint. Die hier einschlägige Fundstelle in seinem kurzen Restaurierungsbericht findet sich bei Martelli 1967–68, S. 117. Die Freilegung der Krypta beinhaltet naturgemäß Grabungen, doch wird hier zumindest nicht explizit eine Soprintendenza als Trägerin erwähnt, vgl. Palombaro 2004, S. 289.

470 Vgl. Palombaro 2004, Venanti 2006, Palombaro 2007 und N. N., in: Wikipedia.it, s. v. *Cripta di San Pietro a Perugia* (http://it.wikipedia.org/wiki/Cripta_di_San_Pietro_a_P Perugia); Zugriff am 24. September 2010; inzwischen offline).

471 Giordani 1992, S. 163.

472 Für Italien allgemein Testini, et al. 1989, S. 12 f.; für Zentralitalien *ibid.*, S. 76 f.

ob solche Verdichtungen in einzelnen Stadtvierteln überhaupt existiert haben.⁴⁷³ Dies ist für Perugia von Roberto Giordani und Fabio Palombari versucht worden, wobei ersterer das christliche Viertel in der Nähe von S. Francesco al Prato und letzterer den Bereich rund um die alte Via Flaminia bei S. Pietro rekonstruierte. Dementsprechend vermutete Giordani auch die erste Peruginer Kathedrale in einer Kirche S. Maria in der Nähe von S. Francesco al Prato und Palombari eben in S. Pietro in Perugia. Da beide Autoren jedoch keinerlei stichhaltige Argumente für die Rekonstruktion eines christlichen Viertels in Perugia liefern, müssen ihre diesbezüglichen Rekonstruktionsvorschläge mit Verweis auf die Studie von Testini, Cantino Wataghin und Pani Ermini abgelehnt werden.⁴⁷⁴

Bei der Klärung der Frage, ob frühchristliche Kathedralen tatsächlich zumeist an der Stelle eines vorbestehenden Friedhofs gegründet worden sind, ist laut der drei Kathedralforscher bisher ein ganz entscheidender Punkt vollkommen vernachlässigt worden. So habe man fast nie die Frage gestellt, wie der entsprechende Friedhof überhaupt zu datieren sei. Wo man aber in Zentralitalien versucht habe, eine gesicherte Datierung für die Gründung des Friedhofs zu erlangen, habe sich immer ergeben, dass diese jeweils *nach* der Gründung der jeweiligen Kathedrale erfolgt sei. Daraus schließen die Autoren, dass die einzelnen Friedhöfe errichtet worden seien, damit die jeweiligen Kathedralen ihren seelsorgerischen Aufgaben nachkommen können. Die Einrichtung der Friedhöfe war also kausale und zeitliche Folge der Errichtung der Kathedralen und nicht etwa umgekehrt. Ausdrücklich gehen die Autoren davon aus, dass ein solches Ergebnis auch bei allen anderen Kathedraalfriedhöfen zu finden sein wird, wenn man dort entsprechende genaue Datierungen vornehmen würde.⁴⁷⁵

473 Ibid., S. 79.

474 Roberto Giordani rekonstruierte das christliche Viertel allein anhand des Auffindungsorts des frühchristlichen Ägidiussarkophags (s. dazu unten Fn. 1303). Auf die Idee einer Kirche mit Marienpatrozinium in diesem Bereich kam er durch die Nennung eines „rector Sanctae Mariae“ in einer Märtyrerpasion (BHL 3052). Er formulierte jedoch seine Überlegungen selbst als Spekulation bzw. bloße Arbeitshypothesen, vgl. Giordani 1992, S. 168 f.

Fabio Palombari meint, beim frühneuzeitlichen Peruginer Lokalhistoriker Cesare Crispolti und in einer von Palombari nicht näher bestimmten Constantius-Legende genannte topographische Bezeichnungen und Kirchenpatrozinien als in der Nähe von S. Pietro gelegen rekonstruieren zu können. Mit dieser „Massierung“ sei davon auszugehen, dass sich hier das christliche Viertel der Stadt befunden habe, vgl. Palombari 2004, S. 295–297. Die etymologischen Überlegungen von Palombari sind jedoch absurd, und die Zuschreibungen der Kirchenpatrozinien ohne Datierung, willkürlich und weit hergeholt. Und selbst wenn sie zuträfen, wäre, folgt man den Überlegungen Testinis, Cantino Wataghins und Pani Erminis, noch lange nicht nachgewiesen, dass sich hier auch die christliche Wohnbevölkerung massiert hätte.

475 Testini, et al. 1989, S. 83 f. Zu fragen wäre hier allerdings, wie sich der Kathedraalfriedhof zu der von Testini et al. an anderer Stelle postulierten frühchristlichen suburbanen Friedhofskirche verhielt. Fraglich ist speziell, warum der erste Bischof bzw. der Heilige, der später das Patrozinium des Bistums übernahm, nicht bei der Kathedrale, sondern suburban bestattet wurde. Gab es also doch zunächst den einen, aus vorchristlicher Zeit übernommenen Friedhof *extra moenia*? Oder entstehen die angeblich durch die Seelsorge notwendig gewordenen Kathedralen und Friedhöfe erst mit leichter zeitlicher

Schuldig bliebe die Literatur in diesem Zusammenhang außerdem zumeist eine plausible Erklärung dafür, wie denn die einzelnen christlichen Gemeinden in den Besitz des jeweiligen Baugrunds gekommen sein sollen. Dabei gehen die drei Kathedraalforscher offenbar davon aus, dass man nicht ohne Weiteres voraussetzen könne, dass christliche Gemeinden *per se* das Recht erhalten hätten, auf städtischen Funeralstätten zentrale Kultgebäude zu errichten – und das selbst nicht nach dem Dreikaiseredikt „*Cunctos populos*“ aus dem Jahr 380, welches das Christentum zur römischen Staatsreligion machte. Jüngere archäologische Untersuchungen haben laut der drei Autoren in der Baulandfrage nun ergeben, dass die Kathedralen oft an Orten errichtet worden seien, an denen private Gebäude bestanden hätten. Oftmals sei auch direkt ein *Domus* nachweisbar, in dem der Bischof residiert und den Kult betrieben habe, bevor eine Kathedrale errichtet wurde. Bisher sei die Forschung nun davon ausgegangen, dass die Stadtviertel, auf denen später Kathedralen errichtet wurden, zuvor komplett verfallen gewesen seien, doch habe diese These allein auf der Prämisse beruht, dass zwischenzeitlich ein Friedhof an dieser Stelle bestanden habe. Mit der Spätdatierung der Friedhöfe sei nun davon auszugehen, dass die frühesten Kathedralen an der Stelle der privaten *Domus* errichtet wurden, in denen der Bischof zuvor schon residiert habe.⁴⁷⁶ Damit liege eine plausible Erklärung für die Baulandfrage vor, womit im Übrigen bis auf wenige Ausnahmen grundsätzlich von einer durchgehenden Kontinuität der Bischofs- bzw. Metropolitankirche am selben Ort von der Antike bis in die Jetztzeit auszugehen sei.⁴⁷⁷

Auch die durch die Inschrift auf einem Stein vor S. Pietro eröffnete Möglichkeit, dass hier schon in antiker Zeit ein Friedhof bestanden hat, und die Behauptung, dass hier der heilige Herkulanus bestattet wurde, machen also in keiner Weise wahrscheinlich, dass es sich bei der heutigen Klosterkirche um die antike Kathedrale von Perugia gehandelt hat. Doch es ist zumindest vor dem Hintergrund der neueren Kathedraalforschung nicht ausgeschlossen, dass S. Pietro schon in frühchristlicher Zeit bestanden hat; infrage käme für die Kirche in jenem Fall die Funktion einer möglicherweise bischöflich verwalteten Friedhofskirche, die dann in der Tat als ein plausibler Ort für die Bestattung eines Bischofs erscheint.⁴⁷⁸ Aus

Verzögerung, sodass die Gründer der Bistümer hier noch nicht bestattet werden können? Angesichts der hohen Relevanz dieser Frage für den ganzen Argumentationsstrang von Testini et al. hinsichtlich der Allokation der frühen Kathedralen grundsätzlich *innerhalb* des urbanen Raums wird man hier in Zukunft weitere Untersuchungen anstellen müssen, um deren These weiter verifizieren zu können.

476 Ibid., S. 82 f.

477 Ibid., S. 61.

478 Fabio Palombaro möchte die Idee, dass es sich bei S. Pietro um eine frühchristliche Friedhofskirche gehandelt hat, dadurch stärken, dass er für 936 ihre Weihe an die Apostel Peter und Paul behauptet. Diese stünden wiederum für die gesamte Apostelgemeinschaft, und eine Weihe an die Apostelgemeinschaft sei typisch für frühchristliche Friedhöfe und „bedeutungsvolle und alte Kirchen außerhalb der urbanen Zentren“ in Umbrien, „die daraufhin in eine spezifische Verehrung des Heiligen“ verwandelt worden sind, vgl. Palombaro 2004, S. 290–92.

Die von Palombaro behauptete Weihe von 936 an Peter und Paul erscheint jedoch vollkommen aus der Luft gegriffen, da es hierfür nicht den geringsten Hinweis gibt.

der Kenntnis solcher Friedhofskirchen, die die neuere Forschung zu frühchristlichen Kathedralen in Italien erbracht hat, kann man jedoch nicht ableiten, dass S. Pietro auch tatsächlich in frühchristlicher Zeit existiert hat; erinnert sei in diesem Zusammenhang an die erheblichen Zweifel an einer solchen Frühdatierung, die die Vorkapitel ergeben haben.

Zu berücksichtigen ist außerdem, dass nach Ausweis der neueren Kathedralforschung die frühchristlichen Kathedralen immer in Verbindung mit einem Baptisterium und einem Residenzbau für den Inhaber der Kathedra errichtet worden sind, wobei eine Besonderheit in Süditalien darin besteht, dass das Baptisterium nicht baulich mit der Kathedrale verbunden war, sondern vielmehr freistehend neben ihr gestanden hatte.⁴⁷⁹ Hinweise für ehemalige Residenzbauten oder ein Baptisterium an der Stelle von S. Pietro sind bisher jedoch nicht erbracht worden. Zwar wird für die Sockelzone des Campanile von S. Pietro, die offensichtlich einer früheren Bauphase angehört als die oberen Teile, vereinzelt eine antike bzw. etruskische Herkunft ins Spiel gebracht.⁴⁸⁰ Schon aufgrund des geringen Durchmessers und der hohen Mauerstärke, die offensichtlich von Beginn an auf die Aufführung eines Campanile gerechnet war, dürfte eine Funktion als Baptisterium jedoch ausscheiden.

Dem könnte man noch hinzufügen, dass für die in frühchristlicher Zeit errichteten Kathedralen ein Laurentius-Patrozinium und damit die Verortung der Kathedrale an der Stelle auch des heutigen Doms S. Lorenzo durchaus wahrscheinlich wäre. So waren zahlreiche frühe Kathedralen ab dem 5. Jahrhundert dem Märtyrer Laurentius geweiht gewesen, nachdem ihm in Rom mit S. Lorenzo fuori le Mura eine *Basilica maior* gewidmet worden war. Nicht zuletzt war auch der Dom von Città di Castello ursprünglich S. Lorenzo geweiht gewesen.⁴⁸¹

Zur Ablehnung einer ursprünglichen Kathedralfunktion von S. Pietro ist auch Roberto Giordani gelangt, als er die Forschungsergebnisse von Testini, Cantino Wataghin und Pani Ermini auf Perugia bezog. Die Existenz von S. Pietro bereits im 6. Jahrhundert hält er jedoch durch Gregors Bericht für hinreichend sicher bezeugt (s. o.).⁴⁸² Die älteste Peruginer Bischofskirche ist für ihn gemäß

Außerdem ist seine Feststellung, ein Peter- und Paulus-Patrozinium stünde für die gesamte Apostelgemeinschaft, ein unbegründetes Postulat.

479 Testini, et al. 1989, S. 8 (übergreifend) und S. 84–87 (Zentral- und Süditalien).

480 Als Vermutung formuliert bei Gaggiotti 1980, S. 88 f. und Cencialioli 2005, S. 219; vgl. auch Teza und Stopponi 2001, Fn. 267 mwH, Palombaro 2004 und Venanti 2006. Zur Baugeschichte des häufig veränderten Campanile vgl. insb. Bini [1848] II [Ms.], S. 232–241, Gurrieri 1953, S. 12–14; Montanari 1966, S. 215–227 und Fondazione per l'istruzione agraria in Perugia 2002. Mario Pagano möchte in dem Bau das in augusteischer Zeit errichtete Mausoleum der Senatorenfamilie der Vibi sehen; die Freilegung seines Innenraums datiert er in das Jahr 1951, Pagano 2014, S. 68 f.

481 Magherini Graziani 1905, S. 4 f.

482 Giordani 1992. Unangenehm fällt in dessen Text auf, dass er zwar Testini et al. als Urheber der grundlegenden Überlegungen zu den frühen Kathedralallokationen in Italien nennt, sie dann aber länglich wörtlich zitiert, ohne dies als direkte Zitate kenntlich zu machen. Dabei zitiert er zudem aus dem Artikel über Norditalien, ohne dies kenntlich zu

den Ergebnissen der drei Kathedraalforscher innerhalb der etruskisch-römischen Stadtmauern zu suchen.⁴⁸³ Giordani macht daraufhin einen Vorschlag für die Allokation der ursprünglichen Kathedrale. Danach könnte sie sich bei S. Filippo Neri in der Porta S. Susanna befunden haben, wo eine von Giordani nicht näher identifizierte Lokaltradition das frühchristliche Baptisterium der Stadt verortet. Diese Tradition geht wohl auf die Tatsache zurück, dass sich hier ein oktogonaler Bau mit dem Patrozinium „S. Giovanni Rotondo“ befunden hatte, der 1687 für die Errichtung des Oratorio di S. Cecilia niedergelegt worden war, wobei Bauform und Patrozinium eine ursprüngliche Funktion als Baptisterium nahelegen würden.⁴⁸⁴ Für die zugehörige Kathedrale schlägt er ein Marienpatrozinium vor, doch fußt seine Begründung wesentlich auf der These, Porta S. Susanna sei das ursprüngliche Christenviertel der Stadt gewesen. Diese Behauptung ist jedoch mit der Studie der drei Kathedraalforscher oben bereits abgelehnt worden.⁴⁸⁵

Es ist überhaupt merkwürdig, dass Giordani in einem Aufsatz, der im Wesentlichen eine Übertragung der Ergebnisse von Testini, Cantino Wataghin und Pani Ermini auf Perugia darstellen soll, wesentliche Ergebnisse dieser Studie ignoriert. So hatten diese ja ausdrücklich darauf hingewiesen, dass das Vorliegen eines Baptisteriums kein sicheres Indiz für die Kathedralallokation sei, da bei entsprechendem Bedarf nachweislich zusätzliche Baptisterien zu dem der Kathedrale bei Pfarrkirchen der Gemeinde eingerichtet worden seien.⁴⁸⁶ Außerdem zieht Giordani gar nicht in Erwägung, dass entsprechend der Ergebnisse der drei Kathedraalforscher die Bischofskirche von Perugia ja eigentlich an immer demselben Ort, nämlich dem von S. Lorenzo zu erwarten ist.⁴⁸⁷

Zur Frage, ob S. Pietro eine frühchristliche Gründung darstellt, und ob sie die früheste Kathedrale der Stadt gewesen ist, nimmt im Übrigen auch Fabio Palombaro Stellung.⁴⁸⁸ Da seine Argumente im Wesentlichen archäologische Fragen und die Architektur der Krypta von S. Pietro betreffen, werden seine Thesen in Zusammenhang mit der Architektur von S. Pietro in Perugia behandelt werden.

machen; einschlägig für S. Pietro wäre jedoch das Kapitel zu Zentral- und Süditalien, vgl. *ibid.*, S. 167 f.

483 *Ibid.*, S. 168.

484 *Ibid.*, S. 168 f. mit zahlreichen Nachweisen, wobei sich entscheidende, einzelne Thesen des Haupttextes widerlegende Fakten merkwürdigerweise nicht dort, sondern erst in den Fußnoten finden.

485 S. o. S. 193.

486 Vgl. Testini, et al. 1989, S. 84 f. Allerdings sind Testini et al. an dieser Stelle widersprüchlich, da sie das Vorliegen von Baptisterien außerhalb von Kathedralkomplexen nur mit der Stadt Rom begründen, die sie zuvor jedoch ausdrücklich als nicht repräsentativen Sonderfall bezeichnet hatten. Außerdem behaupten sie dann unvermittelt, dass alle bekannten Baptisterien Zentral- und Süditaliens zu Kathedralen gehörten, was der vorherigen Behauptung, das Baptisterium zeige in Zentral- und Süditalien nicht das Vorliegen einer Kathedrale, sondern nur das Vorliegen von Seelsorgeaufgaben bei der dazugehörigen Kirche an, diametral widerspricht.

487 Vgl. *ibid.*, S. 61.

488 Palombaro 2004.

Zusammenfassend ist also zu bemerken, dass S. Pietro nach Ausweis der übergreifenden Forschung zu den frühen Kathedralbauten in Zentralitalien höchstwahrscheinlich nicht die Kathedrale von Perugia war, vor allem, da ganz überwiegend davon auszugehen ist, dass auch die ältesten Kathedralen im innerurbanen Kontext gegründet wurden. Für S. Pietro ist die Gründung als frühchristliche Bischofskirche möglich, muss aber als höchst unwahrscheinlich gelten. Weitere Aufschlüsse würde in dieser Frage eine Datierung des Friedhofs bei S. Pietro in Perugia liefern, wobei die Frage zu klären wäre, ob dieser seit der Antike bestand oder erst in mittelalterlicher Zeit gegründet wurde.

Die bisher in weiten Teilen der Literatur angenommene frühchristliche Gründung von S. Pietro ist wohl erst im Hochmittelalter durch die von Mönchen des im 10. Jahrhunderts gegründeten Benediktinerklosters S. Pietro in Perugia erarbeitete Vita A des Pietro Abate erfunden und verbreitet worden. Diese mittelalterliche Legende ist dann von der frühmodernen Wissenschaft fälschlicherweise als wahr angenommen worden und hat so ihren Weg auch in die moderne Wissenschaft gefunden. Dabei hat die frühmoderne Forschung durch Interpolation die Legenden sogar noch weiter ausgebaut, wie dies beispielsweise bei der oft anzutreffenden Behauptung der Fall ist, die Kathedrale von Perugia sei in mehreren Schritten von S. Pietro über S. Stefano del Castellare nach S. Lorenzo verlagert worden. Diese Behauptung ist ganz offensichtlich erst durch Ferdinando Ughelli im 17. Jahrhundert bei einem Versuch erfunden worden, alle von ihm unkritisch übernommenen Mythen zu S. Pietro zu einem kohärenten Narrativ mit möglichst vielen konkreten Jahreszahlen zusammenzufügen. Diese Kombination aus mangelhafter Quellenkritik und dem Postulat unbelegter, in Wahrheit wohl erfundener Jahreszahlen lässt sein Vorgehen an dieser Stelle scheinwissenschaftlich wirken. Gerade in dieser Scheinwissenschaftlichkeit liegt aber ganz offensichtlich die große Wirkmacht Ughellis, dessen Thesen sich ungefiltert noch in der gegenwärtigen Literatur wie beispielsweise der Untersuchung von Violante und Fonseca oder der aktuellen Auflage des „Guida rossa“ des Touring Club Italiano finden (s. o.).

III.8 Zusammenfassung

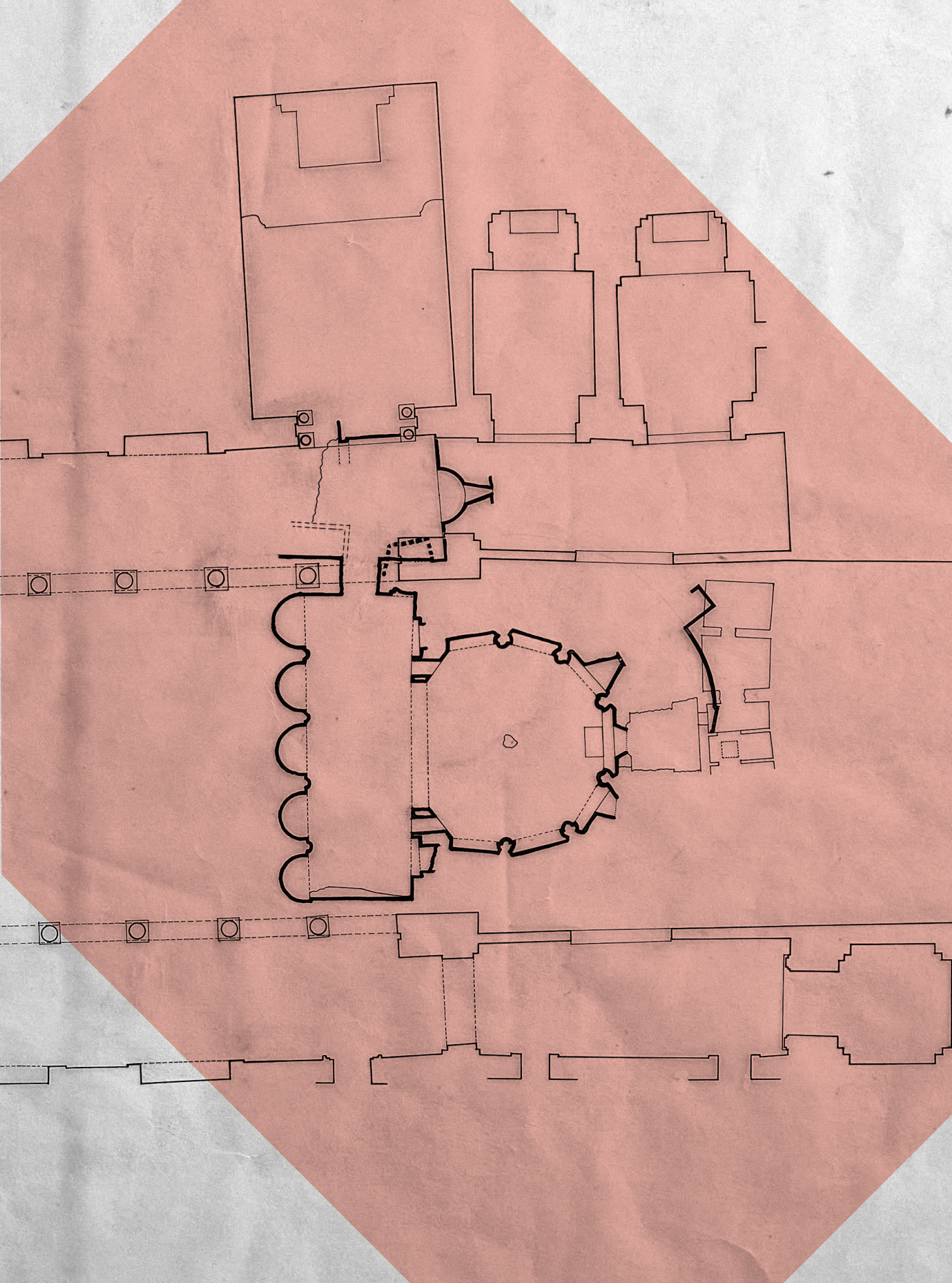
Abschließend ist damit zu bemerken, dass sich die frühchristliche Existenz von S. Pietro in Perugia oder einem Vorgängerbau an derselben Stelle zwar nicht mit letzter Sicherheit ausschließen lässt. Mit einer Erwähnung in einer Quelle von zweifelhaftem historiographischem Wert, nämlich einer Heiligenvita Gregors, zwei nachweislich weitgehend topischen mittelalterlichen Viten, stark hypothetischen historischen Analogiebildungen und späteren Translationsberichten von erneut zweifelhaftem Quellenwert muss sie jedoch als fast vollständig unwahrscheinlich bezeichnet werden. Die traditionelle Forschungsmeinung über S. Pietro basiert damit auf der unkritischen Übernahme frühchristlicher und mittelalterlicher

Traditionen und – sofern die jüngere Forschung betroffen ist – auch auf verfehlten Verallgemeinerungen über die Allokation frühchristlicher italienischer Kathedrale. Dass S. Pietro in Perugia hier kein Einzelfall ist, haben die Ausführungen zur Kathedrale von Città di Castello ergeben, die den Nachweis erbracht haben, dass auch hier die unkritische Übernahme historisch eindeutig widerlegbarer mittelalterlicher Mythen durch die frühmodernende Forschung und deren unkritische Fortschreibung in der gegenwärtigen Literatur zu vollkommen verfehlten Vorstellungen über die Gründung der Kirche geführt haben. Dies wird auch für zahlreiche andere, nicht nur zentralitalienische Kirchen aus angeblich frühchristlicher Zeit gelten.

Den folgenden Kapiteln wird also die Prämisse zugrunde gelegt, dass S. Pietro erst im Mittelalter errichtet worden ist und grundsätzlich auch keine Vorgängerbauten an gleicher Stelle existiert haben, die erst im Mittelalter wieder hergerichtet worden wären. Damit wird die bisher allgemein behauptete Gründung von S. Pietro als Kathedrale im frühen 6. Jahrhundert, die ursprüngliche Grablege des Stadtpatrons, des heiligen Bischofs Herkulanus, in dieser Kirche um die Mitte des 6. Jahrhunderts, ihre Auflassung oder Zerstörung durch Heiden, die Translation des Heiligenleibes von Herkulanus und der Kathedralwürde durch einen Bischof Roger von S. Pietro nach S. Stefano del Castellare im Jahre 700 oder 936 und damit auch insgesamt die Existenz von S. Pietro vor dem 10. Jahrhundert abgelehnt. Somit ist für Pietro Abate von einer Neuerrichtung und nicht von einem Wiederaufbau einer vorbestehenden Kirche auszugehen.

Der vorliegende Abschnitt hat also nicht von einer real existierenden Kirche S. Pietro gehandelt, über deren Gestalt und Innenraumgestalt nun zu spekulieren wäre. Vielmehr wurde die Entstehung von Mythen rekonstruiert, die für die Innenraumgestaltung von S. Pietro zukünftig noch von großer Bedeutung sein sollten. In jedem anderen Abschnitt der vorliegenden Arbeit würde nun auf die Rekonstruktion der Bau- und Innenraumgestalt von S. Pietro eine Interpretation der jeweiligen räumlichen Disposition und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle (Wände, Decken, Böden) und Einrichtungsgegenstände folgen. Da die Existenz von S. Pietro in dem im vorliegenden Abschnitt behandelten Zeitraum jedoch bestritten wird, wird hier naturgemäß auf solche Ausführungen verzichtet.

Auf die Versuche von Teilen der Forschung, für S. Pietro einen Kircheninnenraum im Frühchristentum beispielsweise auf Basis von Benedetto Bonfiglis Herkulanuszyklus im Palazzo dei Priori in Perugia zu rekonstruieren, wird jedoch im Folgenden noch einzugehen sein.⁴⁸⁹



Memoria Storiche - Pasta 3

Memorie storiche della Chiesa
sedi, S. Pietro di Perugia tratte
dai Documenti, che esistono
nell'Archivio del suo Monastero,
e altrove.

Non parleremo in questa Memoria
di quella Chiesa dedicata al Divino
per degli Apostoli dalla pietà degli
mi Cristiani Perugini, e che fu Ca-
tedrale, e prima sede Episcopale;
ridotta quella a stato cadente fu
dal Vescovo Onesto donata al San-
to Monaco Pietro Vincioli Perugino,
che da Chiostrò abbandonato di
Canonici la dimandò coll'annesso
Fabricato, e convertirla in Mona-
stero, e la ottenne. Fu prima cu-
ra del Santo erigere un nuovo San-
to in rimpiazzo dell'antico, ornato
to la volte di colonne marmoree,
che il surrogassero, e che solo resta
congettura, dice si ornassero un
pio antico gentile sacro a Vul-
cano esistente nella parte estre-
ma settentrionale della città ora
intitolata S. Angelo in S. S. A.
È inutile lo intertenersi in qui-
stioni, che per difetto di Documen-

l'antico suo stato, e della varia-
zioni, che vi si fecero, e coll'aju-
to dei Documenti, che sempre an-
deveno citando, tratti in magi-
na parte dall'Archivio del Mo-
nastero, tutto verrà noi cor-
robato.

Quindi parleremo della Chiesa
considerata nel vasto suo sta-
to, cioè dell'antica sua forme-
ra di quella, che ha presente-
mente. Parleremo separatamen-
te delle Cappelle, e degli Altari,
che successivamente vi si re-
vestì. Finalmente discorreremo
de le parti annesse alla Chie-
sa, Sagrestia di vaglio, Capito-
lo, Cimiterio, e Campanile,
e di tutto noi parleremo se-
condo per quanto ci sarà da-
to l'ordine cronologico.

Con quest'ultimo lavoro, se a-
ndato a fine ci darà dia vi-
sta, speriamo di far cosa
grata ai nostri leggitori, i qua-
li se non vi troveranno né rit-
teggio di stile, né copia di erudi-
zioni, vi troveranno la verità,
e il buon volere di esporla, e
chiavirla, avvertendo però, che
nostro unico scopo fu esibire

Nella città di S.
Pietro, che fu legg-
no di Mabilioni, por-
dosi di questa chie-
si dice, quare a-
bari, destrutta fu-
rat, e parlandosi
dell'opera di S. b.
tro si dice, e an-
reapificano fatag-



IV

**Ein papstunmittelbares
Benediktinerkloster:
Die tatsächliche Entstehung
des Klosters von S. Pietro
zwischen 965 und 996 und
der Schriftquellenbefund**

IV.1 Die Behauptungen der Tradition zur Errichtung des Klosters von S. Pietro und ihr Wahrheitsgehalt

Zum Ende des 1. Jahrtausends soll es nach gängiger Meinung zur Gründung eines Benediktinerklosters an der Stelle der aufgelassenen Kathedrale auf Initiative eines jungen Peruginer Adligen und Benediktinermönchs namens Pietro gekommen sein. So berichtet Ferdinando Ughelli in der „Italia Sacra“, dass der Peruginer Bischof Honestus 965 die nun funktionslose Peruginer Peterskirche dem heiligen Pietro Abate übergeben habe, damit dieser hier ein Benediktinerkloster einrichte.⁴⁹⁰ Lodovico Jacobilli datiert dieses Ereignis auf das Jahr 966.⁴⁹¹

Aus den Ausführungen des Vorkapitels ist deutlich geworden, dass dieser Hergang in wesentlichen Teilen nicht den historischen Tatsachen entsprochen haben wird. Die Kirche S. Pietro hat aller Wahrscheinlichkeit nach noch nicht bestanden, als Pietro Abate hier ein Benediktinerkloster gründete, und sie ist sicher nicht die älteste Kathedrale von Perugia gewesen. Dennoch machte sich die Forschung mangels anderer Gewissheiten Jacobillis Datierung gern zunutze, wenn sie nach einer fixen Jahreszahl für die Feier des tausendjährigen Bestehens des Klosters S. Pietro suchte, das man dementsprechend im Jahre 1966 unter anderem mit einem großen historischen Kongress über die Kirche S. Pietro feierte.⁴⁹² Damit führte die Aufrechterhaltung von Jacobillis problematischer Datierung in Form der zahlreichen Beiträge von Historikern und einem Restaurator wenigstens zu höchst produktiven Ergebnissen für die Forschung (von denen auch die vorliegende Arbeit profitiert). Auf dem Kongress selbst wurde im Übrigen auch bereits darauf hingewiesen, wie wenig fundiert die Datierung auf das Jahr 966 ist.⁴⁹³ Ganz anders wird jedoch in weiten Teilen der modernen Literatur verfahren, in der oft ohne jegliche Belegstelle auf dem Gründungsjahr 965 für das Kloster S. Pietro bestanden wird.⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158.

⁴⁹¹ Jacobilli 1647, S. 697 f.

⁴⁹² Der Tagungsband zu diesem 1966 abgehaltenen Kongress ist N.N. 1967–68. Vgl. auch Gardner 1997, S. 8.

⁴⁹³ Cencetti 1967–68, S. 47, allerdings ohne sich bewusst zu machen, dass das Datum letztlich auf Ughelli und Jacobilli zurückgeht. Die Bereitschaft, die Geschichte der Lokalgeschichtsschreibung zu hinterfragen, bestand beim damaligen Kongress noch nicht. Weil große Teile auch der jüngsten Forschung diese Fragen immer noch vernachlässigen, wird in der vorliegenden Arbeit auch so stark betont, wie eminent wichtig die Identifizierung und adäquate Interpretation von durch Ughelli, Jacobilli und andere frühneuzeitliche Lokalforscher ohne Quellenbasis ins Spiel gebrachten Datierungen ist, wenn man die Geschichte von S. Pietro und vieler anderer zentralitalienischer Kirchen mit dem Anspruch auf Wahrheit rekonstruieren möchte.

⁴⁹⁴ So z. B. Elli 1994, S. 7 (mit Bezug auf Ughelli); Moricca, in: Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924, S. 162 Fn. 2 (offensichtlich in Gleichsetzung mit der von ihm mit Bezug auf Ughelli referierten angeblichen Übergabe durch Bf. Honestus in diesem Jahr); Gurrieri 1953, S. 6 f.; Montanari 1966, S. 13; Kauffmann 1987, S. 467; Siciliani 1994, S. 7.

Fraglich ist nun, ob die von Ughelli und Jacobilli postulierte Annahme einer Gründung von S. Pietro als Benediktinerkloster im Jahre 965 bzw. 966 bestätigt werden kann oder begründet zu verwerfen ist. Auffällig ist zunächst, dass Ferdinando Ughelli für diese Datierung keinen Nachweis liefert. Das sollte den Leser schon mit tiefem Misstrauen erfüllen, da im Abschnitt über die Frühgeschichte von S. Pietro mehr als deutlich geworden ist, dass Ughelli für seine Datierungen Quellennachweise angibt, soweit sie ihm vorliegen, alle anderen Datierungen aber nur durch bloße Plausibilitätsabwägungen gewonnen hat, ohne diesen Umstand gesondert auszuweisen. Es konnte aufgezeigt werden, dass Ughelli bei diesen nur vermeintlich verlässlichen festen Jahresangaben häufig erhebliche Fehldatierungen vorgenommen hat, weil er bei der Interpretation hagiographischer Quellen von falschen Prämissen ausgeht. Dies ist also möglicherweise auch für seine Datierung der Gründung des Benediktinerklosters S. Pietro in Perugia der Fall.

Hinzu kommt, dass die Ungenauigkeiten bei der Datierung nicht bei einem Jahr Differenz zwischen Ughelli und Jacobilli stehenbleiben. So datiert Ughelli eine Spalte früher, wo es um die Frage geht, ob Bischof Herkulanus vielleicht einmal Benediktiner gewesen ist, die Übergabe der Kirche von S. Pietro an die Benediktiner „circa annum 980“, ⁴⁹⁵ wobei er sich hier wahrscheinlich auf eine entsprechende, unbelegte Vermutung von Cesare Alessi bezieht. ⁴⁹⁶ Und auch die übrige frühmoderne Forschung ist sich in der Datierung uneins. So folgt aus Mabillons Überlegungen zu Pietro Abate, dass die Klostergründung im Jahre 967 erfolgt ist. ⁴⁹⁷ Die Bollandisten dagegen datieren die Kathedralgründung auf das Jahr 955 („CMLV“). Da sie dies aber mit direktem Bezug auf Ughelli tun, liegt sicherlich ein Schreibfehler vor (gemeint ist also 965 / „CMLXV“). ⁴⁹⁸ Aber selbst diese Korrektur kann nicht heilen, dass die Autoren gleich im Folgeabsatz mit Bezug auf Jacobilli in das Jahr 966 datieren, ohne die Abweichung von Ughellis Datierung auch nur zu erwähnen. ⁴⁹⁹ Der ist sich seiner Datierung aber offensichtlich selbst nicht sicher, weil er kurz darauf den Tod des Pietro Abate in das Jahr 1007 datiert, dem 40. Jahr seiner Regierung – was eine Klostergründung im Jahre 967

Manari: 964 oder 965, Manari 1864a, S. 453.

Ohne Nennung eines Jahres behaupten die Übergabe an Pietro durch Honestus: Galassi 1792, S. 7.

Placido Pucinelli datiert ohne nähere Begründung die Klostergründung auf das Jahr 988, Puccinelli 1647, S. 77.

⁴⁹⁵ Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1157.

⁴⁹⁶ Alessi 1635, S. 186.

⁴⁹⁷ Mabillon berichtet von dem Ereignis, datiert es aber zunächst nicht ausdrücklich (AA. SS. OSB VI 1 (1701), S. 70 f.). Mit Bezug auf Filippo Ferrari, Ludovico Jacobilli, Arnold Wion und Hugo Menard referiert er jedoch das Jahr 1007 als Pietros Todesjahr und 40. Jahr seiner Regierung als Abt. Das impliziert, dass die Gründung des Klosters im Jahre 967 stattgefunden hat. Die an dieser Stelle (S. 71) gebrauchte Formulierung „Ejus obitum anno MVII contigisse aiunt, anno regiminis sui quadragesimo [...]“ ist aber wohl kaum als direkter Widerspruch zu einer Klostergründung 965/966 zu lesen. In der von Mabillon kolportierten Vita B findet sich keine direkte Jahresangabe, vgl. *ibid.*, S. 762 f.

⁴⁹⁸ AA. SS. Julii III (1723), Sp. 113C.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, Sp. 113D.

impliziert.⁵⁰⁰ An dieser Stelle wird überdeutlich, dass die frühmodernen Autoren nicht selten äußerst unsorgfältig vorgehen, wenn es um die Kolportierung fester Jahreszahlen geht. Ganz offensichtlich herrscht hier ein anderer Anspruch vor als in der modernen Forschung; feste Datierungen sollen eine gewisse Sicherheit suggerieren, doch kommt es den Autoren auf das eine oder andere Jahr mehr oder weniger nicht an. Diesen Umstand muss die moderne Forschung bei der Verwertung der frühmodernen Forschung unbedingt berücksichtigen, da es ihr doch darum geht, zwischen sicheren und unsicheren Datierungen deutlich zu unterscheiden.

Wie aber kommen die frühmodernen Autoren überhaupt zu einer Datierung in die Jahre um 965/966? Allein Jacobilli nennt eine Quelle für diese Behauptung. Er will sie „Gabriel Pernoctus in hist.[oria] Cano[nicorum] Later[anensis]“ entnommen haben.⁵⁰¹ Dabei handelt es sich um die „Allgemeine Geschichte des gesamten heiligen Ordens der klerikalen Kanoniker in drei Teilen“ („Generalis totius sacri ordinis clericorum canonicorum historia tripartita“) von Gabriele Pennotto, einem Regularkanoniker der Lateranensischen Kongregation aus Novara, der sich selbst auf dem Titelpuffer als „Abt von S. Julian bei Spoleto und theologischer Autor“ („S. Iuliani apud Spoletum Abbate, ac Theologo Autore“) bezeichnete.⁵⁰² Und in der Tat handelt Pennotto unter anderem auch von der Kirche Perugias, weil er den heiligen Herkulanus als Heiligen der Regularkanoniker ansieht, dem er daher im zweiten Band ein eigenes Kapitel widmet.⁵⁰³ Insofern hat Jacobilli mit „hist.[oria] Cano[nicorum] Later[anensis]“ etwas unglücklich zitiert, da Pennottos zweiter Band der Geschichte des gesamten Ordens der Augustiner-Chorherren (auf Italienisch „canonici regolari di S. Agostino“, Lateinisch „Canonici regulares“) gewidmet ist, während erst der dritte Band von ihrer bedeutendsten Kongregation, nämlich der „Congregazione Lateranense“ handelt, doch hat Jacobilli „Canonici Lateranenses“ wohl auch nur etwas unscharf als Sammelbegriff für alle Augustiner-Chorherren gemeint.

Bei Pennottos Kapitel über Herkulanus handelt es sich im Wesentlichen um einen wissenschaftlichen Traktat, der versucht, die Behauptung von Johannes Trithemius und Thomas Cajetan, bei dem von Gregor behaupteten ursprünglichen Klosterleben des Herkulanus habe es sich um eines nach der Benediktinerregel gehandelt, zu zerstreuen und stattdessen nachzuweisen, dass Herkulanus vielmehr

500 Jacobilli 1647, S. 700.

501 Ibid., S. 697f. Der Quellenverweis „Gabriel Pernoctus in hist. Canō. Later.“ findet sich als Randbemerkung direkt neben der Schilderung von der Weihe der neuen Kathedrale und Übergabe von S. Pietro an die Benediktiner. Die Bollandisten zitieren Jacobillis Ausführungen im Haupttext. Sie behaupten fälschlicherweise, Jacobilli liefere als Beleg ein „handschriftliches Lektionar“, AA.SS. Julii III (1723), S. 113D. Ein „Lect. ant. MS in Bibl. S. Petri Perus. & Cath. d. Ciuit.“ führt Jacobillis in Wahrheit weiter oben auf, als es um das Konversionserlebnis des Pietro Abate geht, vgl. Fn. 670.

502 Pennotto 1624. Das Werk erschien bald in zahlreichen Neuauflagen, so z. B. Pennotto, et al. 1630 und Pennotto, et al. 1645.

503 „Caput decimumoctauum. De Ecclesia Perusina, & Sancto Herculano eiusdem Ecclesiae Episcopo, & Martyre Canonico Regulari“, Pennotto 1624 II, S. 278–285.

Augustiner-Chorherr gewesen sei.⁵⁰⁴ Dabei spielt auch kurz die Kirche von S. Pietro eine Rolle. Pennotto behauptet nämlich, dass hier zur Zeit des Herkulanus nicht Benediktiner, sondern Augustiner-Chorherren zelebriert hätten, weil die Kirche doch damals Kathedraleigenschaft gehabt habe und in allen frühen Bischofskirchen, wie er dies weiter oben in seinem Text gezeigt habe, Augustiner-Chorherren gewirkt hätten.⁵⁰⁵ Von der späteren Übergabe der Kirche an die Benediktiner ist jedoch nicht die Rede, geschweige denn, dass dieses Ereignis datiert würde. Jacobillis Quellenangabe ist also schlicht falsch; die Hoffnung, über seinen Literaturverweis die Jahreszahl 965/966 sicher belegen zu können, erfüllt sich also nicht.

Es lässt sich im Übrigen nachvollziehen, wie Jacobilli zu seinem verfehlten Literaturnachweis gekommen ist, und diese Beobachtung ist für dessen Arbeitsmethode sehr aufschlussreich. So hatte Ferdinando Ughelli im ersten Band seiner „Italia Sacra“, der in der ersten Auflage im Jahre 1644 erschienen ist, die Ausführungen Pennottos gegen Trithemius und Cajetan unter Angabe der Fundstellen referiert, Pennotto beigepflichtet und um das Argument ergänzt, dass es doch feststehe, dass das Kloster von S. Pietro in Perugia den Benediktinermönchen erst um 980, also deutlich nach der Profess von Herkulanus, übergeben worden sei, woraus der Leser offensichtlich schließen soll, dass zuvor dort eben nicht die Benediktiner zelebriert haben.⁵⁰⁶ Der äußerst unsorgfältig arbeitende Lodovico Jacobilli hat also bei der Vorbereitung des ersten, 1647 erschienenen Bands seiner „Vite de' Sancti, e Beati dell'Umbria“ Ughellis Fundstelle „Gabriel Pennottus in sua Tripartita Historia“ falsch zugeordnet; diese bezieht sich bei Ughelli auf die Zuordnung des heiligen Herkulanus zu den Regularkanonikern, Jacobilli aber dachte, sie beziehe sich auch auf die im Folgesatz behauptete Übergabe der Kirche an die Benediktiner. Die Jahreszahl schrieb er dabei aber nicht ab; diese übernahm er ganz offensichtlich der Folgespalte in der „Italia Sacra“, wo Ughelli die Übergabe abweichend auf 965 datiert, weil Jacobilli im entsprechenden Passus nichts anderes leistet, als die von Ughelli dort aufgeführten Behauptungen über die schrittweise Verlagerung der Kathedralwürde von S. Pietro auf S. Lorenzo zu referieren. Dass bei Jacobilli aus 965 das Jahr 966 wird, ist seiner unsorgfältigen Vorgehensweise, oder vornehmer ausgedrückt, anderen Schwerpunktsetzungen der frühmodernen

504 Bei Gregor behauptet Floridus über Herkulanus: „Vir sanctissimus Herculani nutritor meus, Perusinae civitatis episcopus fuit, ex conversatione monasterii ad sacerdotalis ordinis gratiam deductus“ (Hvm), Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 25 ed. PL 77 (1896), Sp. 241B.

Johannes Trithemius behauptet nicht explizit, Herkulanus sei Benediktiner gewesen, jedoch in aller Deutlichkeit implizit, indem er ihn in einem kurzen Absatz in sein Werk „Über die berühmten Männer des Ordens vom heiligen Benedikt“ aufnimmt, Trithemio 1575 III, Kapitel 14 (S. 472).

Cajetan soll dies laut Pennotto in einem Werk mit dem Titel „Concertationes sacrae“ behauptet haben; laut Ughelli ist Cajetan von Trithemius abhängig. Ich habe das nicht verifizieren können. Da es aber nicht einmal Pennotto gelungen ist, Cajetans Werk einzusehen, habe ich auf weitere Recherchen verzichtet. Bez. der Fundstellen s. Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1157 und Pennotto 1624, S. 279.

505 Pennotto 1624, S. 284.

506 Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1157.

Forschung geschuldet.⁵⁰⁷ Es wird deutlich: Die Kenntnis von Jacobillis Text hilft, um Irrtümer der Forschung zu erkennen, aber nicht, um die Geschichte mittelitalienischer Kirchen zu rekonstruieren.

Wie aber ist nun Ughelli zur Datierung der Übergabe der Kirche durch Bischof Honestus auf das Jahr 965 gelangt? Am wahrscheinlichsten ist, dass es sich hier um eine schlichte Schätzung eines Autors handelt, der sich in der Pflicht sieht, die von ihm referierten Ereignisse nach Möglichkeit immer mit einer festen Jahreszahl zu versehen. Ughelli referiert zu Honestus einen „harten“, sicher überprüfbaren Nachweis, nämlich dass dieser beim Konzil von Ravenna zugegen gewesen sei, das im Jahre 967 stattgefunden hat.⁵⁰⁸ Ughelli mag nun schlicht vermutet haben, dass die Übergabe von S. Pietro etwas früher stattgefunden hat, und dafür kurzerhand die Jahreszahl 965 veranschlagt haben.

Wie ein vollständiges Transkript der frühesten Papsturkunde für das Kloster S. Pietro in der „Italia Sacra“ beweist,⁵⁰⁹ war Ferdinando Ughelli jedoch auch mit den zahlreichen Urkunden vertraut, die dem Kloster ausgestellt worden waren. Vielleicht hat er die Datierung aus der Analyse dieser Quellen gewonnen, die es ihm ermöglichten, die Datierungen der einzelnen ihm bekannten Ereignisse weiter einzugrenzen.

IV.2 Der diplomatische Befund: Der Nachweis der Gründung des Klosters S. Pietro zwischen ca. 965 und 996 durch den heiligen Pietro Abate

Dieser Weg soll nun auch hier beschritten werden. Angesichts der Verwirrung um das Gründungsdatum des Klosters S. Pietro bleibt dem seriösen Historiker auch gar nichts anderes übrig, als die Sekundärliteratur einstweilen beiseitezuschieben und sich direkt den Primärquellen zuzuwenden und dabei die verlässlichsten auszuwählen, derer er habhaft werden kann. In Falle von S. Pietro ist dies eine ganze Serie von Papst- und Kaiserurkunden, die über einen sehr langen Zeitraum für das Benediktinerkloster ausgestellt wurden. Ihr Vorliegen beweist im Übrigen, dass das Benediktinerkloster S. Pietro von Anfang an eine größere überregionale Bedeutung besessen hat.

Eine Urkunde bestätigt zunächst einmal die Existenz eines Klostergründers Pietro für S. Pietro in Perugia. So nennt das an den Abt Azzo von S. Pietro gerichtete Privileg Konrads II. von 1027, die drittälteste erhaltene Urkunde an das Kloster

⁵⁰⁷ Vgl. Jacobilli 1647, S. 697f.

⁵⁰⁸ Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158.

⁵⁰⁹ Es handelt sich um die Urkunde Sylvesters II. wohl von 1002, reproduziert bei *ibid.*, Sp. 1158f. Dies ist die früheste erhaltene Urkunde, die S. Pietro ausgestellt wurde; auf sie wird weiter unten ausführlich eingegangen.

S. Pietro, einen „sanctum ac venerabilem virum Petrum abbatem, eiusdem cęnobii fundatorem“.⁵¹⁰ Offenbar stand Pietro Abate 1027 also schon im Ruf der Heiligkeit, da er unmittelbar mit dem Adjektiv „sanctus“ belegt und nicht etwa abstrahierend von einer „heiligenmäßigen Lebensführung“ („vir morum quasi sancti“) oder Ähnlichem gesprochen wird. Allerdings wird das Adjektiv „heilig“ hier bemerkenswerterweise um „ac venerabilem“ ergänzt, was man auch als Einschränkung von „sanctus“ lesen kann. Vielleicht soll hier aber auch nur umgekehrt die Heiligkeit des ja erst vor kurzem Verstorbenen durch die Information, dass er „verehrungswürdig“ sei, noch bekräftigt werden.

Fraglich ist, ob die nächstältere erhaltene Urkunde, ein Privileg Benedikts VIII. vom Dezember 1022, das einem „Petro venerabili abbati monasterii Beati Petri apostolorum principis“ erstellt worden ist, noch an denselben Pietro Abate gerichtet war.⁵¹¹ Dies würde eine genauere Datierung des Wirkens von Pietro Abate und damit auch der Klostergründung von S. Pietro ermöglichen, gleichzeitig aber das seit Cesare Alessi und Lodovico Jacobilli ohne jeden Beleg behauptete, und seitdem in zahlreichen Schriften genannte Todesdatum von 1007 falsifizieren.⁵¹² Die Herausgeber der Papst- und Kaiserurkunden für S. Pietro, Tommaso Leccisotti und Costanzo Tabarelli, haben dafür plädiert, im Adressaten der Urkunde in der Tat noch den Klostergründer Pietro Abate zu sehen und damit seinen Tod ungefähr im Jahre 1022 anzunehmen. Die hier zuerst genannte Urkunde Konrads II. von 1027 sollte allerdings die Privilegien bestätigen, die in der Vergangenheit „per sanctum ac venerabilem virum Petrum abbatem eiusdem cęnobii fundatorem atque suos cunctos successores usque ad tempora presentis abbatis Azzonis“ [Hvm] erteilt worden waren.⁵¹³ In aller Deutlichkeit ist hier also von „zahlreichen Nachfolgern“ zwischen dem Klostergründer Pietro und dem Empfänger von Konrads Urkunde, dem Abt Azzo, die Rede. Entweder hat es in den nur fünf Jahren zwischen den Urkunden von Benedikt und Konrad also mehrere Wechsel im Abbatat von S. Pietro gegeben, oder man muss, wie Leccisotti und Tabarelli es tun, die Rede von den „cunctos successores“ als „bloße Kanzleiformel“ abtun, wenn man am

510 Diese Urkunde nebst kritischem Apparat abgedruckt in Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 9–13 und MGH DD IV, Nr. 85. Darin heißt es, kaiserliche und päpstliche Privilegien seien unter anderem erteilt worden „per sanctum ac venerabilem virum Petrum abbatem, eiusdem cęnobii fundatorem“, Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 10; MGH DD IV, Nr. 85, S. 116f.

511 Urkundentext bei Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 6. Vgl. zu beiden Nennungen auch Cencetti 1967–68, S. 49.

512 Dieses Datum scheint auch in der Tat durch ein noch im 17. Jahrhundert verwandtes topisches Verfahren gewonnen zu sein: Wie unten wahrscheinlich gemacht wird, hat Jacobilli das Datum offensichtlich gewonnen, indem er auf die von ihm auf das Jahr 967 datierte Klostergründung eine Regierungszeit von topischen 40 Jahren folgen lassen wollte. Auf diese, in ihrer Mischung von Wissenschaftlichkeit und Topik aberwitzige Art gelangte er zu der Jahreszahl 1007 für den Tod des Pietro Abate, s. u. S. 271.

513 Urkundentext bei Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 10, Z. 8–10; MGH DD K II Nr. 85, S. 117 Z. 2–4.

Klostergründer Pietro Abate als Empfänger des Privilegs von 1022 festhalten möchte.⁵¹⁴ Leccisotti und Tabarelli gehen sogar so weit, Azzo als direkten Nachfolger des Klostergründers Pietro zu bezeichnen.⁵¹⁵ Dementsprechend degradieren sie auch den heiligen Stefano, dessen Gebeine zusammen mit dem heiligen Pietro Abate heute auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro verehrt werden, und in dem man spätestens seit der cassinensischen Abtschronologie von Placido Puccinelli (1647) einen direkten Nachfolger Pietro Abates hatte sehen wollen, zum bloßen „Mitarbeiter, den sich Pietro in den letzten Jahren genommen hat“. Sie begründen dies vor allem damit, dass Stefano in älteren Dokumenten nicht vorkomme und von der späteren Überlieferung vor allem als Mönch und Begleiter des Klostergründers bezeichnet werde.⁵¹⁶

Genauso gut kann man allerdings die Urkunde Konrads II. beim Wort nehmen, zahlreiche Nachfolger Pietros vor Azzo annehmen, unter denen sich dann auch der heilige Stefano befunden haben könnte, und dann annehmen, dass sich das Privileg Benedikts VIII. an einen Namensvetter des Klostergründers gerichtet hatte.⁵¹⁷ Das behauptete Todesjahr 1022 ist demnach also bloße Spekulation. Im Übrigen hatten Leccisotti und Tabarelli dessen Tod „unmittelbar nach 1022“ und nicht etwa „vor 1027“ datiert, weil sie grundsätzlich an der von Ughelli prominent vertretenen Chronologie festhalten wollten und mit der Übergabe des Klosters um 965 von einem 1022 bereits reichlich betagten Klostergründer ausgehen wollten. Wie unsicher dieses Datum jedoch ist, ist nun hinlänglich aufgezeigt worden, und die folgenden Ausführungen werden zeigen, dass auch eine deutlich spätere Datierung der Klostergründung möglich ist. Schließlich ist es auch wenig überzeugend, einerseits Stefano die Abtswürde abzuspochen, weil diese erst in späterer Überlieferung erwähnt werde und das Zeugnis derselben, angeblich ja unzuverlässigen

514 „[...] una mera formula cancelleresca“, Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 10 Fn. 12; vgl. auch *ibid.*, S. 2 Fn. 2.

515 Vgl. auch ihre Tabelle der Äbte von S. Pietro: Leccisotti und Tabarelli 1956 II, S. 179. „1 – S. Pietro Vincioli (1022) / 2 – Azzone (1035), 3 – [...]“, etc. Die Jahreszahlen beziehen sich dabei ausdrücklich auf die Dokumente, die die einzelnen Äbte jeweils belegen.

516 „Che non si tratti dunque di un coadiutore preso negli ultimi anni da Pietro?“, bei Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 10 Fn. 12; vgl. auch *ibid.*, S. 2 Fn. 2. Ähnlich Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 8 f. und Elli 1994, S. 3, 10 f. Vgl. hierzu auch Cencetti 1967–68, S. 50 f. Puccinelli liefert eine tabellarische Auflistung der Äbte von S. Pietro, ohne ihren Inhalt näher zu begründen. Danach soll Pietro das Kloster 988 gegründet und 1012 gestorben sein. Daraufhin habe ein Abt Stefano das Kloster geführt, dem wieder 1024 Azzo nachgefolgt sei, Puccinelli 1647, S. 77.
Zur Verehrung der Gebeine eines heiligen Stefan in S. Pietro vgl. Orsini 1784, S. 21; Galassi 1792, S. 30 f.; Siepi 1822b, S. 585 f.; De Stefano 1902a, S. 28, Siciliani 1994, S. 45; Elli 1994, S. 10 f.

Montanari gibt in seiner Übersetzung der Urkunde Konrads II. fälschlicherweise vor, dass sogar ausdrücklich von einem Pietro Abate die Rede sei („A Pietro Abate Venerabile Abbate del Monastero [...]“), Montanari 1966, S. 19–21.

Bei Stefano handelt es sich allerdings um einen fiktiven Heiligen, der erst im Jahre 1592 erfunden worden ist, s. S. 234 und S. 283.

517 Ähnlich: Zucchini 2003a, S. 435.

weil deutlich späteren Überlieferung dann als Beweis für Stephanus bescheideneren Status als bloßen Mitarbeiter heranzuziehen.

Doch auch wenn sich auf diesem Wege keine Sicherheit über das ungefähre Todesdatum von Pietro Abate gewinnen lässt, ist es doch möglich, die Zeit der Gründung des Klosters und der Kirche von S. Pietro näher einzugrenzen, wenn man weitere der überlieferten Urkunden heranzieht. Die älteste erhaltene Urkunde, die sicher S. Pietro in Perugia zugeordnet werden kann, und das zweitälteste auf uns gekommene schriftliche Zeugnis nach Gregors Erwähnung der Kirche ist eine Synodalnotiz Sylvesters II. (999–1003) aus dem Jahre 1002. In dieser Urkunde verneint der Papst gegenüber dem Peruginer Bischof Cono eine Zugehörigkeit der Abtei von S. Pietro („monasterium [...] Sancti Petri non longe a Perusina civitate constitutum“) zu dessen Bistum und bekräftigt gegenüber dem Abt („abbas tuus [des Papstes] de Perusia“) stattdessen die Papstunmittelbarkeit dieses Klosters. Der Bischof muss daraufhin auf das Kloster samt allen Pertinenzen zugunsten des Papstes verzichten („domino suo Silverstro papae refutavit“).⁵¹⁸

Die Echtheit der Urkunde ist teils bestritten worden; allerdings ist mit Stefania Zucchini mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass selbst im Falle einer im Kloster S. Pietro angefertigten Fälschung ein Ursprung im 11. Jahrhundert anzunehmen ist, da der Konflikt mit dem Peruginer Bischof (nur) zu diesem Zeitpunkt noch aktuell war.⁵¹⁹ Harry Bresslau, dem sich Leccisotti und Tabarelli anschließen, geht zwar davon aus, dass es sich nicht um eine authentische Urkunde gehandelt habe, da beispielsweise der Schreiber nicht wie sonst üblich genannt sei; stattdessen sei die Urkunde aber immerhin eine nicht authentische interne Notiz des Klosters S. Pietro zu den Vorgängen vom 3. Dezember 1002.⁵²⁰ Die Urkunde liefert damit also zunächst einmal einen ersten, einigermaßen gut belegten *Terminus ante quem* für die Gründung des Klosters S. Pietro: Seine Ursprünge liegen vor dem Jahr 1002. Es sind anhand des Inhalts der Urkunde jedoch noch weitere zeitliche Eingrenzungen möglich. So wird die Feststellung einer Unmittelbarkeit zwischen S. Pietro und dem Papst mit dem Verweis auf vom Abt vorgebrachte ältere Privilegien der Päpste Johannes und Gregor unternommen.⁵²¹ Die korrespondierenden Aufzählungen von Papstprivilegien in den weiteren zahlreichen erhaltenen

518 Zitiert nach Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 1–4, wo die Urkunde mit vollständigem kritischen Apparat und weiteren Nachweisen abgedruckt ist. Vgl. insbesondere IP IV, S. 67, Nr. 4, Böhmer Zimmermann 1998, S. 970 und Böhmer Zimmermann 1998, S. 406; außerdem Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158; vgl. auch Montanari 1966, S. 19.

519 Zucchini 2003b, S. 114 mit Verweis auf Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 1 meN. Danach nehmen Paul Kehr (IP IV, S. 67, Nr. 4) und Giovanni Spinelli (Spinelli 1985, S. 296) die Echtheit der Urkunde an.

520 Bresslau 1888, S. 15; zit. nach Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 1.

521 „[...] prolati ergo in medium privilegiis, Iohannis scilicet papae, atque Gregorii, eius successorum, ac coram omni synado perlectis, [...]“, Urkunde Sylvesters II. vom 3. Dezember 1002, in: Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 4.

Papst- und Kaiserurkunden für S. Pietro lassen ein solches Privileg eines Papst Johannes insgesamt als das früheste rekonstruierbare erscheinen.⁵²²

Es liegt nun eigentlich nahe, den genannten „Johannis“ mit Johannes XIII. (965–972) zu identifizieren, da sich so die von Ughelli vorgeschlagene Datierung der Übergabe aufrechterhalten ließe.⁵²³ Dies entspricht auch der Forschungstradition. Erstmals wurde der päpstliche Förderer Pietros mit Johannes XIII. identifiziert, als Filippo Ferrari in seinem „Catalogus Sanctorum Italiae“ von 1613 behauptete, die päpstliche Amtsbestätigung Pietro Abates sei eben durch diesen Papst erfolgt.⁵²⁴ Dies wird allgemein mit der Erteilung des ersten Privilegs gleichgesetzt. Stefania Zucchini hat nun vermutet, dass Ferrari die Identifikation nicht über eine vergleichende Betrachtung der Urkundentexte erlangt hat, sondern durch historische Rückschlüsse aus dem Inhalt der mittelalterlichen Vita A des Pietro Abate. Dort heißt es nämlich, dass Pietro am Tage seiner Krönung Kaiser Otto II. getroffen habe und zur selben Zeit („illis verò temporibus“) die Kirche durch Pietro restauriert worden ist, auf die dann die päpstliche Bestätigung folgt. Da Ferrari wusste, dass die Kaiserkrönung Ottos II. im Jahre 967 erfolgt war, schloss er auf Johannes XIII.⁵²⁵ Diese Identifikation wurde dann auch von den meisten Gelehrten des 17. und 18. Jahrhunderts übernommen, so auch von Ciatti (1638), Jacobilli (1647) und Vincioli (1734).⁵²⁶ Diesen Forschungsstand hat offenbar auch der Redakteur der Vita C in seinen vor 1723 entstandenen Text aufgenommen. So behauptet er, dass Pietro nach einer gemeinsamen Weihe der Kirche durch ihn selbst und Bischof Honestus am 21. Dezember „circa“ 969 eine päpstliche Bestätigung seiner Abtseinssetzung eingeholt habe.⁵²⁷ Mit der Zuschreibung auf Johannes XIII. könnte man

522 Leccisotti und Tabarelli 1956 II, S. 2 Fn. 2; Cencetti 1967–68, S. 47 ff.; Böhmer Zimmermann 1998, S. 644; Wolfgang Hagemann hat in diesem Zusammenhang aufgezeigt, dass es nur einer Zusammenschau der Privilegien der Kaiser Konrad II. von 1027 und Heinrich III. von 1047 bedürfte, um den kompletten Katalog von Kaisern und Päpsten zu erhalten, die das Kloster bis 1047 privilegiert haben, Hagemann 1967–68; vgl. hierzu auch Cencetti 1967–68, S. 48.

523 Die Identifizierung Gregorius' mit Gregor V. (996–999) ist unstrittig; IP IV, S. 67 Nr. *2 und 4; Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 4 Fn. 5; Hagemann 1967–68, S. 23; Cencetti 1967–68, S. 47; Böhmer Zimmermann 1998, S. 406, 848, 970. Begründet wird dies nicht näher; wahrscheinlich gehen diese Autoren implizit davon aus, dass eine gewisse zeitliche Nähe zu Sylvester II. bzw. dem von der Tradition kolportierten Gründungszeitraum bestehen muss; Gregor IV. aber war Papst von 827 bis 844.

524 Ferrari 1613, S. 421. Die Rekonstruktion geht zurück auf Zucchini 2003a, S. 179.

525 Zucchini 2003a, S. 179.

526 Ibid., S. 179; Ciatti 1638b, S. 157 (dort allerdings datiert in das Jahr 976, als Johannes XIII. schon tot war, vgl. Zucchini 2003a, S. 179; Jacobilli 1647, S. 698; Vincioli 1734, S. 11.

527 „[Petrus,] Peracto itaque auxilio Dei opere, & ad calcem perducta ecclesia, advocatoque Præsule dictæ civitatis [Honesto], XI Kal. Decembris in honorem Dei, Deique Genitricis sub nomine Principis Apostolorum ipsam dedicarunt [Col. 0115F] circa annum Domini CMLXIX“, AA.SS. Julii III (1723), Sp. 115E–F. In der Vita C ist auch ausdrücklich von Johannes XIII. die Rede.

nun also davon ausgehen, dass diese Einsetzung zwischen 969 und 972 erfolgt ist und mit der Festsetzung der Papstunmittelbarkeit des Klosters verknüpft wurde.⁵²⁸

Und tatsächlich existiert ein Privileg Johannes' XIII. aus dieser Zeit, nämlich vom 21. November 969, das an einen Abt Petrus aus dem Raum Perugia adressiert ist (die Urkunde bezeichnet ihn als Abt des Benediktinerklosters S. Maria in Corbiniano im Komitat Perugia,⁵²⁹ also des heutigen S. Maria in Val diponte in Montelabate, das oft auch einfach als Kloster „Montelabbate“ genannt wird⁵³⁰), der soeben eine zerstörte Kirche wiederaufgebaut hat, jene Kirche für sich und die nächsten zwei Nachfolger überträgt, wobei das Kloster papstunmittelbar gestellt wird.⁵³¹ Die frappierenden Übereinstimmungen des in der Urkunde genannten Sachverhalts (Name des Abtes, Zeitraum mit Abweichung einzig im Monat, Papstname, Hergang Restaurierung eines zerstörten Benediktinerklosters, Stellung als papstunmittelbares Kloster, Jahr der Ausstellung entspricht dem traditionellen Weihejahr 969 und würde damit mit der Schilderung in der Vita C vereinbar sein) mit den durch die Viten für S. Pietro überlieferten Gegebenheiten haben Giorgio Cencetti dazu veranlasst, diese Urkunde entsprechend auf S. Pietro in Perugia zu beziehen, zumal für S. Maria di Val diponte keine Zerstörung im 10. Jahrhundert überliefert sei.⁵³²

Cencetti ist jedoch nicht der erste, der dies behauptet: In der Sekundärliteratur hatte als erster bereits Francesco Maria Galassi die Weihe für S. Pietro auf den 21. November 969 datiert.⁵³³ Die Übereinstimmung von Tag, Monat und Jahr macht deutlich, dass er sich damit mindestens mittelbar auf die hier in Rede stehende Urkunde von Johannes XIII. bezieht. Zumindest Cencettis Behauptung, die Datierung der Urkunde würde gut auf das traditionell behauptete Weihedatum passen, ist damit ein Zirkelschluss: Das Weihedatum ist von dieser Urkunde her entwickelt worden; dass beide Daten übereinstimmen, beweist nicht, dass umgekehrt die Urkunde aus S. Pietro in Perugia stammt.

528 Eine solche Datierung zwischen dem in der von ihnen kolportierten Vita C genannten Weihedatum 969 und dem Tod des Papstes 972 unternehmen auch die Bollandisten (allerdings unter Nennung des 16. September 971 als Todesdatum von Johannes XIII.), *ibid.*, Sp. 113 C.

529 „Johannes episcopus, servus servorum Dei, Petro religioso presbitero et abbati ex nostra apostolica auctoritate venerabilis monasterii sancte Dei genitricis semperque virginis Marię, domine nostrę, quod ponitur in comitatu Perusię loco qui vocatur corbiniano [...]“, Zimmermann 1988 Nr. 200, S. 396.

530 Allgemein wird davon ausgegangen, dass mit den Bezeichnungen S. Maria in Corbiniano, S. Maria di Val di Ponte und S. Maria di Montelabate dieselbe Kirche gemeint ist, vgl. IP IV, S. 76; Cencetti 1967–68, S. 53; Zimmermann 1988 Nr. 200, S. 396 und Zimmermann 1998, Nr. 463. Vgl. zu dieser Kirche und ihrer Ausstattung Ricci 1929, S. 65–95.

531 Ein kritisches Transkript der Urkunde findet sich bei Zimmermann 1988 Nr. 200, S. 396–398; ein Regest mit Kommentar bei Zimmermann 1998 Nr. 463.

532 Cencetti tut dies mit aller Vorsicht und nimmt seinen Vorschlag auch gleich wieder zurück, Cencetti 1967–68, S. 53.

533 Galassi 1792, S. 7f. Ihm folgt Siepi 1822b, S. 600.

Francesco Maria Galassi hat das Weihedatum aber nicht selbst aus der Urkunde entwickelt, sondern aus der ihm vorliegenden Literatur entnommen. Sein Quellenachweis bezieht sich auf die Vita C des Pietro Abate, die die Weihe der Kirche zu Ehren Mariens und an die beiden Apostelfürsten an den „11. Kalenden des Dezembers (= 21. November)⁵³⁴ [...] um das Jahr 969“ behauptet („[...] XI Kal. Decemb. in honorem Dei Deique Genitricis, sub nomine Principis Apostolorum ipsam dedicarunt circa annum Domini CMLXIX“, Dok. 28).⁵³⁵ Wie unten nachgewiesen wird, handelt es sich bei der Vita C um eine kurz vor 1650 erstellte Umarbeitung der mittelalterlichen Vita A. Bei dieser Umarbeitung entfernten die Bearbeiter die in der mittelalterlichen Vita A enthaltene Topik und arbeiteten die Pietro-Abate-Vita unter Berücksichtigung der Erkenntnisse der Sekundärliteratur und eigener Forschungen zu einer kohärenten Geschichtserzählung um. Dabei fügten sie ein einziges festes Datum ein, nämlich das hier in Rede stehende Weihedatum.⁵³⁶ Sie werden es dadurch gewonnen haben, dass sie bereits lange vor Cencetti die Urkunde Johannes' XIII. vom 21. November 969 auf S. Pietro in Perugia bezogen; anders ist eine Übereinstimmung von Tag, Monat und Jahr kaum zu erklären.

Harald Zimmermann hat nun die Zuordnung der Urkunde Johannes' XIII. zu S. Pietro mit der Begründung abgelehnt, sie widerspreche dem „Zeugnis der Überlieferung“ – gemeint ist offensichtlich, dass die Urkunde ausdrücklich ein Kloster mit Marienpatrozinium an einem mit „Corbiniano“ bezeichneten Ort und eben nicht ein Kloster S. Pietro auf der Erhebung Calvario/Capraro/Locus Ploianus nennt.⁵³⁷ Dennoch ist Cencettis Vorschlag, die Urkunde auf S. Pietro in Perugia zu beziehen, mehr als wüste Spekulation, da sie nur durch zwei lückenhafte, in Perugia in der Biblioteca Augusta und im Archivio di Stato verwahrte Kopien des 18. Jahrhunderts überliefert ist und es keinerlei Berichte dafür gibt, dass S. Maria di Val diponte in Montelabate im 10. Jahrhundert aus ruinösem Zustand wieder aufgebaut worden ist.⁵³⁸

Die Identifizierung eines Papstprivilegs mit einer Kirchenweihe, wie sie die Vita C und Francesco Maria Galassi vornehmen, ist jedoch abzulehnen; das Weihedatum vom 21. November 969 ist also zu verwerfen. Und wenn man mit Zimmermann noch dazu eine Datierung der frühesten Urkunde für S. Pietro für diesen Tag ablehnt, bliebe jedoch immerhin der zuvor erbrachte urkundliche Nachweis bestehen,

534 Die Kalenden fallen immer auf den 1. des Monats. Gezählt wird rückwärts, wobei die Kalenden mitgezählt werden. Damit fallen 11. Kalenden des Dezembers auf den 21. November, vgl. Grotefend online, http://www.manuscripta-mediaevalia.de/gaeste/grotefend/g_r.htm#R%C3%B6mische%20Datierung (Zugriff am 31. Oktober 2013).

535 AA.SS. Julii III (1723), Sp. 113C. Galassi zitiert fast korrekt mit „Bolland. Tom. III. Act. Ss. Mens. Jul. pag. 112 n. 4. Edit. Ven.“, Galassi 1792, S. 8 Fn. 1.

536 S. u. S. 291 ff.

537 Zimmermann 1988, Nr. 200, S. 396f.; hier findet sich eine kritische Transkription der Urkunde; Zimmermann 1998 Nr. 463, S. 143. Beide nennen die Fundstellen von Kopien, Editionen, Regesten und Literatur.

538 Vgl. Cencetti 1967–68, S. 53; Zimmermann 1988 Nr. 200, S. 396, Angaben zur Überlieferung und Textkritik und Zimmermann 1998 Nr. 463.

dass S. Pietro das früheste päpstliche Privileg in der Regierungszeit Johannes' XIII. erteilt worden ist, also zwischen 965 und 972.⁵³⁹

In jüngerer Zeit ist jedoch zunächst in knapper Form durch Leccisotti und Tabarelli und anschließend umfänglich durch Giorgio Cencetti die in der älteren Literatur⁵⁴⁰ vorgenommene Identifikation des Papstes „Iohannis“ der Urkunde Sylvesters II. mit Johannes XIII. in Zweifel gezogen worden. Unterstellt wurde dabei, dass bei den Aufzählungen früherer Privilegienaussteller, die jeweils auch in späteren Urkunden für S. Pietro erfolgte, immer der gleiche Johannes gemeint ist, und dass das früheste in diesen Urkunden genannte tatsächlich auch das erste päpstliche Privileg für S. Pietro in Perugia war. Leccisotti und Tabarelli hielten nun Johannes XV. (985–996) für wahrscheinlicher und begründeten dies kaum nachvollziehbar: So habe Johannes XIII. nur ein „kurzes Leben“ gehabt; außerdem würde mit Johannes XV. bei der Privilegienaufzählung in der Urkunde Sylvesters II. der unmittelbare Vorgänger des dort mit Sicherheit gemeinten Gregor V. (996–999) genannt, was als wahrscheinlicher anzunehmen sei. Schließlich würden „die jüngsten Autoren [...] die Nachfolge Honestus' in die Jahre 998–999 datieren“.⁵⁴¹ Bei ersterem Argument liegt wohl eine Verwechslung mit Papst Johannes XIV. vor (der offensichtlich wegen seiner kurzen Regierungszeit 983–984 auch von keinem anderen Autor auch nur in Erwägung gezogen wird). Das zweite Argument wird überhaupt erst verständlich, wenn man Cencettis Interpretation von Leccisottis und Tabarellis kryptischer Argumentation bezieht: So hätten sie den einschlägigen Passus in Sylvesters Urkunde, bei dem von Privilegien eines „Iohannis scilicet papae, atque Gregorii, eius successorum“ die Rede ist, als fehlerhaft überliefert angesehen, da doch die Formulierung „Papst Johannes und Gregor, dessen [mehrere] Nachfolger“ („Iohannis scilicet papae, atque Gregorii, eius successorum“) sinnleer sei. Daher hätten sie sich genötigt gesehen, die Passage dahingehend zu korrigieren, dass eigentlich „Gregorii, eius successoris“ gemeint ist, also Gregor XV. als Nachfolger

539 Als reine Erfindung muss die Behauptung von Fabio Palombaro abgetan werden, die Klosterkirche sei im Jahre 936 „Peter und Paul“ geweiht worden (vgl. Palombaro 2005, S. 290). Weder in den Urkunden noch in der Tradition ist von einer Weihe an *beide* Apostelfürsten die Rede; er mag es daraus abgeleitet haben, dass in S. Pietro der Peterikonographie auf der Evangelienseite eine Paulusikonographie auf der Epistelseite entgegengesetzt wird. Die Datierung mag er einer Fehllektüre Ughellis entnommen haben, der für 936 ja die Entfernung der Kathedralwürde behauptet (vgl. Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158). Dieser Umstand wirft ein bezeichnendes Licht auf die Arbeitsweise Palombaros.

540 Eine Identifizierung als Johannes XIII. findet sich bereits bei den Bollandisten, AA.SS. Julii III (1723), Sp. 115; diese Einschätzung wird von Kehr geteilt, IP IV, S. 67, Nr. *1, ihm folgend auch Morghen 1967, S. 12 f. und Hagemann 1967–68, S. 21. So auch De Stefano 1902a, S. 9 f.; Montanari 1966, S. 13.

541 „Ad ogni modo, fu Onesto che favorì la nuova istituzione [...]. Autori più recenti pongono la successione di Onesto nel 998–999. Di conseguenza il papa può non essere necessariamente il Giovanni XIII della Vita Breve, ma anche, e forse più verisimilmente, il XV, cui successe Gregorio V: i due papi che troviamo qui nominati insieme“, Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2 Fn. 2; bekräftigt auf S. 4, Fn. 4.

von Johannes XV.⁵⁴² Allerdings ist auch bei dieser korrigierten Formulierung nicht davon auszugehen, dass zwingend von dem *unmittelbaren* Nachfolger Gregors die Rede sein muss. Diese Unstimmigkeit in Sylvesters Urkunde ist übrigens offensichtlich bereits Ferdinando Ughelli aufgefallen, der die Passage korrigiert zu: „Prolatis ergo in medium privilegiis Joannis scilicet Papæ, atque Gregorii ejus prædecessorum“.⁵⁴³ Er bezieht damit scheinbar „ejus“ auf Sylvester II., sodass Johannes und Gregor als dessen Vorgänger angesprochen wären. Dieser Korrekturvorschlag ist genau so plausibel wie die Setzung von „successorum“ in den Singular, aber auch hier müsste offenbleiben, ob die *unmittelbaren* Vorgänger Sylvesters II. (nämlich Gregor V. und Johannes XV.) oder nur „Vorgänger“ im Allgemeinen gemeint ist – schließlich könnte man nach gängigem Sprachgebrauch alle drei auch als Vorgänger des gegenwärtigen Papstes Franziskus bezeichnen.

Zu Leccisotti und Tabarellis Argument ist schließlich noch zu bemerken, dass auch ihr drittes Argument nicht besticht, weil weder die Regierungszeit des Bischofs Honestus noch seine tatsächliche Beteiligung am Klosterbauprojekt von S. Pietro in Perugia nachgewiesen ist.

Weitere Argumente für Johannes XV. brachte Giorgio Cencetti vor. So erhielt man nach Wolfgang Hagemann⁵⁴⁴ in der Zusammenschau aller in den zahlreichen Urkunden für S. Pietro genannten Privilegien eine Liste sämtlicher Kaiser und Päpste, die nicht eine allzu kurze Amtszeit gehabt hätten. Cencetti schloss daraus auf eine Gewohnheit der Peruginer Mönche, sich von jedem Kaiser und Papst die Privilegien von S. Pietro bestätigen zu lassen; eine These, die sich aufrecht erhalten ließe, wenn man von Johannes XV. als erstem Privilegiengeber ausgehe, nicht aber bei Johannes XIII., auf den sechs Päpste bis zu Gregor V. gefolgt seien, von denen mindestens zwei eine hinreichend lange Amtszeit gehabt hätten.⁵⁴⁵ Außerdem würde man dann nicht mehr annehmen müssen, dass Pietro Abate 56 Jahre lang das Kloster geleitet hätte, wenn man mit Leccisotti und Tabarelli dessen Tod im Jahre 1022 und traditionell die Klostergründung 966 annehmen wolle. Dieses Argument besticht allerdings nicht, da beide Daten, wie hier herausgearbeitet wurde, denkbar schlecht belegt sind.

Von einigem Gewicht ist m. E. jedoch ein Argument für Johannes XV., das Harald Zimmermann fälschlicherweise Leccisotti und Tabarelli unterstellt hat: Sie zögen Johannes XV. vor, weil „dessen Maßnahmen zugunsten des Klosters den

542 Cencetti 1967–68, S. 47 f. Vgl. auch Zucchini 2003a, S. 180 ff.

Der Kontext in der Urkunde lautet: „[...] cui reverendus episcopus subiunxit: Ego illud monasterium Ecclesiae tuae neque subtraxi neque subducere feci, sub iure et dominio Ecclesiae | nostrę illud inveni et ita possessum usque nunc tenui. Veniant privilegia nostrorum antecessorum paparum, et his perlectis censeant fratres coepiscopi quae sit aequitatis rectitudo. Prolatis ergo in medium privilegiis, *Iohannis scilicet papae, atque Gregorii, ejus successorum*, ac coram omni synado perlectis, ait episcopus: [...]“ [Hvm], Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 4.

543 Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158.

544 Hagemann 1967–68.

545 Cencetti 1967–68, S. 48 f.; er meint die Päpste Benedikt VII. (974–983) und Johannes XV. (985–996).

Synodalen des Jahres 1002 noch eher in Erinnerung sein konnte, als Ereignisse während des Pontifikates Johannes XIII.⁵⁴⁶ Damit bezieht sich Zimmermann auf eine Formulierung in dem zitierten Privileg Sylvesters II. von 1002, in deren zweitem Teil der Eindruck erweckt wird, die bezeugenden Synodalen seien Zeugen der Abfassung eines Verzichtbriefes eines der Vorgänger des beklagten Bischofs Cono gewesen (basierend auf Ughelli identifiziert als der in den Viten genannte Protagonist der Klostergründung von S. Pietro, Bischof Honestus, der gemeinhin als direkter Vor- oder Vorvorgänger⁵⁴⁷ Conos angesehen wird): „Vidimus omnes aepistolam antecessoris tui [Honestus?], in qua et consensus erat et precibus ut hoc fieret episcopus obnixe postulabat, *cuius rei testes sumus*, | et secundum canonicam sanctionem verum fuisse comprobamus“.⁵⁴⁸ Auf Basis dieses Arguments weist Zimmermann in seinen beiden kanonischen Sammlungen von Papsturkunden das früheste nachweisbare päpstliche Privileg für S. Pietro Johannes XV. zu.

Giorgio Cencetti dagegen wollte die Identifizierung des „Iohannis“ am Ende offenlassen – nicht zuletzt, weil er auch noch ein Argument für Johannes XIII. als Aussteller des ältesten Privilegs für S. Pietro entwickelt hat: So sei aus der bereits erwähnten Urkunde Konrads II. bekannt, dass es für S. Pietro auch ein Privileg Ottos II. („*Ottonis videlicet secundi*“) gegeben hat, das allerdings verloren ist.⁵⁴⁹ Dieses habe er möglicherweise auf der Italienreise 980–983 ausgestellt, als er zahlreiche solche Privilegien für italienische Klöster erteilte. Wenn man nun annehmen wollte, wie Cencetti dies offenbar für mehr als wahrscheinlich hält, dass vor dem ersten kaiserlichen Privileg ein päpstliches erstellt worden ist, müsse man doch wieder von Johannes XIII. ausgehen, da Otto II. 983 stirbt, während Johannes XV. erst 985 Papst wird.⁵⁵⁰ Unter dieser Prämisse wäre aber auch Cencettis eigenes erstes Argument für Johannes XV. entkräftet, wonach die Mönche von S. Pietro sich lückenlos von jedem möglichen Kaiser und Papst ein Privileg hätten erstellen lassen, da sie ja dann zwar von jedem Kaiser, lückenlos aber erst ab Johannes XV. sich hätten Privilegien ausstellen lassen.

Die Annahme, Otto II. habe seine Urkunde für das Kloster S. Pietro auf seiner Italienreise erstellt, würde auch zu den drei Viten passen. Sie berichten in je unterschiedlicher Form von einem Zusammentreffen zwischen Pietro Abate und Otto II. auf dessen Hin- bzw. Rückweg von Rom, das sich nach dem jeweiligen Erzählzusammenhang allerdings um die Jahreswende 985/996 ereignet haben

546 Zimmermann 1998, Nr. 644, S. 197.

547 Gams 1873, S. 714 gibt an: 936–? Roger / 965–967 Honestus / 998 oder 999–1031 Conon II. In seiner Chronologie merkwürdig Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1158 f.: 936 angeblich nachweisbar Roger als 19. Bischof, 965 und 967 angeblich nachweisbar Honestus als 20., 964 nachweisbar und kurz darauf versterbend Johannes als 21. (Chronologie?!), 999 bis nach 1015 (letzte Erwähnung), womöglich bis 1031: Cono.

548 Urkundentext Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 4; Hervorhebung von mir.

549 Ibid., S. 10, Z. 1.

550 Cencetti 1967–68, S. 50.

müsste.⁵⁵¹ Wie unten zu zeigen sein wird, sind die Viten jedoch in deutlich späterer Zeit nachträglich auf Basis des Urkundenbefundes erstellt worden, sodass es wahrscheinlicher ist anzunehmen, das Zusammentreffen zwischen Otto und Pietro Abate sei aus der Nennung seines Namens in der Urkunde Konrads II. und aus dem topischen Material der Herrscherermahnung durch Heilige entwickelt worden.⁵⁵²

Zu beachten ist im Übrigen, dass die den Mönchen von S. Pietro gegenüber dem Peruginer Bischof zugestandene Exemption ab der Bulle Gregors VI. von 1045 eingeschränkt wurde; so wurde in den zukünftigen Urkunden des 11. und 12. Jahrhunderts S. Pietro zwar das Recht einer jurisdiktionalen und wirtschaftlichen Exemption, nicht aber einer religiösen Ausnahme von der Herrschaft des Peruginer Ortsordinarius zugestanden.⁵⁵³

Abschließend ist noch von einem weiteren Urkundenfund mit frappierenden Ähnlichkeiten zur Gründung von S. Pietro in Perugia zu berichten, der im Rahmen der Recherchen zu Città di Castello für die vorliegende Arbeit gemacht worden ist. So existiert im Kanonikerarchiv von Città di Castello eine undatierte, aber wohl zwischen 1173 und 1179 ausgestellte Urkunde, in der Papst Alexander III. (1159–1181) einem Presbyter Pietro (Petrus) die Bitte gewährt, eine Kirche S. Pietro in Auro (S. Petrus de Auro) in der Diözese von Città di Castello unter seinen apostolischen Schutz zu stellen. Der Presbyter Pietro habe die Kirche zuvor von den Fundamenten her neu errichtet.⁵⁵⁴ Ähnlich wie im Fall von S. Maria di Valdiponte überrascht

551 Nach dem Zeugnis der Vita A trifft Pietro auf dem Weg zur Bestätigung seiner Einsetzung nach Rom auf Otto II., wird von diesem zunächst weggeschickt, dann aber, nachdem Otto über die Tugendhaftigkeit Pietros aufgeklärt worden ist, zum Gespräch eingeladen. Pietro belehrt ihn daraufhin über tugendhafte Amtsführung, Zucchini 2003a, S. 112 f.

Die durch Mabillon kolportierte Vita B terminiert das gesamte Leben Pietro Abates „Temporibus Ottonis“. Auch sie berichtet, dass Pietro Abate und „supradictus Imperator Otto secundus“ zusammentrafen und der Kaiser eine Ermahnung von Pietro Abate empfing. Otto II. sei auf der Rückreise von Rom gewesen (allerdings steht der Akkusativ, also eigentlich *nach* Rom!), wo er gerade die Krone empfangen habe („rediens Romam, suscepta jam corona Perusiam venisset“); das Zusammentreffen ereignet sich hier in Perugia. AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 761 f.

In der Vita C heißt es, Pietro Abate habe sich Otto II. entgegengestellt, als dieser mit seinem Sohn Otto von Johannes XIII. zurückgekehrt sei, der Otto III. gerade zum Kaiser gekrönt habe. Mit Hinweis auf seinen Auftrag als christlicher Herrscher habe er diesen, der nun in plötzlicher Unsicherheit als „Otto II. oder III.“ bezeichnet wird, dazu aufgefordert, den ihn begleitenden Soldaten die laufenden Plünderungen zu untersagen, AA.SS. Julii III (1723), S. 115 F f. Dabei kann es sich, wenn man die tatsächlichen historischen Zusammenhänge zum Maßstab nimmt, aber nur um Otto I. handeln, der am Weihnachtstag 967 (zeitliche Nähe zur behaupteten Klostergründung!) seinen Sohn Otto II. durch Johannes XIII. zum Mitkaiser hatte krönen lassen.

Vergleiche zur Verwirrung um die Identifikation mit den Kaisern Otto II. und Otto III. Zucchini 2003a, S. 170–173.

552 Beispielsweise soll auch der heilige Nilo da Rossano (910 – ca. 1004) Kaiser Ottos III. zu tugendhafter Herrschaft ermahnt haben. Allerdings ist die Wahrscheinlichkeit gering, dass der Verfasser der Vita A gerade diese Vita kannte, da diese erst im 16. Jahrhundert übersetzt worden ist. Zucchini 2003a, S. 115 Fn. 61.

553 Zucchini 2003b, S. 116 mN.

554 Kommentiertes Transkript bei Magherini Graziani 1905, S. 295 (Magherini-Graziani datiert im Haupttext auf 1170 akzeptiert in der Fußnote aber Kehrs Datierung auf

die Vielzahl von Übereinstimmungen mit S. Pietro in Perugia, und zwar diesmal insbesondere mit der traditionellen, nicht der urkundlichen Überlieferung. So tritt uns hier, genau wie in der weiter unten besprochenen Vita A des Pietro Abate, ein Priester Pietro als Errichter einer Kirche entgegen, die ein Peterspatrozinium trägt. Er bemüht sich daraufhin erfolgreich um päpstlichen Schutz für diese Kirche, ebenso, wie dies für S. Pietro in Perugia gesichert erscheint. Es fallen jedoch auch einige Unterschiede ins Auge: So wird S. Pietro di Auro nicht als Kloster bezeichnet, und es geht um den Aufbau einer Kirche „von den Fundamenten her“, und nicht, wie dies die Tradition für S. Pietro in Perugia behauptet, um den *Wiederaufbau* einer Kirche. Außerdem stammt die Urkunde aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ist also ungefähr 200 Jahre später zu datieren als die Klostergründung von S. Pietro. Der Urkundentext wird sich also trotz der zahlreichen auffälligen Ähnlichkeiten nicht auf S. Pietro in Perugia beziehen. Zumindest denkbar ist aber, dass der Urkundentext den Verfassern von Vita A bekannt war, und sie aus ihr einige der Elemente gewannen, die in der Folgezeit zentrale Topoi der Tradition und Forschung zu S. Pietro in Perugia bildeten, nämlich die Priestereigenschaft des Pietro und seine Bezeichnung als Erbauer der Kirche.⁵⁵⁵ Der letztere Umstand hatte sich ja, wie nun deutlich geworden ist, nicht direkt den für S. Pietro in Perugia gesicherten Urkunden entnehmen lassen; hier war Pietro ja nur als „Gründer“, nicht aber als „Erbauer“ des Klosters in Erscheinung getreten. Die Verfasser der Vita A bzw. der in ihr verschriftlichten Tradition müssen also entweder selbständig von der Gründereigenschaft Pietros darauf geschlossen haben, dass er das Kloster auch errichtet hat, wobei sie diesen Punkt dann erstaunlich stark gewichtet haben, oder diesen Umstand anderen, eigentlich gar nicht einschlägigen Quellen, möglicherweise eben der Urkunde für S. Pietro di Auro, entnommen haben.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass sich aus den Urkunden keine sichere Datierung für die Gründung des Benediktinerklosters von S. Pietro ergibt. Allerdings lassen sich aus den diplomatischen Quellen dennoch einige Anhaltspunkte für die Datierung der Klostergründung und darüber hinaus noch einige entscheidende Informationen über die Frühzeit von S. Pietro gewinnen. So kann als sicher angenommen werden, dass das Kloster durch einen Abt Pietro gegründet wurde. Noch der Klostergründer erhielt ein päpstliches Privileg, das entweder von Papst Johannes XIII. in dessen Regierungszeit zwischen 965 und 972 oder von Papst Johannes XV. in dessen Regierungszeit zwischen 985 und 996 erlassen wurde. Die Klostergründung ist also kurz vor oder in den Regierungszeiten dieser Päpste, d. h. zwischen kurz vor 965 und 996 erfolgt. Bereits seit seiner Gründung war

zwischen 1173 und 1179); Faksimile auf S. 71.; weiteres Transkript bei Kehr 1898, S. 386 Nr. 11; Registereinträge bei IP IV, S. 105, Ecclesia s. Petri de Auro, Nr. 1 mwN (die Urkunde ist nur auf den 12. November datiert; Kehr vermutet eine Ausstellung zwischen 1173 und 79. Kehr löst „Auro“ im Übrigen in seiner lateinischen Kommentierung als „hodie Avorio“ auf. Einen solchen Ort konnte ich in Umbrien jedoch nicht lokalisieren); Muzi 1842b, S. 88.

555 Diese Vorstellung könnten die Autoren aber auch allein anhand der Vita des Priesters Sanktulus aus Gregors *Dialogi* entwickelt haben, die sie nachweislich auf S. Pietro in Perugia bezogen haben, s. u. S. 245.

S. Pietro unabhängig vom Peruginer Bischof, und wurde offenbar noch zur Zeit des Pietro Abate papstunmittelbar. Die lange Reihe von Papst- und Kaiserprivilegien und auch die Tatsache, dass das Kloster S. Pietro nach Ausweis dieser Urkunden zahlreiche Pertinenzen besaß, bestätigt die hohe, überregionale Bedeutung des Klosters. Eine Datierung von Pietros Tod ist nicht sicher möglich; er stand aber offenbar schon im Jahre 1027 im Ruf der Heiligkeit, auch wenn dies nicht mit letzter Konsequenz nachweisbar ist. Sein angeblicher Nachfolger S. Stefano Abate ist ein fiktiver Heiliger, der erst im Jahre 1591 im Zuge einer Reliquientranslation und der Umgestaltung des Altarraums von S. Pietro erfunden worden ist.⁵⁵⁶

Ughelli mag seine wirkmächtige Datierung der Klostergründung auf das Jahr 965 also durchaus auch aus dem Studium der Urkunden gewonnen haben. Er musste sich ja bestätigt fühlen, da er mit Filippo Ferrari fest von der Identifizierung des in der Vita A und den Urkunden nicht näher bezeichneten Papst Johannes mit Johannes XIII. ausging und eine Übergabe der Kirche durch Honestus während der Regierungszeit von Johannes XIII. durchaus möglich ist. Überhaupt machen die Urkunden mit dem Nachweis einer Unabhängigkeitsbestätigung des neugegründeten Klosters durch einen Vorgänger des Peruginer Bischofs Cono die Überlieferung wahrscheinlich, wonach Bischof Honestus die Klostergründung favorisiert und Pietro Abate die Kirche übergeben haben soll – nur eben mit der Modifikation, dass hier keine Kirche vorbestand, als Pietro zu bauen anfing. Hier mögen sich die Vermutungen Ughellis also bestätigen, doch muss noch einmal betont werden, dass eine Klostergründung im Jahre 965 bzw., wie Jacobilli infolge einer nachlässigen Abschrift von Ughelli behauptet, erst im Jahre 966 zwar möglich, aber in keiner Weise belegbar ist.

Schließlich sind aus der Untersuchung des diplomatischen Befunds zwei Urkunden hervorgegangen, die sich eigentlich auf andere Kirchen als S. Pietro in Perugia bezogen, für die Verfasser der verschiedenen Vitenversionen aber dennoch möglicherweise die Grundlage für die Entwicklung zentraler und wirkmächtiger Topoi über die Gründung von S. Pietro gebildet haben. Dabei handelt es sich um das in Vita C behauptete Weihedatum der Kirche am 21. Dezember „circa“ 969 und die seit Vita A behaupteten Eigenschaften von Pietro als Priester und Erbauer der Kirche von S. Pietro. Diese drei traditionell behaupteten Fakten zur in diesem Text behandelten Kirche lassen sich durch die Urkunden, die dem Kloster S. Pietro in Perugia ausgestellt worden sind, nicht bestätigen; vielmehr erscheinen sie durch die im vorliegenden Text unternommene Rekonstruktion ihrer möglichen Erfindung auf Basis anderer, in Wahrheit S. Pietro in Perugia gar nicht betreffender Urkunden als weitgehend unglaubwürdig.

IV.3 Die historische Einordnung der Klostergründung

Damit fällt die Gründung von S. Pietro in das vom italienischen Ordensgeschichtsschreiber Gregorio Penco so genannte „Secolo di ferro“, das durch eine krisenhafte Entwicklung für die italienischen Klöster gekennzeichnet gewesen sei, die durch die Ausbildung von Partikularherrschaften, ökonomischen Niedergang und kriegerische Einfälle z. B. durch Ungarn und Sarazenen bedingt wurde. An vielen Orten sei es so zur Ausbildung eines Machtvakuum gekommen, von dem auch die Klöster betroffen gewesen seien. Häufig sei hier zu beobachten gewesen, wie lokale Bischöfe versucht hätten, in dieser Situation ihr politisches Gewicht auszudehnen, indem sie ein Recht zur Regierung innerhalb der Klöster und zur Mitbestimmung bei der Abtwahl durchsetzten – ein Prozess, der auch in S. Pietro am Beispiel des Bischofs Cono zu beobachten ist.⁵⁵⁷ Stefania Zucchini spricht von Tausenden derartigen Konflikten, die es im 11. und 12. Jahrhundert gegeben habe, bei denen sich die Bischöfe auf Kanon 4 des Konzils von Calcedonia über die Autorität der Bischöfe, die Päpste aber jeweils auf von ihren Vorgängern erlassene Privilegien beriefen.⁵⁵⁸

Beachtet man allerdings die große Zahl an Klostergründungen, scheint die von Penco allein als krisenhaft beschriebene Entwicklung der italienischen Klöster im 10. Jahrhundert offensichtlich zu kurz zu greifen. Diese Klostergründungen sind im Einzelfall jeweils durch sehr unterschiedliche Faktoren – von den verschiedenen Ausprägungen der Klosterreform in Italien bis zu königlichen Gründungen als Ausgleich für den Bedeutungsverlust der Könige an die lokalen Bischöfe – bedingt.⁵⁵⁹ Fraglich ist, wie die Klostergründung von S. Pietro in diesen Kontext eingeordnet werden kann.

Bei Ludovico Jacobilli findet sich erstmals die Behauptung, dass S. Pietro von Pietro Abate als cluniazensisches Kloster gegründet worden ist. Mit Quellenbezug auf ein altes handgeschriebenes Lektionar in S. Pietro berichtet Jacobilli von einem angeblichen Konversionserlebnis Pietro Abates, wonach sich dieser, nachdem er in einem Gottesdienst den Eindruck gehabt hatte, dass der liturgische Text „Tollite iugum meum super vos [...]“ an ihn persönlich gerichtet gewesen sei, in ein ungenanntes cluniazensisches Kloster zurückgezogen habe, wo er dann die – offensichtlich cluniazensische – Profess abgelegt habe.⁵⁶⁰ Mit (wie oben nachgewiesen verfehlt) Bezug auf die „Historia Canonica Lateranensis“ Gabriele Pennottos behauptet Jacobilli außerdem, dass Bischof Honestus das Kloster von S. Pietro dem Mönch Pietro und dem gesamten cluniazensischen Orden geschenkt habe.⁵⁶¹ Jean Mabillon berichtet ohne Quellenbezug, das Kloster sei von alters

⁵⁵⁷ Penco 1995, S. 175 f.

⁵⁵⁸ Zucchini 2003b, S. 116 mwL.

⁵⁵⁹ Vgl. *ibid.*, S. 176 ff.

⁵⁶⁰ Jacobilli 1647, S. 697. Als Quelle gibt Jacobilli an: „Lectio. ant. MS in Bibl. S. Petri Perus. & Cath. d. Ciuit.“

⁵⁶¹ *Ibid.*, S. 697 f.

her cluniazensisch.⁵⁶² Er referiert auch das Konversionserlebnis und den Rückzug in ein cluniazensisches Kloster und schreibt sie fälschlicherweise Gabriel Bucelin zu; wahrscheinlich meint er hier Jacobilli, den er ansonsten benutzt hat.⁵⁶³ Die Bollandisten geben Mabillons erstgenannte Behauptung wieder und referieren korrekt das von Jacobilli geschilderte Konversionserlebnis, wobei sie Zweifel an dessen Quelle äußern.⁵⁶⁴

Und in der Tat ist in den Viten, auf die sich Jacobilli mit der Schilderung des Konversionserlebnisses von Pietro Abate letztlich bezieht, weder von einer cluniazensischen Profess noch von irgendeiner Verbindung zwischen dem Kloster S. Pietro und dem *Ordo cluniacensis* die Rede. Tommaso Leccisotti und Costanzo Tabarelli unterstreichen außerdem die Unvereinbarkeit zwischen den Vitenberichten und dem von Jacobilli behaupteten Hergang der Ereignisse: So behauptet die (kurz vor 1701 verfasste) Vita B ausdrücklich, Pietro Abate sei *nach* Gründung von S. Pietro und Bestätigung durch den Papst Mönch geworden; in den Viten A und C ist vor der Gründung von S. Pietro nur von einer Priesterwerdung die Rede.⁵⁶⁵

Die von Jacobilli in die Welt gesetzte Behauptung einer Zugehörigkeit des Klosters von S. Pietro zum cluniazensischen Klosterverbund ist also allem Anschein nach von diesem auch sonst als wenig zuverlässig in Erscheinung tretenden Autor schlichtweg erfunden worden, da er offensichtlich willkürlich von den von ihm benutzten Quellen abweicht und keine anderen Quellen rekonstruierbar sind.

562 Monasterium „diu a Cluniacensibus inhabitatum“, AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 70.

563 Ibid., S. 71. Der Eintrag zu S. Pietro in Gabriel Bucelins *Menologium Benedictinum* enthält keine Angabe zu dem Konversionserlebnis, Bucelin 1655, S. 487.

564 AA.SS. Julii III (1723), S. 113D–E. Dem folgt auch Brunamonti Tarulli; mit Verweis auf die Behauptung „einiger“ („alcuni“), dass Pietro Abate Mönch in einem cluniazensischen Kloster in der Nähe von Perugia gewesen sei. Brunamonti Tarulli 1907, S. 12. Dies übernehmen offensichtlich Montanari 1966, S. 16 und Siciliani 1994, S. 7. Eine Nähe zum cluniazensischen Reformwirken behauptet auch Morghen 1967, S. 12f.

565 „Qui adhuc juvenculus [...] effectus est Clericus, et per omnes Ecclesiastici Ordinis gradus in sacerdotali ad ultimum dignitate, ut verus sacer est elevatus“, AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 761. „[...] eamque sanctus vir reaedificare satagebat [...] congruum tempus ecclesiae reaedificandae advenerat. Tunc fidem Prasesulis accipiens, quod in eodem loco monasterium consecraret [...] Igitur postquam monachus, et abbas sanctissimus effectus est [...]“, ibid., S. 762f. Nach der Bollandisten-Vita ist Pietro Abate ebenfalls vor dem Wiederaufbau von S. Pietro Priester geworden; vom Moment der Mönchwerdung ist in der Vita jedoch keine Rede; Pietro wird auch nicht als Mönch bezeichnet, AA.SS. Julii III (1723), S. 115B–C. Vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2 Fn. 2, auch wenn sie zugleich einschränkend angeben, dass aus keiner der Viten eine sichere Chronologie gewonnen werden kann.

Offenbar auf Basis dieser Überlieferung und der Tatsache, dass die Viten Pietro Abate als adlig bezeichnen, hat Cesare Crispolti behauptet, S. Pietro sei die „Kommende von Privatprälaten“ gewesen („questo luogo era anticamente abbazia, e commenda di prelati privati, e non come hoggi di monaci negri regolari di san Benedetto“), Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128.

Der vehemente, aber oder jede Begründung erhobene Widerspruch Francesco Galassi gegen die von ihm referierte Behauptung, Pietro Abate sei bloßer Kommendatarabt gewesen, richtet sich also wohl letztlich gegen Cesare Crispolti, vgl. Galassi 1792, S. 7 mN.

Mauro Bini hat die Zugehörigkeit von S. Pietro zum cluniazensischen Klosterverband mit dem Argument abgelehnt, dass der durch die Bezeichnung der Mönche als „Monachi Bianchi“ zumindest für das Trecento nachweisbare helle Habit in S. Pietro vom traditionsorientierten dunklen Habit der Cluniazenser abgewichen und das einzige Männerkloster in Italien, das zu jener Zeit zum *Ordo cluniacensis* gehört habe, Polirone gewesen sei.⁵⁶⁶ Der in S. Pietro mindestens um 1330/33 übliche helle Habit ist außerdem erkennbar in der Darstellung sowohl des Stifters, Abt Ugolino I. dei Guelfoni da Gubbio, als auch der beiden Benediktinermönche auf dem Meo da Siena zugeschriebenen ehemaligen Hochaltarbild von S. Pietro (Abb. 824 f.).⁵⁶⁷

Der Verweis auf Polirone entspricht allerdings nicht den Tatsachen; bereits seit 936 war Odo, der zweite Abt von Cluny (927–942), auf Einladung Alberichs II. nach Rom gekommen, um dortige Klöster durch Einführung der cluniazensischen Reform zu sanieren. Auf weiteren Reisen brachten Odo und seine späteren Nachfolger Maiolus (954–949), Odilo (994–1048) und Hugo (1049–1109) die cluniazensische Reform in zahlreiche weitere Klöster in Piemont, der Lombardei, dem Latium und in Süditalien.⁵⁶⁸ Jedoch ist kein cluniazensisches Reformwirken in Umbrien bekannt. Auszuschließen ist eine Zugehörigkeit von S. Pietro in Perugia zum cluniazensischen Verband jedoch letztlich deshalb, weil das Kloster in keiner der uns bekannten Urkunden dem *Ordo cluniacensis* zugeordnet wird. Dies wäre jedoch aufgrund der spezifischen Organisationsform des cluniazensischen Verbandes zu erwarten gewesen, in der jedes Kloster – wenn auch in unterschiedlichen rechtlichen Formen – letztlich dem Mutterkloster von Cluny untergeordnet wurde.⁵⁶⁹ Selbst bei der Übergabe des Klosters an die Kongregation von S. Giustina, wo eine rechtliche Regelung in Bezug auf eine etwaige Zugehörigkeit zum Klosterverband von Cluny sicher zu erwarten gewesen wäre, ist von einer solchen Zugehörigkeit keine Rede.⁵⁷⁰

S. Pietro wird in den frühen Urkunden vielmehr immer bloß als „monasterium“ auf dem Monte Capraro/Calvario/Loco Quimploiano bezeichnet, ohne dass Orden oder eine Kongregation näher bezeichnet würden. Auch die Ordenszugehörigkeit Pietros wird nicht geklärt; er wird einer Urkunde lediglich als „Petrus abbas“ bezeichnet. Die Behauptungen der Viten, dass Pietro ursprünglich nur Priester und nachträglich Mönch geworden sei, muss man jedoch mangels jeglicher entsprechender Quellenbelege als bloße Spekulationen späterer Zeiten abtun.

566 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 70; außerdem Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2 Fn. 2 mit Bezug auf Bini [1848] I [Ms.], S. 53, 78. Vgl. außerdem Gardner 1997, S. 8 und Morghen 1967.

567 S. zu diesem Altarbild ausführlich unten Kapitel VI.2 bis VI.4.

568 Penco 1995, S. 180–182; R. Manselli, s. v. Cluny, Cluniazenser: B. Der Einfluß Clunys außerhalb Frankreichs, I. Italien, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 2 (1983), Sp. 2177–2178. Zum Wirken Odos als Archimandrit des gesamten Territoriums Rom vgl. auch Antonelli 1950.

569 Karl Suso Frank, s. v. Cluny, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 8 (1981), S. 126–132, hier S. 129 f.

570 Urkundentext in Leccisotti und Tabarelli 1956 II, S. 163–167.

Dementsprechend ist Jacobillis Formulierung „cluniazensisch“ mit Leccisotti und Tabarelli wohl als verallgemeinernde Bezeichnung für die älteren benediktinischen Klöster vor Aufkommen der spätmittelalterlichen neuen Kongregationen wie derjenigen von S. Giustina zu lesen.⁵⁷¹

Die Herausgeber der Papst- und Kaiserurkunden zu S. Pietro haben dann auch eine andere Einordnung der Klostergründung in die Ordensgeschichte Italiens vorgenommen, indem sie das Wirken Pietro Abates in die Nähe der italienischen Klosterreformer Romuald von Camaldoli (950–1027), dem Begründer der Kamaldulenser, und Giovanni Gualberto (990–1073), dem Begründer der Vallombrosaner zuordneten.⁵⁷² Diese sind von der cluniazensischen Klosterreform beeinflusst – so war Romuald beispielsweise ab 991 Abt des cluniazensisch reformierten Klosters S. Apollinare in Ravenna gewesen und hatte später mehrere nach der cluniazensischen Ordensreform ausgestaltete Klöster gegründet.⁵⁷³

Dieser Bewegung kann die Klostergründung von S. Pietro in Perugia allerdings nicht unmittelbar zugeordnet werden, weil von Pietro Abate keine Bestrebungen überliefert sind, Dipendenzen oder gar einen eigenen Ordenszweig zu begründen. Auch in der Folgezeit hat S. Pietro trotz seiner in der Blütezeit 120 Dipendenzen weder einen eigenen Ordensverband errichtet noch sich den Verbänden der Kamaldulenser und Vallombrosaner angeschlossen.⁵⁷⁴ Die Zuordnung der Klostergründung von S. Pietro in die italienischen Klosterreformen des 11. Jahrhunderts – die Gründung des kamaldulensischen Zweigordens erfolgt um 1000, die ersten Konstitutionen werden 1045–1057 erlassen, das Stammkloster um Vallombrosa wird 1039 errichtet –⁵⁷⁵ kann jedoch auch aus Gründen der Chronologie nur eingeschränkt erfolgen. So ist sie nur möglich, wenn man entweder im Kloster S. Pietro einen deutlichen Vorreiter sieht oder mit Leccisotti und Tabarelli versucht, sowohl die Klostergründung von S. Pietro als auch das Leben und Wirken Pietro Abates in einen möglichst späten Zeitraum zu verlagern. In der oben vorgenommenen Würdigung des Quellenmaterials ist jedoch deutlich geworden, dass sowohl an der Einordnung der Gründung von S. Pietro in die Zeit von Papst Johannes XV. als auch die Annahme des Todes von Pietro Abate im Jahre 1022 auf Basis bloß spekulativer Argumente von der traditionellen Überlieferung abweichen und in der Zusammenschau von urkundlicher und hagiographischer Überlieferung wohl eher die traditionellen Daten – Klostergründung 965/966 und Tod Pietro Abates kurz nach der Jahrtausendwende – anzunehmen sind.

571 Eine alternative Bezeichnung für solche Klöster der alten Rechtsform wäre entsprechend ihrem Habit „monaci neri“, vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2, Fn. 2.

572 Ibid., S. XIII sowie ausführlich Zucchini 2003b, S. 113 f.

573 Schäfer, Joachim, s. v. Romuald von Camaldoli *Ökumenisches Heiligenlexikon* (<https://www.heiligenlexikon.de/BiographienR/Romuald.htm>; Zugriff am 10. August 2020).

574 Vgl. Penco 1995, S. 268.

575 Vgl. Birgit Merz, s. v. Camaldulenser, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*⁴, Bd. 2 (1999), Sp. 39; Philibert Schmitz, s. v. Vallombrosaner, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*², Bd. 10 (1965), Sp. 609.

Damit ist S. Pietro eher einer Welle von Neugründungen überwiegend urbaner Klöster zuzuordnen, die im Verlauf des 10. Jahrhunderts eine maßgebliche Rolle bei der Wiederbelebung des religiösen Lebens in den jeweiligen Städten führten.⁵⁷⁶ Diese Bewegung ist bisher jedoch noch nicht hinreichend auf eventuelle wechselseitige Abhängigkeiten der einzelnen Klöster und gemeinsame Bedingungsfaktoren ihrer Gründungen hin untersucht worden, um sie näher charakterisieren zu können. Bekannt ist, dass sowohl der *Princeps Romanorum* Alberich II. (vor 914–954) als auch mehrere Päpste des 10. Jahrhunderts mit der Gründung solcher urbaner Monasterien eine Klosterreform vorantrieben, wobei die Päpste ihren direkten Einfluss auf die einzelnen Klöster zuweilen gegen die dort ansässigen Äbte durchsetzen mussten.⁵⁷⁷ Dies könnte erklären, warum in der möglicherweise bereits (mindestens teilweise) in das 11. Jahrhundert zu datierenden Vita A des Pietro Abate dem Klostergründer ein gegenüber Kaiser Otto II. vorgetragenes Programm der Kirchenreform beinhaltet ist, was Pietro Abate wiederum – wie Stefania Zucchini herausgearbeitet hat – tatsächlich zumindest in eine programmatische Nähe zum Ordensgründer und Kirchenreformer Romuald von Camaldoli rückt.⁵⁷⁸

Die Unmittelbarkeit, mit der die Päpste die Gründung des Klosters von S. Pietro von Anfang an begleiten, lässt seine Gründung in direkte Nähe zu diesen Bestrebungen rücken. Offenbar hatten Papst und Kloster zu Beginn des Projektes den Ortsordinarius auf ihrer Seite, doch schon dessen Nachfolger wollte sich mit der Unabhängigkeit des Klosters nicht abfinden. Möglicherweise ist S. Pietro also mit reformerischen Zielen gegründet worden, doch ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht mehr möglich als diese grobe Einordnung. Die päpstlich geförderten italienischen Klosterreformen des 10. Jahrhunderts sind bisher nicht hinreichend untersucht, um aus der allgemeinen Geschichte weitergehende Rückschlüsse auf die Umstände der Gründung von S. Pietro und seine Frühzeit ziehen zu können.

Das Kloster S. Pietro hat ab der Zeit seiner Gründung in der Region eine herausgehobene religiöse, wirtschaftliche und politische Bedeutung entfalten können. Dies wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass sich das Kloster, wie im Vorkapitel beschrieben, eine Vielzahl von höchster Stelle sanktionierter, d. h. sowohl päpstlicher als auch kaiserlicher Privilegien hat zusichern lassen. Dabei handelt es sich jedoch nicht nur um die Bestätigung bereits erlangter Rechte; vielmehr lässt sich aus einer von Stefania Zucchini unternommenen Zusammenschau der Urkunden ermesen, wie das Kloster S. Pietro seine Herrschaft in der Region kontinuierlich ausgebaut hat. So geht aus dem oben genannten Privileg Papst Benedikts VIII. von 1022 hervor, dass das Kloster S. Pietro neben einer Reihe direkter Pertinenzen auch

576 Penco 1995, S. 176. Er nennt als urbane Klöster S. Pietro in Modena, S. Pietro in Assisi, S. Stefano in Genua, S. Salvatore sowie S. Maria in Pertica, S. Michele Arcangelo, S. Mostiola, S. Romolo, S. Cristina, S. Maria delle Stuoie und die Klöster von Anzone und Sigemario in Pavia, das Benediktinerinnenkloster S. Pietro in Cremella und S. Lorenzo in Cremona.

577 Ibid., S. 179 f. Penco nennt für ein widerständiges Kloster das Beispiel Farfa, wo die ersten vom Papst entsandten Reformer vergiftet wurden.

578 S. u. S. 243.

den Kirchen von S. Lucia in Cibottola und S. Marta in Monte Vibiano Nuovo mit deren jeweiligen eigenen Pertinenzen vorgestanden hat.⁵⁷⁹ Bereits das Privileg Konrads II. von 1027 dokumentiert demgegenüber eine erhebliche Vergrößerung um die drei Pfarren S. Costanzo, S. Rufino di Ripa und S. Martino in Aiuele sowie um weitere zehn Kirchen in Perugia, Assisi und an der Grenze zum *Comitato tuder-tino*.⁵⁸⁰ Nach einem weiteren Anwachsen der Besitzungen unter Abt Bonizzone⁵⁸¹ kommt es zwischen dem letzten Papstprivileg von 1145 und dem Privileg Kaiser Friedrichs I. Barbarossa (1163) zu einem erneuten Vergrößerungsschub, insofern die letztere Urkunde gegenüber der erstgenannten zusätzliche 17 Kirchen, zwölf Kapellen, zwei Pfarren und eine „Massa“ nennt.⁵⁸² Damit verfügte das Kloster knapp 200 Jahre nach seiner Gründung über ausgedehnten, mit großen landwirtschaftlichen Betrieben einhergehenden Landbesitz, der sich weitgehend im *Comitatus Peruginus* und im Hochtal des Tibers erstreckte.⁵⁸³ Einen Teil dieser Besitzungen hat S. Pietro bis zu seiner 1890 erfolgten Säkularisation aufrecht erhalten können; sie bildeten die Basis für die Gründung jener *Fondazione per l'Istruzione agraria* in Perugia, in die das Kloster im Jahre 1892 per königlichem Dekret überführt wurde.⁵⁸⁴

IV.4 Die Vita A des heiligen Pietro Abate: Ihre Entstehungszeit, ihr Quellenwert und ihre enge Verbindung zur Kirchenumgestaltung von 1436

Hauptquelle für die Beschäftigung mit Pietro Abate und die von ihm vorgenommene Gründung des Klosters von S. Pietro haben jedoch lange Zeit nicht die Urkunden, sondern die Viten des in Perugia verehrten Heiligen gebildet. Fraglich ist nun, ob sich diesen Viten belastbare weitere Informationen über die Gründungszeit von S. Pietro entnehmen lassen, und inwiefern die Vitenversionen, weil sie sich den Anschein von Primärquellen gegeben haben, in Wahrheit aber zu deutlich späteren Zeitpunkten erstellt wurden, die Vorstellungen der Forschung über die Gründungszeit von S. Pietro verfälscht haben. Außerdem wird deutlich werden, wie eng zumindest die früheste bekannte Vitenversion mit einer einschneidenden Umgestaltungskampagne in S. Pietro verknüpft ist.

579 Vgl. Zucchini 2005, S. 450; vgl. zur Identifikation der Kirchen Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 7f. Fn. 2f. mit Bezug auf Mauro Bini. Vgl. zu diesem Privileg oben Fn. 511.

580 Zucchini 2005, S. 451. Zu dem Privileg Konrads s. o. Fn. 510.

581 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 13–21; Zucchini 2005, S. 451.

582 Zucchini 2005, S. 451 f. Vgl. zum Privileg Barbarossas Fn. 430. Die kaiserlichen Besitzübertragungen werden durch Gregor IX. 1231 auch päpstlich sanktioniert.

583 Ibid., S. 452.

584 S. o. Fn. 8.

Der Wissenschaft waren bis in die jüngste Zeit nur zwei Vitenversionen bekannt. Dabei handelt es zum einen um eine bei Jean Mabillon reproduzierte Version (Vita B = Dok. 26), die nach dessen Angaben der damalige Prior des Klosters von S. Pietro, Erasmus di Cajeta, einem handschriftlichen Kodex in der Bibliothek von S. Pietro in Perugia entnommen haben will.⁵⁸⁵ Kurze Zeit später legten die Bollandisten eine weitere Version vor, die von der Mabillon-Vita abwich und ebenfalls aus der Klosterbibliothek von S. Pietro stammen sollte (Vita C = Dok. 28).⁵⁸⁶ Die Bollandisten versahen ihre Pietro-Vita mit dem Zusatz „O. P. Gallenii“ und folgten damit einem Randeintrag in dem ihnen vorliegenden Viten-Transkript, wonach dieses „ex cod. O. P. Gallenii“ stamme, was, so spekulierten die Bollandisten, vielleicht als „Oratorii patris Gallenii“ zu ergänzen sei.⁵⁸⁷ Sie vermuteten, dass ihre und die bei Mabillon transkribierte Vita auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgingen. Die der Bollandisten sollte als die einfachere und kürzere allerdings die ältere sein, wobei das, was die Mabillon-Vita an weitergehenden Informationen enthielt, auf Interpolationen zurückzuführen sei. Für die von ihnen selbst edierte Vita behaupteten die Bollandisten eine starke zeitliche Nähe zu Pietro.⁵⁸⁸

Dies wurde von Leccisotti und Tabarelli in Zweifel gezogen. Nach ihnen soll die Bollandisten-Vita unzuverlässiger als die Mabillon-Vita und damit deutlich jünger sein. Sie machten dies daran fest, dass sich Vita C im Gegensatz zur Vita B unsicher bei der Identifikation des Kaisers Otto zeigt („quisquis ille fuerit, sive II, sive III hujus nominis, hoc parum refert“)⁵⁸⁹, den, wie oben bereits beschrieben, Pietro Abate zu tugendhafter Herrschaft ermahnt hatte, sowie an der „suspekten“ Tatsache, dass diese Vita – wie oben genannt im Fall des angeblichen Weihedatums von 969 – mit festen Jahresdatierungen arbeite.⁵⁹⁰

Umfassend geklärt hat die Datierungsfragen jedoch erst Stefania Zucchini. Sie hat nachgewiesen, dass beide Vitenversionen erst kurz vor den jeweiligen Editionen bei Mabillon (1701) und bei den Bollandisten (1723) erstellt worden sind und auf eine bis dahin der Forschung unbekannte Vitenversion zurückgehen, die sie als „Vita A“ bezeichnet.

Von dieser Vita ist ein handschriftliches Exemplar überliefert. Zucchini bezeichnet es mit „SP1“, wovon sie ihren – potentiell auch in anderen Abschriften unverändert vorhandenen – Inhalt unterscheidet, den sie mit „Vita A“ bezeichnet

585 AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 761–766.

Elli behauptet, die Vita sei Mabillon in handschriftlicher Form angeblich von Erasmo Gattola, dem Prior von Montecassino überlassen worden, doch hat er die entsprechende Passage bei Mabillon falsch übersetzt („curante R. & eruditissimo patro e domno Erasmo à Cajeta sacri monasterii Cassinensis priore“ – also ediert vom gelehrten Pater Erasmus aus Cajeta, dem Prior des heiligen, dem cassinensischen Verbund angehörigen Klosters [S. Pietro], AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 761), vgl. aber Elli, in: Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 4.

586 AA.SS. Julii III (1723), Sp. 115A–118A.

587 Ibid., Sp. 114A f.

588 Ibid., Sp. 112E–113A.

589 Ibid., Sp. 116A.

590 Ibid., S. 115F f., Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2 Fn. 2.

(Dok. 5). Dieses Vorgehen wird auch für den vorliegenden Text beibehalten. Dieses Exemplar ist nun ein Text mit dem Titel „*Victa [sic] sancti Petri abbatis Perusine civitatis*“, der in einem Kodex der Biblioteca Augusta von Perugia enthalten ist.⁵⁹¹ Dieses Exemplar ist bisher nicht ediert worden; ich habe es auch nicht einsehen können und kenne seinen Inhalt nur aus den Zusammenfassungen und ins Italienische übersetzten Ausschnitten bei Stefania Zucchini. Weder der Name des Verfassers noch des Kopisten sind bekannt. Zucchini geht davon aus, dass es sich bei dem Text nicht um den Archetypen, sondern um einen Apographen, also eine spätere Kopie des Ursprungstextes, handelt.⁵⁹² Allerdings hält sie ausdrücklich *dieses* Exemplar SP1 (und nicht etwa den Inhalt der Vita A) für den Archetypen der gesamten Petruslegende, ohne das jedoch zu begründen.⁵⁹³ Offensichtlich hält sie es schon seit seiner Entstehung neben eventuellen vorbereitenden Konzeptexemplaren (s. u. Vita B; das letzte Konzept wäre dann der Archetyp) für die einzige oder zumindest früheste „offizielle“ Version der Vita. Alle Datierungsversuche des Inhalts von Vita A setzt sie daher mit einer Datierung des Exemplars SP1 gleich. Allerdings vermutet Zucchini an anderer Stelle aufgrund der Tatsache, dass der Text durch mehrere Schreiber erstellt wurde und wenig Eleganz besitzt, dass SP1 nur für den Alltagsgebrauch bestimmt war; nach ihrer Ansicht müsste es daher noch einen prestigieöseren Text gegeben haben.⁵⁹⁴ Offenbar geht Zucchini also auch davon aus, dass die Vita A für einen offiziellen liturgischen Gebrauch erstellt wurde, für den dann ein prestigieöses Exemplar verwendet wurde. Auf diese These bezüglich der Zweckbestimmung von Kodex und Vitentext wird noch einzugehen sein.

Die Vita findet sich in dem Kodex zwischen je einer Vita der Peruginer Heiligenbischöfe Constantius und Herkulanus. Außerdem beinhaltet der Band noch ein Stück der Vita des Märtyrers Anastasio.⁵⁹⁵ Zucchini hat in dieser Form der Zusammenstellung den Versuch sehen wollen, S. Pietro in die Reihe der Stadt-heiligen von Perugia zu stellen. Dazu passt ihrer Ansicht nach auch die widersinnige Rede vom „Abt der Stadt Perugia“ im Titel der Vita.⁵⁹⁶ Derartige Versuche werden uns zum Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Kontext einer umfassenden Umgestaltung des Kircheninneren von S. Pietro erneut begegnen. Der Kodex wurde offenbar zur Benutzung im Klosters S. Pietro erstellt und zählt zu den Büchern, die von dort am 19. April 1798 in die Biblioteca Comunale Augusta verbracht worden sind.⁵⁹⁷ Möglicherweise gehören sie zu den durch die französische Besetzung geduldeten Diebstählen, die Giovanni Battista Vermiglioli

⁵⁹¹ BCAP, Ms. I 19, S. 13r–18v; Zucchini 2003a, S. 119f.

⁵⁹² Ibid., S. 119f. Ausführliche bibliothekswissenschaftliche Angaben zum betreffenden Kodex finden sich bei *ibid.*, S. 121–123.

⁵⁹³ Ibid., S. 108.

⁵⁹⁴ Ibid., S. 123.

⁵⁹⁵ Ibid., S. 120.

⁵⁹⁶ Ibid., S. 120.

⁵⁹⁷ Vermiglioli [1810] [Ms.] cl. 1, n. LXXXVI; zit. nach Zucchini 2003a, S. 120. Dies wird von Bellucci, der am Ende des 19. Jahrhunderts die Katalogisierung aller Manuskripte der BCAP vorgenommen hat, ohne Grund bestritten; Bellucci 1895; zit. nach Battelli

als Kustos des Kommunal museums und der Präsident der Biblioteca Augusta, Giovanni Angiolo Cocchi, im Jahre 1798 in S. Pietro vorgenommen hatten.⁵⁹⁸ Eine handschriftliche Bemerkung auf der Innenseite des vorderen Schutzumschlages aus dem 18. Jahrhundert datiert den Kodex in das 14. Jahrhundert.⁵⁹⁹ Dies hielt der Archivar und Buchwissenschaftler Giulio Battelli für glaubhaft.⁶⁰⁰ Ugolino Nicolini und Stefania Zucchini haben die Schrift dagegen auf nach 1436 datieren wollen, haben als Beleg aber nur sehr vage auf die von ihnen nicht näher begründete persönliche Einschätzung verwiesen, wie der Schriftstil zu datieren sei.⁶⁰¹

Eine Datierungsvorschlag auf nach 1436 erfolgt nicht von ungefähr. 1436 ist nämlich das Jahr, in dem das Kloster S. Pietro seine Unabhängigkeit verlor und durch ein päpstliches Dekret der Reformkongregation von S. Giustina zugeordnet wurde. Der Versuch, das Exemplar SP1 und in der Methodik von Stefania Zucchini damit auch ihren mit „Vita A“ bezeichneten Inhalt auf unmittelbar nach 1436 zu datieren, geht also mit der These einher, der Kult um Pietro Abate oder zumindest seine Ausformulierung in der Vita A gehe auf die Congregazione S. Giustina zurück, die die Heiligenverehrung von Pietro Abate nach der Übernahme des Klosters bewusst etabliert habe. So formuliert denn auch Stefania Zucchini, die davon ausgeht, dass die Congregazione di S. Giustina den Kult um den Klostergründer Pietro Abate erfand, um dem zuvor stark verweltlichten und in politische Ränkespiele verstrickten Kloster ein Bild entgegenzusetzen, das auf Moralität und Rechtschaffenheit beruhte.⁶⁰² Man könnte die These auch so formulieren: Mit der auf eine heilige Gründungsfigur fokussierten Konstruktion einer bestimmten Vergangenheit durch die Etablierung des Pietro-Abate-Kults und der Schaffung seiner Vita wollte die Congregazione di S. Giustina also die Ideale propagieren, die die Zukunft des Klosters von S. Pietro unter dem Dach der Kongregation ausmachen sollten. Die Figur eines heiligen Klostergründers war dazu geradezu ideal, weil die Personalisierung Identifikationsangebote für die Mönche von S. Pietro machte, die nunmehr den Auftrag verspüren sollten, als dessen Nachfolger dem vermeintlich beispielhaften Leben ihres Vorgängers zu folgen, und weil Pietros Stilisierung

1967–68, S. 256, Nr. 38. Die genaue Datierung dieses Vorgangs findet sich bei Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 314.

598 S. u. Fn. 3358 und S. 1246.

599 „Codicem hunc Saeculi XIV Nobilis Vir Comes Joannes Vincentius Eminentissimi jam Cardinalis Marci Ant. Ansidae fratris filius Anno MDC [...]“, Zucchini 2003a, S. 120. Bellucci hat die handschriftliche Bemerkung auf 1756 datiert, Bellucci 1895, S. 165. Zucchini hält dies aufgrund der umfangreichen Kenntnis Belluccis der Peruginer Archivalien für glaubhaft, Zucchini 2003a, S. 120.

600 Battelli 1967–68, S. 120.

601 Nicolini 1967–68, S. 297 und mit Bezug auf ihn auch Zucchini 2003a, S. 120 f. Zuchinis weitere Begründung, auch aufgrund ihrer „weiteren Recherchen“ sei auf nach 1436 zu datieren, ist ein Zirkelschluss, schließlich möchte sie ja anhand der Datierung der Vita A begründen, der Pietro-Abate-Kult sei von der Congregazione di S. Giustina erst 1436 erfunden worden, als sie das zuvor unabhängige Kloster übernommen hatten. Dies hatte, wie unten beschrieben wird, außerdem eine umfangreiche Umgestaltung des Kircheninneren zur Folge.

602 Zucchini 2003a, S. 98.

als Gründer und Errichter des Klosters diese Ideale nicht allgemein formulierte, sondern fest an das Kloster S. Pietro in Perugia band.

Diese These hätte drastische Folgen für unsere Vorstellung über den Kircheninnenraum von S. Pietro zu unterschiedlichen Zeiten. Träfe sie in der von Zucchini formulierten Schärfe zu, so müsste man davon ausgehen, dass mangels einer Verehrung von Pietro Abate sowohl bei der Errichtung des Baus am Ende des 10. Jahrhunderts als auch bei dessen Umgestaltung um das Jahr 1330 kein Altargrab für Pietro bestanden hätte. Dementsprechend wäre auch nicht zu fragen, in welcher Form Pietro bis 1436 im Kircheninnenraum verehrt worden sei; es wäre weder nach entsprechenden, sich in den Missalen von S. Pietro befindlichen Festliturgien noch nach Elementen der Ausstattung für ein Hochfest des Pietro Abate zu fragen, wie z. B. eventuellen Zugängen zum Altarraum für die einfachen Gläubigen zur Verehrung von Pietro. Auch müsste für diesen Zeitraum nicht nach ephemeren Ausstattungsstücken für S. Pietro für ein Heiligenfest am 10. Juli gefragt werden. Die im Tagebuch des Antonio di Andrea di Ser Angelo Veghi bzw. in der *Cronaca del Graziani* genannte Auffindung der Knochen der heiligen Pietro Abate und Stefano im Jahre 1436 (*Dokumente 4a und 4b*) müsste demnach durch die Congregazione di S. Giustina inszeniert worden sein; man müsste ihr also einen die unterschiedlichsten Verehrungs- und Medienformen umfassenden Plan unterstellen, den Pietro-Abate-Kult zu etablieren und zu plausibilisieren und dabei vor bewusster, direkter Lüge nicht zurückzuschrecken. Der Pietro-Abate-Kult hätte demnach erst 1436 mit der dort bis heute bestehenden Altargrabdisposition Einzug in den Kircheninnenraum von S. Pietro gehalten.

Für einen Text, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die sich wandelnde Innenraumgestalt von S. Pietro seit seinem Ursprung zu rekonstruieren, ist es also entscheidend zu wissen, von wann die Vita A stammt und wie der Pietro-Abate-Kult zu datieren ist. Die vagen Datierungsversuche von SP1 können hierfür wohl kaum ausreichen. Daher soll nun in deutlich umfassenderer Form danach gefragt werden, seit wann der Pietro-Abate-Kult in Perugia nachweisbar ist, und wie die Vita A zu datieren ist.

a) Die Datierung der Heiligenverehrung des Pietro Abate

Fraglich ist, ob die Heiligenverehrung des Pietro Abate bereits im frühen 11. Jahrhundert bestanden hatte oder erst durch die Congregazione di S. Giustina im Jahr 1436 erfunden worden ist.

Stefania Zucchini bezieht in dieser Frage eine abwägende Position. Während sie in ihrem bahnbrechenden Aufsatz zur Vita des S. Pietro Abate aus dem Jahr 2003 deren erste Fassung und damit auch die Heiligenverehrung Pietros in die Zeit um 1436 datiert, hält sie in einem im selben Jahr erschienenen Aufsatz zu zwei Episoden der Klostergeschichte von S. Pietro in ottonischer Zeit eine Frühdatering der Vita und damit indirekt auch der Heiligkeit des Klostergründers Pietro Abate in

die Zeit mittelalterlicher Kirchenreform für möglich.⁶⁰³ Zuccinis Argumentation für eine Frühdatierung soll erst im Folgekapitel behandelt werden, insofern dort die Datierung der Vita A besprochen werden soll. Im vorliegenden Kapitel soll Zuccinis Argumentation für eine Spätdatierung des Pietro-Abate-Kults berücksichtigt werden, insofern sie dabei nicht mit der Datierung der Vita A argumentiert.

Hauptargument dafür, dass der Pietro-Abate-Kult nicht erst im Jahre 1436 geschaffen, sondern vielmehr seit frühester Zeit in S. Pietro in Perugia bestanden hat, ist die Tatsache, dass, wie oben referiert, die Urkunde Konrads II. von 1027 von Pietro Abate als einem „heiligen und verehrungswürdigen Mann“ („sanctum ac venerabilem virum Petrum abbatem“, s. o.) spricht.

In ihrem Aufsatz zu den Viten des Pietro Abate vermutet Stefania Zucchini, dass es sich bei der Formulierung um eine „bloße Ehrenformel“ gehandelt habe, die nicht im Sinne einer Bezeichnung eines tatsächlichen Status der Heiligkeit gemeint gewesen sei.⁶⁰⁴ Sie begründet dies damit, dass Pietro Abate nicht als Heiliger bezeichnet werden könne, weil er zu keiner Zeit rechtskräftig kanonisiert worden sei. So sei laut dem großen Erforscher der westeuropäischen Heiligenverehrung, André Vauchez, bis in die 970er eine bischöfliche Kanonisierung ohne päpstliche Bestätigung ausreichend gewesen.⁶⁰⁵ Eine solche sei jedoch nicht nachweisbar, und aufgrund der aus der Urkunde Sylvesters II. von 1002 hervorgehenden Spannungen des Klosters mit Bischof Cono (s. o.) sei auch nicht davon auszugehen, dass sie je erteilt worden wäre.⁶⁰⁶ Auch zu späterer Zeit sei eine – nun durch den Papst zu unternehmende – Kanonisierung nicht erfolgt.⁶⁰⁷ Mithin sei also nicht von einer Verehrung von Pietro Abate schon im 11. Jahrhundert auszugehen.

Dies ist jedoch womöglich für die hier behandelte Problematik zu legalistisch betrachtet. Bei der Frage, ob Pietro im Kloster von S. Pietro als Heiliger verehrt worden ist, geht es ja nicht darum, ob die Behauptung seiner Heiligkeit den seit dem 11. Jahrhundert bis in die Frühe Neuzeit zunehmend zentralisierten und verechlichten offiziellen Kanonisierungsanforderungen genügt hat, d. h. also nicht um die Frage, ob man Pietro Abate als „echten“ Heiligen bezeichnen darf.⁶⁰⁸

603 Zucchini 2003b, S. 112 f.

604 Ibid., S. 90.

605 Ibid., S. 90 nach Vauchez 1988; Fundstellen s. dort.

606 Zucchini 2003a, S. 90.

607 Zucchini versucht dies insbesondere aus einer angeblichen Abkühlung des Verhältnisses zwischen dem Papst und dem Kloster S. Pietro abzuleiten, da sich S. Pietro auf die Seite des Kaisers geschlagen habe, was Giorgio Cencetti, dem Zucchini hier folgt, wiederum aus dem Fehlen päpstlicher Urkunden zu bestimmten Zeiten ableiten wollte, *ibid.*, S. 91 f. mit Bezug auf Cencetti 1967–68, S. 55 f. Diese Überlegungen sind nicht zwingend, werden hier aber nicht weiter kritisiert, da sie, wie der folgende Haupttext ergibt, für die Frage der Verehrung von Pietro Abate in S. Pietro in Perugia überhaupt nicht einschlägig sind.

608 Zur Geschichte der Kanonisierungsanforderungen kirchenrechtlich anerkannter Heiliger vgl. Ulrich Köpf, s. v. Heilige, Heiligenverehrung, II. Kirchengeschichtlich, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*⁴, Bd. 3 (2000), Sp. 1540–1542, hier Sp. 1542; Hans-Dieter Döpmann, s. v. Kanonisation, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*⁴, Bd. 4 (2001), Sp. 777 f.; Gemeinhardt 2010, S. 78–90. Dabei werden auch einige Unterschiede zu der

Vielmehr geht es darum zu klären, ob das Volk jenseits aller kirchlichen Sanktionierungen den neuen Heiligen ab dessen Tod im 11. Jahrhundert an seinem Grab verehrt hat,⁶⁰⁹ und ob die Mönche von S. Pietro die Heiligkeit ihres Klostergründers behauptet haben, da beides dazu ausreichen würde, von einem Altargrab des Pietro Abate auszugehen und die Möglichkeit der Existenz einer Pietro-Abate-Vita schon im 11. Jahrhundert zu eröffnen. Zucchini hatte die Formulierung „sanctum ac venerabilem virum“ in der Urkunde Konrads II. dadurch in ihrer Bedeutung zu relativieren versucht, dass sie ja nicht vom Kaiser selbst, sondern von den Mönchen von S. Pietro vorgetragen worden sei.⁶¹⁰ Man könnte aber auch umgekehrt formulieren: Dass die Mönche dem Kaiser die Bezeichnung „sanctus“ für ihren Klostergründer angetragen haben, ist ein starkes Indiz dafür, dass sie ihn 1027 bereits im Kircheninnenraum als heilig verehrt haben.

Dennoch gilt es, hier eine Einschränkung zu machen. So wird Pietro in der betreffenden Urkunde nicht rundheraus als „sanctus“ betitelt, sondern eben in der Paarung mit „venerabilis“. Das hat einen abmildernden Effekt. „Venerabilis“ hatten wir bei Gregor bereits als Würdeformel für einen Bischof kennengelernt – er hatte sie für den Berichterstatter Bischof Floridus gebraucht (s. o.). Außerdem werden beide Adjektive nicht dem Namen Pietro, sondern dem appositionell eingesetzten „vir“ zugeordnet, was die Formulierung in die Nähe von Formulierungen rückt wie „Pietro, ein Mann von heiligmäßigem Leben“, die keineswegs die Heiligkeit des Bezeichneten meinen. Da aber eine solche, sich eindeutig nur in vergleichender Weise auf den Lebenswandel beziehende Formulierung gerade nicht gebraucht wird, muss die Formulierung der Urkunde Konrads II. als starkes Indiz dafür gewertet werden, dass Pietro bereits im 11. Jahrhundert zumindest im Kloster S. Pietro als Heiliger verehrt wurde.

Bis zum 15. Jahrhundert konstatiert Zucchini dann ein „großes Schweigen“ über Pietro Abate; dieser sei in jener Zeit „komplett vergessen“ worden.⁶¹¹ Zu diesem Ergebnis kam sie, als sie die Kalendarien der liturgischen Bücher des 11.

von Zucchini mit Vauchez geäußerten Einschätzungen deutlich. So wird laut Köpf und Gemeinhardt erst durch Alexander III. (1159–1181) die Kanonisation zum päpstlichen Alleinrecht erklärt, Ulrich Köpf, s. v. Heilige, Heiligenverehrung (s. o.), Sp. 1542; Gemeinhardt 2010, S. 79.

609 So entsteht in der Frühzeit der christlichen Heiligenverehrung die Überzeugung von der Heiligkeit eines Menschen, Ulrich Köpf, s. v. Heilige, Heiligenverehrung (s. Fn. 608), Sp. 1542; ähnlich Gemeinhardt 2010, S. 78. Auch in späteren Zeiten nimmt die Behauptung der Heiligkeit oft ihren Anfang in der Verehrung durch das Volk, auch wenn sich später (in der Neuzeit vor dem II. Vatikanum) paradoxerweise eine Verehrung durch das Volk zu einem Hinderungsgrund für die Anerkennung als „echter“ Heiliger entwickeln sollte; *ibid.*, S. 82 und 85. Im Mittelalter schuf die Volksfrömmigkeit jedenfalls Hunderte neuer Heiliger auch ohne päpstliche Beteiligung, vgl. Ulrich Köpf, s. v. Heilige, Heiligenverehrung (s. Fn. 608), Sp. 1542.

Im Übrigen scheint ja noch Mabillon und Bolland im 18. Jahrhundert die Verehrung durch das Volk und das Vorliegen von als authentisch anerkannten Viten auszureichen, um Pietro Abate auch ohne päpstliche Kanonisation als Heiligen anzusehen.

610 Zucchini 2003a, S. 108.

611 *Ibid.*, S. 88f.

bis 15. Jahrhunderts unterschiedlicher Kirchen Perugias untersuchte, die im Kapitulararchiv der Kathedrale von Perugia, der Biblioteca Augusta und dem Archivio di S. Pietro in Perugia erhalten sind.⁶¹² Danach ließe sich eine liturgische Verehrung des Pietro Abate erst für das 15. Jahrhundert nachweisen, in dem ein Heiligenfest des Pietro Abate Aufnahme in drei liturgische Bücher fand. Dabei handelt es sich um ein „Mss. Breviarium Congregationis S. Iustinae Ord. S. Benedicti Anni 1490“,⁶¹³ ein „manuale sive orationale monasticum secundum consuetudinem monachorum congregationis de observantia sancte Iustine“ wohl aus der Mitte des 15. Jahrhunderts⁶¹⁴ und ein undatiertes „breviarium [...] congregationis Sanctae Iustinae deputatum fratribus in monasterio Sancti Petri de Perusio“, von dem Zucchini annimmt, dass es später zu datieren ist als die erstgenannten Schriften.⁶¹⁵ Alle drei Bücher waren für den liturgischen Gebrauch in S. Pietro bestimmt; die heute in der Biblioteca Augusta befindlichen Bände zählen zu den Schriften, die 1798 aus dem Archivio di S. Pietro in die Kommunalbibliothek verbracht worden sind.⁶¹⁶ Sie alle führen im vorangestellten liturgischen Kalendarium unter dem 10. Juli ein Heiligenfest für Pietro Abate; das letztgenannte Brevier (BCAP, Ms. 1115) enthält darüber hinaus die ersten Lektionen einer „Vita sancti Petri abbatis et confessoris“, die laut Zucchini offensichtlich auf der Vita A basieren (im Folgenden bezeichnet als „Vita A Lect.“).⁶¹⁷ Vielleicht hat es sogar noch ein weiteres Lektionar des 15. Jahrhunderts mit solchen Heiligenlektionen gegeben.⁶¹⁸

612 Das Kapitel zum 11. und 12. Jahrhundert ist allerdings stärker aus der Perspektive der Suche nach älteren Viten zu Pietro Abate geschrieben und weniger nach einer Festliturgie für seinen Namenstag, vgl. *ibid.*, S. 93–96. Auf die Überlegungen, die Zucchini hier anstellt, gehe ich im Kapitel zur Datierung der Vita A ein.

613 ASPi, C. M. 5. Die Datierung auf 1490 ist nicht sicher, da der zitierte Text von einem später angebrachten Papierstreifen auf dem Pergament stammt, *ibid.*, S. 99.

614 BCAP, Ms. 298 (E46); das Zitat stammt aus dem Incipit, die Datierung von einem späteren und damit nicht sicheren Eintrag auf der Frontseite des Einbands, *ibid.*, S. 99 f. Sicher ist das Gebetbuch jedoch auf die Jahre zwischen 1436 und 1504 zu datieren, weil 1436 die im Incipit genannte Congregazione di S. Giustina S. Pietro übernahm und sich die Kongregation 1504 in „Congregazione Congregatio Casinensis alias S. Iustinae“ umbenannte, *ibid.*, S. 101.

615 BCAP, Ms. 1115. Die Datierung stammt aus dem Incipit; *ibid.*, S. 100 f.

616 S. u. Fn. 3983. Zucchini datiert diese Vorgänge als „bis 1809“, und bezieht sich damit auf das offenbar von ihr vermutete Ende der zweiten französischen Besetzung von Perugia (vgl. *ibid.*, S. 120 Fn. 66). Tatsächlich haben die Franzosen in Perugia bereits im August 1798 gegen die Austro-Aretiner kapituliert und die Stadt verlassen (vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 295). Im Jahre 1809 erklärte Napoleon dagegen das Ende der weltlichen Macht des Papstes; seine Herrschaft über den Kirchenstaat endet 1814. Es handelt sich dabei aber nicht um die zweite Besetzung Perugias durch französische Truppen.

617 Zucchini 2003a, S. 99 f.

618 Bini erinnert sich, in Lektionen des Pietro Abate in einem „antico breviario monastico membranaceo del secolo XV, 1490, nella festa di detto Santo“ gelesen zu haben; *ibid.*, S. 101 nach Elli 1994, S. 7. Da das erstgenannte Lektionar zwar auf 1490 datiert wird, aber keine *Lectiones* enthält, gab es vielleicht noch ein weiteres Lektionar. Dass es sich dabei möglicherweise nicht bloß um einen Erinnerungsfehler Binis handelt, der die oben genannten Schriften vermischt, macht ein Pergament in ASPi,

Wie unten im Kapitel zu den Vorschriften der Congregazione di S. Giustina, der späteren Cassinensischen Kongregation, ausgeführt wird, war es Bestandteil des Reformprogramms dieser Kongregation, dass die einzelnen Klöster die für die Liturgie notwendigen Schriften in ausreichender Zahl und Qualität vorhielten. Die Schriften werden also höchstwahrscheinlich dem Reformbemühen der Congregazione di S. Giustina im gerade übernommenen neuen Mitgliedskloster S. Pietro in Perugia zuzuordnen sein, durch die Erstellung neuer liturgischer Bücher die korrekte Einhaltung der Liturgie im zwischenzeitlich arg verweltlichten Kloster S. Pietro in Perugia zu gewährleisten.⁶¹⁹ Da Pietro offenbar erst jetzt Aufnahme in die Jahresliturgie des Klosters erhält, ist Zuccinis These kaum mehr zu bestreiten, dass ein weiterer Bestandteil des Reformhandelns der Kongregation in S. Pietro ab 1436 die Etablierung des Pietro-Abate-Kults gewesen ist.

Fraglich ist nur, ob er, anders als von Zucchini in ihrem Vitenaufsatz vermutet, zuvor und insbesondere im 11. Jahrhundert bereits einmal bestanden hat und damit für die Ausstattung der Kirche S. Pietro wirkmächtig geworden ist. Dies ist mit dem Nachweis der Bemühungen der Congregazione di S. Giustina, einen Pietro-Abate-Kult zu etablieren, ja keineswegs widerlegt; vielmehr könnte man auch von einem zwischenzeitlichen Niedergang der Pietro-Verehrung ausgehen, die nun von der Reformkongregation quasi neu erfunden wird, oder von einer erneuten Einschärfung und inhaltlichen Ausweitung des Pietro-Abate-Kults.

Zur Klärung dieser Frage ist nun eine weitere Überlegung sehr relevant, die sich aus der Beschäftigung mit der Ausstattung von S. Pietro ergibt: So wird weiter unten im entsprechenden Kapitel deutlich werden, dass es Kern der Umbauarbeiten der Congregazione di S. Giustina im Innenraum von S. Pietro gewesen war, die um 1330 geschaffene Retrochordisposition zu beseitigen, weil die so entstandene, im Altarbereich barrierefreie räumliche Disposition als nicht vereinbar mit den Klausurvorschriften der Reformkongregation angesehen wurde (vgl. Abb. 142f.). Um das Chorgestühl einschließlich abschließender Chorschranken nun aber wie von der Kongregation gewünscht *vor* dem Altar anzuordnen, musste dieser von seiner weit in Richtung Langhaus vorgezogenen Position, die ungefähr der heutigen entsprochen haben wird, nach hinten nahe an die Rückwand des Chorpolygons zurückverlegt werden. Wie die vorliegende Arbeit ergeben wird, war *dies* die bestimmende Motivation für den Beginn von Bauarbeiten am Hochaltar, von denen das Tagebuch des Antonio Veghi und die *Cronaca del Graziani* berichten (*Dokumente 4a und 4b*) und nicht wie von Zucchini vermutet die fingierte Suche nach Heiligen

Mazzo LXXII, fasc. 11 (= Loncini, et al. 2014, S. 350f., Nr. 55) wahrscheinlich. Es stammt aus dem 17. Jahrhundert und gibt sich als Exzerpt eines Breviers aus, das (im Gegensatz zum drittgenannten liturgischen Buch) Viten von Constantius, Herkulanus, Benedikt und Pietro für die jeweiligen Namenstagmessen enthalten haben soll, Zucchini 2003a, S. 101 f., 124.

619 Einschränkung muss man allerdings anmerken, dass eine solche Zuordnung nur für die an zweiter Stelle genannte Schrift sicher ist, da die Verweise auf die Congregazione di S. Giustina in den beiden anderen Kodizes erst nachträglich angefügt wurden – sie könnten also auch schon vor 1436 verfasst worden sein. Das ist aber unwahrscheinlich, da sich alle drei Bände in Schrift und Dekoration ähneln, Zucchini 2003a, S. 101.

im Hochaltar, die man ihrer Vorstellung nach dort zuvor eigenhändig platziert hatte.⁶²⁰ Es wäre mit der im vorliegenden Text unternommenen Rekonstruktion der eigentlichen Motivation für die Umgestaltungskampagne von 1436 also durchaus denkbar, dass bei der Verlagerung des Altars sogar zunächst nach den Reliquien des heiligen Pietro Abate gesucht worden war, weil man von vorn herein plante, dessen Kult einzuschärfen und inhaltlich auszuweiten.

Bei der Umgestaltungskampagne von um 1330 hatte der Pietro-Abate-Kult jedenfalls noch nachweislich bestanden; seine Reliquien waren im neu errichteten Hochaltar rekondierte worden, und man hatte ihn auf dem Hochaltarbild in gegenständiger Position zum heiligen Benedikt abgebildet (Abb. 825).⁶²¹ Wahrscheinlich hatte man auch zum damaligen Zeitpunkt jene beiden Säulenportraits des heiligen Benedikt und von S. Pietro Abate gemalt, die Benedetto Bonfigli 1465 erneuern sollte (Abb. 226 und 229).⁶²²

Für ein mittelalterliches Vorbestehen einer Pietro-Abate-Verehrung spricht im Übrigen auch die Tatsache, dass erst mit diesem Zettel, bzw. mit seiner Beschreibung durch Antonio Veghi und die *Cronaca del Graziani* kurz nach 1436 erstmals überhaupt ein „S. Stefano“ genannt wird. Die Vita A nennt diesen Heiligen dagegen nicht. Das wäre aber zu erwarten gewesen, wenn mit Zucchini tatsächlich sowohl diese Vita als auch die Auffindung der Heiligen willkürlich durch die Congregazione di S. Giustina als Bestandteile eines übergreifenden Plans der Etablierung eines Pietro-Abate-Kults orchestriert worden wären. Warum hätte die Kongregation denn *zwei* Heilige im Altar platzieren sollen, wenn sie nur für einen von ihnen für Verehrung sorgen wollte und den anderen nicht einmal in der Vita A nannte? Viel plausibler ist es da doch anzunehmen, dass die Congregazione di S. Giustina, die das Potential der Re-Etablierung eines Pietro-Abate-Kults möglicherweise bereits zuvor erkannt hatte, im Hochaltar nach dessen Reliquien suchte, in der entsprechenden Kiste neben den Knochen des S. Pietro Abate auch jene eines heiligen Stefano vorfand, mit Letzterem aufgrund dessen Nichtnennung in den der Kongregation zur Verfügung stehenden Urkunden jedoch nicht recht viel anzufangen wusste und deshalb von ihm schwieg.

Letztlich muss aber überhaupt bezweifelt werden, ob ein Stefano als Abt von S. Pietro überhaupt existiert hat. Die Aufschrift auf dem Reliquienkästchen, mit dem erstmals wieder in Zusammenhang mit S. Pietro ein heiliger Stephanus genannt wird, lautete nach Ausweis der *Cronaca del Graziani*: „Queste sonno li ossa de Santo Stephano e de Santo Pietro Abbate“ (Dok. 4b).⁶²³ Auffällig ist, dass hier zunächst Stephanus und dann erst Pietro Abate genannt wird, der Ehrenplatz

⁶²⁰ S. zur Umgestaltung von 1436 u. Kapitel VII.1. Vgl. zur abweichenden Sicht von Stefania Zucchini: *ibid.*, S. 98.

⁶²¹ S. u. Kapitel VI.4.c).

⁶²² S. u. S. 251 f.

⁶²³ Im *Diario* des Antonio Veghi wird die Inschrift wiedergegeben mit „Queste sono gl'ossa di S. Stefano e di S. Pietro“, (Dok. 4a). Hier scheint jedoch eine Verkürzung des ursprünglichen Texts vorzulegen, den die *Cronaca del Graziani* vollständiger überliefert. Die Folgepassagen sind ja überhaupt erst durch die *Cronaca del Graziani* bekannt.

der Erstnennung also dem vermeintlichen Assistenten oder bloßen Nachfolger des Gründungsheiligen Pietro Abate überlassen wird. Außerdem bezieht sich „Abate“ strenggenommen nur auf Pietro, weil er im Singular steht. Des Weiteren wird noch in nachmittelalterlicher Zeit in S. Pietro als korrespondierende Ergänzung zum Säulenbild des Pietro Abate offenbar ein heiliger Benedikt und nicht etwa ein heiliger Stephanus gemalt (Abb. 226 und 229)⁶²⁴ – ganz anders etwa als am Heiligengrab auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro, wo seit 1608/09 die Skulptur eines heiligen Stefano Abate mit der eines heiligen Pietro Abate korrespondiert (Abb. 535). Im Übrigen erscheint die Figur des heiligen Stefano Abate selbst im Kontext der Umgestaltungen von ca. 1591–1609 als Nachgedanke, der 1591 noch nicht bestanden hatte.⁶²⁵ Schließlich ist eine Verehrung des heiligen Stephanus für S. Pietro auch nachweisbar: So wird er – korrespondierend mit dem heiligen Laurentius, dessen Reliquien im Hochaltar der Peruginer Kathedrale S. Lorenzo verehrt werden – auf dem zwischen 1330 und 1333 geschaffenen Hochaltarbild von S. Pietro dargestellt (Abb. 825, zweiter Heiliger von links). Offensichtlich wird er hier ebenso wie Pietro Abate (dritter Heiliger von rechts) dargestellt, weil sich die Reliquien beider Heiligen – wie durch einen Bericht über ihre Rekognoszierung im Jahre 1436 belegt wird – im unter dem Altarbild befindlichen Hochaltar von S. Pietro befunden hatten.⁶²⁶ Es ist also davon auszugehen, dass mit der Inschrift gemeint ist, dass das Reliquienkästchen neben den Knochen des Pietro Abate solche des ersten christlichen Märtyrers Stephanus, dem Diakon der Jerusalemer Urgemeinde enthalten soll, der dementsprechend natürlich dem einfachen Lokalheiligen vorgeordnet wird. Es ist davon auszugehen, dass die Mönche der Congregazione di S. Giustina das verstanden haben und deshalb auch keine Notwendigkeit sahen, in der von ihnen verfassten Vita A einen S. Stefano als Begleiter des Pietro Abate auftauchen zu lassen. S. Stefano als Abt von S. Pietro ist also ein weiterer fiktiver Heiliger, den es als reale Person nie gegeben hat.

Ein heiliger Stefano als Begleiter des Pietro Abate entsteht offensichtlich erst, als die Cassinensen 1591 die Knochen aus dem Reliquienkästchen im Hochaltar in eine andere, in der Sakristei befindliche Cassa verlagern, um den Hochaltar von S. Pietro umzugestalten und auf seiner Rückseite eine neue, zur Verehrung nun beider Heiliger ausgelegte Grablege einzurichten.⁶²⁷ Entweder hat man zu diesem Zeitpunkt die Inschrift erstmals so gelesen, dass hier zwei Lokalheilige von S. Pietro genannt sind, oder man hat sie bewusst missverstanden. In der Gestaltung der Grablege erscheinen beide gleichberechtigt in gleich prominent angebrachten Bronzefiguren, doch hat man sich nicht die Mühe gemacht, für Stefano nun eine ähnlich potente Tradition zu erfinden, wie sie mittlerweile für Pietro Abate

624 S. u. S. 251 ff.

625 S. u. S. 823. Die Umidentifikation der Reliquien des heiligen Stephanus in die eines S. Stefano Abate könnte jedoch bereits um 1500 erfolgt sein, s. u. S. 582 f.

626 S. u. S. 458 f.

627 Zur Verlagerung der Reliquien im Dezember 1591 als Vorbereitung der Verlagerung des Hochaltars aus der Apsis von S. Pietro an seine heutige Stelle vor dem Chorgestühl s. u. S. 774 f.

bestand.⁶²⁸ Deshalb wird er in der Folgezeit zwar als Heiliger oder zuweilen auch Seliger des Klosters S. Pietro genannt, ohne dass ihm jedoch je besonderes Interesse zuteilgeworden wäre. Bei den früheren Reliquienverlagerungen scheint Stefano dagegen noch nicht als Heiliger von S. Pietro verehrt worden zu sein, weil er weder in den entsprechenden Quellen genannt wird noch beispielsweise Pietro Perugino neben Pietro Abate auch die Figur eines Stefano Abate in sein Hochaltarwerk von 1495–1500 eingefügt hatte.

Zu beachten ist, dass die Mönche von S. Pietro Stefano offensichtlich nicht, wie das heute allgemein üblich ist, als Abt und direkten Nachfolger des Pietro Abate bezeichnet haben. Jedenfalls bezeichnet auch die zeitgenössische Beschreibung der Prozession von 1609, bei der die Reliquien der heiligen Pietro und Stefano in den neu gestalteten Altar von S. Pietro zurückgeführt wurden, Stefano nur als „Begleiter“ des Pietro Abate.⁶²⁹ Auch Felice Ciatti, der erste frühneuzeitliche Gelehrte, der Stefano erwähnt, nennt ihn nicht als Abt.⁶³⁰ Dies geschah erst, als Placido Puccinelli den fiktiven Heiligen Stefano als Nachfolger von Pietro in seine Abtschronologie der Cassinensischen Kongregation (1647) aufnahm. Danach soll Pietro 1012 gestorben sein, woraufhin ein bis 1024 regierender Abt Stefano in der Leitung von S. Pietro in Perugia nachfolgte.⁶³¹ Diese Angaben hat Puccinelli wahrscheinlich vom Peruginer Priester Ottavio Lancellotti erhalten, der zu jener Zeit mit der Vorbereitung seiner „Scorta Sagra“, einem Führer durch das Kirchenjahr in Perugia (Abfassung wohl 1649–59), befasst war.⁶³² Seitdem ist ein heiliger Stefano Abate als zweiter Abt von S. Pietro fast durchgängig akzeptiert worden. Und selbst Leccisotti und Tabarelli, die einzigen, die Stefano als Nachfolger von Pietro Abate abgelehnt haben, haben aus der Tatsache, dass Stefano in den zeitgenössischen Quellen nicht fassbar ist, nicht etwa geschlossen, dass er durch spätere Fiktion entstanden ist, sondern ihn nur wieder zu einem bloßen Mitarbeiter des Pietro Abate degradiert.⁶³³

Mit letzter Sicherheit wird sich die Frage, ob Pietro Abate (und eben mit geringster Wahrscheinlichkeit sogar ein Stefano Abate) seit dem 11. Jahrhundert verehrt worden ist, erst durch eine systematische Auswertung der liturgischen Bücher feststellen lassen, die zu jener Zeit in S. Pietro verwendet worden sind. Dabei wird es um die Frage gehen, ob auch schon in früheren liturgischen Kalendarien ein Pietro-Abate-Fest enthalten ist und ob sich in solchen Büchern vielleicht sogar noch ältere Lesungen zur Vita des Pietro Abate auffinden lassen. Außerdem enthalten

628 Eventuell war dies jedoch in Vorbereitung. So befindet sich in AS*Pi*, Mazzo LXXII (= Lonzi, et al. 2014, S. 350 f., Nr. 55), der offenbar von Manari als Sammelkiste für alles, was mit den Viten von Pietro, etc. zu tun hat, angelegt wurde, bei den Unterfasziken Nr. 1–30 angeblich auch Material für die Vita eines S. Stefano, vgl. den Eintrag bei Lonzi, et al. 2014.

629 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 187.

630 S. u. S. 274.

631 Puccinelli 1647, S. 77.

632 S. u. S. 283.

633 S. o. S. 209.

die Messbücher in ihrem Hauptteil zumeist die entsprechenden Lesungen, die auf Viten des Heiligen beruhen.

Diese Frage scheint mit Zucchini nämlich letztlich nicht abschließend geklärt zu sein, da aus ihrem Text nicht hervorgeht, ob sie dieser Frage in den einschlägigen Archiven systematisch nachgegangen ist. Den Zeitraum des 11. und 12. Jahrhunderts hat Zucchini nur durch die vergebliche Suche nach einer Pietro-Legende aus jener Zeit abgedeckt, deren Existenz Jacobilli und Nicolini im Kapitulararchiv der Peruginer Kathedrale S. Lorenzo behauptet hatten.⁶³⁴ Darauf wird noch einzugehen sein. Es wird nicht ganz deutlich, ob Zucchini für diesen Zeitraum auch systematisch nach entsprechenden Kalendariumseinträgen und Lesungen gesucht hat. Dies scheint erst für das 13. und 14. Jahrhundert der Fall zu sein; allerdings wäre zu klären, ob Zucchini ihren Recherchen tatsächlich sämtliche denkbaren Fondi zugrunde legen konnte.⁶³⁵

Einschlägig wäre hier jedoch primär nicht das Kapitulararchiv, weil der Fund eines Pietro-Abate-Festes in den dort ausschließlich verwahrten liturgischen Büchern des Domes nur beweisen würde, dass Pietro Abate in ganz Perugia verehrt worden ist. Gut denkbar ist aber auch, dass er ausschließlich im Kloster S. Pietro liturgisch verehrt wurde,⁶³⁶ weshalb primär an den Orten geschaut werden müsste, an denen heute die ursprünglich in S. Pietro verwendeten liturgischen Bücher verwahrt werden. Es sind dies das Archivio di S. Pietro, die Cassa des Notenpults im Chor der Kirche, die Sakristei von S. Pietro und die Biblioteca Augusta. Im Archivio di S. Pietro werden die älteren liturgischen Handschriften des Klosters unter der Signaturgruppe C. M. verwahrt, in der Stefania Zucchini ja auch ein Brevier des 15. Jahrhunderts gefunden hatte (s. o.). Ein Teil der Handschriften ist, wie oben dargestellt, vor 1809 in die Biblioteca Augusta abgegeben worden, sodass auch dort nach ursprünglich aus S. Pietro stammenden Handschriften gesucht werden muss.⁶³⁷ Schließlich werden die prächtigen illuminierten liturgischen Schriften von S. Pietro teils nicht im Archiv, sondern in der Sakristei verwahrt, und ein Teil

634 Zucchini 2003a, S. 93–96.

635 Ibid., S. 96f.

636 Zumindest in der Mitte des 17. Jahrhunderts ist Pietro Abate offenbar vom gesamten Peruginer Klerus verehrt worden. Laut Angaben des Notars Sinibaldo Tassi auf dem Umschlag der durch ihn am 25. September 1650 beglaubigten Abschrift der Vita des Pietro Abate, die Philipp Alegambe im Folgejahr nach Antwerpen zu den Bollandisten geschickt hatte, wird sein Heiligenfest jährlich am 10. Juli in S. Pietro mit einer Oktav (achttagiges Fest) unter Beteiligung der cassinensischen Mönche und der gesamten Peruginer Diözese gefeiert, AA.SS. Julii III (1723), Sp. 112B.

Ganz ähnlich behauptet der (in seinen Angaben leider recht unzuverlässige) Lodovico Jacobilli, der Jahrestag des Pietro Abate werde von den Mönchen von S. Pietro *und dem Peruginer Klerus* [Hvm] mit dem Doppelritus „de Communi Confessorum non Pontificum“ („der Gemeinschaft der nicht päpstlich approbierten Bekenner“) gefeiert, Jacobilli 1647, S. 700.

637 Die während der französischen Besetzung requirierten Bücher aus Archiv und Bibliothek von S. Pietro hätten bis 1810, als Giovanni Battista Vermiglioli sein Inventar der Kodizes in der Biblioteca Augusta (Vermiglioli [1810] [Ms.]) verfasste, eigentlich zurückgegeben werden müssen. Dies wurde jedoch nicht bei allen Büchern realisiert. In Vermigliolis Inventar finden sich die entsprechenden Provenienzanangaben; nur über dieses Inventar ist

der liturgischen Quellen befindet sich noch heute in der im 16. Jahrhundert für genau diesen Zweck geschaffenen hölzernen Cassa im Chor von S. Pietro.⁶³⁸ Gerade bei den schöneren Stücken ist auch mit Verlusten anlässlich der französischen Besetzungen um die Wende zum 19. Jahrhundert zu rechnen. Schließlich kam es 1916 auch zum Diebstahl zahlreicher illuminierten Chorbücher aus der Sakristei von S. Pietro.⁶³⁹ Bei einer solchen Untersuchung müsste auch herausgehoben werden, aus welchen Zeiten überhaupt liturgische Quellen auf uns gekommen sind. Würde sie beispielsweise ergeben, dass aus dem 11. Jahrhundert gar keine Messbücher, Gebetbücher, etc. erhalten sind, so könnte man nicht behaupten, dass es in diesem Jahrhundert keine Verehrung des Pietro Abate gegeben hätte – man hätte dann nur den Nachweis erbracht, dass die zur Klärung des Alters der Pietro-Abate-Verehrung notwendigen Schriften nicht mehr vorhanden sind.

Dennoch sollte auch das Kapitulararchiv der Kathedrale von Perugia in eine solche systematische Quellenerschließung mit einbezogen werden. Hierbei geht es um die Frage, ob und wenn ja ab wann der Kult des Pietro Abate in der gesamten Stadt Perugia betrieben worden ist. Dies könnte bereits in der Frühzeit, möglicherweise erst ab 1436 oder der nachtridentinischen Reetablierung des Pietro-Abate-Kults ab 1591 (s. u.) oder eben nie geschehen sein. Stefania Zucchini hat hier zwar schon erste Untersuchungen angestellt, doch fehlt es ganz offensichtlich bereits an einer systematischen Erschließung allein schon der Kalendarien im Abgleich zu den dann folgenden liturgischen Texten der zahlreichen im Kapitulararchiv vorhandenen Lektionare, könnte sich doch unter den in den Kalendarien oft aufgeführten „Diversen Heiligen“ einzelner Kalendertage („ad diversa“) auch Pietro Abate befinden.⁶⁴⁰

zu rekonstruieren, woher die einzelnen Bücher stammen; es ist leider nicht online einsehbar. Vgl. dazu ausführlich Battelli 1967–68; s. a. Zucchini 2003a, S. 120 Fn. 66.

Für die umfassenden Angaben danke ich herzlich Frau Francesca Grauso von der Biblioteca Augusta di Perugia.

638 Eine erste Erschließung der illuminierten Handschriften von S. Pietro liefert Giacomelli 2005–2006.

639 Borenius 1916, S. 82.

640 In den dort vorhandenen Lektionaren finden sich immer am Anfang Kalendarien mit den unbeweglichen und beweglichen Festen. Manche Verweise sind dabei hinreichend unbestimmt, sodass sich Lektionen zu Pietro Abate möglicherweise noch im Haupttext des jeweiligen Lektionars finden lassen.

Das ist zum Beispiel der Fall bei MS 5, Missale des 13. Jahrhunderts (1239 oder 1250). Darin befinden sich auf S. 1r–5v das Kalendarium und darauffolgend die Kapitel zu den Heiligenliturgien. Viele dieser Kapitel umfassen mehrere Heilige, die nicht im Kalendarium ausführlich genannt werden, so auf S. 164va–223rb (*Proprio dei Santi, dalla festa di S. Stefano alla festa di S. Tommaso*) und S. 223va–267vb (*Comune dei Santi e Messa ad diversa*; Magionami 2006, S. 43–45).

Ähnlich MS 6, Missale wohl des 13. Jahrhunderts: Auf den Seiten 1r–7v Kalendarium, 8rv (*tabella annuale per le celebrazioni mobili*). Darauf folgen die Kapitel zur Heiligenliturgie mit zusammenfassenden Titeln: S. 318ra–382vb (*Proprio dei Santi*); S. 382vb–450va (*comune dei Santi e messe ad diversa*), vgl. Magionami 2006, S. 47–49. Siehe auch die Bemerkungen zum Forschungsbedarf im Kapitulararchiv im Kapitel zur Datierung der Vita A des Pietro Abate.

Schließlich gibt auch die Ausstattung von S. Pietro noch einen Hinweis darauf, dass S. Pietro bereits vor 1436 verehrt wurde. So befindet sich auf der zweiten Säule von links im nördlichen Arkadenzug eine Säule mit einem Bildnis des Pietro Abate, das Benedetto Bonfigli dort im Jahre 1465 angebracht hat. Eine darunter befindliche Inschrift gibt an, dass Bonfigli ein vorbestehendes, durch lange Vernachlässigung stark gealtertes Bildnis vorgefunden hatte, das der Maler nun erneuert habe. Wenn man nun nicht davon ausgehen will, dass sich hier das Bildnis eines anderen Heiligen befunden hatte, dessen wahren Inhalt Bonfigli nicht mehr verstanden hat, bzw. dass das vorbestehende Bildnis bewusst fehlinterpretiert wurde, so ist davon auszugehen, dass die Pietro-Abate-Verehrung in jedem Fall bereits deutlich vor 1465 bestanden hat.⁶⁴¹

Zusammenfassend ist mit Stefania Zucchini also davon auszugehen, dass die Congregazione di S. Giustina noch im Jahre 1436, als sie das zuvor papstunmittelbare Kloster S. Pietro auf päpstlichen Befehl zum Zwecke der Reform aufgenommen hatte, systematisch die Verehrung des Gründers und aus ihrer Sicht auch Erbauers des Klosters von S. Pietro förderte, um der im 13. und 14. Jahrhundert geschehenen starken Verweltlichung des Klosters von S. Pietro den Zukunftsauftrag einer Gründung durch einen beispielhaft tugendhaften Heiligen entgegenzusetzen. Dies geschah insbesondere auch dadurch, dass die Kongregation bei ihrer Reform der liturgischen Bücher von S. Pietro für die Aufnahme einer Festliturgie für Pietro Abate sorgte.

Allerdings kann nicht, wie von Zucchini in ihrem Vitenaufsatz vermutet, sicher davon ausgegangen werden, dass der Pietro-Abate-Kult überhaupt erst 1436 erfunden worden ist, indem die Congregazione di S. Giustina, wohl auf Basis der Nennung eines Klostergründers Pietro in der Urkunde Konrads II. von 1027, menschliche Knochen im Hochaltar von S. Pietro platzierte und öffentlichkeitswirksam auffinden ließ. Wahrscheinlicher ist es vielmehr anzunehmen, dass Pietro Abate im Kloster S. Pietro bereits im 11. Jahrhundert verehrt wurde. Dafür sprechen insbesondere seine Bezeichnung als „sanctus“ bereits in der Urkunde Konrads II. von 1027 und die Umstände der Auffindung seiner Reliquien durch die Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436, weil hier auch ein Stefano aufgefunden wurde, der nicht Teil der Strategie der Reformkongregation zu sein gewesen scheint. Für die Transformationskampagne des Kircheninneren von ca. 1330–1333 ist sogar belegt, dass die Pietro-Abate-Verehrung eine zentrale Rolle in der Neugestaltung der räumlichen Layouts in Form einer Retrochordisposition gespielt hat. Außerdem ist mit Blick auf die Ausstattungsgeschichte von S. Pietro davon auszugehen, dass die Congregazione di S. Giustina nicht deshalb Hand an den Hochaltar legte, um dort zuvor eigens dafür abgelegte Heilige zu „finden“, sondern dass sie vielmehr die Retrochordisposition des Trecento beseitigen und eine neue räumliche Disposition schaffen wollte, die die Einhaltung der Klausur durch entsprechende Barrieren effektiv gewährleisten konnte. Es erscheint also plausibel, dass die Mitglieder der Reformkongregation bereits um den Pietro-Abate-Kult wussten, als sie im Vorfeld

⁶⁴¹ Siehe unten ausführlich auf S. 251.

der Altarverlagerung nach dessen Reliquien suchten, und dass sie nun beschlossen, den Pietro-Abate-Kult weiter zu beleben und inhaltlich auszuweiten.

Mithin ist davon auszugehen, dass das Innere von S. Pietro bereits im Mittelalter auf die Verehrung der Lokalheiligen Pietro Abate und Stefano ausgerichtet gewesen war. Auf die Frage, ob diese Verehrung in entsprechenden Wandmalereien oder Altarbildern ausgedrückt worden ist, wird noch einzugehen sein; nachweisbar sind Abbildungen des S. Pietro Abate im Kircheninneren von S. Pietro ab 1330–1333. Mit großer Sicherheit ist außerdem davon auszugehen, dass bereits im Mittelalter ein Ort der Verehrung für die beiden Heiligen im Kircheninneren von S. Pietro bestand. Seit um 1332–33 bestand in S. Pietro ein Altargrab im Hochaltar der Kirche. Zuvor scheint es, als wäre Pietro Abate in der Krypta von S. Pietro verehrt worden, wobei dessen Bestattung in einem Kryptengrab möglicherweise überhaupt als erstes (bauliches) Postulat seiner Heiligkeit zu werten ist.

b) Die Datierung der Vita A: Inszenierte statt authentische Vergangenheit

Wenn nun also mit guten Gründen anzunehmen ist, dass der Pietro-Abate-Kult bereits seit der Frühzeit des Klosters im 11. Jahrhundert und bis ins 14. Jahrhundert hinein in S. Pietro bestanden hat, so liegt der Schluss nahe, davon auszugehen, dass auch dessen früheste bekannte Vita, nämlich die von Stefania Zucchini in einem Kodex in der Biblioteca Augusta entdeckte Vita A, nicht wie von ihr in ihrem Vitenaufsatz aus dem Jahr 2003 vermutet aus dem 15. Jahrhundert, sondern vielmehr – wie von Zucchini in einem zweiten Aufsatz desselben Jahres erwogen⁶⁴² – ebenfalls bereits aus der Anfangszeit des Klosters stammt.

Die Frage der Datierung der Vita A ist für die Rekonstruktion der Architektur und des Kircheninnenraums von S. Pietro von hoher Bedeutung, da die historischen Informationen, die sie über die Frühzeit von S. Pietro gibt, dann grundsätzlich als authentische Berichte angesehen werden können, die mehr oder weniger aus erster Hand stammen. Nimmt man dagegen mit Stefania Zucchini an, dass die Vita A des Pietro Abate erst 1436 von der Congregazione di S. Giustina erstellt wurde, um den Pietro-Abate-Kult in Perugia zu etablieren, so müsste man ihren Inhalt als Erfindungen einer weitaus späteren Zeit verwerfen, sofern es um die Rekonstruktion der Frühzeit des Klosters geht. Man müsste dann allerdings in der Vita A ein zentrales Zeugnis für die Sichtweise sehen, die die Mönche des 15. Jahrhunderts auf die Geschichte und Bedeutung des Peruginer Klosters gehabt hatten. Die Vita A würde so zu einer wichtigen Quelle für die große Umgestaltungskampagne von 1436, mit der die Congregazione di S. Giustina den Kircheninnenraum von S. Pietro den Vorgaben ihrer Klosterreform angepasst hat.

Was aber berichtet uns die Vita A des Pietro Abate (*Dok. 5*)? Pietro, so heißt es dort, habe zur Zeit Ottos II. gelebt und stamme aus der im Komitat Perugia

sechs Meilen außerhalb der Stadt gelegenen Ortschaft Agello. Er entstamme einem adligen Geschlecht und habe seit der Geburt sein Leben der Gerechtigkeit und Gott widmen wollen. Im Alter von sechs Jahren habe er die Eltern verlassen und sich dem Studium der Heiligen Schriften gewidmet, weshalb er von Kindheit an gelehrt gewesen sei. Dieser Lebenswandel wird mit einer Bibelstelle verglichen: „Nehmet auf euch mein Joch und lernet von mir; denn ich bin sanftmütig und von Herzen demütig; so werdet ihr Ruhe finden für eure Seelen. Denn mein Joch ist sanft, und meine Last ist leicht“ (Mt 11, 29f.). Nach dem Durchlauf aller kirchlichen Ordines sei er schließlich Priester geworden. Anschließend schildert die Vita A in Rückbindung auf zahlreiche Bibelstellen die Tugenden, die Pietro Gott und seinen Mitmenschen teuer werden lassen.⁶⁴³

Nun aber kommt es zu einer ersten Schilderung eines vermeintlich historischen Ereignisses, nämlich das angebliche Aufeinandertreffen von Pietro und Kaiser Otto II. Dieser hatte seinen Männern erlaubt, sich plündernd am Peruginer Territorium schadlos zu halten, woraufhin Pietro, bewegt von den Tränen der Armen, der Kinder und der Witwen, den Herrscher hatte zurechtweisen wollen. Er spricht: „Hoher König, oh Kaiser, das Gebiet wurde dir als Kaiserreich übertragen, damit du es regierst und nicht damit du es zerstörst. Du bist in Wahrheit kein Regent, sondern ein Zersplitterer“.⁶⁴⁴ Otto möge sich in seine jenseits der Alpen befindlichen Territorien zurückziehen, wenn er dem Treiben seiner Truppen kein Ende setze. Daraufhin wird er vom Kaiser zunächst weggeschickt. Kurz darauf lässt dieser Pietro Abate jedoch zurückrufen und bittet ihn sogar um die Sündenvergebung. Daraufhin beginnt der Heilige, dem Kaiser Ratschläge darüber zu geben, wie die heilige Kirche zu regieren sei, wie die Bischöfe und Priester zu bestrafen seien, wenn sie dem Luxus anheimgefallen seien und die Worte es Herren verfälschten, und er wendet sich gegen Simonie und Häresie.⁶⁴⁵

Darauf folgt die Episode vom vermeintlichen Wiederaufbau der Kirche S. Pietro in Perugia. Nach dem Zeugnis der Vita A hat es in der Zeit von Honestus auf dem Monte Calvario eine dem Apostel Petrus geweihte Kirche gegeben, von der manche behaupteten, dass sie einst Sitz der Bischöfe gewesen sei. Diese sei von Heiden zerstört worden, und Pietro habe den Plan gefasst, die Peterskirche wiederaufzubauen. Ein nun einsetzendes Intrigenspiel klerikaler Neider habe die hierfür notwendige Erlaubnis durch den Peruginer Bischof Honestus nur verzögern können; am Ende habe Honestus zusammen mit „zahlreichen religiösen Männern“ („*plurimi religiosi viri*“) sich sogar persönlich am Wiederaufbau beteiligt. Schließlich habe Honestus Pietro zu einem Papst Johannes entsandt, damit

643 Der Inhalt ist hier geschildert nach Zucchini 2003a, S. 109–111. Auf S. 109 findet sich ein ausführliches, ins Italienische übersetzte Zitat des Anfangs der Vita. Ich habe die Vita nicht im Original einsehen können; ihr Inhalt ist mir nur aus den Paraphrasen und übersetzten Ausschnitten bei Stefania Zucchini bekannt.

644 „*Rex excelsus, o imperator, terrenum tibi ad regendum, non destruendum commisit regnum. Tu vero non gubernator es, sed potius dissipator*“, Vita A, SP1 = BCAP, Ms. I 19, S. 14r, zit. nach Zucchini 2003a, S. 112.

645 Ibid., S. 112f.

dieser das Kloster, das Honestus zu diesem Zwecke von seiner eigenen Regierung freigestellt habe, auf Dauer beschützen und regieren, d. h. also papstunmittelbar stellen würde.⁶⁴⁶

Auf diese historischen Passagen schließen sich nun zahlreiche Wunderberichte an, wobei der Autor der Vita A bekräftigt, die einzelnen Geschichten von Augenzeugen mit eigenen Ohren gehört zu haben. Darunter sind auch einige Wunder, die sich beim Wiederaufbau von S. Pietro ereignet haben sollen. So habe Pietro ein Speisungswunder für die hungernden Arbeiter bewirkt und einen Arbeiter, der von einem Gesims gestürzt war, durch Gebete vor größeren Verletzungen bewahrt. Außerdem habe er eine umstürzende Säule durch ein Kreuzzeichen in der Luft zum Stehen gebracht, sodass niemand verletzt wurde und die Säule nicht zerbrach.⁶⁴⁷ Diese wird gemeinhin mit der vom Eingang aus gesehen zweiten Säule in der linken Arkadenreihe des Langhauses von S. Pietro identifiziert, die ein Bildnis des heiligen Pietro trägt.⁶⁴⁸ Auf dieses Bild und den Bezug zur Pietro-Legende wird sogleich einzugehen sein.

Nach der Schilderung der von Pietro bewirkten Wunder berichtet sie von dessen Tod. So sei Pietro „vor dem 12. Tag des Vorabends [des Fests] der Apostel Peter und Paul“ (29. Juni) an Fieber gestorben, also offenbar am 10. Juli.⁶⁴⁹ Darauf datiert die Vita seinen Tod noch einmal auf andere Weise, nämlich „an den sechsten Iden des Juli“ („sexto idus Iulii“), was auf dasselbe Datum hinausläuft.⁶⁵⁰ An diesem Tag wird Pietro auch nach Ausweis der oben genannten Peruginer Kalendarien des 15. Jahrhunderts und nach den Einordnungen von Mabillon und den Bollandisten verehrt.⁶⁵¹ Bestattet wird er mit großen Ehren in der Nähe der Kirche.⁶⁵² Daraufhin kommt es noch zu einem postmortalen Wunder: Als das Volk am Jahrestag seines

646 Ibid., S. 113.

647 Ibid., S. 114–118.

648 Galassi 1774, S. 10f.; Galassi 1792, S. 11; Siepi 1822b, S. 575.

649 „haec et alia plura, et majora, vir sanctissimus Petrus, abbas praeclarissimus, faciens miracula, ante duodecimum obitus fuit diem, vigilia scilicet apostolorum Petri et Pauli, febre correptus elanguit [...]“, zit. nach Zucchini 2003a, S. 118. Zucchini interpretiert diese sehr undeutliche Datierung ebenfalls als den 10. Juli, also auf den 28. Juni plus 12 Tage. Man könnte es auch lesen als den 9. Juli („ante duodecimum [...] diem“).

650 Die Iden fallen im Juli auf den 15.; gezählt wird rückwärts, wobei die Iden mitgezählt werden. Die sechsten Iden liegen also fünf Tage vor dem 15. Juli, also am 10. Juli, vgl. Grotefend online, http://www.manuscripta-mediaevalia.de/gaeste/grotefend/g_r.htm#R%C3%B6mische%20Datierung (Zugriff am 31. Oktober 2013).

651 Zucchini 2003a, S. 119.

652 Ibid., S. 119. Zucchini spricht hier von einer Bestattung in der Nähe der „Klosterkirche“, doch wird nicht deutlich, ob dies auch in der Vita A so formuliert wird. Zuvor war es ja nur um die Sanierung der Kirche S. Pietro durch einen wunderwirkenden Priester Pietro und nicht um die Errichtung eines Klosters in S. Pietro durch einen Mönch Pietro gekommen.

Allerdings behauptet Zucchini an anderer Stelle, beim Wiederaufbauwunsch von Pietro Abate sei es nach Zeugnis der Vita A ausdrücklich um die Errichtung eines Klosters gegangen, ibid., S. 143 mit Bezug auf SP1, S. B.14v. Merkwürdig ist, dass dies aber keineswegs aus Zuccinis Übersetzung der entsprechenden Passage hervorgeht, vgl. ibid., S. 113 (Dok. 1).

Todes nicht Pietro gedacht hatte, kam ein großer Sturm auf, der die Ernten vernichtete. Dies wurde von den Peruginern so verstanden, dass sie in Zukunft jedes Jahr an diesem Tage feierlich Pietro Abate gedenken sollten.⁶⁵³

Die Vita A enthält im Groben also vor allem zwei Teile; einen ersten Teil, in dem vorgeblich historische Ereignisse geschildert werden, und einen zweiten, der die Wundertaten des Pietro Abate enthält. Als Stefania Zucchini in ihrem zweiten Aufsatz aus dem Jahr 2003 eine Frühdatering der Vita A erwog, basierte sie dies einerseits auf eine nach ihrem Befund durchweg mittelalterlich gestaltete Sprache, andererseits aber auf eine Passage aus dem historischen Teil. So würde die Begegnung Pietros mit Kaiser Otto II. Ähnlichkeiten mit der von Petrus Damiani (um 1006–1072) in seiner „Vita beati Romualdi“ berichteten Begegnung des Klosterreformers und Gründers des Reformordens der Kamaldulenser, des heiligen Romuald von Ravenna (952–1027), mit Kaiser Heinrich II. im Jahr 1022 aufweisen. So sei Romuald von seinem Volk aufgefordert worden, den Kaiser um ein größeres Kloster zu bitten. Er habe die Gelegenheit genutzt, seine Sorgen um die generelle Situation zu schildern, bei denen es um eine Wiederherstellung des Rechts der Kirchen, die Gewalt der Mächtigen und die Unterdrückung der Armen gegangen sei. In diesen Forderungen sieht Zucchini berechtigterweise eine Manifestierung von Petrus Damianis Programm der Kirchenreform. Die Parallelität mit den Forderungen, die Pietro Abate in der Vita A in den Mund gelegt werden, würde das Klima der Kirchenreform des 10. und 11. Jahrhunderts erkennen lassen und damit eine Frühdatering der Vita A wahrscheinlich machen.⁶⁵⁴ Diese Argumentation ist durchaus nachvollziehbar und würde die oben vermutete Zuordnung der Klostergründung von S. Pietro in Perugia zur Reform der italienischen Benediktinerkirchen im 10. und 11. Jahrhundert ebenso unterstützen⁶⁵⁵ wie die These einer architektonischen Gestaltung der Kirchenarchitektur nach der inzwischen nach der cluniazensischen Reform lebenden Benediktinerkirche S. Apollinare in Classe in Ravenna.⁶⁵⁶ Demnach könnte die Vita A also zumindest in diesem Teil tatsächlich aus dem 10. bzw. 11. Jahrhundert stammen.

Bei der Datierung der Vita A sind außerdem die Wunderberichte zu berücksichtigen. So hat Stefania Zucchini mit einer eindrucksvollen Fülle von Beispielen nachgewiesen, dass die entsprechenden Textabschnitte allein durch typologischen Übertragungen zum Teil aus der Bibel, vor allem aber aus den *Dialogi* Gregors des Großen erarbeitet worden sind, von dem man manchmal sogar Passagen wörtlich übernahm.⁶⁵⁷ Zucchini spricht hier treffend von einer Erstellung der Vita gemäß der „Ars hagiographica“, die für die Erstellung ihres Inhalts nicht tatsächlicher historischer Ereignisse, sondern vielmehr literarischer Schöpfungsakte auf Basis

⁶⁵³ Ibid., S. 119.

⁶⁵⁴ Zucchini 2003b, S. 112–114; hier insb. S. 113f. mit Bezug auf die Vita beati Romualdi (BHL 7324) meN.

⁶⁵⁵ S. o. S. 223.

⁶⁵⁶ S. u. Kapitel VI.2.

⁶⁵⁷ Ibid., S. 114–120.

vorbestehender Modelle bedurfte. Tätig gewesen sei hier „ein Spezialist dieser *Ars*, der die *Vita* des neuen Heiligen ausarbeitete (wenn man so will, die *Vita* erfand)“. ⁶⁵⁸

Selbst wenn man also zu dem Ergebnis käme, die *Vita* bereits in das 11. Jahrhundert und damit in unmittelbare zeitliche Nähe zu den beschriebenen Ereignissen zu datieren, müsste man davon ausgehen, dass sie in wesentlichen Teilen nicht tatsächliche historische Ereignisse, sondern für andere Heilige bereits erprobte typische Handlungsabläufe schildert. Ziel dieses Verfahrens ist der Nachweis der Heiligkeit des Pietro, der bei einem bloßen Bekennerheiligen besonders sorgfältig zu führen ist, fehlt diesen doch das Blutzeugnis zum sicheren Beweis seiner Heiligkeit, wodurch der Nachweis eines durch den Betreffenden bewirkten Wunders umso stärkeres Gewicht gewinnt. Wunderwirkung ist das sicherste Mittel zum Nachweis, dass Gott durch den in der *Vita* beschriebenen Menschen wirkt und ihn damit als tatsächlich heilig ausweist. ⁶⁵⁹ Dass die beschriebenen Wunder so bereits von anderen Heiligen bewirkt worden sind, führt beim intendierten Publikum nicht wie beim in der Tradition protestantischer und bollandistisch-katholischer Heiligenkritik stehenden und an historischer Wahrheit interessierten modernen Leser zu Skepsis, sondern bekräftigt offenbar vielmehr die Plausibilität der Wunder.

Das Phänomen, dass mittelalterliche italienische Heiligenviten oft weitgehend typisiert sind, ist uns bei der Betrachtung der Viten des Herkulanus, Floridus und Amantius bereits begegnet. Der Unterschied zwischen 1014 und 1024 zu datierenden *Vita A* des Floridus liegt jedoch darin, dass Pietro bereits zu Lebzeiten eine Vielzahl von Wundern bewirkt. Dies war bei der Floridus-*Vita* erst in der erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts erstellten Fassung B der Fall gewesen, als mit Fortschreiten der Zeit offenbar die im Hochmittelalter stark ausgeprägte Skepsis gegenüber zu Lebzeiten bewirkter Wunder nachgelassen hatte. Bei der *Vita A* des Floridus war noch peinlich genau darauf geachtet worden, dass, solange Floridus noch lebt, stellvertretend für ihn Amantius die jeweiligen Wunder bewirkt, damit dieser nicht in den Verdacht geriet, um es mit Peter Gemeinhardt zu formulieren, auf ganz unheilige Weise noch zu Lebzeiten Wunder zu inszenieren. ⁶⁶⁰ Dies kann man bereits als ersten Hinweis dafür nehmen, dass die Stilisierung der *Vita A* des Pietro Abate tatsächlich nach einem Heiligenideal erfolgte, das nicht im Mittelitalien des 11., sondern möglicherweise erst des 15. Jahrhunderts in einer *Vita* zu erwarten ist. ⁶⁶¹

Mit der Vielzahl der Wunder ist für den Verfasser natürlich auch einiges gewonnen: Er hat auf diese Weise die Möglichkeit, das von ihm vertretene Heiligenideal, das sich in dem beschriebenen Heiligen manifestieren soll, in möglichst breiter Auffächerung darzulegen. Mit dem Charakter des historischen, durch die

⁶⁵⁸ „Uno specialista di quella *ars* si pose all'opera, ed elaborò la *Vita* (se si vuole, inventò la vita) del nuovo santo“, *ibid.*, S. 108.

⁶⁵⁹ S. o. ausführlich in Fn. 341. Zum Unterschied zwischen Blutzeugnis und Lebenszeugnis als Voraussetzung zur Erlangung der Heiligkeit vgl. Gemeinhardt 2010, S. 25–29.

⁶⁶⁰ S. o. Fn. 341.

⁶⁶¹ Vgl. zu den zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlichen Heiligenidealen Gemeinhardt 2010, S. 16–77.

Urkunde Konrads II. in seiner Existenz belegten Pietro Abate haben die einzelnen Wunderbeispiele jedoch offensichtlich wenig zu tun; er bildet nur die Projektionsfläche für die einzelnen Idealvorstellungen des Verfassers der Vita A.

Im Fall der Floridus-Vita ist die weitgehende Typisierung des Textes durch die nachfolgende Kunstgeschichtsschreibung nicht erkannt worden. Dies hatte, wie oben ausführlich dargelegt, zur Folge, dass bei der Erforschung des Doms von Città di Castello typologische Episoden zu tatsächlichen historischen Ereignissen erklärt wurden, die sich tatsächlich so nie ereignet haben. Es ist nun also davon auszugehen, dass dies im Fall von S. Pietro in Perugia ebenfalls geschehen ist.

Aus der Typologie erarbeitet sind in der Pietro-Vita natürlich auch die Wunder, die sich beim Wiederaufbau der Kirche von S. Pietro ereignet haben sollen. So entstammt die Geschichte vom stürzenden Arbeiter offensichtlich einer entsprechenden Passage bei Gregors Vita des heiligen Benedikt,⁶⁶² und auch für das Säulenwunder lassen sich Parallelen in anderen Heiligenviten finden.⁶⁶³ In diesem Zusammenhang ist durchaus denkbar, dass die Verfasser der Vita des Pietro Abate zur Aufnahme eines Säulenwunders in ihren Text durch die Tatsache inspiriert wurden, dass eine der Säulen in der linken Arkadenreihe offenbar mindestens seit dem 14. Jahrhundert eine Darstellung des Klostergründers zeigt (Abb. 226 und 229) und durch die asymmetrische Verbindung zwischen Basis und Schaft die Assoziation einer unsicheren Statik nahelegt (Abb. 420).⁶⁶⁴ Das in der Pietro-Abate-Vita genannte Speisungswunder schließlich geht nicht nur auf die Mannaspeisung im Buch Exodus und Jesu Wunder der fünf Brote und zwei Fische zurück (Mk 6, 34–44), sondern auch auf eine Wunderspeisung, die bei Gregor dem Großen ein heiliger Sanktulus vollbringt, der Priester in der Provinz Nursia gewesen sein soll.⁶⁶⁵ Auch hier geschieht das Speisungswunder anlässlich des Wiederaufbaus einer Kirche. Diese war nach Gregors Text zuvor von Langobarden zerstört worden und sollte nun auf Bestreben des Priesters Sanktulus wieder aufgebaut werden.⁶⁶⁶

Evident sind also noch weitere, über das unmittelbare Speisungswunder hinausgehende Übereinstimmungen zwischen dem Sanktulusbericht Gregors und der Vita A des Pietro Abate: In beiden Fällen geht es nämlich außerdem noch um einen Priester, der eine von Barbaren zerstörte Kirche wiedererrichten möchte. Zu beachten ist hier, dass in der Vita A keineswegs von Pietro als Mönch die Rede ist, und dass es keineswegs um den Aufbau eines Klosters geht – es ist allein von dem Wiederaufbau einer Kirche unter Beteiligung des Bischofs und zahlreicher „religiöser Männer“ die Rede. Und in den Langobarden der Sanktulus-Vita könnte der christliche Verfasser der Vita A durchaus genau solche „Heiden“ gesehen haben wie

⁶⁶² Zucchini 2003a, S. 115 meN.

⁶⁶³ Eine dem Säulenwunder ähnliche Geschichte findet sich bei dem kalabrischen Heiligen Nilo da Rossano (910–ca. 1004); *ibid.*, S. 115.

⁶⁶⁴ Vgl. zum unteren Bereich dieser Säule auch Fn. 1066.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, S. 114f.; Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 47 ed. PL 77 (1896), Sp. 305B–316A.

⁶⁶⁶ Gregorius Magnus [6. Jh.], *Dialogi* III 47 ed. PL 77 (1896), Sp. 308B–D. Das Kapitel ist überschrieben mit „De Sanctulo presbytero provinciae Nursiae“.

jene, die er in der von ihm verfassten Vita die angeblich vorbestehende Kathedrale S. Pietro in Perugia hat zerstören lassen – schließlich waren Teile der Langobarden für längere Zeit Arianer gewesen.

Da der Verfasser der Vita A auch ansonsten weitgehenden Gebrauch von Gregors *Dialogi* machte, ist also davon auszugehen, dass er neben dem Speisungswunder auch die angebliche Kirchenzerstörung durch Heiden und den Wiederaufbau durch einen *Priester* Pietro direkt der Sanktulus-Vita Gregors entnommen hat. Die Vorbildwirkung der Sanktulus-Vita scheint dabei so weit zu gehen, dass der Verfasser der Vita A sogar das für ihn durch eine prominente Urkunde im Klosterarchiv von S. Pietro leicht nachweisbare Abbatiat Pietros ignorierte und im Vitentext nur vom angeblichen Wiederaufbau der Kirche S. Pietro, nicht aber vom Aufbau des Klosters durch Pietro sprach. Wie oben dargelegt dürfte er die Priesterschaft Pietros außerdem deshalb für plausibel befunden haben, weil er wahrscheinlich das Privileg Papst Alexanders III. für die Kirche S. Pietro di Auro fälschlicherweise auf S. Pietro in Perugia bezog. In diesem Privileg war ja ebenfalls von einer Errichtung einer Kirche durch einen Priester (Presbyter) Pietro die Rede gewesen.⁶⁶⁷

Damit müssen also nicht nur die Wunderpassagen der Vita A des Pietro Abate in ihrem historischen Gehalt infrage gestellt werden (was den modernen kritischen Leser ja ohnehin nicht weiter verwundert hätte). Vielmehr reicht die Topik nachweislich auch in den vermeintlichen historischen Teil der Vita hinein, sodass neben der zwischenzeitlichen Zerstörung und dem Wiederaufbau von S. Pietro nun auch die Priesterschaft Pietros und überhaupt dessen unmittelbare und maßgebliche persönliche Beteiligung am Kirchenbau von S. Pietro deutlich als wahrscheinlich rein topische Erfindungen ohne historische Basis infrage gestellt werden müssen. Es gilt zu prüfen, ob Pietro mit einiger Sicherheit nur als Gründer des Klosters von S. Pietro, nicht aber auch in der gängigerweise behaupteten Form als ganz unmittelbar Beteiligter an der Errichtung des Kirchenbaus zu denken ist.

Aufgrund der zahlreichen Übereinstimmungen erscheint die Stilisierung der entsprechenden Textteile nach der Sanktulus-Vita im Fall der Vita A evident. Es sei aber auch darauf hingewiesen, dass die Zerstörung von Städten und Kirchen durch Barbaren und ihr Wiederaufbau durch heilige Männer ohnehin eine im mittelalterlichen Italien weit verbreitete Topik gewesen sind, die zum Teil nachweislich nicht einmal im Kern historische Ereignisse wiedergeben. Im Kapitel zu Città di Castello sind hierzu bereits zahlreiche Beispiele genannt worden. Zu ihnen gehört auch der dort behandelte heilige Floridus, der den Dom von Città di Castello begonnen bzw. gemäß einer späteren Vitenversion nach Zerstörung durch die Goten wiederaufgebaut haben soll, obwohl es sich bei Floridus, wie im vorliegenden Text erstmals nachgewiesen, um eine rein fiktive Person handelt, die so nie gelebt hat.⁶⁶⁸ An besonders prominenter Stelle und mit abstrahiertem Inhalt wird diese Topik in Umbrien in der Dreigefährtenlegende (um 1246) und

⁶⁶⁷ S. o. S. 217.

⁶⁶⁸ S. o. S. 160.

der „Vita Secunda“ des Thomas von Celano über den heiligen Franziskus aufgegriffen, in der Christus, in der Gestalt des Kreuzes von S. Chiara sprechend, den jungen Franziskus auffordert, sein Haus wiederaufzubauen. Franziskus begreift dies zunächst als Aufforderung, die Kirche S. Damiano in Assisi zu restaurieren, bevor er begreift, dass Gottvater ihn in Wahrheit zu einem übergeordneten Ziel, nämlich zu einer allgemeinen Kirchenreform aufgefordert hat.⁶⁶⁹ Wäre die Vita A also durch die Congregazione di S. Giustina erst im 15. Jahrhundert erstellt worden, wäre zu fragen, ob die ja selbst mit der Kirchenreform befasste Kongregation die Wiederaufbautopik in der Vita A nicht in Kenntnis der Dreigefährtenlegende und damit ganz bewusst dazu eingesetzt hat, typologisch auch auf den Auftrag der eigenen Reformkongregation zu verweisen, die vielfach in Kommende geratenen Benediktinerklöster Italiens zu reformieren. Falls dieser Verweis tatsächlich bewusst eingesetzt worden war, wäre er besonders kunstvoll gewesen, weil die Congregazione di S. Giustina ihren Sanierungsauftrag tatsächlich ebenfalls im doppelten Sinne verstanden hat, nämlich sowohl zur Reform der Sitten in den einzelnen Klöstern als auch zur ganz konkreten Reform des Kircheninneren ihrer Mitgliedsklöster, um mit der Wiederherstellung einer adäquaten liturgischen Disposition überhaupt erst die Einhaltung der Reformziele zu ermöglichen. Der Nachweis, dass die Congregazione di S. Giustina die Kirchenumgestaltung für ihren Reformauftrag für so wichtig angesehen hat, dass sie ihn in den zu reformierenden Kirchen gleich an den Anfang ihres jeweiligen Wirkens gestellt hat, wird unten ausführlich zu zeigen sein. Falls die Reformkongregation von S. Giustina also die Vita A verfasst und Pietro Abate in bewusstem Bezug auf dem im benachbarten Assisi wirkenden Franziskus als Wiedererrichter von S. Pietro stilisiert hätte, hätten sie sich in der von ihr verfassten Vita damit selbst den Auftrag zur Umgestaltung des Inneren von S. Pietro gestellt. Im Folgenden wird deutlich werden, dass dieser Gedankengang alles andere als weit hergeholt ist.

Wie die Vita A zu datieren ist, ist weiter fraglich und damit auch, wer mit ihr das Bild des heiligen Pietro propagiert hat, das wie in der Vita auch heute fast ausschließlich von seiner Schutzherrenfunktion für Perugia (sein angebliches Treffen mit Otto II.), die persönliche Initiative für die Erbauung der Kirche S. Pietro und seine Beteiligung daran geprägt ist. Und es lassen sich durchaus Hinweise dafür finden, dass die Vita wenigstens im Kern bereits älter ist als die Congregazione di S. Giustina. So hatten Teile auch der jüngeren Forschung von der Existenz und

669 II Cel (1246/47), S. 10. Die Aufforderung an Franziskus findet sich in der Dreigefährtenlegende in Kapitel V: „Er [Franziskus] betrat die Kirche [S. Damiano] und begann innig vor einem Bild des Gekreuzigten zu beten, das ihn liebevoll und gütig ansprach, indem es sagte: „Franziskus, siehst du nicht, dass mein Haus in Verfall gerät? Geh also hin und stelle es mir wieder her!“ Zitternd und staunend sprach Franziskus: „Gerne, Herr, will ich es tun“. Er meinte nämlich, dass sich das Wort auf jene Kirche S. Damiano beziehe, der ihres sehr hohen Alters wegen ein baldiger Einsturz drohte“ (Übersetzung von Engelbert Grau OFM). Im weiteren Verlauf der Vita stellt Franziskus daraufhin tatsächlich die Kirche S. Damiano wieder her, bevor er begreift, dass die Aufforderung Gottes abstrakter und übergreifender gemeint war. Franziskus stellt im Übrigen auch weitere Kirchen wieder her, so z. B. die Porziuncola: I Cel (1228/29), S. 21.

dem zwischenzeitlichen Verlust einer Vita bereits des 11. oder 12. Jahrhunderts ausgehen wollen, weil Lodovico Jacobilli seine Paraphrase der Vita des Pietro Abate mit folgendem Quellenverweis versehen hat: „Lect. ant. MS in Bibl. S. Petri Perus. & Cath. d. Ciuit.“⁶⁷⁰ Es handelt sich dabei um eine der von Jacobilli mit nur sehr unscharfem Bezug zum Haupttext hingeworfenen Marginalien, die den Nachweis seiner für die Zukunft teils sehr wirkmächtigen Behauptungen untermauern sollten. Wie wir aber schon mehrfach und am prominentesten am Beispiel des vollkommen verfehlten Nachweises für die angebliche Übergabe der Kathedrale durch Honestus an Pietro im Jahre 966 feststellen können, sind diese Quellennachweise alles andere als verlässlich. Die von Jacobilli angegebene Quelle, nämlich die Geschichte der Regularkanoniker des Gabriele Pennotto hatte ja keineswegs die mächtigen Behauptungen Jacobillis belegt, sondern war lediglich aus einem Abschreibfehler aus der „Italia Sacra“ des Ferdinando Ughelli erwachsen.

Dennoch meinte Ugolino Nicolini, Jacobilli beim Wort nehmen und im Archivio di S. Pietro und dem Kapitulararchiv von Perugia nach je einem antiken Lektionar mit einer Pietro-Abate-Vita suchen zu müssen, wobei er – in einiger interpretatorischer Freiheit – „anticus“ mit „11. bis 12. Jahrhundert“ übersetzte. Im Archivio di S. Pietro wurde er nicht fündig und erklärte das dortige Manuskript daher kurzerhand als verloren. Im Kapitulararchiv wollte er jedoch einen entsprechenden Kodex gefunden haben, ohne das aber im Einzelnen nachzuweisen.⁶⁷¹ Stefania Zucchini versuchte nun, Nicolinis Argumentation nachzuvollziehen und suchte im Kapitulararchiv der Peruginer Kathedrale nach Lektionaren des 11. bis 12. Jahrhunderts, die Heiligenviten enthalten. Am Ende ihrer Recherchen konnte sie nur ein einziges Lektionar ausfindig machen, das diese Kriterien erfüllte, doch enthielt dieses keine Pietro-Abate-Vita, und hat sie auch wohl auch nie enthalten.⁶⁷²

Es scheint also so, als wenn Nicolini auf einen Lektionar verwiesen hätte, der in dieser Form weder heute noch zu seiner Zeit existiert hat. Zu beachten ist auch, dass er seine Äußerung nicht im Rahmen eines Aufsatzes, sondern nur in einer Wortmeldung anlässlich der Diskussion einer der Vorträge der „Milleniumstagung“ des Jahres 1966 gemacht hatte – man sollte sie also nicht zum Anlass nehmen,

670 Jacobilli 1647, S. 697.

671 Nicolini 1962, S. 297.

672 Zucchini 2003a, S. 93–96.

Es handelt sich dabei um das Lektionar mit der Signatur Ms. 40, ein lückenhaft erhaltenes Passionar, das Antonio Caleca auf die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert, Caleca 1969, S. 59, 62; s. auch Magionami 2006, S. 137. Zucchini behauptet, dass im Bereich des 10. Juli, der ja als Jahrestag für Pietro Abate infrage kommt (s. o.) ein Faszikel nachträglich entfernt worden sei, weist dies aber merkwürdig nach: So sollen sich diese Faszikel zwischen den Lesungen für Mariä Himmelfahrt und den Viten zweier jungfräulicher Heiliger finden (Zucchini 2003a, S. 96, Fn. 23) – doch feiert man zumindest nach modernem Gebrauch Mariä Himmelfahrt am 15. August.

Entscheidend ist für den hier interessierenden Fragekreis jedoch, dass das Lektionar ansonsten nur von sehr alten Heiligen, zumeist noch von Märtyrern, handelt, sodass es unwahrscheinlich ist, dass hierin mit Pietro Abate auch ein gerade erst verstorbener Heiliger Aufnahme gefunden hätte, *ibid.*, S. 96.

weiter von der Existenz einer Pietro-Abate-Vita des 11. oder 12. Jahrhunderts im Kapitulararchiv von S. Lorenzo auszugehen.

Jacobillis reichlich unscharfer Quellennachweis ist also trotz Nicolinis Recherchen als unglaublich zu verwerfen. Dies gilt umso mehr angesichts des Hinweises von Stefania Zucchini auf eine ähnliche Stelle bei Cesare Alessi. Der gibt als seine Quellen für die Vita des Pietro Abate „*manuscripta Ecclesiarum S. Laurentij [= Kathedrale S. Lorenzo] et S. Petri huius Civitatis*“ an;⁶⁷³ wenn Jacobilli von dem mit ihm befreundeten Alessi abgeschrieben hat, hätte er also nur „alt“ und „Lektionar“ hinzugefügt, was diesen Überlieferungshergang sehr wahrscheinlich macht.⁶⁷⁴ Und dass es Jacobilli bei der Terminologie nicht so genau nimmt, hatten wir ja schon bei seiner völlig aus der Luft gegriffenen Behauptung gesehen, Pietro Abate sei Cluniazenser gewesen.⁶⁷⁵ Es bliebe nun also höchstens noch zu fragen, ob Alessi beim Wort zu nehmen ist und es damit doch noch handschriftliche Quellen zu Pietro Abate im Kapitulararchiv von Perugia gäbe – wobei deren Datierung allerdings vollkommen offen wäre. Damit liegt also vorerst kein Anlass für eine Frühdatierung der Pietro-Abate-Vita aus dieser Argumentationskette vor.

Die Behauptung der Existenz einer weiteren Pietro-Abate-Vita des 11. oder 12. Jahrhunderts – die so ja nicht einmal Jacobilli, sondern erst Ugolino Nicolini aufgestellt hat – in Peruginer Archiven muss also vorerst verneint werden. Allerdings ist auch hier – wie schon oben bei der Frage der Datierung des Pietro-Abate-Kults – darauf hinzuweisen, dass es bisher offensichtlich an einer systematischen Erschließung der Peruginer Archive fehlt. So reicht es für die Erforschung des Kapitulararchivs der Kathedrale von Perugia bzw. der Biblioteca Dominicini keineswegs aus, nur den Manuskriptkatalog von Leonardo Magionami zu befragen. Kapitulararchiv und Biblioteca Dominicini verfügen über zahlreiche bisher nur in handschriftlicher Form vorliegende Kataloge, und seit Zuccinis Publikation ist – ähnlich wie für das Archivio di S. Pietro in Perugia – unter anderem durch die Soprintendenza Archivistica per l'Umbria nach aktuellen wissenschaftlichen Standards ein neuer Katalog erschienen, der auf die Frage der Datierung sowohl des Pietro-Abate-Kults als auch der frühesten Pietro-Abate-Vita hin noch nicht ausgewertet worden ist.⁶⁷⁶

Ein Hinweis, dass auch noch weitere Pietro-Abate-Viten existieren könnten, mag darin bestehen, dass das Archivio di S. Pietro eine solche Vita verwahrt, die

673 Alessi 1635, S. 187.

674 Zucchini 2003a, S. 93. Zucchini verweist außerdem auf eine Bemerkung Giacinto Vinciolis, der als eine Quelle zu Pietro Abate ein „*Lezionario MS. in Pergamena in foglio del Monastero di S. Pietro di Perugia*“ angibt. Vinciolis hält Zucchini allerdings für vollkommen unglaublich, wie sie weiter unten auch eindrucksvoll nachweist. Ohne Beleg bleibt allerdings ihr so formulierter Eindruck, bei näherem Hinschauen habe wohl Alessi eher bei Jacobilli abgeschrieben als umgekehrt.

675 So aber Jacobilli 1647, S. 697.

676 Piccolo, et al. 2006. Aufgrund der durch die aktuelle Wirtschaftskrise verursachten Knappheit der Mittel konnte dieser Katalog, anders als ursprünglich geplant, bisher nicht veröffentlicht werden.

Weitere Teilinventare bilden z. B. Laurenzi 1865 und N. N. 1923.

von der Forschung bisher nicht berücksichtigt worden ist. Dabei handelt es sich um die „Vita di S. Pietro Primo Abbate del Monastero di S. Pietro, che era stata la prima Cattedrale della Città di S. Pietro, e notizie di S. Stefano Secondo Abbate di detto monastero“ in Francesco Cacciavillanis Abschrift von Carlo Baglionis *Vite de Santi, Beati, e Servi di Dio Perugini*.⁶⁷⁷ Wahrscheinlich wurde diese Vitenversion im 17. oder 18. Jahrhundert erstellt; geklärt werden müsste zukünftig ihr Verhältnis zu den zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu datierenden Vitenversionen B und C.⁶⁷⁸ Da Cacciavillani seine Abschriften im 18. Jahrhundert nach Originalen erstellte, die in anderen Peruginer Archiven vorhanden waren, ist davon auszugehen, dass Baglionis Schrift in Perugia wohl auch noch im Original aufgefunden werden kann, am wahrscheinlichsten wohl in der BCAP.⁶⁷⁹ Auch zum jetzigen Zeitpunkt scheinen die zum Kloster S. Pietro und zu Pietro Abate in Perugia (und nicht nur dort) existierenden Archivalien also nicht abschließend erschlossen.

Mit den bisher vorliegenden Erkenntnissen lässt sich mithin eine Datierung der Vita A in das 11. Jahrhundert zwar vermuten, aber nicht abschließend begründen. Fraglich ist nun, ob sich stattdessen belastbare Belege finden lassen, die die von Stefania Zucchini behauptete Datierung in das Jahr 1436 und eine Erstellung durch die Congregazione di S. Giustina untermauern.

Wenn man davon ausgehen will, dass der Verfasser der Vita A die Urkunde aus S. Pietro di Auro kannte und auf S. Pietro di Perugia bezogen hat, so hat man mit der Erteilung des Privilegs durch Papst Alexander III. in den 1170ern zunächst einmal einen *Terminus post quem*, der deutlich später liegt als Pietro Abates Tod.⁶⁸⁰ Entscheidend ist jedoch, dass ein Zeitzeuge der Errichtung von S. Pietro wohl kaum behauptet hätte, dass S. Pietro auch zuvor schon in ruinöser Form existiert hatte – seine Zeitgenossen hätten aus eigener Anschauung gewusst, dass dies, wie oben ausführlich dargelegt, nicht wahr ist. S. Pietro war Ende des 10. Jahrhunderts neu errichtet worden, was das Peruginer Publikum zu Anfang des 11. Jahrhunderts noch erinnert hätte. Ein Autor dieser Zeit hätte also, bei aller Neigung zu der für ihn zeitgenössischen hagiographischen Literatur, in den vorgeblich historischen Teilen der Vita wohl kaum derart offensichtlich haltlose Behauptungen aufgestellt. Dies gilt vor allem angesichts der Tatsache, dass der Autor ganz offensichtlich versucht hat, die Geschehnisse historisch in einer Weise zu verorten, die historischen Überprüfungen standhält. So nennt er für den Berichtszeitraum plausible, historisch fassbare Personen wie Otto II., einen Papst Johannes und den Peruginer Bischof

⁶⁷⁷ Baglioni [17./18. Jh.] ed. Cacciavillani [1818] [Ms.], S. 251–267.

⁶⁷⁸ Der Verfasser der Heiligenviten ist wohl mit jenem Carlo Baglioni zu identifizieren, der besprochen wird bei Vermiglioli 1828, S. 81 f. Allerdings nennt Vermiglioli unter den Werken Baglionis keine solche Vitensammlung. Vielleicht war sie ihm nicht bekannt. Das aber würde bedeuten, dass sie wohl doch nicht in der BCAP zu finden sein wird, deren Bestände Vermiglioli sehr gut kannte.

⁶⁷⁹ Zu den zahlreichen Abschriften, die der Priester Francesco Cacciavillani (1773–1850) anfertigte und nach seinem Tode dem Archivio di S. Pietro vermachte, s. u. S. 405.

⁶⁸⁰ S. o. S. 217.

Honestus und schildert die Hergänge in einer Weise, die nicht offensichtlich dem Urkundenbefund im Archiv von S. Pietro widerspricht.

Die Abfassung der Vita A wird also in eine spätere Zeit zu datieren sein, in der die näheren Umstände der Gründung von S. Pietro bereits in Vergessenheit geraten waren. Falls der Autor die Urkunde für S. Pietro di Auro tatsächlich gekannt hat, ist der Text jedenfalls erst nach den 1170ern zu datieren, in denen Papst Alexander III. das Privileg erteilt hatte.

Fraglich ist jedoch, ob die Abfassung tatsächlich, wie von Stefania Zucchini vermutet, erst im Jahre 1436 erfolgt ist. Wie oben dargelegt, lässt sich dies nicht mit letzter Sicherheit über das einzige bekannte Exemplar SP1 klären. Die Datierungen des Kodex in das 14. (Battelli u. a.) bzw. in das 15. Jahrhundert (Nicolini und Zucchini) sind nicht mit zwingenden Argumenten erfolgt, und Zucchini hält dieses Exemplar selbst für einen Apographen, also eine Abschrift des eigentlichen Archetypen, und geht damit also davon aus, dass ein früheres Exemplar der Vita existiert hat. Bisher liegen auch keine Beweise dafür vor, dass die SP1 tatsächlich, wie von Zucchini vermutet, jenes Exemplar ist, aus dem alle Rezipienten Kenntnis von der Vita A erhalten hatten und nicht etwa eine spätere Abschrift eines schon lange existierenden Texts.

Für die Abfassung der Vita A geht Stefania Zucchini von dem Jahr 1465 als *Terminus ante quem* aus. In diesem Jahr nämlich malte Benedetto Bonfigli die Portraits des heiligen Benedikt und des Pietro Abate auf zwei korrespondierende Säulen im Innenraum von S. Pietro (Abb. 225–230).⁶⁸¹ Bonfiglis Pietro-Portrait wird von einer langen Inschrift begleitet (Abb. 226):

681 Am 2. Mai 1465 erhält Benedetto Bonfigli aus der Sakristei von S. Pietro 4 Lire, „per resto de doye figure che pinse nella nostra ecclesia“, ASPi, L. E. 174 (Loncini et al., 2014 = 114 Lamberti) *Giornale* (1461–1468), S. 120r, zit. nach Lolli 2019, S. 13; vgl. auch Mancini 1992a, S. 77, 113, 161 und Dok. 59, sowie Zucchini 2003a, S. 126. Alle Autoren gehen davon aus, dass es sich dabei um die Figuren von Benedikt und Pietro Abate an den korrespondierenden Säulen im westlichen Bereich des Langhauses handelt. Der Zahlungsempfänger wird in dem Rechnungsbucheintrag lediglich „Benedetto“ genannt; in einem Notariatsakt von 1447 wird er identifizierbar als „Benedictus quondam Buonfigli Egidii Vannis portae et patroeciae S. Petri“; außerdem wird in demselben Dokument Donna Fiore als Mutter des Malers ausgewiesen, vgl. ASPi, L. C. 11 (1445–1451), S. 14v und 17r, zit. nach Lolli 2019, S. 2, Fn. 6. Siciliani behauptet für das Bild des Benedetto ohne Beleg die Ausführung durch einen Schüler Bonfiglis, Siciliani 1994, S. 25.

Die Verfasser der Guiden zu S. Pietro in Perugia berichten seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Bildsäule mit S. Pietro Abate von der Säulenlegende; die Urhebererschaft Bonfiglis ist ihnen aber nicht mehr bekannt, vgl. Galassi 1774, S. 10 f.; Orsini 1784, S. 9 Fn. 1; Galassi 1792, S. 11; Siepi 1822b, S. 575; Manari 1865b, S. 53 Fn. 2, De Stefano 1902a, S. 13 f.; Gurrieri 1953, S. 29 Siciliani 1994, S. 25. Manari 1864a 458; Kauffmann 1987, S. 473; Siciliani 1994, S. 37; De Stefano 1902a, S. 25. Manari nutzt an entsprechender Stelle eine nicht ganz eindeutige Lokalisierung für dieses Bild („[...] quella che a capo ti si para della navicella sinistra entrando la chiesa“).

Bonfigli hat außerdem noch weitere Malereien für S. Pietro in Perugia angefertigt. So wird er 1467 ebenso wie Neri di Monte und ein Paolo für Glasmalereien in der Sakristei bezahlt (Quellennachweise bei Lolli 2019, S. 13 f. und Manari 1865b, S. 172–174).

Exprimitur templique huius fabricator et Abbas
 Inclytus urbs genuit quem perusina Petrus.
 Funibus hic ruptis peregrini pondera saxi
 Erexit signo mox ruitura crucis.
 Hactenus effigies longa cariosa senecta
 Cernitur Artificis nunc reparata manu.⁶⁸²

Die Inschrift nennt also Pietro als Errichter der von Ausländern zerstörten Kirche S. Pietro und die Aufrichtung des Kreuzzeichens zur Bewirkung des Säulenwunders. Dies sind alles Elemente, die auch in der Vita A erscheinen. Die einzige Abweichung bildet die Nennung von Pietro als Abt. Selbst wenn man nun des Arguments halber annehmen möchte, dass vor der Vita A bereits eine andere Vitenversion existiert hat, kann Bonfigli diese nicht konsultiert haben, da eben anzunehmen ist, dass die Erfindung der Kathedrallegende erst deutlich nach dem Tod Pietros entstanden ist, also nicht Bestandteil einer solchen hypothetischen Vorgängervita gewesen sein kann. Bonfigli bzw. der Verfasser der Inschrift wird also wohl die Vita A, womöglich sogar das Exemplar SP1 konsultiert haben.⁶⁸³ Dies erscheint umso wahrscheinlicher, als Bonfigli den gesamten Kodex kannte, der SP1 beinhaltet. So lässt sich nämlich nachweisen, dass Bonfigli seinen Herkulanuszyklus in der Cappella dei Priori (der im Übrigen ja auch das Innere von S. Pietro als angebliche früheste Kathedrale von S. Perugia beinhaltet) im Palazzo Pubblico von Perugia direkt auf die genuine Version der Herkulanusvita basiert, wie sie nur im auch SP1 beinhaltenden Kodex existiert.⁶⁸⁴

Mit diesem Nachweis hätte man umgekehrt auch eine Deutung der Bonfigli-Darstellung gewonnen: Sie würde damit den Textinhalt der Vita A mit den Mitteln einer bildlichen Darstellung propagieren, der eine öffentlich einsehbare und in ihrer Kürzung auch leichter konsumierbare Inschrift beigegeben ist. Die spezifische Wirkung des Mediums Bild läge dann darin, dem Betrachter ein Identifikationsangebot mit Pietro Abate zu eröffnen, der im Textmedium viel abstrakter bleibt, als wenn er im Wortsinne durch die interpretierende Bilddarstellung Bonfiglis ein Gesicht bekommt und uns als asketischer, nachdenklicher, qua Buch wohl auch intellektueller bzw. das Studium der heiligen Schrift betreibender älterer Herr im Mönchsgewand begegnet. Die Wahl des Mediums der Wandmalerei und die inschriftliche Zusammenfassung des Vitentextes würden darüber hinaus eine weit größere Verbreitung erlauben, als ein offensichtlich nur in einer äußerst geringen Zahl von Abschriften vorhandener Text, der ein breiteres Publikum wohl nur dann erhalten hätte, wenn er vorgelesen worden wäre.

Laut Georg Kauffmann sind diese Fenster erst nach dem 2. Weltkrieg ausgebaut worden, Kauffmann 1987, S. 472f.

Zu der Bonfigli zugeschriebenen Pietà s. u. Fn. 4082.

682 Transkript nach Zucchini 2003a, S. 126 (unter Einebnung der Ligaturen).

683 Ähnlich argumentiert Zucchini; *ibid.*, S. 121, 125 f.

684 Mancini 1994, S. 194f.; zit. nach Zucchini 2003a, S. 121.

Zu berücksichtigen ist jedoch, dass die Inschrift angibt, an der Stelle des Bonfigli-Bildes habe sich bereits zuvor ein Bildnis („effigies“) befunden, das vom Alter morsch geworden und nun durch die Hand des Künstlers (Bonfigli) repariert worden sei. Wie dies weiter oben bereits angedeutet worden ist, hatte sich demnach an dieser Stelle bereits vor 1465 ein Bild des Pietro Abate befunden (Abb. 226).⁶⁸⁵ Entscheidend ist jedoch, dass die die Kernpunkte der Vita A propagierende Inschrift ganz offensichtlich erst mit Bonfigli und damit in der Mitte des 15. Jahrhunderts in den Kircheninnenraum von S. Pietro gekommen ist. Dafür, dass dies nicht nur die letzten beiden Zeilen betrifft, spricht zunächst die Durchbildung des gesamten Texts in elegischen Distichen und eben auch die Tatsache, dass Bonfigli nachweislich den Inhalt des Kodexes kannte, der SP1 enthält.

Im Übrigen ist nicht davon auszugehen, dass das Vorbestehen des Bildnisses von Pietro Abate auf einer Säule auch das Vorbestehen des Säulenwunders vor der Abfassung der Vita A bzw. das Bestehen einer Pietro-Abate-Vita schon lange vor 1465 bedeutet. Die Abbildung von Heiligen auf Säulen der Kirche ist in Perugia durchaus verbreitet, so z. B. in S. Pietro selbst mit der Abbildung des heiligen Benedikt auf der korrespondierenden Säule im südlichen Arkadenzug und mit dem heiligen Bernhardin von Siena am westlichsten Pfeiler der rechten Arkadenreihe der Perugianer Kathedrale, der im Übrigen ebenfalls Bonfigli zugeschrieben wird (Abb. 936).⁶⁸⁶ In dem Vorhandensein des Pietro-Abate-Bilds auf einer Säule in S. Pietro ist also nur ein weiterer Hinweis auf dessen Verehrung schon weit vor 1465 zu sehen, nicht aber, dass zu dieser Zeit schon die Säulenwunderlegende existierte.

Vita A und das Säulenbild von Benedetto Bonfigli sind also unmittelbar miteinander verknüpft – aber in welcher Form genau? Es ist nun denkbar, dass die Vita A lange vor 1465 verfasst wurde und erst mit starkem zeitlichen Versatz Gegenstand bildlicher Propaganda geworden ist, die nun in der Tat von der Congregazione di S. Giustina unternommen wurde. Näherliegend ist jedoch anzunehmen, dass, wie dies Stefania Zucchini behauptet, in der Tat die Vita wie deren Verbreitung einer einheitlichen, durch die Congregazione di S. Giustina unternommen Kampagne sind oder, anders formuliert, dass die Reformkongregation die Vita A in der Absicht verfasst hat, um sie anschließend zur Reetablierung und Verbreitung des Pietro-Abate-Kults zu nutzen.

Dass sie die Vita A nämlich in der Tat auf den unterschiedlichsten Ebenen und mit den unterschiedlichsten Medien propagierte, lässt sich nachweisen, wenn man weitere Quellen mit in die Untersuchung einbezieht. So existiert in

685 Zucchini gibt an, dass die Ikonographie des vorbestehenden Bildes bei einer entsprechenden kürzlichen Untersuchung nicht geklärt werden konnte; Zucchini 2003a, S. 126 (ohne direkte Nachweise).

Es erscheint jedoch nach dem Inhalt der Inschrift kaum bestreitbar, dass zumindest Bonfigli und der Verfasser der Inschrift davon überzeugt waren, dass es ein Bildnis des S. Pietro Abate gewesen ist. Unwahrscheinlich, aber grundsätzlich denkbar ist natürlich auch, dass in der Tat ein Anderer dargestellt war und das Bild in der Zwischenzeit so schwer beschädigt war, dass der Inhalt in der Mitte des 15. Jahrhunderts nicht mehr zu erkennen war.

686 Touring Club Italiano 2012g, S. 116.

der Biblioteca Augusta ein Brevier des 15. Jahrhunderts mit der Signatur 1115, das unter dem 10. Juli ein Gebet („oratio“) und vier *Lectiones* für die Feier des „*festum Petri abbatis et confessoris*“ enthält.⁶⁸⁷ Diese geben bis auf unwesentliche Abweichungen den Inhalt der Vita A bis einschließlich des Teils über die spirituellen und moralischen Qualitäten des Pietro Abate wieder.⁶⁸⁸ Außerdem existiert in dem 1934 vom damaligen Archivar R. M. Lamberti angelegten Mazzo LXXII unter der Nummer 11 ein Faszikel mit dem Titel „Exemplum Officij Divini SS. Constantij, Herculani et Petri Abb. Perusinorum desumptum ex Breviario Congregationis S. Iustinae et S. Benedicti deputato usui Monachorum S. Petri de Perusia Anno domini M^o.CCCC^o.LXXX^o“, also einer Zusammenfassung der Viten der heiligen Peruginer Constatius, Herkulanus und Pietro Abate, die einem Brevier der Congregazione di S. Giustina von 1490 entnommen worden sind. Hierin sind acht *Lectiones* zusammengefasst; die ersten vier entsprechen dem Brevier BCAP 1115, die weiteren vier setzen die Geschichte bis zur Schenkung der Kirche und der Weihe von Pietro als Abt des Klosters fort.⁶⁸⁹

Es verdichtet sich also der Eindruck, dass die Congregazione di S. Giustina die Vita A in einer Art Verwertungskette nutzte, um den Kult des Pietro Abate zu propagieren. Eine bildliche Darstellung im Kircheninneren mit begleitender Inschrift sollte dafür sorgen, Pietro fortdauernd im Gedächtnis der Gläubigen zu halten. Die *Lectiones* dagegen dienten der Etablierung des Pietro-Abate-Kults in der Liturgie der Kirche von S. Pietro, wo der Inhalt der Vita A in Form kurzer Lesungen zum Fest des Pietro Abate verlesen und damit in Erinnerung gebracht wurde. Wie ein solches Heiligenfest aussah, haben wir schon im Fall der Floridus-Liturgie in Città di Castello beobachten können. Hier waren mit der Vita B wohl zu Beginn des 16. Jahrhunderts 27 *Lectiones* verfasst worden, die der Floridus-Vita über die Messen einer ganzen Festwoche hinweg dienen sollten.⁶⁹⁰ Ähnlich wird wohl auch die von der Congregazione di S. Giustina etablierte Pietro-Liturgie in S. Pietro ausgesehen haben; eine Oratio plus acht *Lectiones* würden es jedenfalls erlauben, analog zu der für den heiligen Floridus in Città di Castello nachgewiesenen Liturgie an jedem der neun Tage von Vesper bis Oktav ein Kapitel zu verlesen.

Auch wenn dies nicht mit letzter Sicherheit nachgewiesen werden kann, ist also davon auszugehen, dass die Congregazione di S. Giustina auch die unmittelbare Basis dieser Etablierungsstrategie für den Pietro-Abate-Kult selbst verfasst hat. Die Vita A wird also tatsächlich, wie von Stefania Zucchini postuliert, durch die Congregazione di S. Giustina nach 1436 verfasst worden sein.

Dafür spricht auch die Tatsache, dass Pietro explizit als Reformator in Erscheinung tritt, als er in Vita A Otto II. entgegentritt und ihm ein elaboriertes

⁶⁸⁷ BCAP, 1115, S. 333r–334r; zit. nach Zucchini 2003a, S. 123.

⁶⁸⁸ Ausführlicher Nachweis bei *ibid.*, S. 123 f.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, S. 124.

⁶⁹⁰ S. o. S. 151.

kirchenreformerisches Programm vorträgt.⁶⁹¹ In dieser Episode erscheint Pietro, ebenso wie im Falle einiger Wunder, die er im Verhältnis zum Bischof und anderen Autoritäten erbringt, als ein Mensch, der grundsätzlich der weltlichen und mit Herrschaftsaufgaben betrauten kirchlichen Macht misstraut.⁶⁹² Dies sind offensichtlich Manifestationen eines der wichtigsten Reformideale der Congregazione di S. Giustina, die sich gegründet hatte, um Klöstern der Kommende und jeglicher anderer weltlicher Einmischung zu entziehen. In dieses Bild passt natürlich auch die ansonsten urkundlich belegte und in der Vita A noch einmal ausführlich geschilderte Tatsache, dass der Peruginer Bischof auf seine Herrschaft über das Kloster verzichtete und es stattdessen papstunmittelbar, d. h. also weitgehend unabhängig von weltlicher oder offiziell-kirchlicher Einmischung gestellt wurde. In einer Episode seiner Vita fordert Pietro Abate außerdem ausdrücklich die Befolgung der von der Congregazione di S. Giustina erneut eingeschränkten Ordensregeln des heiligen Benedikt ein, indem er als Abt einen Kämmerer auspeitschen lässt, der aus Geiz und damit, wie es in der Episode heißt, ausdrücklich gegen die Benediktsregel keine Almosen hatte geben wollen.⁶⁹³ Und auch mit ihrem Schluss scheint die Vita A

691 Dieses Programm ist hinreichend unspezifisch, dass es sich auch der Kirchenreform des 11. Jahrhunderts zuzuordnen ließe. Da eine Datierung der Vita A in diese Zeit jedoch unmöglich erscheint, bleibt nur die darauffolgende nächste Kirchenreformzeit in Italien, die für das Kloster S. Pietro wirksam wird, nämlich die Reform durch die Congregazione di S. Giustina ab Ende des 14. Jahrhunderts. Diese wird weiter unten ausführlich beschrieben.

692 Zucchini 2003a, S. 118.

693 Hierfür gibt es auch eine Parallelgeschichte in Gregors Benediktsvita, d. h. in dem zweiten seiner Dialoge, *ibid.*, S. 115 f.

Ein ähnliches kirchenreformerisches Programm würde möglicherweise auch in die Zeit der Kirchenreform passen, in der das Kloster S. Pietro gegründet worden ist. Eine Datierung der Vita A in das 11. Jahrhundert erscheint jedoch aufgrund der bisher angestellten Überlegungen als sehr unwahrscheinlich, sodass von einer Zuordnung des von Pietro Abate formulierten Reformprogramms zum Wirken der Congregazione di S. Giustina im 15. Jahrhundert auszugehen ist.

Dennoch bleibt ein Rest an Unsicherheit. So muss ja ausdrücklich verwundern, dass die Congregazione di S. Giustina, falls sie tatsächlich die Verfasserin der Vita A ist, Pietro nicht ausdrücklich als Mönch, sondern vielmehr als Priester bezeichnet hat, und bei S. Pietro nur vom Wiederaufbau der Kirche, nicht aber von der Gründung eines Klosters spricht. Ich habe dies mit der starken Vorbildwirkung sowohl der Sanktulus-Vita als auch der Urkunde Alexanders III. für S. Pietro di Auro begründet. Dennoch muss verwundern, dass die Mönche von S. Giustina die Bezeichnung Pietros als erstem Abt von S. Pietro in Perugia, die ja in der einzigen Erwähnung erfolgt, die in einer Urkunde in S. Pietro dem heiligen Pietro sicher zuzuordnen ist, nicht mit übernommen haben. Zucchini versucht, ihre Datierung damit zu belegen, dass die Congregazione di S. Giustina ganz regelmäßig versucht habe, bei Übernahme eines neuen Klosters einen entsprechenden Lokalheiligen zu etablieren, doch vermag sie es nicht, diese weitgehende Behauptung zu belegen. Ihre Belege beziehen sich nur auf das Mutterkloster S. Giustina in Padua, nicht aber auf irgendein weiteres zu reformierendes Kloster, vgl. *ibid.*, S. 108. Zu betonen ist angesichts der fortbestehenden Unsicherheiten Folgendes: Das Heiligenideal, nach dem die Vita A die Figur des Pietro Abate entwickelt, ist sicherlich ein entscheidender Schlüssel zu ihrer sicheren Datierung. Um hier und in ähnlich gelagerten Fällen wie z. B. beim Floridus von Città di Castello letzte Sicherheit zu erlangen, wäre es sicher nützlich, die Entwicklung des Heiligenideals in der italienischen

ganz auf eine Reetablierung des Pietro-Abate-Kults hin verfasst worden zu sein, indem durch den Bericht über das einzige postmortale Wunder des Pietro Abate für die Nichtbefolgung seines Kults die Strafe von Missernten angedroht wird.

Auf eine Spätdatierung verweist, wie bereits angedeutet, auch die Tatsache, dass diesem postmortalen Wunder eine Vielzahl zu Lebzeiten vollbrachter Wunder vorausgeht. Wie bei den Überlegungen zum heiligen Floridus herausgearbeitet, hatte man im 11. Jahrhundert dem Wunderwirken lebender Heiliger noch sehr skeptisch gegenübergestanden, weil dies den Verdacht illegitimer Selbstinszenierung erregte. Daher waren auch erst in den späteren Versionen des 16. Jahrhunderts derartige Wunder in den Lebensbericht des Floridus eingeflochten worden.⁶⁹⁴

Anders als von Zucchini vermutet, schöpfte die Reformkongregation bei der Erstellung der Vita A aber nicht ganz aus dem Nichts, da der Pietro-Abate-Kult zuvor bereits einmal bestanden hatte. Ganz offensichtlich ist sie zu der Reetablierung des Pietro-Abate-Kults erst dadurch inspiriert worden, dass zufällig die Reliquien von Pietro Abate und Stefano aufgefunden wurden, als man, wie noch darzulegen ist, mit dem Ziel der Etablierung der Reformziele der Kongregation durch Schaffung einer neuen liturgischen Disposition im Kircheninnenraum den Block des Hauptaltars von S. Pietro bewegte.

Möglicherweise hat die Congregazione di S. Giustina jedoch trotz des Vorbestehens des Pietro-Abate-Kults zum ersten Mal überhaupt eine Pietro-Abate-Vita vorgelegt. Denkbar ist allerdings auch, dass sie auf einer älteren Fassung aufbaute, die zumindest den möglicherweise aus dem 10. oder 11. Jahrhundert stammenden Bericht über das Aufeinandertreffen von Pietro Abate und Otto II. beinhaltet, das die Verfasser zum Anlass nahmen, dem Klostergründer das Programm einer Kirchenreform in den Mund zu legen. Da andere Abschnitte der vorgeblich historischen Teile der Pietro-Abate-Vita, wie oben dargelegt, erkennbar nicht aus dem 11. Jahrhundert stammen und nicht einmal im Falle des Säulenwunders von dem Vorbestehen der einzelnen Wunderlegenden ausgegangen werden muss, scheint die Vita A jedoch mindestens in weiten Teilen eine Neuerfindung des 15. Jahrhunderts zu sein. Außerdem sind bisher in den Archiven noch keine früheren Viten des Pietro Abate gefunden worden, wobei hier jedoch noch, wie oben dargelegt, einiger Forschungsbedarf besteht.

Was nun aber endgültig deutlich wird, ist, dass es nicht sinnvoll ist, wie dies in der Sekundärliteratur seit dem 16. Jahrhundert geschieht, in der Vita A zwischen einem „historischen“ Teil, der im Kern Ereignisse schildert, die sich tatsächlich zugetragen haben, und einem „ahistorischen“ Wunderteil, der erkennbar keine historisch belastbaren Episoden enthalte und daher durch den modernen Forscher verworfen werden könne, zu unterscheiden. Vielmehr erscheinen auch die in dem vermeintlich historischen Teil geschilderten Ereignisse auf Basis topischer Erzählmotive erfunden worden zu sein, um einem Menschen des 10./11. Jahrhunderts

Literaturgeschichte umfassender zu untersuchen als das bisher geschehen ist. Wichtige Beiträge zu Umbrien finden sich in den einzelnen Forschungsbeiträgen bei Luongo 2000.

im 15. Jahrhundert nachträglich einen Lebensverlauf zu verleihen und diesen gemäß den Auffassungen und Zielen seiner Erfinder, also der Congregazione di S. Giustina auszugestalten. Möglicherweise wurden dabei in einer vorbestehenden Vita geschilderte, vermeintlich historische Ereignisse übernommen, die allerdings ihrerseits womöglich weniger der Niederlegung historischer Tatsachen als mehr der Propagierung einer kirchenreformerischen Programmatik dienten.

Der topische Aufbau des vermeintlich historischen Teils der Vita ist für den angeblich antiken Ursprung der Kirche S. Pietro, ihre Zerstörung durch Barbaren und ihren Wiederaufbau durch einen heiligen Mann bereits ausführlich dargelegt worden; dabei handelt es sich um Erfindungen auf Basis ähnlicher Geschichten, die Gregor der Große und andere Autoren für Gualdo Tadino, Gubbio, Città di Castello und weitere Städte behauptet haben, ohne dass sich diese in der Realität tatsächlich zugetragen hätten.⁶⁹⁵

An zahlreichen Stellen auch des vermeintlich historischen Teils kehren die Verfasser der Vita A sogar offen heraus, dass die darin geschilderten Episoden auf topischen Erzählmotiven beruhen, indem sie nämlich wiederholt auf korrespondierende Ereignisse in der Bibel und bei Gregor dem Großen verweisen.⁶⁹⁶ Damit stellen die Autoren der Vita A ausdrücklich heraus, dass ihr Text topisch zu verstehen ist: Indem Pietro Abate als Antityp das wiederholt, was vor ihm heilige oder gar biblische Typen vollbracht haben, erweist sich dessen Heiligkeit. Ganz ausdrücklich ist der gesamte Vitenbericht also als der Erweis der Heiligkeit des Pietro Abate mit typologischen Mitteln und eben nicht als Bericht von historischer Faktizität zu lesen.

Dies betrifft im Übrigen auch das angebliche Aufeinandertreffen von Pietro und Otto II., bei dem nicht nur Pietro Abate ein Reformprogramm des 15. Jahrhunderts in den Mund gelegt wird, sondern das, wie oben bereits dargelegt, aller Wahrscheinlichkeit nach insgesamt mithilfe der Topik der Herrscherermahnung durch Heilige erfunden wurde.⁶⁹⁷ Mit anderen Worten: Pietro Abate ist nie auf Otto II. getroffen.

Insofern ist es eventuell gar nicht möglich, mit Stefania Zucchini anhand universalhistorischer Daten (War Otto II. zur besagten Zeit in Italien? War er auf der Hin- oder Rückreise?) den „historischen Pietro“ bzw. den vermeintlichen historischen Kern der Vita zu rekonstruieren.⁶⁹⁸ Vielmehr muss man womöglich von dem umgekehrten Befund ausgehen: Der Verfasser der Vita A war hinreichend gelehrt, Pietro so in die Weltgeschichte einzubinden, dass der für ihn erfundene Lebensweg auch demjenigen plausibel erscheinen musste, der über historische Bildung verfügt. Wenn Zucchini also aufzeigt, dass sich die Schilderung der Vita A grundsätzlich historisch aufrechterhalten ließe, wenn man den Akkusativ, wonach

⁶⁹⁵ S. o. S. 160 ff.

⁶⁹⁶ Vgl. das Matthäus-Zitat im „historischen“ Teil der Vita A (Dok. 5) und Zucchini 2003a, S. 146.

⁶⁹⁷ S. o. Fn. 552.

⁶⁹⁸ Zucchini 2003a, S. 170–174.

Otto von seiner Krönung auf dem Rückweg *nach* Rom gewesen sei („Imperator Otto secundus, rediens Romam, suscepta jam corona Peruiam venisset“) in einen Ablativ verändert, wonach er *von* Rom gekommen sei („rediens [ab] Roma“), weist sie damit womöglich nicht nach, dass nur ein Abschreibfehler vorgelegen und sich damit das Treffen – als einziges universalhistorisch fest datierbares Ereignis der Vita – im Jahre 967 zugetragen hat,⁶⁹⁹ sondern dass die Verfasser der Vita A bei ihrer Arbeit sehr gut recherchiert haben. Damit würde der von Stefania Zucchini herausgearbeitete Befund, dass die Verfasser der Vita A Pietros Leben mithilfe der *ars hagiografica* (also im Wesentlichen der Typologie)⁷⁰⁰ „aus dem Nichts oder quasi aus dem Nichts“ konstruiert haben, was für eine Heiligenvita im Übrigen schon fast gattungstypisch sei,⁷⁰¹ sogar noch viel weitergehen, als von Zucchini in ihrem bahnbrechenden Aufsatz nachgewiesen.

Von großem Wert sind Zuccinis in diesem Zusammenhang angestellten Untersuchungen zur Gründung des Klosters S. Pietro und der adligen Herkunft von Pietro Abate. Dabei geht sie methodisch anders vor, löst sie sich in Bezug auf die Frühzeit von S. Pietro vollständig vom Vitenbericht und versucht, die historischen Ereignisse auf Basis verlässlicher archäologischer und dokumentarischer Quellen zu rekonstruieren.⁷⁰² Die Ergebnisse dieser Untersuchungen sind an den entsprechenden Stellen in den Kapiteln zum angeblichen Vorbestehen von S. Pietro und zum dokumentarischen Befund bereits bearbeitet worden.⁷⁰³ In Bezug auf die angebliche adlige Herkunft des Pietro Abate weist sie jedoch nach, dass diese höchstwahrscheinlich auf der Basis von Gregors Benediktsvita erstellt worden ist; so stammt Pietro Abate nach der Vita A aus dem „pagus“ Agello und ist „nobili ortus prosapia“, während Benedikt bei Gregor als „liberiori genere ex provincia Nursia exortus“ erscheint.⁷⁰⁴

Das Ziel der Reetablierung des Pietro-Abate-Kults hat Stefania Zucchini treffend erfasst: Es ging der Congregazione di S. Giustina darum, der Verweltlichung des Klosters von S. Pietro, die, wie noch zu zeigen sein wird, im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Verwicklung in diverse politische Ränkespiele bis hin zu einem politischen Mord durch den Abt des Klosters mit sich gebracht hatte, ein Bild entgegenzusetzen, das auf Moralität und Rechtschaffenheit beruht.⁷⁰⁵ Hierzu gab sie dem offenbar nur noch dem Namen nach bekannten Gründer des Klosters von S. Pietro ein Profil,⁷⁰⁶ das den spezifischen Reformidealen der Congregazione

699 Vgl. *ibid.*, S. 170 f.

700 *Ibid.*, S. 108.

701 „[...] la vicenda della *Vita* di s. Pietro abate è esempio perfetto di una costruzione dal nulla e sul nulla (o quasi), il che rientra nelle regole del genere [...]“, *ibid.*, S. 170.

702 *Ibid.*, S. 174–181.

703 Zucchini stellt hier plausible Überlegungen an, doch greifen diese zu kurz. Das ist sehr verständlich angesichts der Komplexität der oben dargestellten Zusammenhänge und der Tatsache, dass die Gründungszeit von S. Pietro nicht das Hauptthema ihres Aufsatzes ist.

704 Zucchini 2003a, S. 181 meN.

705 *Ibid.*, S. 98.

706 So auch *ibid.*, S. 108; die Präzisierung der Reformideale der Congregazione di S. Giustina findet sich dort allerdings nicht.

di S. Giustina entsprach, die insbesondere die Loslösung von weltlichen Autoritäten und die Bekräftigung der Ordensregeln des heiligen Benedikt umfassten. Indem sie diese Ideale auf die Person des eigenen Klostergründers Pietro projizierte, gab sie den Mönchen von S. Pietro einen identitätsstiftenden Auftrag, der vermeintlich aus der Vergangenheit, und zwar von der unmittelbaren Gründung des Klosters her stammt und von daher in die Zukunft des nun zur Congregazione di S. Giustina gehörenden Klosters weisen sollte. Die Mönche von S. Pietro in Perugia sollten es nun ihrem Klostergründer gleichtun, indem sie ein Leben gemäß der vom heiligen Benedikt aufgestellten Ordensregel führten, ohne sich darin durch weltliche Einflussnahme beirren zu lassen. Die Verortung der Pietro-Legende in der Vergangenheit gab den Reformidealen die Würde des Alters, und die Tatsache, dass sie in der Person des Klostergründers verkörpert wurden, machte sie für das Kloster S. Pietro geradezu zu einem programmatischen Auftrag.

Die entscheidende Grundlage für diese Strategie bildete die Abfassung der Vita A, für die man sich offenbar auch der im Klosterarchiv befindlichen Quellen und der Herkulanus-Vita Gregors bediente, um die Vita fest in der Geschichte Perugias und des Klosters S. Pietro zu verorten.⁷⁰⁷

Damit ist also der Kodex 1115 der BCAP, der SP1 enthält, in der Tat in das 15. Jahrhundert zu datieren. Er ist ebenso wie die Lektionare, die das Datum der Pietro-Abate-Liturgie enthalten und ebenso wie die schriftlichen Ausarbeitungen der Pietro-Abate-Liturgie in einzelne *Lectiones* jener bereits angedeuteten Schriftenreform der Congregazione di S. Giustina zuzuordnen, bei der die einzelnen Mitgliedsklöster dazu verpflichtet wurden, die für die korrekte Einhaltung der Liturgie erforderlichen Schriften vorzuhalten. Beim derzeitigen Stand der Erschließung des archivalischen Materials ist auch davon auszugehen, dass überhaupt erst mit diesen Schriften das Heiligenfest für Pietro Abate am 10. Juli und die dazugehörige Liturgie erfunden worden sind. Noch am Ende des 15. Jahrhunderts scheint die Vita A den Mönchen von S. Pietro sehr geläufig gewesen zu sein, lassen sie doch auf dem aufgeschlagenen Buch des zwischen 1496 und 1500 gemalten Pietro Abate auf der Predellentafel des Himmelfahrtsaltars von Pietro Perugino ähnlich der Säuleninschrift des Benedetto Bonfigli die Kernbotschaften dieser Vita erscheinen, womit sie erneut in Bildform öffentlich propagiert werden: „Der heilige Petrus aus Perugia, erster Abt und Erneuerer dieses Klosters. Er zeichnete sich durch viele Wunder aus und lebte jedoch zur Zeit Kaiser Ottos II.“ (Abb. 859).⁷⁰⁸

707 Ohne Bezug auf die *spezifischen* Ideale der Reformkongregation von S. Giustina so auch bei *ibid.*, S. 108.

708 Der auf dem Buch gemalte Text lautet im lateinischen Original:

„Sanctus Petrus
P[er]usinus
hui[us] mon[asterii]
abbas pri-
mus et rep[er]a-
tor m[on]astrii
qui claruit
mi[r]acul[is]

Der Weg über die Erstellung einer Vita und ihre medienübergreifende Wertungskette war viel effektiver als es die Gesetzestexte über die *Ordines* und *Consuetudines* der Congregazione di S. Giustina je hätten sein können. Die Personifikation der Reformideale in der Figur des Pietro Abate in Ergänzung zur Verbreitung bloßer abstrakter Normen machte den Mönchen ein unmittelbares Identifikationsangebot, das durch das unter der Congregazione di S. Giustina angebrachte Bildnis im Kircheninneren, das Pietro ein visuell zu erfassendes Gesicht gab, sogar noch verstärkt wurde. Zusätzlich zu den Mönchen wurden sowohl über dieses Bildnis als auch durch die Verbreitung der Vita in Form von Lesungen außerdem auch die Gläubigen Perugias erreicht. Auf dieses Publikum zielte auch ein weiteres Element der Vita A ab: Um der Kirche S. Pietro im urbanen Kontext Perugias eine möglichst hohe Würde zu verleihen, erfand die Congregazione di S. Giustina nun das vermeintliche hohe Alter und die angebliche ehemalige Kathedralwürde von S. Pietro. Bei dieser Inszenierung einer vermeintlich antiken Vergangenheit handelt es sich nicht um einen Einzelfall; wie oben dargelegt hatten die Kathedraalforscher Testini, Wataghin und Pani Ermini auch bei anderen Kirchen im Italien des hohen und offenbar auch des späten Mittelalters ganz ähnliche Geschichtserfindungen beobachtet (s. o.). An dieser Stelle muss noch einmal betont werden: Der Zweck der bis heute äußerst wirksamen Erfindung und den Tatsachen widersprechenden antiken Gründung und ursprünglichen Kathedraalfunktion von S. Pietro in Perugia liegt in den Bedürfnissen der benediktinischen Klosterreform des 15. Jahrhunderts.

An dieser Stelle gewinnt die Beobachtung besondere Bedeutung, dass Benedetto Bonfigli mit seinem Herkulanuszyklus im Palazzo dei Priori von Perugia genau dann erstmals das hohe Alter von S. Pietro und die Grablege von Herkulanus in dieser Kirche im Bild postuliert hat, als dies von der Vita A erstmals nachweislich im Wort propagiert wird. Der Mythos scheint überhaupt erst in dieser Zeit erfunden worden zu sein. Seine Propagierung im Medium der Wandmalerei an dem zentralen Ort der Kommune Perugia zeigt, dass die Strategie der Reformkongregation von S. Giustina, mit der Behauptung des hohen Alters von S. Pietro den Rang der Kirche innerhalb Perugias zu erhöhen, sofort aufgegangen ist. Dass ein wesentlicher Inhalt der Vita A nun auf neutralem, politisch außerordentlich prominentem Terrain bildlich postuliert wird, erhöht die Glaubwürdigkeit des Mythos. Aufgrund der besonderen Evidenzwirkung von Bildern, denen man zuweilen schneller glauben mag als einem Text, dessen kritische Rezeption in der christlichen Tradition über Jahrhunderte hinweg besonders eingeübt scheint, mag zum Erfolg der Propagierung dieses Mythos noch zusätzlich beigetragen haben.

fu[it] aut[em]
t[em]p[or]e Octo
nis im
p[er]atoris
secu[n]di.“

Ich danke herzlich Frau Angelika Fricke und Herrn Gregor Patt für die Transkription.
Vgl. auch Jullian 1961, S. 74 Fn. 36.

Ein weiterer Bestandteil der Strategie der Congregazione di S. Giustina, Pietro Abate einen prominenten Ort in der Kommune von Perugia zu sichern, sollte dagegen erst sehr viel später von Erfolg gekrönt sein. In der Episode des Aufeinandertreffens von Pietro Abate mit Otto II. tritt Pietro ausdrücklich als Beschützer der Stadt Perugia in Erscheinung, indem er Otto erfolgreich dazu bewegt, seinen Truppen das ursprünglich befohlene Marodieren zu verbieten. Die damit erfolgte indirekte Empfehlung der Congregazione di S. Giustina, Pietro zum Schutzherrn von Perugia zu erklären, sollte erst in den Jahren 1631 und 1653 wirken.⁷⁰⁹ Darauf wird im entsprechenden Kapitel noch einzugehen sein.

Was aber folgt aus diesem Befund für die Rekonstruktion der Errichtung und Ausstattung von S. Pietro? Zunächst einmal ist damit nachgewiesen, dass uns die Vita A ebenso wie die – wie noch zu zeigen sein wird – auf ihrer Basis erstellten Viten B und C keinerlei authentische Informationen über die Entstehung der Kirche und des Klosters geben können. Sie gibt Aufschluss über das Selbstbild des Klosters im 15. Jahrhundert, nicht dagegen über seine Verfassung im 11. Jahrhundert. Ganz im Gegenteil gilt es festzustellen, dass die Congregazione di S. Giustina mit Abfassung der Vita A wirkmächtige Mythen begründet hat, die die Sicht der Forschung auf die Vergangenheit von S. Pietro lange Zeit verstellt haben. Im Einzelnen zurückzuweisen sind die erstmals in der Vita A behauptete Gründung von S. Pietro in antiker Zeit, deren angebliche ursprüngliche Funktion als Kathedrale von Perugia sowie die persönliche Beteiligung von Pietro Abate an der Errichtung des Klosters. Es verbieten sich damit jegliche Spekulationen darüber, ob Pietro, wie dies in der Forschung teils vermutet wird, beispielsweise nur den Bereich saniert hat, in dem sich die angebliche Wundersäule befindet, weil die Bauzeit doch so kurz gewesen sei, die Kapitelle dieser und einer benachbarten Säule eine deutlich andere Formensprache hätten als die übrigen und just an dieser Stelle sich das von Pietro bewirkte Wunder ereignet haben soll.⁷¹⁰

Aber auch weitere Mythen sind als durch die Vita A erfunden zurückzuweisen: die adlige Herkunft des Pietro und sein Geburtsort Agello, seine Priesterschaft, sein Aufeinandertreffen mit Otto II. und die näheren Umstände seines Zusammenspiels mit Bischof Honestus. Dass der Vorgänger von Bischof Cono das Kloster jedoch aus seinem Zuständigkeitsbereich entlassen hat, erscheint durch die Urkunde Sylvesters II. von 1002 ebenso belegt wie die auch von Vita A behauptete Tatsache, dass ein Papst Johannes das Kloster in großer zeitlicher Nähe zu seiner Gründung papstunmittelbar gestellt hat. Auch die Verortung der Kirche auf dem Monte Calvario entspricht dem Sprachgebrauch der zeitgenössischen Urkunden.

Wenn man, wie hier beschrieben, davon ausgeht, dass die Congregazione di S. Giustina Verfasserin der Vita A ist, bleibt eine Episode jedoch merkwürdig, nämlich das in der Vita A beschriebene Begräbnis des Pietro „in der Nähe“ und nicht etwa im Kircheninnenraum von S. Pietro. Die Reformkongregation hatte, wie dies urkundlich sicher belegt ist, die Reliquien des Pietro Abate ja im Altar von

709 S. u. Fnn. 3589 und 3590.

710 S. o. S. 242 f.

S. Pietro aufgefunden – warum sollten sie sie in der von ihnen verfassten Vita nicht auch gleich dort bestatten lassen? Diese Unstimmigkeit ist nicht hinreichend, um die hier vorgenommene Datierung der Vita A ins 15. Jahrhundert und damit auch die Behauptung einer ursprünglichen Bestattung außerhalb des Kircheninnenraums von S. Pietro zu verwerfen; ein Rest Unsicherheit bezüglich des Überlieferungswegs der Vita A wird bei der gegebenen Quellenlage jedoch in jedem Fall verbleiben.

IV.5 Die Viten B und C und die Mythen der frühneuzeitlichen Geschichtsschreibung

a) Konfusion der Daten und Kreation eines Mythos: Die frühneuzeitliche Geschichtsschreibung bis zur Erstellung der Viten B und C

Es ist nun deutlich geworden, dass sich jegliche Datierungsversuche der einzelnen in Vita A geschilderten Episoden anhand historischer Plausibilisierungen verbieten, da ihr Inhalt typologischen Mustern folgt und erst ungefähr 450 Jahre nach den in ihr geschilderten Ereignissen abgefasst wurde. Dies ist jedoch von der Forschung bis zum bahnbrechenden Aufsatz von Stefania Zucchini nicht erkannt worden, sodass sich nach und nach immer mehr Mythen und Jahreszahlen in die kunsthistorische Forschungsliteratur zu S. Pietro in Perugia geschlichen haben, die allesamt als vollkommen verfehlt zurückgewiesen werden müssen. Da die mit dieser verfehlten Methodik gewonnenen und damit vollkommen falschen Daten quasi omnipräsent sind und den Blick auf die Geschichte von S. Pietro verstellen, sollen die wichtigsten nun in einem kurzen Abriss Rezeptionsgeschichte der Vita des Pietro Abate, die zugleich die Forschungsgeschichte zu diesem Heiligen und dem Kloster S. Pietro in Perugia darstellt, widerlegt werden. Dabei werden die bahnbrechenden Erkenntnisse Stefania Zuchinis zusammengefasst und – nicht zuletzt aus den Erkenntnissen der hier unternommenen Beschäftigung mit der Ausstattungsgeschichte von S. Pietro in Perugia – weitergeführt. Dabei wird deutlich werden, zu welchen Zeiten und mit welchen über die Zeit wechselnden Interessen sich die einzelnen Autoren der Figur des Pietro Abate und der Geschichte des Klosters von S. Pietro zugewandt haben. Diese Konjekturen zu kennen, ist auch für die weiteren Ausführungen zur Ausstattung von S. Pietro von erheblicher Bedeutung, weil die gelehrten Auseinandersetzungen mit dem Kloster S. Pietro und seinem Gründungsheiligen den geistesgeschichtlichen und religiösen Hintergrund für zahlreiche Umgestaltungen des Kircheninneren von S. Pietro gebildet haben und teils sogar unmittelbar ursächlich für weitgehende Umgestaltungskampagnen geworden sind. Schließlich macht dieser Abriss aber auch deutlich, wie die Forschung seit der frühen Neuzeit langsam einen dicken Knoten aus sich widersprechenden, teils plausibel erscheinenden und teils offensichtlich absurden Tatsachenbehauptungen

gebunden hat, der ohne grundsätzliche und umfassende Studien mit historischem Wahrheitsanspruch gar nicht mehr zu entwirren ist.

Die ersten Autoren, die sich mit Pietro Abate beschäftigen, sind internationale Historiographen und Hagiographen. Letztere versuchen ungefähr ab der Mitte des 16. Jahrhunderts und offenbar in Zuge der im entsprechenden Kapitel im vorliegenden Text ausführlich zu beschreibenden tridentinischen Heiligenverehrung, durch das Anlegen von Katalogen sämtliche Heiligen zu erschließen und unter verschiedensten Gesichtspunkten – z. B. territorial oder nach Ordenszugehörigkeit – zu systematisieren. Dabei gehen die Autoren über die Zeit immer stärker ins Detail und sind immer mehr daran interessiert, die Überlieferung kritisch zu befragen. Am Ende dieser Entwicklung stehen die Arbeiten von Jean Mabillon und der Bollandisten, die ab Ende des 17. Jahrhunderts versuchten, die Heiligen und ihre Viten mit überprüfbarer Methodik zu sammeln und zu kommentieren.

Der früheste Autor, der in diesem Zuge über Pietro berichtet und dabei neue Daten erschafft, ist Pietro Calzolari da Buggiano, ein gelehrter Mönch der Cassinensischen Kongregation, wie die Congregazione di S. Giustina seit ihrer Umbenennung im Jahre 1504 genannt wird. In seiner in Volgare verfassten und 1561 erschienenen, populärwissenschaftlich orientierten allgemeinen „Klostergeschichte“ („*Historia monastica*“), die in Wahrheit über weite Strecken einen Katalog von Mönchsheiligen darstellt, widmet er „Santo Pietro Abbate“ ein ganzes Kapitel. Die darin enthaltenen Informationen hat er ganz offensichtlich der Vita A entnommen, die offenbar auch in seinem Heimatkloster, der Florentiner Badia, vorhanden war.⁷¹¹ Die von ihm eingeführte „Neuerung“ ist die Datierung des Todes des Pietro Abate auf den 10. Juli 967.⁷¹² Schaut man darauf, wie Calzolari den Tod weiterer Heiliger in seinem Werk datiert, so wird seine Methode deutlich, jedem Toten die Regierungszeit eines bestimmten Herrschers zuzuordnen und dabei oft für die Datierung nicht aus seinen Kenntnissen über das tatsächliche Todesjahr der Heiligen, sondern aus dem zu entwickeln, was er über die Regierungszeiten der jeweiligen Herrscher wusste. Das Jahr 967 ist der einzige Zeitpunkt, zu dem Pietro, wenn man in Missachtung ihres topischen Gehalts am Inhalt der Vita A als historische Wahrheiten festhalten möchte, plausiblerweise in Perugia auf Otto II. getroffen sein könnte. Dies war den Zeitgenossen offenbar klar; auch Jacobilli

711 Calzolari 1561a, S. 137–139.

Obwohl er als Quelle eine „*Cronica antica della Badia di Firenze*“ nachweist, ist die Benutzung der Vita A eindeutig, vgl. Zucchini 2003a, S. 149. Es ist also naheliegend anzunehmen, dass die Badia di Firenze, die wie S. Pietro in Perugia der Cassinensischen Kongregation angehörte, eine Abschrift der Vita A besaß. Insbesondere im Vergleich mit den ähnlichen Angaben Arnold Wions, die an eine Abschrift der Vita A auch im cassinensischen Kloster S. Giorgio in Venedig denken lässt, scheint es plausibel davon auszugehen, dass Abschriften der Vita A in den Klöstern des Cassinensischen Kongregationsverbundes weit verbreitet war. Das wiederum lässt vermuten, dass die Vita A auch in der Absicht verfasst worden war, in die gesamte Reformkongregation hineinzuwirken; das Exempel des Pietro Abate hätte dann nicht nur, wie oben herausgearbeitet, lokale Funktion für das Kloster S. Pietro in Perugia gehabt.

712 Calzolari 1561a, S. 139.

datiert hier – natürlich unter Missachtung der Topik – korrekt.⁷¹³ Es ist bei der in der Verwendung des Plurals für die Jahreszahl merkwürdigen Angabe des Pietro Calzolari („ne gl’anni del parto di Maria Vergine 967“) also wohl von einer missverständlichen Formulierung der Gestalt auszugehen: „Pietro starb um 967 an einem 10. Juli“. ⁷¹⁴ Jedenfalls ist diese Datierung als auf einer inadäquaten Methodik (Missachtung der topischen Erzählweise der Vita A) basierend zu verwerfen und greift die bisher getroffenen Feststellungen und Datierungen nicht an.

Darauf folgte mit dem seit 1584 im Kloster S. Benedetto in Polirone bei Mantua lebenden Arnold Wion ein weiteres Mitglied der Cassinensischen Kongregation.⁷¹⁵ Dieser legte in seinem Hauptwerk „Lignum Vitae“ von 1595, einer anhand einer Baum-Metaphorik systematisierten Geschichte des gesamten Benediktinerordens in all seinen Verästelungen und insbesondere auch seiner heiligen Männer, die ihre Verbildlichung nicht zuletzt in monumentaler Form im Jahre 1593 auch im Kircheninneren von S. Pietro in Perugia fand, einen kurzen Absatz über Pietro Abate vor. Darin behauptete er, ebenfalls eine Handschrift der Pietro-Abate-Vita gesehen zu haben und datierte dessen Wirken in die „Zeit Ottos I. im Jahre 960“. ⁷¹⁶ Als Quelle gab er außerdem Pietro Calzolari an, und so wird deutlich, dass die Autoren sich von Anfang an gegenseitig zur Kenntnis nahmen, jedoch nicht damit zu rechnen ist, dass sie beim Exzerpieren sorgfältig vorgehen.

713 Jacobilli 1647, S. 699.

714 Zucchini 2003a, S. 149 f.

Die Formulierung bei Calzolari lautet: „Di santo Pietro Abbate: Diuenuto uecchio, passò al Signore à di dieci di luglio, sotto l’Imperio di esso Ottone secondo, ne gl’anni del parto di Maria Vergine 967“, Calzolari 1561b, S. 139. Die merkwürdige Verwendung des Plurals („gli anni [...] 967“) ist möglicherweise als „um 967“ gemeint. Denkbar ist auch, dass hier „giorni“ zu lesen ist, allerdings wird zumindest gegenwärtig das Fest von Mariä Geburt am 8. September begangen (http://www.erzabtei-beuron.de/schott/register/proprium.kal/schott_anz/index.html?file=proprium/September08.htm; Zugriff am 16. Dezember 2016).

Andere Todesdatierungen bei Calzolari sehen ganz ähnlich aus und zeigen – nicht zuletzt durch die Wiederholung gleicher Jahreszahlen für denselben Herrscher, dass für die Datierungen nicht sicheres Wissen über die jeweils beschriebenen Heiligen ausschlaggebend geworden ist:

Vita „Di santo Elfigio Arciuescouo“: „Visse questo santo Martire intra mortali, sotto Ottone secondo Imperadore, ne gl’anni della nostra salute 967“, Zucchini 2003a, S. 139. Folgt dann Otto III., heißt es bei „Di santo Venero“: „Visse sotto l’imperio di Ottone terzo, ne gl’anni dell’humana salute 1001“, *ibid.*, S. 141.

Bei „Di santo Giouanni, e Benedetto Martiri“: „Furono questi due santi martiri al mondo, sotto l’Imperio di Ottone terzo, ne gl’anni della salute humana. 1001“, *ibid.*, S. 143.

Dann folgt ein Tod unter Otto III. 1015 und einer 1017; *ibid.*, S. 144 f.

715 Zu Arnold Wion s. Fn. 2828.

716 „Petri Abbatis.] Ex tabulis ilius Monasterij, & eius uita, quam ibidem MS. vidimus, huius natalem hic reposui. Agit de eodem paucis Petrus à Bugio [Pietro Calzolari] in historia Monastica, colloquio siue diario quino, & ultimo [= Calzolari 1561a]. Floruit tempore Othonis I. Imp. Anno Domini 960“, Wion 1595 Pars 2, Lib. 3, S. 219. Weiterführende Literatur zu Arnold Wion und Angaben zum Benediktinerbaum in S. Pietro finden sich unten in Kapitel **XI.2.c**).

Der erste Autor, der ein ausführliches Exzerpt der Vita A vorgelegt hat, ist der Hagiograph Filippo Ferrari mit seinem „Catalogus Sanctorum Italiae“ von 1613.⁷¹⁷ Bei ihm handelt es sich um einen aus Alessandria stammenden Serviten, der zur Zeit der Publikation des „Catalogus“ Professor der Theologie und Mathematiklehrer im Tessin war. Abweichend von Vita A bezeichnet er Pietro jedoch ausdrücklich als Mönch und Abt. Außerdem behauptet Ferrari, dass ihn Papst Johannes XIII. in diese Ämter eingesetzt habe.⁷¹⁸ Da in der Vita A nur von einem Schutzprivileg eines nicht näher bestimmten Papstes Johannes für das Kloster S. Pietro die Rede ist, könnte man nun vermuten, dass Ferrari eine andere, bisher unbekannte Vitenversion vorlag, die diese Punkte beinhaltet und noch dazu Pietro ausdrücklich als Mönch bezeichnet. Mit Zucchini darf man aber wohl als wahrscheinlicher annehmen, dass Ferrari die Identität des Papstes Johannes der Vita A aus der einzigen universalhistorisch datierbaren Tatsachenbehauptung der Vita, nämlich der Reise Ottos II., und dass diese 967 stattgefunden haben müsse, geschlossen hat, was ihn zu dem von 965–972 regierenden Johannes XIII. führte.⁷¹⁹ Darauf, dass die Frage der Identifizierung des Papstes Johannes, der dem Kloster S. Pietro das erste Privileg erteilt hat, in Wahrheit viel komplexer ist, ist im obigen diplomatischen Kapitel bereits verwiesen worden. Zur Nennung von Pietro als Abt scheint Ferrari durch seine auch sonst zu beobachtende Methode gelangt zu sein, von dem – von ihm nicht als topisch begriffenen – Inhalt der Vita A und seinen erheblichen universalhistorischen Kenntnissen auf eine logische und möglichst gut datierbare Abfolge der Ereignisse zu schließen.⁷²⁰ Die Identifizierung des Papstes Johannes war jedenfalls wirkmächtig gewesen; Ferrari folgen in diesem Punkt Felice Ciatti (1638)⁷²¹, Lodovico Jacobilli (1647)⁷²² und Giacinto Vincioli (1734)⁷²³. Zweifel hatten, wie oben dargelegt, erst Leccisotti und Tabarelli geäußert, bevor die Frage auf dem Jubiläumskonvent von 1966 ausführlich diskutiert wurde.

In seinem Folgewerk, dem „Catalogvs Generalis Sanctorvm, Qui in Martyrologio Rom.[anum] non sunt“ von 1625, widmet Filippo Ferrari Pietro Abate nur noch einen Absatz, in dem er sich im Vergleich zu seinen luziden Ausführungen des „Catalogus Sanctorum Italiae“ merkwürdig kryptisch äußert: „Petri Abb] Ex Martyrol monastic. [wahrscheinlich Wions „Lignum Vitae] & Tab. Ecclesiae Perusinae. Claruit sub Otthone I. circa an. 960 [eine Formulierung, die unter Reduktion

717 Ferrari 1613, S. 421 f. Als Quelle gibt er an: „Ex vita M. S. quae apud Monachos S. Petri Perusiae servatur“. Es ist wahrscheinlich, dass er damit unmittelbar SP1 gemeint hat. Ferraris Auszug findet sich ausführlich zitiert bei AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 71.

718 Ferrari 1613, S. 421 f.

719 Zucchini 2003a, S. 179.

720 Ibid., S. 152.

721 Ciatti 1638b. Dieser Band hat mir nicht vorgelegen; vgl. stattdessen die Angabe bei Zucchini 2003a, S. 160. Hier erscheint es besonders deutlich, dass Ciatti nicht durch selbständiges Rechnen zur Identifikation des Papstes Johannes gelangt ist, da er behauptet, Johannes XIII. habe im Jahre 976 (er stirbt 972!) die Kirche S. Pietro geweiht.

722 Jacobilli 1647, S. 698.

723 Vincioli 1734, S. 11.

der eigenen Kenntnisse offenbar aus Wion entnommen wurde] De eo Pet.[rus Calzolari] Record. In Hist. Monast. Diario S. & antiqua monum. Cœnobij S. Petri Perusiæ [Vita A], ex quibus vitam decerpimus in Catal. Nostro descriptam.“⁷²⁴ Erneut wird deutlich, dass sowohl die Vita A als auch die bisher erschienene Sekundärliteratur zur Kenntnis genommen werden, ohne dass der Autor sich aber um Präzision bemühen würde. Merkwürdig ist Ferraris Verweis auf „Tabellae Ecclesiae Perusinae“, womit offensichtlich Einträge in die Heiligenkalender gemeint sind. So, wie Ferrari formuliert, müssten also doch auch in den Kalendarien der anderen Peruginer Kirchen Eintragungen zu Pietro Abate zu erwarten sein, womit seine Verehrung in der gesamten Stadt und nicht nur im Kloster von S. Pietro erwiesen wäre. Möglicherweise formulierte Ferrari aber auch nur missverständlich und meinte lediglich die in S. Pietro erhaltenen Kalendarien in Lektionaren der Congregazione di S. Giustina, die, wie oben dargelegt, für den 10. Juli das Heiligenfest des Klostergründers vermerken. Die Nennung von Otto I. und nicht Otto II. ist offenbar als Schwerpunktsetzung des sehr an universalhistorischen Zusammenhängen orientierten Filippo Ferrari zu deuten: Otto I. hatte seinen Sohn im Jahre 967 nur zum Mitkaiser erhoben. Möglicherweise handelt es sich auch um eine Übernahme der entsprechenden Formulierung Arnold Wions.⁷²⁵

Nachdem mit Hugo Ménard 1629, der keine Neuerungen bringt, vorerst zum letzten Mal ein an der übergreifenden Geschichte bzw. Hagiographie orientierter Autor die Überlieferung des Wissens um Pietro übernommen hatte,⁷²⁶ bestimmten nun für eine gewisse Zeit lokale Historiker das Bild, das sich die gelehrte Welt von Pietro Abate und der Gründungszeit des Klosters von S. Pietro macht.⁷²⁷ Kennzeichnend für diese Autoren ist die zunehmende Tendenz, die in der Vita des Pietro Abate beschriebenen zahlreichen Ereignisse in eine logische Abfolge zu bringen und anhand universalhistorischer Daten und Plausibilitätserwägungen fest zu datieren. Dies ist, wie nun hinreichend dargelegt, ein aufgrund des topischen Aufbaus von Pietros Vita vollkommen verfehelter Ansatz. Dieses Vorgehen zeigt aber auch, dass mittlerweile – also zu Beginn des 17. Jahrhunderts – vollkommen in Vergessenheit geraten ist, wann und unter welchen Bedingungen die Vita A des Pietro Abate verfasst worden ist. Kennzeichnend ist für die Peruginer Lokalhistoriker außerdem ein zunehmendes Interesse an den Umständen der Gründung der Kirche S. Pietro und deren kunsthistorischer Erschließung, nachdem es bisher ja fast ausschließlich um die Hagiographie des Pietro Abate gegangen war.

Der erste unter ihnen war Pompeo Pellini, der seine Stadtgeschichte Perugias bereits 1594 verfasst hatte, die allerdings erst 1664 unter dem Titel „Dell’istoria di Pervgia“ im Druck erschien. Im zweiten Band kommt er auf die Reliquienfindung von 1436 zu sprechen und nutzt dies zu einem kurzen Exkurs über den

⁷²⁴ Ferrari 1625, S. 284.

⁷²⁵ Letzteres vermutet Zucchini 2003a, S. 152.

⁷²⁶ Ménard und Henri 1629; vgl. dazu Zucchini 2003a, S. 153.

⁷²⁷ Eine Einschätzung dieser Phase der Beschäftigung mit Pietro Abate findet sich bei Zucchini 2003a, S. 154.

Heiligen.⁷²⁸ Dabei gibt er den Inhalt der Vita des Pietro Abate wieder, den er jeweils kommentiert und, wo er es für nötig befindet, historisch berichtigt. Seine erste Korrektur betrifft die von ihm paraphrasierte Behauptung, wonach Pietro „aus Agello, dem Kastell von Perugia, das nicht mehr als sieben Meilen außerhalb der Stadt liegt“, stamme („da Agello Castello di Perugia, non più di sette milglia dalla Città lontano“) und adlig sei. Beides zugleich könne laut Pellini nicht sein, wobei nicht ganz deutlich wird, warum der Autor dies nicht für möglich hält.⁷²⁹ Die Überlieferung sei nun dahingehend zu korrigieren, dass Pietro aus dem zu Pellinis Zeit bereits ausgestorbenen Geschlecht der Nobili d'Agello hervorgegangen sei, bei dem es sich um ein stadtperuginisches Adelsgeschlecht handle.⁷³⁰ In einer merkwürdigen Formulierung kritisiert er außerdem diejenigen – nach dem etwas verschwurbelten Textzusammenhang sind die Mönche von S. Pietro gemeint – die in einer nachträglichen Anfügung am Ende der Vita behauptet hätten, dass Pietro alle Dinge, die in der Vita beschrieben sind, im Jahre 940 bewirkt habe (gemeint ist wohl um 940). Zu der Zeit habe jedoch Otto I., nicht Otto II. regiert; da Pietro jedoch zur Zeit Ottos II. gewirkt habe, seien seine Handlungen in die 970er und 980er Jahre zu datieren.⁷³¹ Da SP1 jedoch keinen nachträglichen Schlusskommentar

728 Pellini 1664a, S. 399–401.

729 Vielleicht nimmt er an, dass es in dem kleinen, von Perugia abhängigen Agello kein Adelsgeschlecht gab.

730 Pellini 1664a, S. 399.

731 Ibid., S. 400f. Zucchini interpretiert die reichlich missverständlich formulierte Passage anders; danach hätte Pellini sagen wollen, sowohl das Jahr 940 als auch die Zuordnung zu Otto I. hätten am Ende der von ihm bearbeiteten Vita gestanden, Zucchini 2003a, S. 155.

Das sagt Pellini aber nicht ausdrücklich. Vielmehr heißt es bei Pellini zunächst, man solle weitere Wunder in der Vita des Pietro Abate nachsehen, die die Mönche von S. Pietro sorgfältig verwahren. Pietro Abate habe nun zur Zeit von Otto II., Benedikt VII., Johannes XIV. und Johannes XV. gelebt, die Mönche wollten [zu ergänzen ist hier: *jedoch*], dass Pietro Abate die beschriebenen Dinge im Jahre 940 vollbracht habe. Aber soweit ich denke, sagt Pellini, irren sie hier, weil im Jahre 940 nicht Otto II., sondern Otto I. Kaiser war, und daher haben sich jene [die Mönche] geirrt, als sie dieses [der Zusammenhang ergibt hier: das Jahr 940, nicht auch noch Otto I.] am Ende seiner Vita angefügt haben, wobei sie sich zwischen Otto I. und Otto II. geirrt haben. Letzteres ist offenbar als Erklärungsversuch Pellinis für die falsche Jahreszahl 940 gemeint: Seiner Ansicht nach haben die Mönche „940“ hingeschrieben, weil sie eben dachten, Pietro Abate habe zur Zeit Kaiser Ottos I. und nicht Kaiser Ottos II. gelebt. Die Interpretation dieser Textstelle ist insofern von größerer Bedeutung als man sonst annehmen könnte, Pellini hätte bereits die Vita C vorgelegen, was die hier unternommene Datierung für diese Vitenversion falsifizieren würde. Sie wäre dann nicht auf kurz vor 1723, sondern vor 1594 zu datieren und hätte allen folgenden Autoren bereits vorliegen können. Vita C beinhaltet nämlich wie Pellini Otto I., und die Rede von einem *Kastell* Agello, die ja in Vita A nicht vorkommt (allerdings nicht die Jahreszahl 940). In Vita C heißt es nämlich die Rede von „Petrus ex provincia Tusciae in Castro Agello, qui à Perusia civitate fere sex millibus distat, ortus est“, Vita C nach AA.SS. Julii III (1723), Sp. 115B. Über die Unsicherheit der Vita C bezüglich Otto I. und Otto II. s. u.

enthält, der das Jahr 940 nennt, könnte man nun annehmen, dass Pellini ein Exemplar SP2 der Vita A vorgelegen hat.⁷³²

Auffällig ist in diesem Zusammenhang auf den ersten Blick, dass Pellini Agello als „Castello“ bezeichnet; diese Formulierung findet sich nämlich nicht in den Viten A und B, wohl aber in den Versionen C und D.⁷³³ Dies kann man jedoch nicht zum Anlass nehmen, Pellini die Rezeption der Vita C zu unterstellen und diese damit vor 1594 zu datieren, da die Bezeichnung „Castello Agello“ in der Literatur jener Zeit absolut gängig ist.⁷³⁴

Als nächster schrieb über die Frühzeit von S. Pietro der Peruginer Lokalhistoriker Cesare Crispolti d. J. (1609–1652) in der 1648 veröffentlichten Schrift „Perugia Augusta“, die eine verbesserte und vermehrte Ausgabe eines um 1606 von seinem Onkel, Cesare Crispolti dem Älteren, erstellten Manuskripts darstellt.⁷³⁵ Crispolti ist der erste, der sich der Vita des Pietro Abate und dem Kloster S. Pietro auch aus kunsthistorischer Perspektive annähert. Sein Kapitel „Di S. Pietro, Monastero de' Monaci Cassinensi“ wird uns noch als wichtige Quelle für die Rekonstruktion der Innenraumgeschichte von S. Pietro wiederbegegnen. Hier gibt er zunächst kurz die Vita von „Pietro Perugino Monaco Cassinese restauratore di detta Chiesa“ wieder.⁷³⁶ Diese fälschliche Rückprojektion der Kongregationszugehörigkeit des Pietro steht neben weiteren Fehlern, doch sind sie alle von so kleiner Dimension, dass mit Crispoltis Schrift keine neuen Mythen oder Irrtümer entstehen.⁷³⁷ Darauf schließt sich eine Beschreibung des Innenraums der Kirche von S. Pietro an, der in Inhalt und Form vom ersten einer langen, über Jahrhunderte reichenden Reihe von Guiden zur Stadt Perugia bzw. zur Kirche S. Pietro abhängig ist: von der „Raccolta delle cose segnalate di pittura, scoltura, ed architettura, che si ritrovano

732 Zucchini 2003a, S. 156, die an dieser Stelle fälschlicherweise davon ausgeht, der Schlusskommentar hätte auch die Nennung von Otto I. enthalten und hätte damit auch möglicherweise Wion vorgelegen. „Otto I.“ war hier offenbar nicht genannt und Wion benutzte offenbar eine Vita, die im Kloster S. Giorgio in Venedig vorhanden war, s. o. Dass Zucchini hier die Formulierung „SP1“ und nicht „SP2“ verwendet, ist möglicherweise unsystematisch – schließlich geht es in dieser Systematik doch darum, einzelne, mit „SP“ und fortlaufender Nummer bezeichnete Exemplare der Vitenfassung A zu unterscheiden. Die Beifügung eines Striches sollte eventuell nur auf die Vitenfassungen beschränkt werden, wenn man z. B. eine Fassung mit nur leichten Abweichungen von der Vita A als „Vita A“ bezeichnen würde.

733 Vgl. Vita A, SP1 ed. Zucchini 2003a, S. 109 (Dok. 5); AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 761; AA.SS. Julii III (1723), S. 115B; Baglioni [17./18. Jh.] ed. Cacciavillani [1818] [Ms.], S. 251.

734 Beispielsweise verwendet sie auch Crispolti [jun.] 1648, S. 88. Ein längerer Exkurs über Castello Agello, in dem auch erklärt wird, inwiefern es sich bei Agello um ein Perugia unterstehendes Kastell handelt, findet sich bei Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. I 222 v f. p. v. = p. n.

735 Vermiglioli 1829c, S. 361 f.

736 Marginalie bei Crispolti [jun.] 1648, S. 88.

737 Ibid.; das Kapitel zu S. Pietro findet sich auf den Seiten 87–93. Einer der kleinen, folgenlosen Fehler ist beispielsweise die verfehlte Zuordnung der erstmaligen Privilegierung von S. Pietro durch einen Papst Johannes XII., vgl. *ibid.*, S. 88. Zur Interpretation vgl. Zucchini 2003a, S. 156.

in Perugia, e suo territorio“ seines gleichnamigen Onkels.⁷³⁸ Diese wurde im Jahre 1597 verfasst und erst im Jahre 2001 erstmals in einer kritischen Ausgabe veröffentlicht. Den Peruginern Forschern war sie jedoch zu jeder Zeit zugänglich.⁷³⁹ Cesare Crispolti d. J. beschreibt nun den Innenraum von S. Pietro, wobei er besonders die Säulen aus feinstem Marmor mit ihren antiken ionischen Kapitellen hervorhebt, die, so würden manche behaupten, einst ein nahegelegenes, offenbar als antik zu denkendes Mausoleum geschmückt hatten.⁷⁴⁰ Darauf folgt eine ausführliche Erläuterung der in S. Pietro vorhandenen Gemälde sowie der umliegenden Gebäude.⁷⁴¹ Das Kapitel schließt mit der Nennung weiterer berühmter Persönlichkeiten, die aus dem Kloster S. Pietro hervorgegangen sind.⁷⁴²

Im Jahre 1635 erschienen dann die Elegien auf bedeutende Bürger Perugias des Lokalhistorikers Cesare Alessi, die ganz wesentlich zu einer über Jahrhunderte hinweg verfälschten Vorstellung über die Frühzeit des Klosters S. Pietro beigetragen haben. Eine der Elegien beschäftigt sich mit „S. Petrus de Vincioli Abbas“. Dieser Titel beinhaltet schon gleich eine der wichtigsten Neuerungen, die Alessi der Pietro-Abate-Überlieferung beigefügt hat: die Zuordnung des Klostergründers zum Peruginer Adelsgeschlecht der Vincioli, die Alessi dann als „Edelleute aus Agello“ („Nobiles de Agello“) bezeichnet.⁷⁴³

Der nun folgende Text strotzt nur so von neuen Behauptungen über das Kloster S. Pietro und seinen Begründer. So soll sich Pietro vor dem Wiederaufbau von S. Pietro in ein cluniazensisches Kloster zurückgezogen haben, wo er die Profess auf die *Instituta* des heiligen Benedikt abgelegt habe.⁷⁴⁴ Die von Jacobilli behauptete und in Wahrheit vollkommen verfehlte Zugehörigkeit des Klosters S. Pietro zum cluniazensischen Ordensverbund findet sich also schon hier angedeutet. Für Pietros Bitte an den Peruginer Bischof, die Kirche S. Pietro wiederaufbauen zu dürfen, findet sich bei Alessi nun eine feste Datierung: Das sei im Jahre 980 geschehen.⁷⁴⁵ Bezahlt worden seien die Baumaßnahmen durch die „Famili[a] Agellorum“; bei dieser Gelegenheit habe die Kirche auch ihre Marmorsäulen erhalten. Daraufhin schildert Alessi das Säulenwunder. Die letzte, wie oben bereits gesehen äußerst wirkmächtige Neuerung Alessis betrifft Pietros Tod: Er sei 1007 gestorben und in die „Heiligen Fasten“ („sacris fastis“) eingetragen worden.⁷⁴⁶

738 Crispolti [sen.] [1597] [Ms.].

739 Vgl. zu diesem Werk Teza 2006; Teza und Stopponi 2001.

740 Crispolti [jun.] 1648, S. 90.

741 Ibid., S. 90–93.

742 Ibid., S. 93–95.

743 Die Eloge findet sich bei Alessi 1635, S. 186 f. Vgl. dazu Zucchini 2003a, S. 158.

744 Alessi 1635, S. 186.

745 Zucchini 2003a, S. 158 referiert zwar Alessis Datierung, hebt aber nicht hervor, dass dies die früheste Nennung der Jahreszahl 980 ist. Dabei ist diese Jahreszahl durchaus wirkmächtig, da sie z. B. Ferdinando Ughelli an prominenter Stelle aufgreift, vgl. Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1157.

746 Alessi 1635, S. 187.

Wie aber kommt Alessi zu all diesen neuen Behauptungen, und sind sie in irgendeiner Form haltbar? Für die Zuordnung des Pietro Abate zum Adelsgeschlecht der Vincioli hat Stefania Zucchini mithilfe einer bestechenden Methodik eine einleuchtende Erklärung gefunden. So gibt es in der Tat unter den frühesten authentischen Quellen des Mittelalters zur Stadt Perugia, die aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammen, Hinweise auf einen Palast oder ein Zimmer einer Familie Vincioli am „foro publico“ oder „in publico mercato“, der als der Ausweichort für den Palazzo Pubblico der Stadt zu identifizieren ist, der während jener Zeit restauriert wurde.⁷⁴⁷ Kontakte dieser Familie zu S. Pietro lassen sich an keiner Stelle rekonstruieren wie ein Vorhandensein in der Stadt Agello.⁷⁴⁸ Hier treten sie erst als im 16. Jahrhundert neu kreierter Adel in Erscheinung und nennen sich in Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts „Grafen von Agello und S. Valentino“, wobei die Verbindung zu S. Valentino in einer bloß fingierten, von den Vincioli jetzt erst erfundenen Tradition besteht.⁷⁴⁹ Alessi könnte also zu Beginn des 17. Jahrhunderts schlicht nachlässig gewesen sein und die von der Vita A postulierte adlige Herkunft des Pietro Abate aus Agello fälschlicherweise mit der Familie der zu Alessis Zeit, in Wahrheit dort aber erst seit kurzem regierenden Vincioli identifiziert haben.⁷⁵⁰ Die Zuordnung des Pietro Abate zum Geschlecht der Vincioli ist also – wie seine adlige Herkunft überhaupt (s. o.) – abzulehnen. Spätestens mit der Aufnahme der Vincioli-Legende in die Vita B des Pietro Abate machte Alessis verfehlte Herkunftsrekonstruktion jedoch derart Karriere, dass auch heute noch fast ausschließlich von „Pietro Vincioli“ die Rede ist, wenn der Klostergründer von S. Pietro in Perugia bezeichnet werden soll.

Wie aber ist Cesare Alessi zu seinen übrigen Behauptungen gekommen? Als Quellen gibt er Filippo Ferrari, Pietro Calzolari (hier zitiert als „Ricordati“), Lodovico Jacobilli und – auch dies ist eine mit Alessi eingeführte Neuerung – „*manuscripta Ecclesiarum S. Laurentij & S. Petri huius Civitatis*“ an. Wie wir gesehen haben, stammen die Neuerungen Alessis jedenfalls nicht von Ferrari und Calzolari. Lodovico Jacobilli veröffentlicht seinen Katalog der Heiligen Umbriens erst im Jahre 1647. Dass er bereits als Quelle zitiert wird, macht deutlich, in wie engem Austausch die Peruginer Autoren untereinander standen, und dass sie einander

747 Zucchini 2003a, S. 134 f. meN.

748 Ibid., S. 136.

749 Ibid., S. 136 meN.

750 Zucchini erbringt den Nachweis der verfehlten Identifikation der in der Vita A genannten Adligen von Agello mit dem Geschlecht der Vincioli nicht im Kontext von Alessis Postulat, sondern in Zusammenhang mit der Vita B, die ebenfalls die Herkunft des Pietro Abate aus dem Geschlecht der Vincioli behauptet. Sie vermutet daher ein planvolles Vorgehen, wonach die Vincioli auch für Agello nach einer alten Tradition gesucht und in einer Fiktion von Pietro Abate als einem prominenten Vincioli der Vergangenheit gefunden hätten. Als Alternative bietet Zucchini die Erklärung an, dass sich der Verfasser der Vita B mit dem Alter der Vincioli als Herren von Agello vertan hätte, vgl. *ibid.*, S. 137. Die Vita B stammt, wie gleich gezeigt wird, jedoch vermutlich erst aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, als sie für den Heiligenkatalog des Jean Mabillon verfasst wurde. Die fehlerhafte Zuordnung hat also zuvor Cesare Alessi in seiner bereits 1635 publizierten Schrift begangen; möglicherweise hat der Verfasser der Vita B hier abgeschrieben.

offenbar Einblick auch in unveröffentlichte Werke bzw. mindestens in einzelne Erkenntnisse ermöglichten. Dies hatte man ja bei der Erörterung der Frage der Gründungsumstände des Klosters S. Pietro auch hinsichtlich des intensiven Austauschs zwischen Lodovico Jacobilli und Ferdinando Ughelli beobachten können.

Die unpräzise Verwendung des Begriffs „cluniacense“ scheint also in der Tat aus dem Austausch mit Ughelli zu stammen und meint, wie oben bereits gezeigt wurde, lediglich „benediktinisch“. ⁷⁵¹ Ebenso findet sich bei Jacobilli eine Datierung des Todes von Pietro Abate auf das Jahr 1007, und zwar mit folgender Formulierung: „Hauendo gouernato per lo spatio di quarant’anni il Monastero sopradetto con singular prudenza, santità, & essemplio, il Signor’Iddio lo richiamò a se per uiderdonarlo d’eterna gloria adi 10. di Luglio l’anno mille, e sette di N. S. al tempo di Papa Giouanni 19. & Enrico secondo“. ⁷⁵² Das Jahr 1007 scheint Jacobilli jedenfalls nicht aufgrund universalhistorischer Erwägungen zu vermuten, da er mit Johannes XIX. (1024–1032) und Heinrich II. (König 1002–1024, Kaiser 1014–1024) die falschen Regenten nennt. Viel wahrscheinlicher ist es, wie oben bereits angedeutet, dass Jacobilli an dieser Stelle das im Zuge der hier beschriebenen zunehmenden Wissenschaftlichkeit aufkommende Streben nach belegbaren Datierungen nun seinerseits mit einem traditionell-topischen Vorgehen mischt. So hatte Jacobilli ja mit Ughelli vermutet, dass Pietro Abate 966 ins Amt gekommen war, und er wählt nun für die Regierungszeit des Pietro eine topische Zahl, nämlich 40 Jahre. ⁷⁵³ Diese addiert er nun in der für ihn typischen Liederlichkeit unter Beigabe eines weiteren Jahres und in einer aberwitzigen Mischung aus Wissenschaftlichkeit und Topik zum Jahr 1007, das auf diese Weise ihm und Cesare Alessi das fürderhin behauptete Todesjahr des Klostergründers liefert. Dieses Todesdatum ist, wie oben dargelegt, zwar durchaus möglich; jedoch sollte nicht mehr davon ausgegangen werden, dass das Jahr 1007 in irgendeiner Weise näher belegt wäre.

Wie oben bereits dargelegt hat Stefania Zucchini bewiesen, dass auch der vermeintliche Quellennachweis auf Manuskripte in S. Pietro und der Kathedrale von Perugia im Zusammenwirken von Cesare Alessi und Ferdinando Ughelli entwickelt worden ist. Zumindest heute ist im Kapitulararchiv von S. Lorenzo keine Pietro-Abate-Vita aufzufinden, und der Verweis auf die Handschriften der Kirche S. Pietro scheint sich auf SP1 und die Kalendarieneinträge in den Lektionaren des 15. Jahrhunderts zu beziehen, die kurz vor 1809 vom Archivio di S. Pietro in die BCAP verlagert wurden (s. o.). ⁷⁵⁴

751 Bei Jacobilli soll, wie im vorliegenden Text weiter oben ausführlich besprochen, Honesrus die Kirche Pietro und „tutto l’Ordine cluniacense“ geschenkt haben; Jacobilli 1647, S. 698.

752 Ibid., S. 700.

753 Die Zahl 40 ist uns als topischer Zeitraum, der wohl „lang“ und „erfüllt“ meint, bereits im Falle des Zeitraums von den vierzig Tagen begegnet, die Bischof Herkulanus laut Gregor dem Großen vor seiner Exhumierung zwischenzeitlich bestattet gewesen sein soll, s. o.

754 Vgl. hierzu auch Zucchini 2003a, S. 159.

Bei den übrigen Neuerungen scheint es sich um reine Interpolationen zu handeln; jedenfalls finden sich keinerlei Quellenbelege für die einzelnen Behauptungen. Zu dem in jedem Fall abzulehnenden Postulat, die Familie Vincioli sei für die Kosten der Wiedererstellung des Klosters aufgekommen, ist Alessi wohl gelangt, weil er die Klostergründung letztlich auch als Werk der Kommune Perugias erscheinen lassen wollte, zu deren Glorifizierung seine Schrift ja letztlich diene.⁷⁵⁵ Außerdem spiegelt sich hier ein beginnendes Interesse für die künstlerische Ausgestaltung des Kircheninnenraums von S. Pietro wider – der Autor hat sich offensichtlich die ja auch heute noch drängende Frage gestellt, wie die Kirche in den Besitz einer so großen Anzahl hochwertiger Marmorspolien gelangt ist, die seit den Werken der beiden Cesare Crispolti die Bewunderung auch der Peruginer Gelehrten genießen. Die Datierung der Übergabe auf das Jahr 980 ist durch Jacobilli nicht gedeckt; womöglich hat er sich hier an Pellinis Ausführungen orientiert, der in Zusammenhang mit Pietro von einem Wirken in den 970ern und eben auch den 980ern gesprochen hatte (s. o.). Wie oben beschrieben hatte diese durch keinen Quellenbeleg gedeckte Datierung jedoch erhebliche Auswirkungen, indem sie auch von dem häufig rezipierten Ferdinando Ughelli übernommen wurde. Hier zeigt sich der Knoten der Überlieferung der miteinander korrespondierenden frühneuzeitlichen Historiker in seiner ganzen Vertracktheit: Jacobilli kopiert wie oben nachgewiesen von Ughelli das Übergabedatum 965 und ändert es zu 966. Alessi schreibt das meiste bei Jacobilli ab (oder umgekehrt), nicht aber das Übergabedatum, hier setzt er relativ willkürlich 980. Das wird dann wiederum von Ughelli kopiert, der die Übergabe in seinem Text ja gleich zwei Mal datiert, einmal auf 965 und einmal eben auf 980 (s. o.). Alle Daten sind im Übrigen auch nach dem diplomatischen Befund möglich, jedoch ist keines von ihnen wahrscheinlicher als, sagen wir, das Jahr 968, da es sich insgesamt nur um Schätzungen handelt, die durch wiederholte Nennungen auch nicht wahrscheinlicher werden als jedes andere Jahr in der Regierungszeit Johannes' XIII. oder Johannes' XV. (s. o.). Der moderne Historiker hat die Wahl, sich an solchen Überlieferungswegen zu erfreuen oder, wenn er daran interessiert ist, mit möglichst geringem Aufwand sichere Erkenntnisse zu erlangen, in einige Verzweiflung zu verfallen.

Der nächste Autor, der in die Überlieferung zu Pietro Abate entscheidende Neuerungen eingefügt hat, ist der Peruginer Historiker Felice Ciatti. Dieser legte im Jahre 1638 mit dem mehrbändigen Werk *„Delle memorie, annali et istoriche delle cose di Perugia“* eine Universalgeschichte vor, in deren Kontext er das Schicksal der Stadt Perugia einbettete. Im zweiten Band mit dem Titel *„Perugia Pontificia“* berichtet Ciatti auch von dem von ihm so benannten „Pietro Monaco Benedettino de' nobili d'Agello“, der einen ersten Auftritt erhält, als Otto I. – nicht Otto II.! –, von dem bei Ciatti zuvor die Rede gewesen war, mit seinen marodierenden Truppen Perugia heimsucht, dann aber von Pietro Abate zurechtgewiesen wird.⁷⁵⁶ Die

⁷⁵⁵ Ibid., S. 159.

⁷⁵⁶ Ciatti 1638b, S. 156f.; zur Einordnung ausführlich Zucchini 2003a, S. 159.

weiteren Ausführungen zum Wirken Pietro Abates finden sich in einer Rückblende, die Ciatti im von ihm vermuteten Todesjahr des Lokalheiligen einfügt.⁷⁵⁷

Für seinen Text hatte sich Ciatti ein relativ strenges Raster aufgelegt: Am Rand sollten – in chronologisch aufsteigender Reihenfolge – immer die Jahreszahlen der Ereignisse aufgeführt sein, die er im Text beschreibt, und nach Möglichkeit sollten in weiteren Marginalien auch möglichst vollständig die Quellen aufgeführt sein, mit denen das im Text Beschriebene zu belegen ist.⁷⁵⁸ Da auch Ciatti den topischen Charakter der Pietro-Abate-Überlieferung nicht erkannte, musste die Methode, mit der er sich zwang, jedes Ereignis durch feste Datierungen zu konkretisieren, einigermaßen notwendig neue Fehldatierungen mit sich bringen.

Und so kam es denn auch: Pietro soll zur Zeit Benedikts VII. (974–983) gelebt haben, dessen Amtseinsetzung Ciatti irrtümlich ins Jahr 973 datiert. Zuvor hatte er allerdings bereits die Zurechtweisung und Belehrung des Herrschers, die, wie bereits angedeutet gegenüber Otto I. und nicht Otto II. erfolgt sein soll, in das Jahr 969 datiert.⁷⁵⁹ Alessis verfehlte Zuordnung des Pietro zur Familie der Vincioli übernimmt Ciatti nicht. Die Übergabe von S. Pietro, der vermeintlichen früheren Kathedrale Perugias durch Bischof Honestus an Pietro Abate ist laut Ciatti im Jahre 976 geschehen⁷⁶⁰ (und nicht etwa, wie Zucchini in Kreation eines neuen Mythos behauptet, auf 969)⁷⁶¹. Daraufhin – aufgrund der Marginalie ist nicht ganz deutlich, ob noch das Jahr 976 gemeint ist – schickt Honestus Pietro zu Johannes XIII. nach Rom, damit dieser ihn als Abt einsetze – obwohl Johannes XIII. im Jahre 972 gestorben ist.⁷⁶² Darauf folgt die Schilderung einiger Wunder und ein Transkript der von Benedetto Bonfigli angebrachten Inschrift unter dem Säulenbild von Pietro Abate im Kircheninnenraum von S. Pietro.⁷⁶³ Schließlich berichtet Ciatti vom Tod des Heiligen, den er auf den 10. Juli 977 datiert. Sein Körper habe lange zusammen mit einem gewissen B. Stefano in der Sakristei von S. Pietro gelegen, bis „in unserer Zeit“ Bischof Napoleone Comitoli beide unter dem Hochaltar von S. Pietro würdig habe bestatten lassen.⁷⁶⁴

757 Ciatti 1638b, S. 157f.

758 Zucchini 2003a, S. 159.

759 Ciatti 1638b, S. 156.

760 Ibid., S. 157.

761 Vgl. Zucchini 2003a, S. 159. Diese Fehldatierung führt sie dann zu weitreichenden, aber nicht tragfähigen Überlegungen zur Datierung der Vita C, s. u. Merkwürdigerweise reproduziert Zucchini gleich darauf auch das Übergabedatum auf 976; offensichtlich sieht sie den Übergabe- und den Gründungsakt als zwei getrennte Vorgänge an und akzeptiert eine Gründung vor der Übergabe, vgl. *ibid.*, S. 160.

762 Ciatti 1638b, S. 156, S. 157. Vgl. Zucchini 2003a, S. 160. Sie ordnet die weiter oben stehende Marginalie direkt zu.

763 Ciatti 1638b, S. 156f. Zucchini behauptet, Ciatti habe die Wunder in das Jahr 977 datiert. Das stimmt nicht; Ciatti datiert nur den Tod des Heiligen in dieses Jahr, vgl. aber Zucchini 2003a, S. 160. Damit begeht Zucchini genau die Sorte Fehler, zu deren Aufdeckung sie in der betreffenden Textpassage eigentlich angetreten ist.

764 Ciatti 1638b, S. 157.

Treffend hat Zucchini hier von einer „totale confusione cronologica che vige nell’opera dell scrittore perugino [Ciatti]“ gesprochen.⁷⁶⁵ Es scheint fast, als hätte Ciatti bei dem Versuch, Universalgeschichte, Stadtgeschichte und topisch behauptete Ereignisse in eine logische Abfolge zu bringen, den Überblick verloren – es gelingt ihm ja nicht einmal, Päpste und Kaiser mit den richtigen Regierungszeiten zu verbinden und das Leben des Pietro diesen kohärent zuzuordnen (Leben zur Zeit von Benedikt VII., die Abtseinssetzung erfolgt aber durch Johannes XIII.).⁷⁶⁶ Fraglich ist, welche Quellen er benutzt. Ausdrücklich genannt wird von ihm nur Pietro Calzolari,⁷⁶⁷ doch stützt dieser, wie bereits dargelegt, weder die von Ciatti behaupteten Datierungen noch die Identifikationen von Otto als Otto I. und Johannes als Johannes XIII.⁷⁶⁸ Es scheint so, als hätte Ciatti nicht einmal die Vita A konsultiert, da diese ja zumindest in Bezug auf Otto für Klarheit gesorgt hätte. Vielmehr scheint es, als hätte er seine Informationen nur aus der Sekundärliteratur bezogen, die zum Teil ja Otto I. (Wion) nennt, Papst Johannes XIII. als gesichert annimmt (Ferrari) und ausführlichere Paraphrasen der Vita A liefert (Ferrari). Zucchini’s Spekulationen, dass Ciatti möglicherweise bereits die Vita C vorgelegen haben könnte, sind jedenfalls gegenstandslos, da Ciatti nicht wie die Vita C die Gründung des Klosters S. Pietro in das Jahr 969 datiert.⁷⁶⁹

Bemerkenswert ist im Übrigen der Verweis Ciattis auf Beato Stefano, der hier zum ersten Mal überhaupt in der Sekundärliteratur genannt wird. Felice Ciatti vollzieht mit der Tatsache, dass er in ihm nicht mehr den ersten Märtyrerheiligen Stephanus erkennt, offensichtlich die in S. Pietro seit ca. 1591 bzw. 1608/1609 propagierte Umdeutung mit, wonach es sich bei dem auf dem Reliquienkästchen genannten S. Stefano um einen Begleiter des Pietro Abate gehandelt hatte.⁷⁷⁰ Allerdings nennt er ihn noch nicht als Abt und Nachfolger des Pietro, als der er bald bekannt werden sollte.

Das nächste Werk, das die Überlieferung zu Pietro Abate nachhaltig beeinflusst hat, ist Ughellis „Italia Sacra“, deren erster, die Kathedralen Umbriens beinhaltender Band im Jahre 1644 erschien.⁷⁷¹ Wie bereits ausführlich dargelegt, stehen Ughellis Ausführungen in einem engen Abhängigkeitsverhältnis zur 1647 erschienenen Vitensammlung der Heiligen Umbriens, die für die Peruginer Autoren ja offensichtlich bereits vorab im Detail einsehbar war. Letztlich lässt sich nicht abschließend klären, welcher Gedanke ursprünglich von Ughelli oder von Jacobilli

765 Zucchini 2003a, S. 179.

766 Vgl. *ibid.*, S. 160.

767 In einer Marginalie zu Beginn der Lebensbeschreibung des Pietro Abate bei Ciatti 1638b, S. 157.

768 Zucchini 2003a, S. 160.

769 Vgl. aber *ibid.*, S. 160 und insb. 179. Allerdings schränkt Zucchini auch sofort wieder dahingehend ein, dass Ciatti derart konfus arbeite, dass nicht einmal sicher sei, ob er die Datierung 969 überhaupt irgendwo abgeschrieben hätte.

770 S. o. S. 234.

771 Ughelli 1644–1662; einschlägig für Perugia ist Ughelli 1644 (und nicht, wie von Stefania Zucchini behauptet, ein Band von 1647, vgl. aber Zucchini 2003a, S. 161).

stammt; angesichts der überaus schludrigen Arbeitsweise von Lodovico Jacobilli und dem sehr sorgfältigen und systematischen Vorgehen Ughellis ist Letzterem jedoch eher zuzutrauen, die zum Teil ja sehr überzeugenden historiographischen Überlegungen angestellt zu haben, während der Peruginer Jacobilli aus seiner Kenntnis der lokalen Quellen einzelne Ereignisbehauptungen und Mythen eingebracht haben mag.

Ughelli geht dabei ähnlich vor wie Felice Ciatti, nur ungleich sorgfältiger. Auch Ughelli geht es nämlich um universalgeschichtliche Zusammenhänge; er möchte mit seiner „Italia Sacra“ eine Geschichte aller italienischen Bistümer anhand von Bischofslisten vorlegen, wobei er für jeden Bischof alle Handlungen und Quellen referiert. Ähnlich wie Ciatti ist Ughelli daran gelegen, die einzelnen Handlungen möglichst genau zu datieren, wobei sein Wahrheitsanspruch schon allein dadurch deutlich wird, dass er die Regierungszeiten der einzelnen Bischöfe nur dann angibt, wenn er sie genau kennt. Wenn ihm feste Datierungen für einzelne Handlungen bekannt sind, so gibt er sie, möglichst unter Angabe einer Quelle, an, und er unterscheidet diese Jahreszahlen von solchen Datierungen, zu denen er erst dadurch gelangt ist, dass er die ihm bekannten Ereignisse in eine logische Folge bringt. Entstanden ist so eine beeindruckende Daten- und Quellensammlung, die auch heute noch ein wichtiges Hilfsmittel für die Kirchengeschichte Italiens darstellt. Neuere Publikationen, wie die „Series episcoporum ecclesiae catholicae“ des Pius Bonifatius Gams, sind in ihrem italienischen Teil nichts anderes als eine Abschrift und Weiterführung von Ughellis „Italia Sacra“.⁷⁷² Da jedoch auch Ughelli den topischen Gehalt mancher Überlieferung nicht erkannt hat, und da er solch unzuverlässige Zuarbeiter wie Lodovico Jacobilli hatte, sind seine Ausführungen zur Frühzeit der italienischen Bistümer dennoch alles andere als verlässlich. Dies ist an den Beispielen Città di Castello, Tivoli und Todi und nicht zuletzt Perugia erkennbar, wo fingierte Heilige als tatsächliche historische Bischöfe aufgeführt werden, denen Ughelli teils fest datierten Handlungen zuordnet. Auf diese Weise hat Ughelli einen hohen Anteil an der Verfestigung des Mythos, die meisten Bistümer Italiens seien frühchristliche Gründungen und zwischenzeitlich von Goten und Langobarden zerstört worden (s. o. ausführlich).

Ughelli bringt für S. Pietro zahlreiche Neuerungen ein. So behauptet er, ein Bischof Roger habe im Jahre 936 den Körper von Herkulanus II. aus der alten Kathedrale S. Pietro nach S. Stefano und von dort aus in die von ihm errichtete Kirche S. Lorenzo übertragen, wobei er die Kathedralwürde von S. Pietro auf S. Lorenzo übertrug.⁷⁷³ Das Vorbestehen von S. Pietro ist in vorliegender Arbeit ausführlich ebenso widerlegt worden wie die Existenz zweier Bischöfe mit Namen Herkulanus in Perugia, was Ughelli jedoch nicht erkannt hat. Zur Behauptung einer Kathedralverlagerung durch Roger wird Ughelli gelangt sein, weil ihn sein systematisches Arbeiten entlang der gesamten Chronologie des Peruginer Bistums zu der Erkenntnis geführt hatte, dass sich bei stringentem Vorgehen keineswegs

⁷⁷² Gams 1873.

⁷⁷³ Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1157 f.

annehmen lässt, S. Pietro sei, wie in der Vita A behauptet, von Heiden zerstört worden. Es musste also eine andere, mit den vermeintlichen historischen Daten vereinbare Erklärung her. Da Ughelli keine Vita A als Quelle nennt, Teile ihres Inhalts (z. B. das Vorbestehen von S. Pietro) aber dennoch verarbeitet, scheint er sie nicht im Original gelesen, sondern vielmehr nur über die bestehende Sekundärliteratur und insbesondere Lodovico Jacobilli rezipiert zu haben, dem, wie bereits gezeigt wurde, die Vita A ja durchaus bekannt war. Honestus, so heißt es bei Ughelli weiter, habe im Jahre 965 die Kirche „den benediktinischen Mönchen“ („*Monachis Benedictinis*“) übergeben.⁷⁷⁴ Wie bereits ausführlich dargelegt, ist Ughelli zu dieser Datierung anhand plausibler historiographischer Überlegungen gelangt: Ihm lag für Honestus eine einzige feste Datierung vor, nämlich seine Anwesenheit beim ravenatischen Konzil von 967. Nach eingehenden Analysen der im Archivio di S. Pietro vorhandenen Papst- und Kaiserurkunden erschien Ughelli dann eine Datierung auf 965 plausibel. Zu beachten ist dabei, dass Ughelli keineswegs vor Fehlern gefeit war: So datiert er einen 964 in Erscheinung tretenden Bischof Johannes *hinter* Bischof Honestus und datiert nur eine Spalte vorher dessen Übergabe von S. Pietro an die Benediktiner auf „*circa annum 980*“ – ganz offensichtlich in Anlehnung an Cesare Alessi.⁷⁷⁵ Sein intensives Interesse an den Peruginer Primärquellen dokumentiert Ughelli, indem er den gesamten Inhalt der Papsturkunde reproduziert, in der Sylvester II. dem Kloster S. Pietro die Papstunmittelbarkeit und damit die Freiheit vor Eingriffen Bischof Conos garantiert. Dass er sich mit ihrem Inhalt auseinandergesetzt hat, zeigt seine für die Datierung von S. Pietro nicht ganz unerhebliche Korrektur von „*successorum*“ zu „*prædecessorum*“ im mittleren Teil der Urkunde.⁷⁷⁶

Nun aber zu Lodovico Jacobilli. Dessen dreibändiges, zwischen 1647 und 1661 erschienenes Korpuswerk „*Vite de' Santi, e Beati dell'Umbria, e di quelli, i corpi de' quali riposano in essa provincia*“, das ein Kapitel „*Vita di S. Pietro Vincioli da Perugia, Abbate cluniacense*“ enthält, ist aufgrund seiner prägenden und verfälschenden Wirkung für die nachfolgende Geschichts- und Kunstgeschichtswissenschaft bereits ausführlich besprochen worden.⁷⁷⁷ Als extrem häufig rezipierter Hagiograph, der in seiner Arbeitsweise zwischen den wissenschaftlichen Ansprüchen der Moderne und der bereitwilligen Akzeptanz topischer Erzählweisen der Vergangenheit steht, ist Jacobilli bereits Gegenstand umfangreicher Untersuchungen geworden.⁷⁷⁸ Die starke Wirkung seiner Forschung für die Vorstellungen der Folgezeit über die Heiligen, die Geschichte und die Archivbestände der Region Umbrien ist auch darin begründet, dass Jacobilli außerordentlich gut vernetzt war. So stand er ja nicht nur in engem Austausch mit Cesare Alessi und Ferdinando Ughelli (s. o.). Vielmehr

⁷⁷⁴ Ibid., Sp. 1158.

⁷⁷⁵ Ibid., Sp. 1157f.

⁷⁷⁶ Ibid., Sp. 1158f.

⁷⁷⁷ Jacobilli 1647–1661.

⁷⁷⁸ Buoncristiani 1982; Michetti 2000 (besonders relevant für die hier angestellten Überlegungen) und Metelli 2002.

korrespondierte er auch mit den für die Edition der Vita C verantwortlichen Bollandisten Daniel Papebroch und Gottfried Henschen, die er bei ihrer Italienreise 1660–1662 auch traf,⁷⁷⁹ und mit Costantino Caetani, dem Kustos der Biblioteca Vaticana, der auch für die Archivi Pontifici verantwortlich war.⁷⁸⁰

Die von Jacobilli behaupteten bzw. gefestigten Neuerungen zur Überlieferung zu Pietro Abate sind Folgende: Pietro Abate komme aus Agello Castello aus einer adligen Familie, die zunächst die von Agello, dann von S. Valentino und schließlich von Vincioli gewesen seien.⁷⁸¹ Er mischt hier also alle jemals geläufigen und allesamt irrigen Bezeichnungen zur Herkunft des Pietro zu einem Amalgam und verfestigt die verfehlte Zuordnung zu den Vincioli. Weiter führt Jacobilli aus, dass Pietro sich nach seinem Konversionserlebnis, wie oben bereits ausführlich besprochen, in ein cluniazensisches Kloster zurückgezogen und dort eine „cluniazensische Profess“ abgelegt habe. Daraufhin sei er dann zum Priester ordiniert worden.⁷⁸² Die Priesterwerdung lässt sich, wie bereits dargelegt, der Vita A entnehmen, sein Abbatat dagegen dem Urkundenbefund oder Filippo Ferrari; bei letzterem findet sich auch bereits die vollkommen verfehlte Zuordnung zu den Cluniazensern.

Im Bereich der Übergabe von S. Pietro heißt es bei Jacobilli, dass Bischof Honestus die Regularkanoniker von S. Pietro in die Kathedrale S. Lorenzo verlegt habe.⁷⁸³ Diese Behauptung stammt von Ferdinando Ughelli, der deshalb nicht nur von der Verlagerung der Kathedralwürde, sondern auch von der der Regularkanoniker spricht, weil er zuvor ausführlich einen von Gabriele Pennotto angestoßenen Diskurs über die Frage reproduziert hatte, ob es sich bei dem heiligen Herkulanus von Perugia um einen Regularkanoniker gehandelt habe. In diesem Zusammenhang hatte er nun auch davon gesprochen, dass zumindest bei ihrer Auflösung 1512 Regularkanoniker in der Peruginer Kathedrale nachweisbar sind, und so ist der um Stringenz bemühte Ughelli nun auch um ihr Schicksal besorgt, als es um den Transfer der Kathedralwürde geht.⁷⁸⁴ Historischen Gehalt haben diese Überlegungen nicht.

Jacobilli berichtet des Weiteren, dass Honestus die Kirche S. Pietro im Jahre 966 an Pietro Abate übergeben habe.⁷⁸⁵ Diese Datierung stammt, wie oben ausführlich dargelegt, aus einer schludrigen Übernahme Jacobillis von Ferdinando Ughellis auf historischen Plausibilitätserwägungen basierender Datierung auf 965. Die von Jacobilli behauptete Übergabe an Pietro Abate „& a tutto l'Ordine Cluniacense“ ist barer Unfug. Ebenso dem Hang zu Interpolation und liederlichem Arbeiten scheint auch die Behauptung Jacobillis geschuldet zu sein, die Übergabe sei nicht auf Bitten

⁷⁷⁹ Zucchini 2003a, S. 161 nach Metelli 2002, S. 210, Fn. 91.

⁷⁸⁰ Zucchini 2003a, S. 161.

⁷⁸¹ Jacobilli 1647, S. 697.

⁷⁸² Ibid., S. 697.

⁷⁸³ Ibid., S. 697f.; vgl. den ausführlichen Kommentar bei Zucchini 2003a, S. 162.

⁷⁸⁴ Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1157f.

⁷⁸⁵ Jacobilli 1647, S. 698.

Pietros, sondern auf Initiative von Bischof Honestus erfolgt.⁷⁸⁶ Die Behauptung, dass die Kirche ausdrücklich deshalb „molto guasto“ gewesen sei, weil sie von den Regularkanonikern seit einigen Jahren nicht mehr bewohnt gewesen,⁷⁸⁷ und nicht etwa, weil sie von Heiden zerstört worden wäre, ist wohl dem Umstand geschuldet, dass Jacobilli sich genötigt sieht, die von Ughelli behauptete Kathedralverlagerung erst im Jahre 936, die Jacobilli unter Preisgabe der von Vita A behaupteten Zerstörung durch Heiden akzeptiert, mit der Notwendigkeit umfassender Baumaßnahmen durch Pietro Abate zu versöhnen, die ebenfalls seit der Vita A behauptet wird, und die Jacobilli nun keineswegs mit aufgeben möchte.

Es folgt nun die Beschreibung einiger Wunder, die Jacobilli gegenüber der Vita A teils nur leicht ausschmückt, teils aber offensichtlich infolge schludrigen Transkribierens dergestalt verändert, dass deutlich wird, dass Jacobilli ihren ursprünglichen Sinn nicht verstanden hatte.⁷⁸⁸ Daraufhin folgt das hier auf das Jahr 967 datierte Zusammentreffen mit Otto II., wobei, wie oben dargelegt, Jacobilli die universalhistorisch einzig haltbare Datierung – natürlich unter Missachtung des topischen Gehalts des Berichteten – korrekt erfasst.⁷⁸⁹

Darauf schildert er das von der Vita A bereits genannte Vasenwunder Pietros, das dieser gegenüber einem Bischof gewirkt haben soll. Jacobilli bezieht es nun auf Cono und behauptet, dass Bischof Cono dem Kloster im Jahre 1001 in einem Privileg viele Gnaden und Güter habe zukommen lassen.⁷⁹⁰ Ganz offensichtlich bezieht er sich hier auf die Urkunde Sylvesters II., die Ughelli reproduziert hatte, mit der aber ganz im Gegenteil ein Übergriffsversuch Conos auf das Kloster S. Pietro mit Verweis auf dessen päpstliche Unmittelbarkeit zurückgewiesen wird (s. o. ausführlich). Jacobilli scheint also ganz offensichtlich vielfach aus dem Gedächtnis zu arbeiten und das mit einem starken Drang zum Fabulieren (Zucchini nennt es „romanzare“) zu verbinden.⁷⁹¹ Schließlich behauptet Jacobilli Pietros Tod für den 10. Juli 1007, wobei es sich bei dieser Datierung, wie oben bereits dargelegt, offensichtlich um die (noch dazu ungenaue) Addition der topischen Jahreszahl 40 zu dem von Jacobilli behaupteten Einsetzungsdatum des Pietro Abate 966 handelt.⁷⁹² Pietro sei daraufhin in der Kirche S. Pietro mit großer Ehre bestattet worden, was eine nicht weiter begründete Abweichung von Vita A darstellt, von der man aber nicht anzunehmen braucht, dass sie irgendwie auf weiteren, heute unbekannten Quellen beruht. In Anlehnung an Ciatti schildert Jacobilli daraufhin, wie Pietros Leichnam mit dem des B. Stefano lange Zeit in der Sakristei gelegen und erst durch Bischof Napoleone Comitoli ehrenvoll im Hochaltar bestattet worden sei.

786 Ibid., S. 698.

787 Ibid., S. 698.

788 Ibid., S. 698 f. Vgl. zur Analyse ausführlich Zucchini 2003a, S. 163 f. Die Originalberichte der Vita A in der Paraphrase Zuccinis finden sich bei *ibid.*, S. 177 f. mit Bezug auf SP1, S. 16v.

789 Jacobilli 1647, S. 699.

790 Ibid., S. 699.

791 Zucchini 2003a, S. 161, 164.

792 Jacobilli 1647, S. 700.

Sein Fest feiere „der Peruginer Klerus“ seit der entsprechenden, die Verehrung einschärfenden Ernteverwüstung der Vita A mit einem festlichen Doppelritus.⁷⁹³

Jacobilli geizt für all diese Behauptungen nicht mit Quellenangaben. Dabei handelt es sich um Primärquellen und die bisher erschienene Sekundärliteratur. Diese streut Jacobilli als Marginalien ohne klaren Bezug zum Haupttext ein, doch belegen sie nie das im Text Behauptete. So ist beispielsweise die Literaturangabe „*Boton. An. 1335 in Vita B. F. Rinaldatii Ord. Predicat.*“,⁷⁹⁴ mit den bisher nur handschriftlich in der Biblioteca Augusta vorliegenden „Annali“ von Timoteo Bottoni (1531–1591) zu identifizieren, obwohl sie wahrscheinlich keine Angaben zu Pietro Abate beinhalten.⁷⁹⁵ Belegen wollte Jacobilli damit die von ihm kolportierte

793 Ibid., S. 700.

794 Ibid., S. 697.

795 Bottoni, Timoteo, *Annali*, BCAP, Ms. 1150 und 1151. Die Inhalte sind teilweise – unter Auslassung beispielsweise der Zeiträume vor 1407 – zusammengefasst in Bottoni, Timoteo, *Annali di Perugia dal 1407 al 1600*, BCAP, Ms. 1211.

Ms. 1150 enthält für das Jahr 1335 auf S. 143r eine Vita des seligen Dominikaners Rinalduccio di Massolo, weil dieser in jenem Jahr verstorben sein soll. Dieser Text ist bisher nicht als Digitalisat abrufbar. Der Peruginer Gelehrte Giacinto Vincioli hielt Rinalduccio für einen der Vorfahren seiner adligen Familie und nahm ihn daher in sein 1734 erschienenes Buch mit neun Viten berühmter Vincioli auf. Darin reproduziert er auch Teile oder vielleicht sogar die Gesamtheit der Vita Bottonis, vgl. Vincioli 1734, S. 93–110.

Für diese Angaben danke ich sehr herzlich Frau Francesca Grauso vom Ufficio Fondo antico der Biblioteca Augusta di Perugia.

Stefania Zucchini hat Einsicht in die entsprechende Stelle bei Bottoni genommen und bestreitet, dass sie Angaben zu Pietro Abate beinhaltet, vgl. Zucchini 2003a, S. 161 f. Auch die Zitate Giacinto Vinciolis enthalten keine Ausführungen zu Pietro Abate, und es ist auch nicht ersichtlich, wie der Erzählszusammenhang solche Ausführungen überhaupt zulassen sollte. Zu beachten ist allerdings, dass auch Carlo Baglioni in seinen Quellen- und Literaturangaben zu der von ihm erstellten Vita des Pietro Abate „Bottonio, Annali 1337 in Vita Beati Rinalducci“ als Quelle angibt (s. Fn. 883). Entweder finden sich entgegen den Angaben Stefania Zuccinins an entsprechender Stelle bei Bottoni doch Angaben zu Pietro Abate, oder Baglioni hat für seine Quellenangabe von Jacobilli (unsorgfältig) abgeschrieben.

Bottonis Text insgesamt enthält jedoch nach dem Zeugnis Mauro Binis Angaben zur Amtszeit des letzten Kommendatarabts von S. Pietro, Oddo Graziani (1400–1436; s. Fn. 1617). Außerdem scheinen Bottonis Annali die Auffindung der Reliquien des Pietro Abate zu beinhalten, die sich im Jahre 1436 zugetragen hat, weil Ottavio Lancellotti seine diesbezüglichen Ausführungen (er datiert sie falsch auf 1435) mit „Bottonio (cert. Ms.)“ belegt. Diese sind ganz offensichtlich mit Bottonis Annali zu identifizieren, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.] 243v p.v./7v p.n. (s. u. Fn. 818).

Möglicherweise handelt es sich an dieser Stelle um denselben Memorialeintrag, der in den Memorie des Antonio Veghi (*Dok. 4a*) und der *Cronaca del Graziani* (*Dok. 4b*) enthalten ist. Wie aus der Tatsache deutlich wird, dass jene beiden Einträge fast übereinstimmen, enthalten derartige *Memorie* in Perugia nicht nur Erinnerungen, die der jeweilige Autor selbst erfahren hat, sondern sie bilden auch Kompilationen früherer Memorial-einträge. Bottoni wird nach demselben Prinzip vorgegangen sein, da er am Ende des 16. Jahrhunderts schreibt. Genaue Aufschlüsse können hier nur durch Einsichtnahme in die Quelle erfolgen.

Jacobilli hat also höchstwahrscheinlich tatsächlich in Bottonis Annali eine Quelle zu Pietro Abate und S. Pietro in Perugia erkannt, nur hat er, wie auch bei den übrigen Zitationen, diese dergestalt verwandt, dass sie nicht das belegt, was er im Text behauptet.

Form der adligen Abstammung des Pietro Abate, die aber in ihrer Formulierung, wie in der Zusammenschau von Quellen und Literatur leicht nachvollziehbar ist, lediglich aus einem Amalgam der jüngsten Sekundärliteratur besteht und nicht etwa aus einer Primärquelle gearbeitet worden ist. Das bereits in der Jugend ausgeprägte Interesse Pietros an Andacht und Literatur, über das Jacobilli ebenfalls im Bereich dieser Marginalie berichtet, entstammt dagegen offensichtlich der Vita A. Die übrigen Verweise auf die Sekundärliteratur bestehen – abgesehen vom Verweis auf Gabriele Pennottos Geschichte der Regularkanoniker – aus der in diesem Kapitel genannten Sekundärliteratur. Wie oben dargelegt, suggeriert Jacobilli mit dem Verweis auf Pennotto einen Beleg für die von ihm behauptete Schenkung von S. Pietro im Jahre 966, in Wahrheit handelt es sich jedoch nur um eine verfehlt Übernähme aus Ughelli, wo Pennotto nicht die Übergabe von S. Pietro, sondern die Ordenszugehörigkeit des heiligen Herkulanus belegen sollte.⁷⁹⁶ Und auch die anderen Nachweise belegen an keiner Stelle das, was sie eigentlich belegen sollen.⁷⁹⁷ Es ergibt sich so der im von Jacobilli angewandten Druckspiegel ohnehin angelegte Eindruck, dass die Belegstellen mehr oder weniger willkürlich eingestreut wurden und eher eine allgemeine Literaturliste als echte Nachweise für das im Text Behauptete darstellen.

Dies betrifft im Übrigen auch die von Jacobilli postulierten Primärquellen mit dem Unterschied, dass sie zum Teil wohl gar nicht existieren. Sie sind nämlich entweder obskur („Monum.[enta] Ant.[ica] Perus.[ina]“)⁷⁹⁸ oder, wie oben dargelegt, teils falsch und teils ungenau: So meinte „Lectio. ant. MS in Bibl. S. Petri Perus. & Cath. d. Ciuit.“ ja in Wahrheit das ehemals im Archivio di S. Pietro aufbewahrte Lektionar mit SP1, während der Verweis auf ein Lektionar in S. Lorenzo offensichtlich eine Erfindung Jacobillis darstellt (s. o. ausführlich).⁷⁹⁹

Auch die von Jacobilli aufgestellten, bisher ungehörten Behauptungen sind also nicht als Hinweise auf zwischenzeitlich verlorene Quellen zu lesen, die bisher unbekannte Angaben zur Frühzeit von S. Pietro enthalten. Vielmehr liefert Jacobilli keine einzige Erkenntnis zu diesem Teil der Geschichte von S. Pietro, da er lediglich die Vita A und die frühneuzeitliche Sekundärliteratur verarbeitet. Er sollte angesichts seiner methodisch verfehlten und noch dazu überaus konfuse Arbeitsweise besser komplett ausgeblendet werden, wenn man zur mittelalterlichen Geschichte dieser Kirche arbeitet. Für den Umgang des 17. Jahrhunderts mit dem Gründungsheiligen des Klosters S. Pietro ist Jacobilli dagegen eine sehr wertvolle Quelle. Er wird uns im Kapitel zur Umgestaltung von S. Pietro von ca. 1591–1609 daher noch einmal an prominenter Stelle begegnen.

Dem Argumentationszusammenhang tun die hier getätigten Feststellungen also keinen Abbruch.

796 Vgl. Ughelli und Coleti 1717, S. 1157. S. o. ausführlich.

797 Zucchini 2003a, S. 161 f.; s. a. S. 162 Fn. 111.

798 Jacobilli 1647, S. 697.

799 Zucchini 2003a, S. 161 f.

Mittlerweile war aus einem in einer Urkunde Konrads II. genannten Abt Petrus, der Gründer des Klosters von S. Pietro in Perugia war, und dessen Kloster durch Papst Johannes XIII. oder XV. unmittelbar gestellt worden war, der adlige Pietro Vincioli aus Agello geworden, der im Zusammengehen mit Bischof Honestus die verfallene ehemalige Kathedrale von Perugia, S. Pietro, wiederaufgebaut, und dessen Abtseinsetzung Papst Johannes XIII. persönlich bestätigt hatte. Und für die einzelnen Schritte kursierte mittlerweile ein ganzes Bündel von Datierungen.

Das heute vorliegende Bündel von Datierungen und Ereignisbehauptungen war jedoch mit Lodovico Jacobilli keineswegs fertig geknüpft. Vielmehr erfuhr die Überlieferung zu Pietro Abate und der Kirche S. Pietro in Perugia fast unmittelbar darauf eine ganze Reihe entscheidender Veränderungen und Ergänzungen, als nämlich – wohl zwischen 1649 und 1659 – der gelehrte Peruginer Priester Ottavio Lancellotti seine *Scorta Sagra* verfasste. Wie in der Einführung bereits beschrieben, handelt es sich bei diesem „heiligen Begleiter“ um einen Führer durch das Peruginer Kirchenjahr, in dem Lancellotti nicht nur die Abhaltung der einzelnen Feste beschreibt, sondern außerdem in großer Ausführlichkeit historische und kunsthistorische Angaben zu den einzelnen Gebäuden macht, in denen die Feste stattfanden, und in breitester Form auf alle Personen und Familien eingeht, die sich mit dem jeweils Beschriebenen verbinden lassen.⁸⁰⁰

Dabei kommt er gleich an vier Stellen auf Pietro Abate und die Kirche S. Pietro zu sprechen. Unter dem 28. April vermerkt er, dass Bischof Napoleone Comitoli an jenem Tage im Jahre 1609 ein Edikt erlassen habe, die Reliquien der Heiligen Herkulanus, Pietro Abate und Stefano sowie des seligen Bevignate zu translozieren.⁸⁰¹ Auf dieses für S. Pietro ganz entscheidende Ereignis wird an entsprechender Stelle noch einzugehen sein. Ganz ausführliche Angaben zum Kloster S. Pietro macht Lancellotti dann unter dem 29. Juni, dem Namenstag von Petrus und Paulus, weil die Kirche S. Pietro das Hauptziel des unter großem Andrang der Bevölkerung durch den Peruginer Klerus und den Magistrat gemeinsam über acht Tage hinweg gefeierten Heiligenfests der beiden Apostelfürsten ist.⁸⁰² Vor allem unter Bezug auf die „Vita S. Petr. Abb. m.s.“, bei der es sich offensichtlich um die Vita A handelt, schildert Lancellotti hier die Geschichte des Klosters von S. Pietro, wobei er den Vitentext verfälschend ausschmückt. So liefert er für die Bezeichnungen „Monte Caprario“ und „Calvario“ eine von ihm offensichtlich frei erfundene Etymologie – der Berg werde so nach seinen Weiden bzw. nach der Tatsache benannt, dass sich hier in den unruhigen Zeiten der frühen Kirche der Martyriumsort befunden habe.⁸⁰³ Und auch bei der Frühgeschichte von S. Pietro geht Lancellotti über die

⁸⁰⁰ S. o. ausführlich S. 78 und Fn. 207.

⁸⁰¹ Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 132v p. v. = p. n.

⁸⁰² Ibid., S. 221v; Angaben zu diesem Fest S. 221v–226r; p. v. = p. n.

⁸⁰³ Ibid., S. 222r p. v. = p. n. Der Verweis auf den Martyriumsort ist offensichtlich eine missverständliche Tradierung der Herkulanuslegende. Das Martyrium des Herkulanus hatte bei Gregor aber ausdrücklich nicht bei S. Pietro stattgefunden; hier war nur die angebliche Grablege. Den Quellenverweis Lancellottis („Tolm. [?] ep. Ms.“) habe ich nicht auflösen können; dies ist aber letztlich unerheblich.

Tradition hinaus: So habe Bischof Massiminiano oder Massimiliano den Benediktinern zur Zeit von Papst Symmachus (498–514) an einem Ort nahe der Kirche die erste Behausung und der Stadt Perugia damit ihr erstes Kloster gestiftet. Unter den Mönchen dieses Klosters sei auch Bischof Herkulanus gewesen, der aus Asien nach Perugia gekommen sei.⁸⁰⁴ Dabei handelt es sich um ein aberwitziges Amalgam aus der Zwölfgefährtenlegende, die, wie oben dargelegt, einen syrischen Herkulanus beinhaltet, der ursprünglich nichts mit Gregors Herkulanus zu tun hat, und der insbesondere von Pennotto behandelten und von Ughelli referierten Streitfrage, ob Herkulanus Benediktiner oder Regularkanoniker gewesen sei. Ganz offensichtlich hat sich Lancellotti im Gegensatz zu diesen beiden für eine Zugehörigkeit zum Benediktinerorden entschieden und deshalb die Existenz eines Benediktinerklosters in S. Pietro frühdatiert.

Die Verlagerung des Bischofssitzes durch Bischof Roger (Ruggeri) weg von S. Pietro datiert Lancellotti in das Jahr 700.⁸⁰⁵ Dadurch erscheint es auch plausibler, dass die Kirche verfällt und in Vergessenheit gerät, bis schließlich Pietro aus der „Famiglia de' Nobili d'Agello“, von der man heute behauptet, dass einer ihrer Zweige die Vincioli seien, den Entschluss fasst, sie wiederherzustellen.⁸⁰⁶ Lancellotti akzeptiert also die verfehlte Zuschreibung Pietros zu den Vincioli, doch macht er unmittelbar spürbar, wie auffällig neu ihm die von den Vincioli zu ihrer eigenen Legitimierung behauptete Herkunft vom älteren Adelsgeschlecht von Agello noch erscheint.

Nach einem langen Exkurs zu Castello Agello⁸⁰⁷ setzt Lancellotti die Geschichte der Kirche S. Pietro fort. Er schildert die Gründung von S. Pietro im Gegensatz zur Vita A ausdrücklich als Klostergründung und geht auch auf den Bau der Konventsgebäude ein. Für 965 behauptet er die Weihe von S. Pietro durch Bischof Honestus.⁸⁰⁸ Daraufhin habe ihn Johannes XIII. als ersten Kommendatarabt von S. Pietro eingesetzt – eine Erfindung Lancellottis, die von Francesco Galassi mit Recht energisch zurückgewiesen worden ist.⁸⁰⁹ Aber Lancellotti nimmt es ähnlich wie Jacobilli nicht ganz so genau mit der Terminologie. So behauptet er, das Kloster sei zunächst zisterziensisch und anschließend cluniazensisch gewesen, bis

804 Ibid., S. 222 r f. p. v. = p. n. Als Quelle gibt Lancellotti neben Gregors *Dialogi* „Baum.? Tm 6. Concil Tom. 2“ und „Quivini, et. Memiottell. in Vitis Episcop.“ an.

805 Ibid., S. 222v p. v. = p. n. unter Verweis auf seine Angaben unter dem 11. Februar. Dort gibt er als Quelle für die ursprüngliche Kathedraleigenschaft von S. Pietro „Lam. Aug. Perus. Lib. 1“ und für die Verlagerung durch Roger („Ruggieri“) im Jahre 700 „Mariounett in Vit. Ep.“, ibid., S. 44v p. v. = p. n.

806 Ibid., S. 222v p. v. = p. n.

807 Ibid., S. 222vf. p. v. = p. n.

808 Ibid., S. 223r p. v. = p. n. Als Quelle gibt Lancellotti „Quirin. Vit. Episcop.“ und mit „Vit. M.s. S. P. Abb.“ offensichtlich die Vita A an.

809 Diese Behauptung findet sich bei ibid., S. 223v (p. v.) und Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243r (p. v.) / 7r (p. n.). Galassi wendet sich in seiner Ablehnung einer Kommendatur Pietros gegen ein „Diario Perugino Ecclesiastien &c“ aus dem Jahr 1772 (Galassi 1792, S. 7, Fn. 1); dieses hat seine Informationen mit großer Sicherheit von dem in Perugia viel rezipierten Ottavio Lancellotti.

es 1436 durch die Congregazione di S. Giustina übernommen worden sei, und überhaupt sei das Kloster von 988 (implizit eine Datierung der päpstlichen Einsetzung von Pietro als Abt) bis 1436 von Kommendataräbten geführt worden.⁸¹⁰ Ganz offensichtlich war Lancellotti mit ganz basalen Fragen der Ordensgeschichte nicht recht vertraut.

Unter den „Kommendataräbten“ sollen sich nach Lancellotti zwei Heilige befunden haben, nämlich Pietro Abate, dessen Tod er nach 1012 datiert, und sein Nachfolger im Abbatat, S. Stefano, der, wie oben nachgewiesen wurde, jedoch in Wahrheit von der Cassinensischen Kongregation erst im Jahre 1591 erfunden worden ist.⁸¹¹ Diese hatte zumindest nach Ausweis der Prozessionsbeschreibung von um 1609 Stefano jedoch nur als Begleiter von Pietro Abate bezeichnet,⁸¹² und auch Ciatti war hiervon nicht abgewichen. Dass Stefano also Abt und unmittelbarer Nachfolger von Pietro gewesen sein soll, ist erst von Lancellotti in seiner *Scorta Sacra* und der 1647 erschienenen Abtschronologie der Cassinensischen Kongregation von Placido Puccinelli erfunden worden. Aus der Übereinstimmung zahlreicher Daten bei beiden Autoren, die sonst bisher nirgendwo behauptet worden sind (Pietro Abate regiert 988–1012, auf ihn folgt Abt Stefano), wird deutlich, dass Puccinelli seine Erkenntnisse entweder direkt vom Lokalhistoriker Lancellotti erhalten hat oder beide aus einer gemeinsamen Quelle schöpfen.⁸¹³ Die neu hinzugefügten Jahreszahlen 988 und 1012 stammen wahrscheinlich erneut aus historischen Plausibilitätserwägungen; auch hier besteht kein Anlass, nach einer vermeintlich verlorenen Quelle zu suchen.

Lancellottis Angaben zur Frühgeschichte von S. Pietro haben die Forschung also eher verdunkelt als erhellt. Ganz anders verhält es sich dagegen mit seinen ganz ausführlichen Angaben zur Geschichte von S. Pietro im 16. und 17. Jahrhundert⁸¹⁴ und seine ausführliche kunstgeschichtliche Würdigung des Kircheninnenraums von S. Pietro, die die einzige ausführliche Beschreibung des Kircheninneren von S. Pietro nach der einschneidenden Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 und den Umbauten des 17. Jahrhunderts darstellt.⁸¹⁵ Hier bildet er eine ungemein wichtige Primärquelle, und daher wird auf die entsprechenden Passagen noch ausführlich einzugehen sein.

Als nächstes äußert sich Lancellotti zu S. Pietro in seinem Eintrag zum 10. Juli, dem Namenstag des Pietro Abate. Die Vita von „S. Pietro primo Abbate commendatario e miracoloso fabricatore della Chiesae del Monastero di S. Pietro di Perugia“ bildet daher hier auch den Schwerpunkt. Dies ist die einzige Textstelle, die Stefania

⁸¹⁰ Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 223v p. v. = p. n.

⁸¹¹ S. o. S. 234.

⁸¹² Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 187.

⁸¹³ Vgl. Puccinelli 1647, S. 77.

⁸¹⁴ Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 224r–225r.

⁸¹⁵ Ibid., S. 225r–226r.

Zucchini zur Kenntnis nimmt, und dies auch noch merkwürdig unsorgfältig.⁸¹⁶ So datiert er, anders als Zucchini dies behauptet, das Säulenwunder Pietros nicht willkürlich auf einen 29. Juni; vielmehr ist das nur ein Textverweis auf das gerade besprochene Kapitel „29. Juni“ des 1. Bandes, in dem Lancellotti das Säulenwunder bereits genannt hatte.⁸¹⁷ Außerdem datiert Lancellotti die Wiederauffindung der heiligen Pietro und Stefano, anders als Zucchini transkribiert, nicht auf das Jahr 1410, sondern mit Bezug auf die bekannten Quellen und damit mit einer offensichtlich nur versehentlichen Fehldatierung um ein Jahr auf 1435.⁸¹⁸ Für eine Umdatierung der Reliquienauffindung, die für den vorliegenden Text ja eine extrem große Tragweite hätte (sie wäre dann nämlich nicht durch die Congregazione di S. Giustina erfolgt, die damit auch nicht den Pietro-Abate-Kult erfunden hätte) besteht also kein Anlass.

Lancellotti paraphrasiert ganz ausführlich die Lebens- und Wunderberichte über Pietro Abate, die in der Vita A, die ihm als „Vita ms Apud Cassin.“ bekannt war, beschrieben sind. Besonders auffällig ist, dass Lancellotti trotzdem den von Ciatti eingeführten Fehler übernimmt, wonach Pietro Otto I., und nicht etwa, wie es in der Vita A heißt, Otto II., zurechtgewiesen haben soll. Und auch an anderer Stelle gibt er der Sekundärliteratur den Vorzug gegenüber der Quelle: So soll Pietro Abate, wie es bereits bei Jacobilli, nicht aber in der Vita A geheißen hatte, im Kircheninneren von S. Pietro bestattet worden sein. Zuvor soll ihn aber noch ein offensichtlich als reumütig zu denkender Bischof Cono am Totenbett besucht haben.⁸¹⁹ Die verfälschende Sicht Jacobillis auf den dem Kloster S. Pietro eigentlich feindlich gesinnten Bischof Cono zeigt hier also bereits erste Wirkungen. Daraufhin beschreibt Lancellotti die Entwicklung des Pietro-Abate-Kults im 17. Jahrhundert;

816 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243r–244r p. v. / 7r–8r p. n. Zucchini irrt bei den Seitenzahlen und erkennt nicht die ältere Schreibweise für „2“; bei ihr sind es die Seiten 143r–144r. Ihre Angaben zu Lancellotti finden sich bei Zucchini 2003a, S. 166f.

Man beachte auch, dass im Archivio di S. Pietro unter Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] ed. Cacciavillani 1822 [Ms.] eine deutlich besser lesbare Kopie vorhanden ist.

817 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243 r.; s. Fn. 207. Vgl. aber Zucchini 2003a, S. 167.

818 Die irrtümliche Datierung Zuchinis (Zucchini 2003a, S. 167) ist wohl einer Fehlinterpretation von Lancellottis sehr schwer zu entziffernder Schrift geschuldet; sie hat wohl „1410“ statt „1435“ gelesen.

Lancellotti bezieht sich auf „Bottonio ... [sic] cert Ms.“ und beschreibt den Vorgang so ähnlich der *Cronaca del Graziani*, dass hier wohl eine mindestens mittelbare Rezeption ebendieser Quelle anzunehmen ist, vgl. Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243v p. v. / 7v p. n. (dazu s. o. Fn. 795). Es gibt also keinen Anlass, aufgrund von Lancellottis Angabe die Umgestaltung von S. Pietro um ein Jahr (und damit vor die Ankunft der Cassinensischen Kongregation) vorzudatieren.

Hinzu kommt, dass Lancellotti, wie aus den zahlreichen Quellennachweisen hervorgeht, außerdem stark Pellini rezipiert hat, der die Reliquientranslation ebenfalls in das Jahr 1436 datiert (s. o.). Es ist nicht anzunehmen, dass Lancellotti hiervon ohne ausdrücklichen Hinweis auf entsprechende Quellen abgewichen wäre.

819 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243r p. v. / 7r p. n. S. auch Zucchini 2003a, S. 167.

auch diese Passagen sind von sehr hohem Quellenwert und werden unten im entsprechenden Kapitel ausführlich besprochen.⁸²⁰

Schließlich nennt Lancellotti den Kircheninnenraum von S. Pietro noch am 16. Dezember, weil an diesem Tag das Hauptaltarbild des Pietro Perugino verändert worden sein soll.⁸²¹ Dass dies im Jahre 1567 geschah, und zwar mit dem Ziel, eine dezidiert nachtridentinische räumliche Disposition im Chorbereich von S. Pietro zu verwirklichen, ist wesentlicher Teil der vorliegenden Arbeit, wobei Lancellotti hier eine wichtige Quelle bildet.

Auf Lancellottis Publikation folgte im Jahre 1659 eine „S. Petri Vincioli Abbatis Elogium“ in einer Klagegedicht-Sammlung des Abts von S. Pietro, Gregorio Ricciardetti, die sich als literarisches Kunstwerk so weit von der bisherigen Pietro-Abate-Überlieferung entfernte, dass sie keinen Eingang in die folgende Rezeption fand.⁸²² Die Zuschreibung Pietros zu den Vincioli wird mittlerweile aber allgemein tradiert.

b) Frühneuzeitliche Propaganda: Die interessengeleitete Fortentwicklung der Pietro-Abate-Vita in den Versionen B und C durch das Kloster S. Pietro

Als Jean Mabillon bzw. sein Mitarbeiter Lucas d'Achéry⁸²³ für seinen 1701 erschienenen sechsten Band der „Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti“ das Kapitel „De S. Petro Abbate Primo sancti Petri in monte Caprario prope Perusium“ erarbeitete, musste er zu seinem Bedauern gleich zu Beginn einräumen, dass ihm die Vita des Pietro Abate von Perugia nicht vorlag. Er könne daher vorerst das Leben des Heiligen im Detail nur auf Basis der Angaben von Filippo Ferrari schildern, der, wie oben dargelegt, 1613 die bisher einzige gedruckte umfassende Zusammenfassung der Vita A vorgelegt hatte, weshalb die dann folgenden Angaben zu Pietro Abate auch nicht über die Angaben Ferraris und der bisherigen Forschungsliteratur hinausgingen.⁸²⁴ Mabillon und d'Achéry hoffen jedoch weiter, in den Besitz der gesamten Vita im Originaltext zu gelangen, die sie, falls sie noch rechtzeitig eintreffe, am Ende des gerade bearbeiteten Bandes anfügen würden.⁸²⁵

Tatsächlich sollte es auch so kommen: Nach eigenen Angaben hatten Mabillon und seine Mitarbeiter nachträglich vom Prior von Montecassino „Erasmus à Cajeta“ eine „Vita S. Petri Abbatis & Confessoris“ erhalten, die sie am Ende des Bandes neben den Viten anderer Heiliger in voller Länge abdruckten.⁸²⁶ Diese Vita weist

⁸²⁰ Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243v f. p. v. / 7v f. p. n.

⁸²¹ Ibid., S. 495r p. v. / 265r p. n.

⁸²² Ricciardetti [1659], S. 10 f. S. ausführlich Zucchini 2003a, S. 165 f. Zu Ricciardetti vgl. Elli 1994, S. 251 f.

⁸²³ Zucchini 2003a, S. 133.

⁸²⁴ Ibid., S. 70 f.

⁸²⁵ AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 70.

⁸²⁶ Ibid., S. 761–766.

nun zahlreiche Ähnlichkeiten mit der Vita A auf, unterscheidet sich jedoch, wie Stefania Zucchini herausgearbeitet hat, in zwei wesentlichen Punkten: Zum einen ist sie in flüssigerem, besseren Latein abgefasst, zum anderen soll es sich Pietro Abate nun um einen Sohn der adligen Familie der Vincioli („ex nobili Vintiolorum familia ortus“) aus Agello handeln.⁸²⁷ Sie ist damit als abweichende Vitenversion zu betrachten und wird im vorliegenden Text analog zum vollkommen überzeugenden methodischen Vorgehen von Stefania Zucchini als Vita B bezeichnet (Dok. 26).

Wie soeben herausgearbeitet worden ist, wurde die Herkunft des Pietro Abate aus dem Geschlecht der Vincioli in der Sekundärliteratur erstmals erst im Jahre 1635 durch Cesare Alessi behauptet. Damit erscheinen nur zwei Interpretationen für die Datierung der Vita B plausibel: Entweder sie stammt von vor 1635 und wurde von Seiten der Sekundärliteratur erstmals durch Cesare Alessi überhaupt zur Kenntnis genommen, oder es ist eine deutlich später entstandene Redaktion, in der der Verfasser mittlerweile das Fehlen der Vincioli in der Vita A angesichts auch der Herkunftsnachweise von Lodovico Jacobilli und Ottavio Lancellotti als korrigierenswerten Irrtum ansieht.

Schon allein aus den Ausführungen des Vorkapitels lässt sich schließen, dass Letzteres der Fall gewesen sein wird, werden die Vincioli doch erst seit dem 16. Jahrhundert überhaupt adlig und Herren von Agello. Seitdem sind sie daran interessiert, ihre Herrschaft durch die Behauptung aus älteren Geschlechtern zu legitimieren.⁸²⁸

Wie die Vita B genau entstanden ist, lässt sich nach den bahnbrechenden Studien Stefania Zuchinis im Detail rekonstruieren. Entscheidend ist hier wieder Mazzo LXXII im Archivio di S. Pietro, der uns bereits bei der Rekonstruktion der Verarbeitung der Vita A in liturgischen Texten für das Kloster S. Pietro begegnet ist. In diesem *Mazzo* hatte der damalige Archivar, R. M. Lamberti, im Jahre 1934 Dokumente zu den Viten der heiligen Pietro, Herkulanus und Constantius gesammelt und dadurch aus ihren ursprünglichen Kontexten innerhalb der Dokumente des Archivio di S. Pietro zumeist unrekonstruierbar herausgelöst.⁸²⁹ Darin befinden sich auch vier Faszikel mit je einer Vita des Pietro Abate, die Zucchini in eine überzeugende Ordnung gebracht hat.

An erste Stelle ist Ms. 26 zu stellen, das eine getreue Abschrift der Vita A enthält, die ganz offensichtlich direkt von SP1 abgeschrieben wurde – denn was dort fast unleserlich ist, wird in der Abschrift auch nur ungenau wiedergegeben. Der Kopist beschriftete dabei nur jeweils die rechte Blatthälfte; die linke war Korrekturen vorbehalten, die ein vom Kopisten zu unterscheidender Revisor vornahm. Dieser korrigierte dabei Abschreibfehler und die gesamte Schrift auf klassisches,

⁸²⁷ Ibid., S. 761; Zucchini 2003a, S. 131–133 und S. 134.

⁸²⁸ S. o. S. 270.

⁸²⁹ Ich zitiere den Namen nach Zucchini 2003a, S. 128. Fraglich ist, ob hier nicht Callisto Maria Lamberti gemeint ist, der zwischen 1931 und 1934 das letzten Inventars des 20. Jahrhunderts für das Archivio di S. Pietro erstellt hatte, <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=368948&RicDimF=2&RicProgetto=reg-umb> (Zugriff am 15. November 2013).

syntaktisch besser strukturiertes und komplexeres Latein hin.⁸³⁰ Hiervon fertigte der Kopist nun eine weitere Abschrift an (Ms. 28), in der er die Korrekturen des Revisors berücksichtigt. Frei blieb erneut jeweils die linke Seitenhälfte für einen erneuten Korrekturgang des Revisors.⁸³¹ Hiervon fertigte der Kopist nun zwei weitere Abschriften an, die nun nicht mehr auf Zweispaltigkeit angelegt waren und offensichtlich die Reinschrift darstellten (Ms. 28^{bis}, 29). Es ist genau diese Version, die Eingang in Mabillons „Acta Sanctorum OSB“ fand und die hier als Vita B bezeichnet wird.⁸³²

Die Entwicklung der Vita A hin zur Vita B und die Schwerpunktsetzung bei der Umarbeitung lassen sich hier also in einer Genauigkeit belegen und erfassen, wie es sich der Historiker sonst nur erträumen kann. Und es sind sogar noch weitere Einzelheiten der Genese von Vita B rekonstruierbar, wenn man die Herkunftsbezeichnung berücksichtigt, die Mabillon und d'Achéry für die Vita B angeben. So handelt es sich bei „Erasmio à Cajeta“ um Erasmo Gattola, einen der gelehrtesten Mönche der Cassinensischen Kongregation an der Wende zum 18. Jahrhundert, der späterer neben vielen anderen Werken die „Historia Abbatiae Casinensis“ (1733) verfassen sollte.⁸³³ Zu Gegenstand und Methodik dieses Werks war er nicht zuletzt durch seine persönliche Freundschaft mit dem Pionier der Kirchengeschichtsschreibung Jean Mabillon inspiriert worden, den er 1685 in Montecassino kennengelernt hatte und den er seitdem für die Erstellung der „Acta Sanctorum OSB“ mit unzähligen Quellen aus den verschiedenen Klöstern des cassinensischen Klosterverbunds versorgt hatte.⁸³⁴

Es ist also davon auszugehen, dass Jean Mabillon sich von Anfang an direkt an Erasmo Gattola gewandt hatte, als er die Aufnahme des Transkripts der Pietro-Abate-Vita als unbedingtes Desiderat für die „Acta Sanctorum OSB“ erkannte. Dieser hatte sich nun, wie er es auch in vielen anderen Fällen gemacht hatte, an das entsprechende Mitgliedskloster der Cassinensischen Kongregation gewandt und um Anfertigung einer Kopie der Pietro-Abate-Vita gebeten. Offensichtlich stellen die vier Abschriften im Archivio di S. Pietro den Prozess der Anfertigung genau dieser Kopie dar, sind also unmittelbar vor 1701 angefertigt worden, als der 6. Band von Mabillons Vitensammlung erschien; Zucchini grenzt ohne nähere Begründung auf die Jahre 1698–99 ein.⁸³⁵ In einer Genauigkeit, die sich ein Historiker sonst nur wünschen kann, demonstrieren die vier Faszikel, dass entweder

830 Zucchini 2003a, S. 129 f.

831 Ibid., S. 130.

832 Ibid., S. 131–133.

833 Gattola 1733.

834 Mabillon nennt ihn in seinem Text „Erasmus à Cajeta“, also Erasmus aus Gaeta, der Stadt, aus der Erasmo Gattola stammte, AA.SS. OSB VI 1 (1701); an der Identität mit Erasmo Gattola besteht kein Zweifel; vgl. auch Elli in: Elli 1994, S. 4; Zucchini 2003a, S. 134. Zu dessen Person und Zusammenarbeit mit Jean Mabillon s. Eugenio Di Rienzo, s. v. Gattola, Erasmo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 52 (1999) (http://www.treccani.it/enciclopedia/erasmo-gattola_%28Dizionario-Biografico%29/; Zugriff am 1. März 2017).

835 Zucchini 2003a, S. 148.

Erasmus Gattola oder die Mönche von S. Pietro nicht auf die Erstellung einer auf Authentizität angelegten Kopie bedacht waren, wie es heute der Fall wäre, wenn nach wissenschaftlichen Kriterien eine Quellenedition erstellt würde. Vielmehr meinten sie offensichtlich, für eine renommierte, international verbreitete Edition eine Korrektur des schlechten Lateins der Vita A vornehmen zu müssen; vielleicht glaubten Gattola oder die Mönche von S. Pietro auch nur, eine vermeintlich im Mittelalter korrumpierte Abschrift SP1 auf die „ursprüngliche“ Qualität des Textes zurückführen zu müssen.

Der faktische Inhalt der Vita wurde Mabillon dagegen getreu überliefert – abgesehen eben von der Anpassung von Pietros Herkunft aus dem Geschlecht der Vincioli. Hierin ist entweder eine Anpassung an den aktuellen Forschungsstand zu sehen – vielleicht meinten die Verfasser der Vita B, die Angabe der Familie sei durch korrumpierende Abschriften verschwunden⁸³⁶ – oder eine direkte Einflussnahme durch die Vincioli. Dass Letzteres nicht unwahrscheinlich ist, zeigt die im folgenden Kapitel demonstrierte Tatsache, dass die Vincioli am Anfang des 18. Jahrhunderts nachweislich darum bemüht waren, Pietro Vincioli zu einem ihrer Vorfahren zu stilisieren. Die Festschreibung des Pietro als Spross der Vincioli in einer renommierten, international verbreiteten Edition einer vermeintlichen Quelle des 11. Jahrhunderts musste den Vincioli überaus attraktiv erscheinen.

In der Form der Vita B fand die im 15. Jahrhundert entstandene Lebensbeschreibung Pietro-Abate tatsächlich weite Verbreitung und konnte nun auch durch die Forschergemeinde außerhalb Perugias zur Kenntnis genommen werden. Über den tatsächlichen Überlieferungsweg ist man sich vor den Forschungen Stefania Zucchini und den hier vorgenommenen Ergänzungen jedoch zu keinem Zeitpunkt im Klaren gewesen.⁸³⁷ Über den Beschreibungsteil zu Pietro Abate, den Mabillon und d'Achéry ja noch in Unkenntnis der Vita B verfasst hatten, wurden außerdem einige Mythen der Forschung weiter tradiert, darunter das Abbatiat Pietros 967–1007 nach Jacobilli, das Vorbestehen von S. Pietro als erster Kathedrale von Perugia, das die Sekundärliteratur einmütig auf Basis der Vita A behauptete, die Kongregationszugehörigkeit von S. Pietro zu den Cluniazensern und eben die Herkunft des Pietro aus dem Geschlecht der Vincioli.⁸³⁸

Schon kurz darauf sollte der internationale Leserschaft eine weitere Vitenversion vorgelegt werden, als nämlich 1723 der Band der von Jean Bolland begründeten „Acta Sanctorum“ zu Heiligen des 10. bis 14. Juli erschien, unter denen sich auch S. Petr[us] Abba[s] in Monte Caprario prope Perusiam in Umbria Italiae befand.⁸³⁹

836 Stefania Zucchini geht sogar nur von Nachlässigkeit aus, da die Vincioli mittlerweile un widersprochen die Adligen von Agello sind, *ibid.*, S. 137.

837 Noch Tommaso Leccisotti und Costanzo Tabarelli diskutieren, ob Vita B oder Vita C authentischer sind; sie kommen dabei zwar zu dem korrekten Ergebnis, dass dies Vita B sei, doch ist ihnen in keiner Weise klar, dass es sich um die kurz vor 1701 erstellte Redaktion einer kurz nach 1436 erstellten Lebensbeschreibung handelt, die keinen Vorgänger des 11. Jahrhunderts besitzt, vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2 Fn. 2.

838 AA.SS. OSB VI 1 (1701), S. 70f.

839 AA.SS. Julii III (1723), Sp. 112C–118D.

Der Bearbeiter des entsprechenden Kapitels, Jean Pien, behauptete, dass ihm gleich drei Versionen einer Pietro-Abate-Vita vorgelegen hätten, nämlich die bei Mabillon publizierte Vita B, ein Manuskript aus einem Kodex, an dessen Rand er „ex cod. O. P. Galenii“ gelesen habe und die Kopie eines Originals, das im Archivio di S. Pietro aufbewahrt werde.⁸⁴⁰ Den Kodex habe „Baronius von Cajetan erhalten“ („Baronius accepit a Cajetano“), also vermutlich der Kardinal und Hagiograph Cesare Baronio (1538–1607), der Verfasser des „Martyrologium Romanum“⁸⁴¹, von Costantino Gaetani (1568–1650), dem Kustos der Vatikanischen Bibliothek und damit auch des dortigen Archivs.⁸⁴² Stefania Zucchini hat herausgearbeitet, dass es sich dabei um eine Vita A gehandelt haben muss;⁸⁴³ vielleicht war es eine der in den Klöstern der Cassinensischen Kongregation offensichtlich vorhandenen zahlreichen Abschriften dieser Pietro-Abate-Vita. Die Viten-Abschrift aus dem Archivio di S. Pietro war durch den Peruginer Notar Sinibaldo Tassi am 25. September 1650 beglaubigt und den Bollandisten am 14. Januar 1651 durch den gelehrten Jesuiten Philipp Alegambe (1592–1652) zugestellt worden.⁸⁴⁴

Die Bollandisten waren also ähnlich wie Jean Mabillon und seine Mitarbeiter eng mit den führenden Historikern und Hagiographen Italiens vernetzt und nutzten diese Kontakte, um sich die für die von ihnen angestrebte wissenschaftliche Überprüfbarkeit benötigten Primärquellen auffinden und zusenden zu lassen. Pien verglich nun die drei Vitenversionen und kam zu dem Schluss, dass die kürzeste von ihnen, nämlich die beglaubigte Abschrift aus dem Archivio di S. Pietro, die älteste und damit authentischste von ihnen gewesen sei. In dieser fehle nämlich die Episode, wonach, wie es in den Viten A und B heißt, die Verehrung des Pietro durch dessen postmortales Erntevernichtungswunder eingeschränkt und seitdem und bis zum heutigen Tage jährlich beachtet würde. Diese Episode hätte nach Ansicht Pienens ein späterer Autor aber nie weggelassen, wenn sie denn in einer früheren Vita enthalten gewesen wäre, sodass die in der kürzeren Vita nicht enthaltenen Episoden als spätere Interpolationen zu identifizieren seien.⁸⁴⁵ Daher entschloss er sich, allein diese Vitenversion abzudrucken und die Varianten der anderen Vitenversionen nur im kritischen Apparat zu dieser Vita zu erwähnen. Bei dem abgedruckten Text, den Philipp Alegambe 1651 den Bollandisten zugesandt hatte, handelt es sich um die bei Stefania Zucchini und im vorliegenden Text so benannte Vita C (Dok. 28).⁸⁴⁶

840 Ibid., Sp. 112D–E, 115A; vgl. Zucchini 2003a, S. 138.

841 Baronio 1586.

842 AA.SS. Julii III (1723), Sp. 115A; Zucchini 2003a, S. 138.

843 Die Bollandisten haben diese Vita nicht abgedruckt, und ein entsprechender Kodex ist heute im Archiv der Bollandisten nicht mehr vorhanden. Allerdings lässt sich ihr Inhalt teilweise aus dem kritischen Apparat zur Vita C rekonstruieren, in dem die Bollandisten Textvarianten aus den beiden bei ihnen nicht abgedruckten Viten reproduzierten, vgl. Zucchini 2003a, S. 138; 140. Pien behauptet außerdem eine große Ähnlichkeit der Substanz dieser Vita mit der Vita B, was ebenfalls für eine Vita A sprechen würde, AA.SS. Julii III (1723), Sp. 113A–B.

844 AA.SS. Julii III (1723); Sp. 112E; Zucchini 2003a, S. 138.

845 AA.SS. Julii III (1723), Sp. 113A–B.

846 Abgedruckt bei ibid., Sp. 115A–118E.

Hatte die Vita B mit der Vita A inhaltlich fast komplett übereingestimmt, so enthält die Vita C, wie Stefania Zucchini herausgearbeitet hat, eine Vielzahl von Abweichungen. Pietro wird hier nicht den Vincioli zugeordnet und seine adlige Abstammung relativiert.⁸⁴⁷ Bei der Beschreibung des Wiederaufbaus von S. Pietro ist die ansonsten viel knappere Vita C deutlich ausführlicher abgefasst als die Viten A und B; auch werden die beim Bau geschehenen Wunder vorgezogen und nicht erst im Wunder-Abschnitt beschrieben.⁸⁴⁸ Eine Zerstörung durch „Heiden“ wird hier nicht behauptet; die Kirche habe nur „seit vielen Jahren ruinös dagelegen“ („ecclesia quædam [...] multum temporis in ruinis jacens“).⁸⁴⁹ Vita C behauptet außerdem auch ein Weihedatum: So hätten Bischof Honestus und Pietro die Kirche S. Pietro am 21. November „um das Jahr 969“ geweiht („XI Kal. Decemb. [...] circa annum Domini CMLXIX“).⁸⁵⁰ Daraufhin habe sich Pietro nach Rom begeben, damit dort der hier nun ausdrücklich als 13. Amtsträger dieses Namens identifizierte Papst Johannes „Pietro mit seinen Nachfolgern zum Abt und ewigen Rektor“ von S. Pietro weihe („ut ipsum Petrum in Abbatem, ac perpetuum Rectorem cum suis successoribus consecraret“).⁸⁵¹ Erst anschließend trifft Pietro auf den Kaiser, genauer gesagt mit Otto I. und Otto II. auf zwei Mitkaiser, die in einem ausführlichen, in der Sache zutreffenden universalhistorischen Exkurs eingeführt werden. Da dieses Zusammentreffen nun erst nach der Privilegierung durch Johannes XIII. erfolgt und somit sicher als erster ein Papst das Kloster privilegiert hat, kann Otto I. anlässlich des Zusammentreffens gleich ein erstes kaiserliches Privileg für S. Pietro ausstellen. Unsicher zeigt sich Vita C, ob Pietro von den beiden denn nun Otto I. oder Otto II. ermahnt habe (dass hier „entweder [Otto] II. oder [Otto] III.“ steht („quisquis ille fuerit, sive II, sive III hujus nominis, hoc parum refert“), ist ein offensichtlicher Kopistenfehler).⁸⁵² Es folgt der Wunderteil, der, bis auf die Auslassung der vorgezogenen Bauwunder, wortgetreu mit der Abschrift der Vita A übereinstimmt. Hier werden sogar alle Zitate aus der Heiligen Schrift und den *Dialogi* Gregors des Großen mit kolportiert, die in den übrigen Teilen aber fehlen.⁸⁵³

Schon da nicht zu vermuten ist, dass diese in den übrigen Teilen nachträglich eingefügt wurden, ist die Vita C später als Vita A zu datieren. Auffällig ist, dass Vita C in ihrem historischen Teil zahlreiche Neuerungen enthält, die die frühneuezeitliche Forschung für S. Pietro erarbeitet hatte: Sie identifiziert mit Ferrari Papst Johannes mit Johannes XIII., übernimmt von Pompeo Pellini und Felice Ciatti die

847 Aus „nobili ortus prosapia“ der Vita A wird in Vita C „non ignobiles habuit parentes“, *ibid.*, Sp. 115B; s. Zucchini 2003a, S. 141.

848 AA.SS. Julii III (1723), Sp. 115B–E; Zucchini 2003a, S. 143 f. mwA.

849 AA.SS. Julii III (1723), Sp. 115C.

850 *Ibid.*, Sp. 115E–F.

851 *Ibid.*, Sp. 115F.

852 *Ibid.*, Sp. 115F–116A; vgl. Zucchini 2003a, Sp. 144 f.

853 AA.SS. Julii III (1723), Sp. 116D–118D; Zucchini 2003a, S. 146.

Einordnung des Wirkens von Pietro Abate in universalhistorische Zusammenhänge und streicht mit Ferdinando Ughelli die Zerstörung von S. Pietro durch Heiden.

Für diese Übereinstimmungen gibt es – außer der vollkommen unwahrscheinlichen Begründung durch einen überaus großen Zufall – nur zwei Erklärungen: Entweder die Vita C hat den frühneuzeitlichen Forschern bereits vorgelegen, als diese ihre Werke abfassten, oder es handelt sich bei ihr um eine Umarbeitung der Vita A auf Basis der Erkenntnisse der Gelehrten des 17. Jahrhunderts. Anders als Stefania Zucchini braucht man bei der Beantwortung dieser Frage keine Zweifel zu haben: Die Vita C wird erst kurz vor ihrer Beglaubigung im Jahre 1650 angefertigt worden sein, und zwar allein mit dem Ziel, diese über Philipp Alegambe an die Bollandisten zu senden, ohne dass an eine Verwendung innerhalb Perugias gedacht worden wäre. Anders wäre nicht zu erklären, warum die Autoren bis 1650 und sogar noch bis Anfang des 18. Jahrhunderts niemals von einer Weihe von S. Pietro im Jahre 969 gesprochen haben – warum aber hätte jeder einzelne Autor die einzige fixe Datierung weglassen sollen, die die Vita C enthält, wenn diese ihm vorgelegen hätte? Zucchini ist dieser Umstand nicht aufgefallen, weil sie fälschlicherweise davon ausgeht, dass bereits Felice Ciatti von einer Weihe im Jahre 969 gesprochen habe.⁸⁵⁴ Dies ist aber nicht der Fall; Ciatti behauptet für dieses Jahr lediglich das Zusammentreffen von Pietro Abate mit Otto II.⁸⁵⁵

Die Übereinstimmungen zwischen Vita C und der Sekundärliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts müssen also daher stammen, dass sich umgekehrt ein Autor der Mitte des 17. Jahrhunderts genötigt fühlte, den historischen Teil der Vita A vor der Versendung an die Bollandisten an den mittlerweile erreichten Kenntnisstand anzupassen. Im Gegensatz zur Methodik moderner Quelleneditionen ist es dem Autor nicht darum gegangen, eine möglichst authentische Kopie des Textes zu erstellen; vielmehr scheint er sich geradezu genötigt gesehen zu haben, die vorliegende Quelle für die Aufnahme in eine internationale wissenschaftliche Publikation hin zu verbessern. Dieses Bedürfnis hatten wir bereits bei der kurz vor 1701 abgefassten Vita B beobachten können, doch ging der Kompilator der Vita C noch einige Schritte weiter. Ihm war nicht nur an einer relativ behutsamen Korrektur des Lateinischen gelegen, sondern an der Aufnahme der durch die Wissenschaft mittlerweile erreichten Erkenntnisse in eine Primärquelle – ein nach modernem Wissenschaftsverständnis geradezu absurdes Vorgehen.

Die Kompilatoren der Vita C scheinen dabei ziemlich genau so vorgegangen zu sein wie die wissenschaftlichen Autoren des 17. Jahrhunderts vor ihnen auch. So verarbeiteten sie sämtliche zuvor erschienene Sekundärliteratur und stellten darüber hinaus eigene Quellenrecherchen an. Wie oben herausgearbeitet worden ist, scheint er die Weihe von S. Pietro auf „um 969“ datiert zu haben, weil er eine Urkunde Johannes' XIII. vom 21. November 969, die dieser einem Abt Pietro, der gerade eine Kirche wiederaufgebaut hatte, fälschlicherweise auf S. Pietro in

854 Zucchini 2003a, S. 179.

855 S. o. S. 273.

Perugia bezogen hat.⁸⁵⁶ Diese Quelle hatten die Kompilatoren wohl eigenständig entdeckt und interpretiert. Ebenso hatten die Kompilatoren offenbar eigenständig entdeckt, dass die seit Cesare Alessi behauptete Zuordnung des Pietro Abate zur Familie der Vincioli wissenschaftlich nicht haltbar war und diese herausgelassen. Stefania Zucchini hat nämlich herausgearbeitet, dass der Notar Sinibaldo Tassi zwei Abhandlungen über die Adelsfamilien Perugias vorgelegt hatte, in denen er die Vincioli bis in das 13. Jahrhundert, aber nicht weiter, zurückverfolgen konnte.⁸⁵⁷ Es ist also wahrscheinlich, dass er selbst einer der Kompilatoren oder vielleicht sogar der einzige Kompilator gewesen ist und ihm beim Abgleich der Vita A und der Sekundärliteratur aufgefallen war, dass die Vincioli um 1000 noch nicht die Herren von Agello gewesen sein konnten. Weitere Anpassungen betrafen schließlich den Stil: So wurde die Vita A in ihrem historischen Teil gestrafft und klar strukturiert, was sie vom Eindruck einer mittelalterlichen Legende befreite.⁸⁵⁸ Dazu gehörte auch die Entfernung der zahlreichen Bibel- und Gregorzitate, die den Kompilatoren – wie uns heute auch – als Hinweise auf mangelnde historische Verlässlichkeit der Vita erschienen sein mussten. Zulässig erschienen sie ihnen nur noch im Wunderteil der Vita, der jedoch offensichtlich keinen historischen Quellenwert aufwies und an dem die Kompilatoren insofern auch kein Interesse hatten – diesen schrieben sie daher unverändert als obligatorischen Teil eines hagiographischen Berichts aus der Vita A ab.⁸⁵⁹

Die Vita C ist damit als eigener wissenschaftlicher Beitrag des 17. Jahrhunderts anzusehen, den seine Kompilatoren – möglicherweise Sinibaldo Tassi – in der Gestalt einer vermeintlichen Primärquelle über Philipp Alegambe an die Bolandisten schickten und damit in den internationalen wissenschaftlichen Diskurs einbrachten. Die Gestalt, in die sie die authentische spätmittelalterliche Quelle der Vita A brachten, traf in der Tat genau den Nerv des Bearbeiters Jean Pien, der die Ajourierungen und Straffungen seiner eigenen Zeit paradoxerweise als Anzeichen von Authentizität missdeutete und die Vita C als die früheste, die Viten A und B dagegen als spätere Korruptionen ansah.⁸⁶⁰ An dieser Deutung sind über 200 Jahre lang keine Zweifel erhoben worden, bis Leccisotti und Tabarelli erstmals Vita C später als die einzige ihnen bekannte Vita B datieren wollten. Insofern die Vita C tatsächlich eine spätere Bearbeitung des in Vita B enthaltenen inhaltlichen Substanz war, hatten sie zwar den richtigen Riecher, und ihnen waren in der Tat mit der festen Datierung auf 969 und der Unsicherheit in Bezug auf den von Pietro ermahnten Kaiser Otto wichtige spätere Einfügungen der Vita C aufgefallen.⁸⁶¹ Allerdings lagen sie, auch weil ihnen Vita A nicht bekannt, war, falsch in Bezug

856 S. o. S. 212.

857 Zucchini 2003a, S. 139 mwA. Dabei handelt es sich um Tassi [1429 ff.] [Ms.] und Tassi [15. Jh.] [Ms.].

858 Zucchini 2003a, S. 146 f.

859 Ibid., S. 147.

860 Ibid., S. 147 f.

861 Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 2 Fn. 2.

auf die relative Datierung: Vita C ist nicht später entstanden als Vita B (kurz vor 1701), sondern eher. Sie ist auf kurz vor 1650 zu datieren – nicht nur wegen der vermutlichen Autorschaft von Sinibaldo Tassi, sondern auch, weil die entscheidenden Publikationen der von Tassi verarbeiteten Sekundärliteratur – insbesondere Ughellis einschlägiger Band der „Italia Sacra“ von 1644 – bei der Abfassung bereits vorgelegen haben mussten.

Für das Kloster S. Pietro scheint keine Kopie der Vita C angefertigt worden zu sein, jedenfalls hat sich im Archiv bisher noch keine Abschrift gefunden. Auch wird sie nicht von den Verfassern der Vita B – möglicherweise Erasmo Gattola und ein Mönch des Klosters S. Pietro rezipiert, als diese kurz vor 1701 ihre eigene Vitenfassung erstellten. Gerade die Tatsache, dass zwei Gelehrte des 17. bzw. frühen 18. Jahrhunderts zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen kommen konnten, wenn sie aufgefordert waren, für eine internationale wissenschaftliche Publikation eine Quellenedition anzufertigen, zeigt, dass bereits der frühmoderne wissenschaftliche Diskurs von unterschiedlichen methodischen Ansätzen geprägt war.

Die Viten B und C sind jedoch nicht die einzigen Viten, die im 17. bzw. 18. Jahrhundert als Ajourierung der Vita A mit den mittlerweile errungenen wissenschaftlichen Erkenntnissen erstellt worden ist. So findet sich auch in den „Vite de Santi, Beati, e Servi di Dio Perugini“ des Priesters der Congregazione di S. Filippo in Perugia, Carlo Baglioni, eine „Vita di S. Pietro Primo Abbate del Monastero di S. Pietro, che era stata la prima Cattedrale della Città di Perugia; e notizia di S. Stefano Secondo Abbate di detto Monastero“, die hier der Forschung erstmals vorgestellt wird.⁸⁶² Giambattista Vermiglioli vermag zum Leben Carlo Baglionis wenig zu sagen; er datiert seinen Tod auf das Jahr 1726.⁸⁶³ Die Sammlung Peruginer Heiligenviten führt er unter Baglionis Werken nicht auf.⁸⁶⁴

Die von Baglioni kolportierte Lebensbeschreibung des Pietro Abate, die mir durch eine Abschrift des 18. Jahrhunderts von Franco Cacciavillani bekannt ist, wird wegen ihrer Eigenständigkeit hier als Vita D bezeichnet. Sie ist auf Italienisch verfasst. Sie beginnt ähnlich wie die bisher bekannten Viten. Danach entstammt Pietro Abate den Herren von Agello, die zu jener Zeit „Signori di S. Valentino“ und heute „de Vincioli“ genannt werden.⁸⁶⁵ Der Verfasser übernimmt damit gleichzeitig eine der von den Vincioli erfundenen Herkunftslegenden, ohne aber deren Existenz in das 10. Jahrhundert zurückzudatieren. Offenbar war ihm bekannt, dass dies ein Anachronismus gewesen wäre; er nimmt also unter den in den Viten verwandten Herkunftsbezeichnungen für Pietro Abate eine vermittelnde Position ein, die historische Plausibilität zum Ziel hat.

Pietro wird Priester und gründet ein Kloster „seines cluniazensischen Ordens“ („del suo Ordine Cluniacense“) – er ist also auch als Mönch zu denken – bei der

862 Baglioni [17./18. Jh.] ed. Cacciavillani [1818] [Ms.].

863 Vermiglioli 1828, S. 81. Roberto Giordani datiert ein von Baglioni verfasstes oder kompiliertes Buch mit Memorien zu Peruginer Kirchen auf zwischen 1651 und 1705 (Giordani 1992, S. 169 mit Verweis auf Baglioni [1651–1705] [Ms.], f. 293).

864 Vermiglioli 1828, S. 81 f.

865 Baglioni [17./18. Jh.] ed. Cacciavillani [1818] [Ms.], S. 251.

alten Kathedrale der Stadt. Diese hätten die Regularkanoniker bei ihrem Transfer nach S. Lorenzo aufgegeben. Die Initiative zu diesem Schritt geht hier nun nicht von Pietro, sondern von Bischof Honestus aus.⁸⁶⁶ Die Schenkung der Kirche sei im Jahre 966 erfolgt.⁸⁶⁷ Daraufhin habe ihn Papst Johannes XIII. zum ersten Abt erklärt, ihm einen Teil der Einkünfte der Kathedrale verschrieben und von der Jurisdiktion des Bischofs ausgenommen. Da die Auflassung der Kirche durch die Kanoniker vor mindestens 260 Jahren erfolgt sei, sei die Kirche mittlerweile instandsetzungsbedürftig gewesen. Der heilige Abt habe für die notwendigen Arbeiten gesorgt.⁸⁶⁸ Es folgt die Schilderung der drei Bauwunder.⁸⁶⁹

Die von Gott durch Pietro bewirkten Wunder hätten ihm ein derartiges Ansehen verschafft, dass es Kaiser Otto (der hier nicht näher identifiziert wird) auf seinem Rückweg von Rom seinen Soldaten unter schwerster Strafe verboten hatte, das Peruginer Gebiet anzugreifen.⁸⁷⁰ Zu einem Zusammentreffen und einer Ermahnung des Kaisers muss es in dieser Version also gar nicht erst kommen; Pietro bewirkt den Schutz des Peruginer Gebiets allein durch den Ruf seiner Heiligkeit. Vita D gibt erstmals eine Begründung dafür, warum sich der Kaiser über mehrere Monate in Perugia aufgehalten habe: Er habe, wie dies ein Manuskript aus Pisa bestätige, sich dem Markgraf Adalberto di Toscana entgegenstellen wollen, der Otto nicht als Kaiser habe anerkennen wollen.⁸⁷¹ Auf Bischof Honestus sei unter Gregor V. im Jahre 998 Bischof Conon gefolgt, der 999 an dem von Gregors Nachfolger Sylvester II. veranstalteten Konzil teilgenommen habe; 1002 sei er dann als überführter Täter („reo“) zu einem weiteren Konzil nach Todi berufen worden.⁸⁷²

Solche Exkurse historischer Gelehrsamkeit sind von den bisher bekannten Viten nur in der Fassung C enthalten gewesen. Während diese aber trotz ihrer Abfassung kurz vor 1650 durchweg den Anschein einer Primärquelle bewahrt hatte, verlässt die Vita D in den nun folgenden Ausführungen vollends diesen Duktus, und es wird deutlich, dass der gesamte Text als wissenschaftliche Biographie zu lesen ist. So schreibt Baglioni nun, dass Ughelli im Appendix zum ersten Band der „Italia Sacra“ entgegen der gerade gemachten Angaben behaupten würde, 1002 sei Cono nicht zum Todiner Konzil, sondern vielmehr nach Rom in den Lateranpalast berufen worden, woraufhin Inhalt und Umstände der entsprechenden Urkunde Sylvesters II. im Detail geschildert werden.⁸⁷³ In seiner Regierungsführung habe sich Abt Pietro die Wertschätzung aller erworben, darunter die der Päpste und Kaiser und schließlich auch Conons, der seine Haltung zum Kloster komplett änderte und schließlich auch beim Begräbnis des Abts Pietro im Jahre 1007 nach

866 Ibid., S. 252.

867 Ibid., S. 252 f.

868 Ibid., S. 253.

869 Ibid., S. 253 f.

870 Ibid., S. 254 f.

871 Ibid., S. 254. Es folgen weitere Angaben lokalhistorischer Gelehrsamkeit, S. 255 f.

872 Ibid., S. 256 f.

873 Ibid., S. 257 f.

40 Jahren der Regierung anwesend war.⁸⁷⁴ In diesen Passagen unterscheidet sich Baglionis Text nicht vom Duktus der Sekundärliteratur seiner Zeit.

Es folgt eine Schilderung von Wundern des Pietro, die zahlreiche Autoren über diesen berichten würden,⁸⁷⁵ sowie die Datierung seines Namenstages in der Form unterschiedlicher Autoren.⁸⁷⁶ Die folgenden Ausführungen sind der Pietro-Abate-Verehrung gewidmet, deren Ursprünge Baglioni auf das postmortale Erntevernichtungswunder zurückführt.⁸⁷⁷ Hier sind Baglionis Ausführungen als fast zeitgenössische Quelle von höherem Quellenwert; auf sie wird in den entsprechenden Kapiteln noch einzugehen sein. In Bezug auf Datierungen ist Baglioni jedoch weiterhin höchst unzuverlässig; so datiert er die Wiederauffindungen der Leiber von Pietro Abate und dem vermeintlichen Abt Stefano in das Jahr 1456 (und nicht 1436) und die durch Bischof Comitoli und die Mönche von S. Pietro vollzogenen Reliquientranslationen des Jahres auf den 17. Mai 1617 (statt auf den 17. Mai 1609).⁸⁷⁸

Baglioni weiß nun auch über Stefano Abate Neues zu berichten. So würde man laut Baglioni davon ausgehen, dass Stefano jener Abt sei, von dem Petrus Damiani in einem seiner Briefe berichte, dass ihm während der Feier der Messe mehrfach das Lamm Gottes erschienen sei.⁸⁷⁹ Ein entsprechender Bericht findet sich in der Tat unter den Briefen des Petrus Damiani, wenn auch in inhaltlich leicht abweichender Form. Hier dient die Episode Petrus Damiani zur Rechtfertigung seiner Aufgabe des Bischofsamts, die ihm die Möglichkeit zu Kontemplation in der Einsamkeit gebe.⁸⁸⁰ Der betreffende Abt von S. Pietro wird dort nicht namentlich identifiziert, sondern lediglich als „abbas monasterii ad honorem beati Petri in Perusino suburbio constitui“ beschrieben. Womöglich handelt es sich tatsächlich um den 1063 zurückgetretenen Abt Bonizo.⁸⁸¹

874 Ibid., S. 258 f.

875 Ibid., S. 259–261.

876 Ibid., S. 261 f.

877 Ibid., S. 262 f.

878 Ibid., S. 263 f.

879 Ibid., S. 264 f.

880 Damiani [11. Jh.] ed. Reindel 1993 IV, S. 247–249. Der Brief ist nicht wie von Baglioni behauptet Brief 15, Buch 6, sondern Brief Nr. 169. Bei Baglioni ist die Geschichte mit dem Auftreten eines Eremitenmönchs Ranieri in S. Pietro verknüpft; davon ist bei Petrus Damiani nicht die Rede. Bei Baglioni soll der Eremit seinem Sohn, dem Rechtsgelehrten Ranieri die Geschichte erzählt haben, bei Petrus Damiani bleibt unklar, wie Richter Ranieri von der Geschichte erfahren hat (zu diesem vgl. Reindel, in: *ibid.*, S. 248 Fn. 3).

881 Der Herausgeber von Petrus Damianis Briefen, Kurt Reindel, datiert den Brief auf um 1070, Reindel, in: *ibid.*, S. 246. Petrus Damiani behauptet, die Geschichte habe sich sieben Jahre vor der Abfassung des Briefes zugetragen; der Abt habe infolge der Ereignisse um Demission gebeten und sei kurz nach den Ereignissen gestorben, *ibid.*, S. 247. 1063 endet tatsächlich ein Abbatat in S. Pietro in Perugia durch Resignation, nämlich das von Bonizo, Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 54 Fn. 2. An diesen hatte Petrus Damiani auch einmal einen Brief adressiert, Damiani [11. Jh.] ed. Reindel 1993 III, S. 158 ff. Allerdings ist angesichts dessen zu fragen, warum ihm Bonizo

Baglioni geht hier also – womöglich gestützt auf entsprechende Studien anderer Peruginer Gelehrter – den ersten Schritt, für den erst um 1591/92 erfundenen Heiligen Stefano Abate, über den man bisher nichts zu wissen glaubt als die Aufschrift auf seinem Reliquienkästchen (s. o.), nun eine Vita zu erfinden. Eine Nachfolge findet Baglioni nicht.

Baglioni's Schrift ist später zu datieren als Vita C, da nach ihrem Modell die drei Bauwunder aus dem Wunderteil gelöst und in den historischen Teil über die Errichtung von S. Pietro eingefügt worden sind. Oben ist dargelegt worden, dass in Perugia wahrscheinlich kein Exemplar der vor kurz vor 1650 abgefassten Vita C vorlag, da sie bei der Abfassung von Vita B nicht rezipiert wurde und auch heute nicht im Archivio di S. Pietro aufgefunden werden kann. Daher muss man wohl davon ausgehen, dass Baglioni die Vita C im 1723 erschienenen Druck der *Acta Sanctorum* rezipiert hat. Dem steht nicht entgegen, dass er in seinen abschließenden Quellenangaben nicht von den Bollandisten, wohl aber von „*Lectiones ant. S. Petri, et l. ... [sic]*“ spricht;⁸⁸² dies klingt nach Jacobillis Quellenangabe, die er dort abgeschrieben haben mag. Dass er Jacobilli kennt, beweist die Übernahme der Datierung von Pietros Tod auf das Jahr 1007 nach 40 Jahren Regierungszeit. Aus Baglioni's Quellenverweis ist also nicht zu schließen, dass ihm die Vita C in Form einer Archivalie des Archivio di S. Pietro vorlag. Vita D ist also zwischen 1723 und 1726 (Tod Baglioni's) zu datieren.

Mit der von ihm erstellten Vita D tut Carlo Baglioni nun ganz offen, was die Vita C noch unter dem Deckmantel vermeintlicher Authentizität getan hatte: Er fasst die bisherige Lebensüberlieferung des Pietro Abate, die mittlerweile aus den Viten A bis C besteht, und die Sekundärliteratur seiner Zeit zusammen und listet sie (die Vita allerdings nur als „*Lectiones ant. S. Petri, et l. ...*“) dementsprechend am Ende der Vita auch vereint auf.⁸⁸³ Bei Baglioni findet die zunehmende Tendenz ihren Abschluss, statt der in der Vita A enthaltenen Sammlung topischer Berichte über Tugendhaftigkeit und Wunderwirken des Pietro in den folgenden Vitenversionen immer mehr einen kohärenten Ablauf historischer Fakten zu referieren, die möglichst fest datiert und in den universalhistorischen Ablauf eingebettet werden. In der Vita A hatte sich die Heiligkeit Pietros durch die Erfüllung früherer Modelle erwiesen, alle Episoden waren daher durch entsprechende Schriftverweise

die Geschichte nicht selbst berichtet hat, wo sie sich doch kannten. Vielleicht lag dies aber an dem von Ranieri sich selbst auferlegten Schweigegebot.

Fraglich ist, ob Reindel die Datierung des Briefs nicht umgekehrt aus seiner Identifikation des Abts mit Bonizo gewonnen hat, falls er sie allein aus dem Briefkontakt zwischen Petrus und Bonizo schließt. Dann nämlich würden die hier angestellten Überlegungen zur Identifikation des Abts also einen Zirkelschluss darstellen.

Vgl. dazu: Reindel in: Damiani [11. Jh.] ed. Reindel 1993 IV, S. 248 Fn. 4.

882 Baglioni [17./18. Jh.] ed. Cacciavillani [1818] [Ms.], S. 266.

883 „Trattano di S. Pietro Abbate il Bottonio, Annali 1337 in Vita Beati Rinalducci; *Lectiones ant. S. Petri, et l. ... [sic]*; Gabriel Pernoctus in Hist. Con. Regular.; Pellini, Pietro Recordato in Hist. Monast. Diar. V.; Ferrarius; Cesar Alessius; Felix Ciattus An. 967, 969; Sigonius, et Gordon An. 967. Arnoldus Wion; P. 2, li. ... [sic] Vite 10. Julis Privil. Canon: Epist: Per: sub Anno 1001. Calend: Perus An: 1627“, ibid., S. 266 f.

ausdrücklich als topisch gekennzeichnet worden. Bei Baglioni ist die Beweisführung eine andere: Sein gelehrtes Publikum verlangt nach historisch belegten Wahrheiten; topische Verweise erscheinen daher nun als ausdrückliche Verweise auf die Unwahrheit des Berichteten.

Doch wie auch schon die meisten Autoren zuvor liefert Baglioni historische Beweisbarkeit nicht durch eine konsequente Ablehnung des gesamten Vitenberichts als unhistorisch und dem folgenden Rekurs auf andere, historisch verlässlichere Quellentypen, sondern durch den verfehlten Ansatz, in der Urkunde einen vermeintlich historischen Kern zu isolieren und diesen, wie wir es nun schon zur Genüge gesehen haben, durch die Einpassung in ein universalhistorisches Datennetz fest zu datieren. Dabei geht er erneut sehr großzügig mit den festen Datierungen um; so setzt Baglioni für die Klostergründung unvermittelt statt des in Vita C genannten Jahres 969 Jacobillis Datierung auf 966, ohne diesen überhaupt zu nennen. Von Ughelli übernimmt er die Begründung für den Verfall der Kirche S. Pietro mit der Auflassung durch die Regularkanoniker, nur datiert er es kurzerhand auf „mehr als 260 Jahre“. Wie das mit der von Ughelli behaupteten Verlagerung der Regularkanoniker im Jahre 936 durch Bischof Roger einhergehen soll, bleibt ein Rätsel.

c) Giacinto Vincioli: Historiographie im Familieninteresse und die problematische Rezeption durch die moderne Forschung

Nach Abfassung der Vita D war das Geflecht aus falschen Behauptungen über Pietro Abate und die Frühzeit des Klosters S. Pietro jedoch noch nicht zu Ende geknüpft. Vielmehr folgten nun weitere Beiträge der Sekundärliteratur, die neue unhaltbare Daten in die Überlieferung einbrachten.

Im Jahre 1734 publizierte Giacinto Vincioli seine „Vite di IX soggetti della famiglia Vincioli“, in denen er Pietro Abate zum frühesten bedeutenden Familienmitglied der Vincioli erklärte.⁸⁸⁴ Stefania Zucchini hat aufgezeigt, dass Vincioli fast ausschließlich nach der Vorlage Lodovico Jacobillis gearbeitet hat; Vinciolis zahlreichen Anfügungen zu dessen Bericht, für die er keinen Quellenverweis gibt, dürften eher seiner Phantasie als bisher unbekannten Quellen entsprungen sein.⁸⁸⁵ Diese seien hier kurz referiert: Laut Vincioli soll Pietro Abate „im“ oder „seit dem Jahr 975 gewirkt“ haben („San Pietro Abate, che fiorì del 975“). Er sei in Perugia (nicht Agello) in die Familie der Vincioli geboren worden.⁸⁸⁶ Der Bischof übergab Pietro die Kirche S. Pietro im Jahre 966 und machte ihn selbst zum Abt. Er schickte ihn zur Bestätigung der Amtseinsetzung zu Papst Johannes XIII.⁸⁸⁷ Pietro starb

⁸⁸⁴ Vincioli 1734, S. 9–25.

⁸⁸⁵ Zucchini 2003a, S. 168–170.

⁸⁸⁶ Vincioli 1734, S. 9.

⁸⁸⁷ Ibid., S. 10.

am 10. Juli 1007. Man feiere sein Fest in Perugia jedoch am 11. Juli, da am 10. das Fest des S. Anello und der Seligsten Jungfrau Maria stattfinde.⁸⁸⁸

Bei der Beschädigung eines Altars der Kathedralkirche seien im Jahre 1200 dessen Knochen gefunden worden, die mit der Aufschrift „Ossa B. Petri ex Nobilibus S. Valentini“ versehen gewesen seien. Davon würden neben „manchem Historiker“ („qualche Istorico“) drei Handschriften berichten; eine davon bewahre man in der Cancelleria Decemvirale in Band 6 der dort verwahrten Memorialschriften auf, über die Sinibaldo Tassi auf S. 339 berichte. Ein weiteres habe sich einst in der Casa Benincasa befunden und ein weiteres in der Casa del Santo; letztere seien wiedergegeben in Bd. 1 der Sammlung berühmter Peruginer auf den Seiten 338, 339 und 340.⁸⁸⁹ Damit führt Vincioli seine Angabe letztlich nur auf Sinibaldo Tassis zwanzigbändiges Manuskript „De Claritate Perusinarum“ in der Biblioteca Augusta zurück.⁸⁹⁰ Mir war eine Einsicht nicht möglich, doch berichtet Stefania Zucchini, Vincioli würde an den angegebenen Stellen über etwas anderes, nämlich die Familie der Villani berichten.⁸⁹¹ Die Behauptung, bereits im Jahre 1200 seien Reliquien des Pietro Abate aufgefunden worden, muss also als Erfindung Vinciolis zurückgewiesen werden; noch dazu wäre überhaupt zu fragen gewesen, warum sich denn Reliquien Pietros in der *Kathedrale* von Perugia befunden haben sollten.

Als Quelle für sein Wissen um Pietro Abate gibt Vincioli außerdem als „antiken Beweis“ („prova antica“) ein „Lezionario MS. in Pergamena in foglio del Monastero di S. Pietro di Perugia“ an; auf „c. 384“ sei dort die Herkunft des Pietro aus Agello beschrieben.⁸⁹² Die Seitenangabe passt nicht zu SP1, wo Pietros Herkunft auf S. 13r behandelt wird.⁸⁹³ Dennoch muss man Vinciolis Angaben nicht zum Anlass nehmen, nach einem vermeintlichen weiteren Vitenexemplar in Perugia zu suchen; seine Angaben können sich genauso gut auf SP1 beziehen, den Jacobilli ja auch als „antiken Lektionar“ bezeichnet, und bei Seitenangaben zeigt er sich an anderer Stelle sehr unsicher.⁸⁹⁴

An der Zuschreibung zu den Vincioli scheinen jedoch mittlerweile Zweifel aufgekommen zu sein; Giacinto Vincioli schließt sein Kapitel zu Pietro Abate mit einer Polemik gegen jene, die dessen Herkunft angesichts so vieler Beweise nicht glauben wollten.⁸⁹⁵

Der nächste bedeutende Autor, der sich zu Pietro Abate und der Frühzeit des Klosters von S. Pietro äußert, ist der gelehrte Abt des Klosters von S. Pietro Francesco Maria Galassi. Dieser bezeichnet Pietro in seiner „Descrizione delle pitture di San

888 Ibid., S. 15.

889 Ibid., S. 17 f.

890 Tassi [1429 ff.] [Ms.].

891 Zucchini 2003a, S. 168.

892 Vincioli 1734, S. 18.

893 Zucchini 2003a, S. 93.

894 So zitiert Vincioli die entsprechende Fundstelle bei Mabillon mit „pag. 7“ (Vincioli 1734, S. 19), obwohl sie tatsächlich auf S. 647 zu finden ist; vgl. Zucchini 2003a, S. 169, Fn. 126.

895 Vincioli 1734, S. 20–25; vgl. Zucchini 2003a, S. 169.

Pietro di Perugia chiesa de' Monaci Neri di S. Benedetto“ (1774/1778/1792) ebenfalls als Spross der Vincioli.⁸⁹⁶ Mit Vita C, die ja, wie oben dargelegt, die Urkunde Johannes' XIII. für S. Maria di Valdiponte auf S. Pietro bezogen hatte, behauptet Galassi die Weihe der Kirche am 21. November 969.⁸⁹⁷ Dass diese Urkunde auf S. Pietro in Perugia zu beziehen ist, kann nicht ganz ausgeschlossen werden, allerdings geht es hier um die Erteilung eines Privilegs, nicht um die Weihe der Kirche; das von Galassi postulierte Weihedatum ist damit abzulehnen.⁸⁹⁸

Des Weiteren behauptet Galassi, die Säulen der Kirche S. Pietro seien Pietro Abate im Jahre 962 durch Kommune und Volk von Perugia geschenkt worden. Man habe sie dem antiken Vulcanustempel entnommen, an dessen Stelle man bereits die Kathedrale gebaut habe.⁸⁹⁹ Als Quelle gibt Galassi „Calog. nuova raccolta di opuscoli T.X.“ an, also den zehnten Band einer von Angelo Calogerà herausgegebenen, zeitschriftenartig fortlaufenden Sammlung wissenschaftlicher Aufsätze dritter Autoren aus unterschiedlichen Disziplinen.⁹⁰⁰ Weder in diesem noch – nach einer ersten Sichtung – auch in den übrigen Bänden lässt sich jedoch eine entsprechende Belegstelle finden. Sie muss daher als bloßes Postulat gelten. Die Existenz eines Vulcanustempels im antiken Perugia war den Autoren des 18. Jahrhunderts bewusst, weil Cassius Dio überlieferte, ein solcher Tempel sei der einzige Bau gewesen, der bei der Einnahme der Stadt durch Kaiser Augustus begleitenden Totalzerstörung unversehrt geblieben sei.⁹⁰¹ Insgesamt scheint es, als hätte Galassi die Herkunft der Säulen aus dem Vulcanustempel nur deshalb behauptet, weil er der einzige sicher belegte antike Bau in Perugia war. Auf die Frage der Herkunft der Säulen von S. Pietro, zu der sich auch weitere frühneuzeitliche wie moderne Autoren geäußert haben und bei der auch der Peruginer Vulcanustempel eine Rolle spielt, wird im Kapitel zur Baugeschichte des Klosters einzugehen sein.⁹⁰²

Galassis Kirchenführer enthält darüber hinaus zahlreiche Daten zu den Umgestaltungskampagnen der Neuzeit; sie sind zumeist zutreffend und werden an entsprechender Stelle im vorliegenden Text behandelt.

896 Galassi 1792, S. 7.

897 Ibid., S. 7 f.; ihm folgt Siepi 1822b, S. 600.

898 S. o. S. 212.

899 Galassi 1792, S. 10.

900 Calogerà 1734.

901 Orsini 1792, S. XV mit Verweis auf das Zitat „Urbs ipsa tota combusta, Fano solum Vulcani servato“, das er nachweist in „Dione Hist. Rom. L.XLVIII“. Orsini vermutet an dieser Stelle allerdings, dass der Vulcanustempel an der Stelle der Kirche S. Angelo gestanden habe.

902 S. u. Kapitel V.3.

IV.6 Zusammenfassung

Mit Galassis Text schließt die Reihe der frühneuzeitlichen Autoren, die durch ihre Forschung ein fast unüberschaubares Gewirr historischer Faktenbehauptungen geschaffen haben, auf dem die Forschung noch bis in die jüngste Zeit aufgebaut hat. Zusammenfassend ist zu bemerken, dass alle von den frühneuzeitlichen Autoren behaupteten Daten auf einer verfehlten Methodik beruhen, insofern versucht wurde, die Behauptungen eines nach topischen Modellen konstruierten Vitenberichts anhand universalhistorischer Rahmendaten fest zu datieren. Abzulehnen sind insbesondere die behaupteten Todesdaten für Pietro Abate (10. Juli 967 bzw. 1007), sein Adel und seine Zuordnung zu den Herren von S. Valentino oder der Familie der Vincioli, die Datierung der Übergabe von S. Pietro durch Honestus an Pietro Abate auf die Jahre 965, 966, 969, 976 und 980, die behauptete Weihe von S. Pietro durch diesen Bischof und Pietro oder sogar Papst Johannes XIII. und ihre Datierung auf 969, das Zusammentreffen Pietros mit Otto I. und / oder Otto II., die Behauptung, S. Pietro sei ein cluniazensisches Kloster gewesen, die sichere Identifizierung des ersten Privilegiengabers für S. Pietro mit Johannes XIII. und angebliche Umgestaltungen der räumlichen Disposition von S. Pietro unter Auffindung von Pietros Leib in den Jahren 1200 oder 1435. In den Vorkapiteln war das in der älteren wie der jüngeren Sekundärliteratur behauptete Vorbestehen von S. Pietro als Kathedrale von Perugia widerlegt worden; dementsprechend hat es auch keine Kathedralverlagerung weg von S. Pietro durch Bischof Roger im Jahre 936 oder 700 gegeben, wie dies u. a. Ferdinando Ughelli bzw. Carlo Baglione behaupten.

Die moderne Literatur hat diese Daten nicht nur unkritisch weitertransportiert,⁹⁰³ sondern durch ungenaues Abschreiben ständig weitere „Geisterdaten“ und „Geisterfakten“ hinzugefügt. So stellt Mario Montanari fest, in der Urkunde Benedikts VIII. stehe Pietro „Vincioli“, was nicht einmal Giacinto Vincioli behauptet hat, und was auch nicht den Tatsachen entspricht.⁹⁰⁴ Barbara Venanti hat zwar Stefania Zucchini rezipiert und bezeichnet deren Widerlegung der Vincioli-Abstammung sogar als Kernergebnis der Arbeit, bezeichnet jedoch Pietro dennoch weiterhin durchgehend als „Pietro Vincioli“.⁹⁰⁵ Des Weiteren datiert Georg Kauffmann die Kirchweihe für das Jahr 979 (statt der traditionellen 969).⁹⁰⁶ Als

903 S. Fn. 494.

904 Montanari 1966, S. 20; Vgl. Zucchini 2003a, S. 183.

905 Venanti 2006, S. 327 f.

906 Kauffmann 1987, S. 468.

Siciliani behauptet außerdem für das Jahr 966 die Fertigstellung (nicht etwa die Übergabe) von S. Pietro und die Weihe durch Johannes XII. (sic), der Pietro im Jahre 967 zum Abt gemacht haben soll, Siciliani 1994, S. 7, 9. Er weist damit den traditionellen Jahreszahlen andere Ereignisse zu als die frühmoderne Forschung, die diese Daten entwickelt hat, und nennt den falschen Papst.

Auch Stefania Zucchini fügt einige „Geisterdaten“ hinzu. So unterstellt sie, wie oben gesehen, Lancellotti fälschlicherweise, die Wiederauffindung der Reliquien von Pietro und Stefano und damit die Umgestaltung von S. Pietro im Jahre 1410 zu behaupten; in Wahrheit datiert er auf 1435 (richtig ist 1436). Außerdem unterstellt sie Felice Ciatti,

allgemein behauptetes Datum ist außerdem entsprechend der oben genannten, keineswegs zwingenden Überlegungen von Leccisotti und Tabarelli noch die Datierung des Todes von Pietro Abate auf 1022 oder kurz nach 1022.⁹⁰⁷ Alle diese Daten sind abzulehnen; es bleiben allein die zeitlichen Eingrenzungen für die Errichtung von S. Pietro bestehen, die aus den diplomatischen Quellen zu S. Pietro entwickelt worden sind: Man kann die Gründung von S. Pietro beim derzeitigen Quellenstand nicht enger als auf zwischen 965 und 972 oder zwischen 985 und 996 (bzw. je kurz vor diesen Zeiträumen) datieren (s. o.).

Des Weiteren gibt es keinen Anlass, auf Basis dieser Literatur die Existenz weiterer Vitenversionen als die hier genannten Viten A bis D zu vermuten. Es konnte außerdem nachgewiesen werden, dass der heute mit einer Grablege auf der Rückseite des Altars von S. Pietro verehrte Stefano Abate, der angeblich der Nachfolger von Pietro Abate gewesen sein soll, erst im Zuge der Kirchenumgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 erfunden worden ist.

Die Überlieferung zu Pietro Abate ist zu allen Zeiten durch die Mönche von S. Pietro bestimmt worden, indem sie unterschiedliche Versionen einer Pietro-Abate-Vita erfanden und für deren Verbreitung sorgten. Denkbar ist, dass die erste Vitenversion bereits aus dem 10. bzw. 11. Jahrhundert stammte und sowohl die Heiligkeit des Pietro Abate als auch die von ihm mit der Klostergründung verfolgten Ziele einer Kirchenreform im Sinne der cluniazensischen Klosterreform propagierte.

Eine weitere Wegmarke bildete das Jahr 1436, als die Congregazione di S. Giustina das Kloster S. Pietro zu einer von päpstlicher Seite verordneten Reform übernahm. Ihre erste Reformmaßnahme war die Umgestaltung der als zu offen empfundenen räumlichen Disposition von S. Pietro gewesen. Dies schloss auch Arbeiten am Hochaltar ein, bei denen die Reliquien des seit seinem Tod um das Jahr 1000 in S. Pietro als heilig verehrten Klostergründers Pietro Abate aufgefunden wurden.

Daraufhin ließen die Vertreter der Congregazione von S. Giustina in S. Pietro eine Pietro-Abate-Vita (Vita A) erstellen, um dem aktuellen Eindruck eines am Ende des Trecento durch innerkommunale Adelskämpfe und politische Ränkespiele niedergegangenen Klosters S. Pietro in der Verkörperung ihres Klostergründers ein zukunftsweisendes Ideal monastischen Lebens entgegenzustellen. Die Vita wurde anschließend auf den unterschiedlichsten Ebenen genutzt, um dieses Ideal zu festigen und zu verbreiten. So wurde die Vita zum Gegenstand von Lesungen bei der Jahresfeier des Pietro in der Oktav des 10. Juli jedes Jahres und an andere Mitgliedsklöster der Kongregation versandt. Außerdem sollten die Kerninhalte der Vita bei der Kirchenumgestaltung von 1436 und auch danach noch mehrfach im Kircheninnenraum von S. Pietro bildlich dargestellt werden.

Die Vita A hat nur einen kleinen historischen Kern, der nicht über das hinausgeht, was sich den damals zugänglichen Schriftquellen im Archiv von S. Pietro

für 969 die Weihe von S. Pietro zu behaupten, was das hier vorgestellte Datengerüst zum Einsturz bringen würde (s. o.). Tatsächlich ist das aber nicht der Fall.

Weitere Abschreibfehler der modernen Literatur, die immer neue Daten produziert, finden sich in Fn. 494.

907 Tod im Jahre 1022: Kauffmann 1987, S. 468. Tod nach 1022: Siciliani 1994, S. 9.

entnehmen lässt bzw. an historischer Wahrheit in einer möglicherweise vorbestehenden Vita beinhaltet war. Der überwiegende Inhalt besteht dagegen aus biblischer und gregorianischer Topik. Dies ist von der frühmodernen Wissenschaft nicht erkannt worden, die im Zuge des tridentinischen Aufschwungs der Heiligenverehrung und ihrer Verteidigung gegen reformatorische Zweifel an der Historizität der Heiligen ein besonderes Interesse für die geschichtswissenschaftliche Aufarbeitung der Heiligenviten entwickelte und dabei auch Pietro Abate beforschte. Durch unsorgfältiges Arbeiten und verfehlte Methodik schlossen diese Autoren im Verlaufe des 16. und 17. Jahrhunderts auf die oben verworfenen zahlreichen vermeintlich festen Datierungen.

Als die beiden führenden Projekte historisch-kritischer Heiligenforschung, die von Jean Mabillon und die der Bollandisten, Interesse an der Vita des Pietro Abate zeigten, übernahmen die Mönche von S. Pietro in Perugia erneut die Initiative bei der Lenkung des Pietro-Abate-Bildes.⁹⁰⁸ So erstellte der Peruginer Notar und Gelehrte Sinibaldo Tassi kurz vor 1650 sicherlich im Auftrag der Mönche von S. Pietro auf Basis der im Archivio di S. Pietro vorhandenen Vita A die Vita C, die er über Philipp Alegambe an die Bollandisten weiterleiten ließ. Tassi entfernte die bei der an Historizität interessierten gelehrten Leserschaft nunmehr als unauthentisch abgelehnte Topik und arbeitete die durch die Forschung mittlerweile erreichten vermeintlich sicheren Erkenntnisse über S. Pietro in die neue Vitenversion ein. Dabei handelt es sich um einen grandiosen Zirkelschluss, weil alle diese Erkenntnisse auf Basis der Vita A entwickelt worden waren und diese nun auf diese Erkenntnisse hin angepasst wurde. Mit diesem Vorgehen traf er jedoch genau die Erwartungen seiner Leserschaft, wurde doch von Jean Pien um 1723 Tassis Vita C gegenüber der Vita A als die authentischere angesehen.

Eine zweite Vitenversion erstellte der führende Gelehrte der Cassinensischen Kongregation, Erasmo Gattola, kurz vor 1701 gemeinsam mit den Mönchen von S. Pietro. Er interpretierte seine Aufgabe der Erstellung einer Vitenversion für den internationalen Forschungsmarkt anders als Tassi. Wie sich anhand aller Entwurfsstadien gut nachvollziehen lässt, meinte er, mit dem Manuskript SP1 eine mittlerweile korruptierte Abschrift der Vita A vor sich zu haben. Im Gegensatz zu Tassi meinte er, dass diese Vitenversion in all ihrer topischen Erzählweise dem internationalen Markt durchaus zuzumuten war, nur war eben durch Korrektur des korruptierten Lateins ihre vermeintliche ursprüngliche Version zu rekonstruieren. Außerdem fügte Gattola die Herkunft des Pietro Abates aus dem Geschlecht der Vincioli ein, was auf den Druck der entsprechenden Adelsfamilie zurückgehen mag.

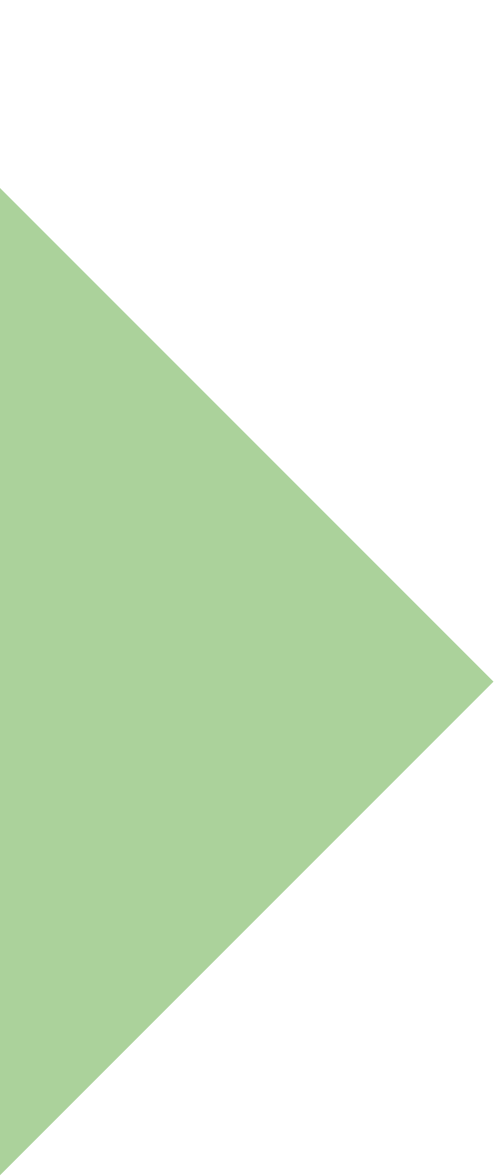
Die so erreichten, teils vollkommen verfehlten Vorstellungen über das Leben des Pietro Abate und die Gründung von S. Pietro in Perugia wurden durch die

908 Zucchini verweist darauf, dass der Impuls für die Erstellung der Viten von außen, nämlich von der kirchlichen Gelehrtenwelt und der hagiographischen Philologie gekommen sei, die stetig neues Material gebraucht habe, Zucchini 2003a, S. 128. Allerdings blieben die Mönche von S. Pietro bzw. die der Cassinensischen Kongregation insofern Herren des Verfahrens bzw. des Pietro-Abate-Bildes, als sie die Viten vor ihrem Versand für den Gebrauch im internationalen Diskurs umarbeiten ließen.

spätere Forschung nicht infrage gestellt und über weitere knapp 300 Jahre teils sogar noch fortentwickelt, bis Stefania Zucchini im Jahre 2003 die Entstehungsgeschichte des Pietro-Abate-Mythos grundlegend rekonstruiert hat. Mit ihren und den im vorliegenden Text vorgenommenen Überlegungen können nun die gesamten letztlich auf Vita A beruhenden Vorstellungen abgelehnt werden.

Die Geschichte der Entwicklung des Pietro-Abate-Mythos ist jedoch nicht nur die der Verfälschung historischer Tatsachen. Dieser Aspekt steht nur für den im Vordergrund, der an der Rekonstruktion dessen interessiert ist, was man heute tatsächlich über die Gründungsgeschichte von S. Pietro aussagen kann. Wer jedoch die gesamte Geschichte der Kirche S. Pietro in den Blick nimmt, hat zu berücksichtigen, dass die unterschiedlichen früheren Fiktionen und (Re-)Konstruktionen der Vergangenheit zu ihrer jeweiligen Zeit für die konkrete Kircheninnenraumgestalt von S. Pietro äußerst wirkmächtig geworden sind. Die hier rekonstruierte Geschichte des Pietro-Abate-Mythos, die aufzeigt, zu welchen Zeiten, mit welchen Motiven und welchen konkreten Vorstellungen sich die einzelnen Akteure vom wissenschaftlich interessierten lokalen oder internationalen Gelehrten bis hin zu den kirchlichen Institutionsträgern mit Pietro Abate beschäftigt haben, wird uns daher bei den unterschiedlichen Kirchengestaltungen als ein äußerst wirkmächtiger Faktor wiederbegegnen.





V

**Ein Kirchenbau zur Begründung
eines Heiligenkults?
Der Baubefund des
Ursprungsbaus aus dem
10. Jahrhundert**

V.1 Methodisches Vorgehen und Literaturlage

In den vorhergehenden Abschnitten sind der Ursprungsbau von S. Pietro anhand des Schriftquellenbefunds datiert und die Umstände seiner Erbauung näher eingegrenzt worden. Danach ist S. Pietro als Kirche eines papstunmittelbaren Benediktinerklosters unter einem Abt Pietro Abate entweder kurz vor zwischen 965 und 972 oder kurz vor zwischen 985 und 996 begonnen und wenigstens bis zur Möglichkeit der liturgischen Bespielung hin vollendet worden, da das Kloster S. Pietro entweder im erst- oder im letztgenannten Zeitraum sein erstes päpstliches Privileg erhalten hat. Die bisherige Annahme, die Kirche S. Pietro habe bereits im 6. Jahrhundert bestanden und sei von Pietro Abate lediglich repariert oder in Teilen neu aufgebaut worden, kann nach der hier angestellten eingehenden Analyse der Schriftquellen als äußerst unwahrscheinlich gelten.

Fraglich ist nun, ob sich diese Feststellungen bei einer Analyse des Baubefundes bestätigen lassen. Außerdem gilt es zu ermitteln, wie der Ursprungsbau und die erste Innenraumgestalt von S. Pietro wahrscheinlich ausgesehen haben, wie sich die Innenraumgestalt interpretieren lässt und wie dieser Ursprungsbau in den Kontext der Peruginer, der umbrischen und allgemein der italienischen Architekturgeschichte einzuordnen ist.

Hierbei ergibt sich eine besondere Schwierigkeit bei der Befunderhebung. Ohne weiteres einsehbar sind vom Kirchenbau des 10. Jahrhunderts von außen her nämlich lediglich die Nordwand des Langhauses (Abb. 33–35 und 741) sowie Teile der Fassade (Abb. 22 f., 41–43, 45 und 48). Wie noch zu zeigen sein wird, ist der gesamte, deutlich höhere Teil östlich des Langhauses erst um 1330 errichtet worden (Abb. 2 und 33), während die Westseite des Langhauses vollkommen von Klosterbauten verdeckt ist (Abb. 93). Die hier eventuell von den Anräumen her einsehbaren Wandstücke habe ich bisher nicht persönlich in Augenschein nehmen können. Im Innenraum sind die aufsteigenden Wandflächen jedoch (vom konservatorischen Standpunkt gesehen glücklicherweise) vollkommen von den künstlerischen Ausstattungen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts verdeckt.⁹⁰⁹ Zwar existieren Fotos vom Zustand der Wände hinter den Leinwandbildern des Hochschiffs, die für die Restaurierung der Jahre 1959 bis 1965 abgenommen worden waren, doch ist auf ihnen die Mauerung der Wand nicht erkennbar (Abb. 217).⁹¹⁰

Die hier angestellte Bauanalyse muss sich also auf einen stark eingeschränkten Befund stützen. Hinzu kommt, dass die äußere Kirchenarchitektur in einer Arbeit, die sich zuvörderst mit der Kircheninnenraumgestalt von S. Pietro beschäftigt, nur insofern gewürdigt werden kann, wie dies für das Verständnis des

909 Siehe zur besonderen Problematik der Befunderhebung im Innenraum von S. Pietro Martelli 1967–68, S. 112.

910 Auch ohne die auf dem Bild erkennbare großflächige Putzschicht und die bei der Restaurierung angebrachten Metall-Armierungen wäre allerdings nicht der Zustand sichtbar, in dem sich die Mauer im 10. Jahrhundert befunden hatte. Für die Anbringung der Aliense-Bilder war nämlich die Wand großflächig abgekerbt worden, was sich als großes statisches Problem herausstellen sollte, vgl. *ibid.*, S. 110.

Kircheninnenraums notwendig ist. Angesichts der überwältigenden Vielzahl offensichtlicher Mauerungsnahte wären wohl insbesondere dann belastbare Ergebnisse zu erwarten, wenn – wie dies zurzeit am Bau von S. Marco in Venedig geschieht, ein mit mittelalterlichen Bauabläufen vertrauter Architekt und ein Kunsthistoriker gemeinsam eine genaue Bauaufnahme unternehmen würden.⁹¹¹ Auch wäre zu prüfen, ob man die hier vorgeschlagene Datierung des Kirchenbaus an das Ende des 10. Jahrhunderts und die Ablehnung der These seiner Errichtung in frühchristlicher Zeit durch dendrochronologische Untersuchungen erhärten kann.⁹¹²

Zu berücksichtigen ist außerdem, dass die Architektur von S. Pietro bisher nur in größten Ansätzen untersucht worden ist – bei den vorliegenden Ausführungen ist also weitgehend Neuland zu betreten. Dies ist angesichts der hier herauszuarbeitenden, im Umbrien des 10. Jahrhunderts gar nicht und auch in den beiden Folgejahrhunderten nur selten erreichten Qualität und des Anspruchsniveau der Architektur von S. Pietro kaum verständlich. Am intensivsten hat sich Gisberto Martelli mit der Architektur von S. Pietro beschäftigt, als er auf der Milleniumstagung zu S. Pietro im Jahre 1966 einen Abschlussbericht der Restaurierung der Jahre 1959 bis 1965 lieferte, die er als Direktor der Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria zu verantworten hatte.⁹¹³ Auf dem sehr knapp bemessenen Raum konnte er jedoch nicht mehr als einige erste Gedanken äußern. Diese sind allerdings teils recht instruktiv, da Martelli auf Erfahrungen bei der Restaurierung zahlreicher weiterer antiker und mittelalterlicher Kirchen in Umbrien und auf seine intime Kenntnis des in den 60er Jahren noch kaum erschlossenen Bestands solcher Baudenkmäler in der Region zurückgreifen konnte.

Neben Martellis Einschätzungen existiert nur eine Untersuchung von Fabio Palombaro, in der er allerdings lediglich jene von ihm in einem Aufsatz des Jahres 2004 vorgetragenen Rekonstruktionsvorschläge für ein angebliches frühchristliches Bauensemble als Ursprungsbauten von S. Pietro bekräftigt, das im folgenden Kapitel über die Krypta von S. Pietro vollständig widerlegt wird.⁹¹⁴ Palombaro berichtet im Übrigen, Gisberto Martelli und Franco Mezzanotte hätten eine Publikation über die Architektur von S. Pietro vorbereitet, ohne diese jedoch abzuschließen.⁹¹⁵

911 Im Falle von S. Marco in Venedig sind dies der Kunsthistoriker Rudolf Dellermann, die Kunsthistorikerin und Architektin Karin Uetz und der mit der Projektleitung betraute Kunsthistoriker und Architekt Manfred Schuller, die es in dem DFG-Projekt „Ein Schlüssel zum Verständnis von San Marco in Venedig: Die Bau- und Restaurierungsgeschichte der Nordseite“ unternommen haben, durch die Zusammenführung von ingenieurwissenschaftlichen und kunsthistorischen Methoden die bisher hochstreitige und allein über die Argumente des Augenscheins und der kärglichen Schriftdokumente nicht rekonstruierbare Baugeschichte von S. Marco zu klären.

912 Problematisch ist hier allerdings, dass der Dachstuhl bei der Restaurierung von 1959–65 komplett durch eine stählerne Konstruktion ausgetauscht worden ist, wobei man aufgrund einer virulenten Termitengefahr auf die Entfernung des Holzes geachtet hat, vgl. Martelli 1967–68, S. 109.

913 Ibid. Zuvor hatte Martelli bereits einen sehr knappen Zwischenbericht zu der noch laufenden Restaurierung geliefert: Martelli 1965a.

914 Vgl. aber Palombaro 2007, S. 127–159.

915 Palombaro 2004, S. 289 Fn. 1.

Offensichtlich sind also bereits umfängliche Vorarbeiten zur Untersuchung der Architektur von S. Pietro angestellt worden, die bisher jedoch nicht zugänglich sind. In jüngerer Zeit hat außerdem Stefania Zucchini in einem Aufsatz die Anfänge der Abtei S. Pietro untersucht, die sie korrekt in das 10. Jahrhundert datierte; sie ist darin jedoch nur auf Schriftquellen und den weiteren historischen Kontext, nicht aber auf die Architektur von S. Pietro eingegangen.⁹¹⁶

Mit dem Ende des 10. Jahrhunderts fällt die Errichtung von S. Pietro an den Anfang der Epoche, die gemeinhin als die „romanische Architektur in Umbrien“ bezeichnet wird, und welche die Bauten des 10. bis Anfang des 13. Jahrhunderts in der Region erfassen soll.⁹¹⁷ Im vorliegenden Text wird an dieser Epochenbezeichnung aufgrund der geltenden Konventionen festgehalten, auch wenn diese vereinzelt mit bedenkenswerten Argumenten infrage gestellt worden ist.⁹¹⁸

Die Überblickswerke zur romanischen Architektur in Umbrien haben sich jedoch überhaupt nicht mit S. Pietro auseinandergesetzt – weder die ältere, zunächst rein deskriptive und seit den 1960er Jahren an einzelnen Bauanalysen interessierte Literatur⁹¹⁹ noch die jüngere. Um das Jahr 2000 sind zu diesem Forschungsgebiet einige vorzügliche und außerordentlich hilfreiche Monographien erschienen, so das durch seine konzisen Analysen bestechende Überblickswerk von Maria Teresa Gigliozi, die teils auch seine älteren Arbeiten umfassende Aufsatzsammlung von Renzo Pardi und das Katalogwerk von Bernardino Sperandio.⁹²⁰ Letzteres Buch ist eine enzyklopädische Sammlung der romanischen Kirchen Umbriens, in der der Autor zwar bedauerlicherweise in den Katalogeinträgen auf Literaturverweise verzichtet, dafür aber eine schier unglaubliche Menge von Innen- und Außenraumfotografien sowie Grund- und Aufrissen für nahezu sämtliche Denkmäler bereitgestellt hat. Für die in zahlreichen Grundfragen noch keineswegs gelöste mittelalterliche Architekturgeschichte Umbriens ist dieser enzyklopädische visuelle Überblick ein Hilfsmittel von unschätzbarem Wert.

916 Zucchini 2005.

917 Gigliozi 2000, S. 1 f. Da sich von den Bauten, die in Umbrien vor dem 10. Jahrhundert errichtet worden sind (vgl. *ibid.*, S. 3), nur ganz vereinzelte Beispiele erhalten haben, wird zwischen den bis dahin errichteten christlichen Sakralbauten nicht weiter differenziert; sie werden gemeinhin als „frühchristliche Bauten“ bezeichnet.

918 So hat Günter Brucher darauf hingewiesen, dass die an französischen und deutschen Beispielen entwickelte Vorstellung vom romanischen Baustil nicht ohne weiteres auf Italien übertragbar sei. So weist dort der Baustil weitgehende Kontinuitäten zu der Zeit vor dem 10. Jahrhundert auf, was die vordere Epochengrenze fragwürdig mache, und es bestehe in zahlreichen Regionen – nicht zuletzt in Umbrien – kein besonderes Interesse an einer jochorientierten Wölbungstechnik, wie dies in der französischen und deutschen Romanik der Fall sei. Brucher verzichtet daher auf eine qualitative Epochenbezeichnung und spricht nur von der „sakrale[n] Baukunst Italiens im 11. und 12. Jahrhundert“, vgl. Brucher 1987, S. 7.

919 Zur älteren Literatur vgl. den Forschungsüberblick bei Gigliozi 2000, S. 2. Hervorzuheben sind Guardabassi 1872, Gnoli 1906, und De Angelis d'Ossat 1982, sowie die zahlreichen Artikel aus den 1960er und 70er Jahren von Gisberto Martelli, Adriano Prandi und Renzo Pardi, hier insbesondere die Aufsatzsammlung Pardi 1972.

920 Pardi 2000; Gigliozi 2000 und Sperandio 2001.

Alle drei Autoren führen jedoch nur die Krypta von S. Pietro auf, die sie zumindest teilweise als Werk der Romanik ansehen. Den Oberbau behandeln sie dagegen nicht, weil zumindest Pardi und Sperandio, wie dies in der Literatur auch des 20. Jahrhunderts üblich war, die Kirche nicht als romanischen, sondern fälschlicherweise als frühchristlichen Bau ansehen. Die bisherige, auf hochmittelalterliche Mythenbildung zurückgehende und hier nun widerlegte Fehldatierung der Architektur von S. Pietro hat also verhindert, dass diese Kirche überhaupt erst architekturhistorisch zu den Bauten in Beziehung gesetzt worden ist, die gleichzeitig mit ihr errichtet worden sind. Von den jüngeren Autoren hat allein Maria Gigliozi erkannt, dass S. Pietro eigentlich in ihr Untersuchungsgebiet gefallen wäre. Liest man ihre wenig überzeugende Begründung dafür, warum sie S. Pietro in ihrem Überblickswerk gleichwohl ausgelassen hat, so drängt sich der Eindruck auf, dass sie letztlich die Auseinandersetzung mit der vollkommen verworrenen Forschungsgeschichte zu S. Pietro in Perugia scheute.⁹²¹ Angesichts des Anspruchsniveaus dieser Kirche wäre ihre Behandlung für die von Gigliozi unternommene Ausarbeitung einer Geschichte der umbrischen romanischen Architektur jedoch unbedingt erforderlich gewesen.

V.2 Die Krypta von S. Pietro

Will man zu einer sicheren Datierung der Kirche von S. Pietro mit den Mitteln der Bauforschung gelangen und die Gestalt ihres Ostschlusses und ihres Innenraums im 10. Jahrhundert adäquat rekonstruieren, so kann auf eine Berücksichtigung ihrer erst in der jüngeren Zeit wieder freigelegten Krypta nicht verzichtet werden. Die folgenden Überlegungen werden außerdem ergeben, dass die Krypta möglicherweise eine zentrale Rolle in der frühen, für spätere Kirchenumgestaltungen so bedeutsamen Verehrung des heiligen Pietro Abate gespielt hat.

Dass sich unter dem Presbyterium von S. Pietro ein weiterer Sakralraum befunden hat, ist bereits von Francesco Maria Galassi vermutet worden, dem Verfasser eines der wichtigsten Führer zum Innenraum von S. Pietro. Während seines Priorats für die S. Pietro unterstehende Pfarrkirche S. Costanzo war an der Nordseite des linken Vierungspfeilers im August 1760 ein Epitaph für den im Kloster S. Pietro verstorbenen emeritierten Bischof Graf Sigismund Christoph von Herberstein (1644–1716) eingerichtet worden (Abb. 298–300).⁹²² Dies ging

⁹²¹ Gigliozi 2000, S. 2.

⁹²² Dabei handelt es sich um Monsignore Sigismund Christophorus Graf von Herberstein aus Graz, Kanoniker der Kathedralen von Regensburg und Passau, emeritierter Bischof von Laibach und Fürst des Heiligen Römischen Reichs (Schreibweise des Namens, Titel bzw. Ämter nach Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 270, 284), ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16r f. (= Dok. 29), transkribiert bei Lolli 2019, S. 215, Galassi 1774, S. 49f. (im Text „Harbestein“,

mit einer Rekondierung von dessen Gebeinen einher. In einem Totenbuch von S. Pietro (Dok. 29) berichtet Galassi davon, dass die Bauarbeiter im Zuge dessen „eine Art Nische, oder einen Leerraum für eine Fensteröffnung gefunden hatten, und dass sie dort das Glasschränkchen mit den Gedärmen des genannten Prälaten haben aufstellen können“. Diese Nische habe über eine Öffnung zu einem weiteren Raum „mit einiger Ausdehnung“ verfügt, den die Arbeiter jedoch mangels Lichts nicht weiter untersucht hätten. Galassi selbst vermutete auf dieser Basis die Existenz einer Unterkirche oder Confessio, die an anderer Stelle auch als „scurolo“ bezeichnet werde, und die notwendiger Bestandteil einer solchen „sehr alten“ Kirche gewesen sei. Galassi konnte den Raum jedoch nicht näher untersuchen, da ihn die Arbeiter, bevor sie ihn informierten, bereits wieder vermauert hatten.⁹²³ Er ist wahrscheinlich identisch mit jener bei der Kryptenfreilegung im Oktober 1979 unmittelbar vor dem Epitaph für Bischof Herberstein freigelegten Kammer mit zahlreichen Gebeinen (Abb. 677f.), da diese über eine gemauerte Wölbung verfügt. Laut Galassi war Herbersteins Grab von den Arbeitern mit einem solchen Gewölbe geschlossen worden. In seinen Guiden beschreibt Galassi, dass Herberstein mit

im Transkript des Epitaphs fälschlicherweise „Herbestein“; Galassi 1778b, S. 53 f. (ebenso); Galassi 1792, S. 44 f. (im Text abweichender Vorname „Cristofano“, Familienname „Harbestein“, im Transkript des Epitaphs dann allerdings fälschlicherweise „SIGISMVND · CHRISTOPHORO [...] HERBESTEIN“, *ibid.*, S. 45); Siepi 1822b, S. 594 („Cristoforo Herbestein“); De Stefano 1902a, S. 26 („Cristoforo Herberstein“; im auch im Übrigen nicht ganz wort- und buchstabengetreuen Transkript des Epitaphs dann „SIGISMUNDO CRISTOPHORO [...] HERBESTEIN“); Kauffmann 1987, S. 474; Siciliani 1994, S. 36 („Cristoforo Herberstein“). S. außerdem https://de.wikipedia.org/wiki/Sigismund_Christoph_von_Herberstein (Zugriff am 5. Mai 2022).

Herberstein liegt an anderer Stelle, beim Haupteingang der Kirche, gemeinsam mit Personen bestattet, die im Mittelalter in S. Pietro gewirkt hatten, Galassi 1774, S. 68 f.; Galassi 1792, S. 45, 61 f.; Siepi 1822b, S. 595; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 270, 284. Die Grablege seiner Knochen dort sei durch einen kleinen Stein aus weißem Marmor im Fußboden markiert, auf dem sich die Inschrift „= Ossa Sigismundi Christophori = Episcopi Labacensis =“ befinde, ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B], S. 18r f. (= Dok. 29), transkribiert bei Lolli 2019, S. 215.

Laut der Inschrift des Epitaphs ist er auch Kommendatarabt gewesen (vgl. Abb. 300):

„SIGISMVND · CHRISTOPHORO COM AB HERBERSTEIN
EPISCOPO LABACENSI ET S R I PRINCIPI
GENERIS AMBLITVDINE INTER GERMANOS PRÆCLARO
MORVM SVAVITATE OPTIMO
INGENIJ ERVDITIONE CONSPICVO
ANIMI PIETATE EXIMIO
ABBAS ET MONACHI CASSINENSES S. PETRI
APVD QVOS ABDICATIS INFLVIS
XIII KAL AVGVST MDCCXVI
SEPTVAGENARIO MAIOR DIEM CLAVSIT EXTREMVM
PRAESVLI INTEGERRIMO AC BENEFICENTISS
P P“.

S. zu Francesco Maria Galassi u. Kapitel XII.4.a), vgl. Abb. 300.

923 ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Loncini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 19r f. (= Dok. 29), transkribiert bei Lolli 2019, S. 214–216; Sirchio 2018, S. 15 f. und teils auch in Venanti 2006, S. 328, Fn. 21. Vgl. auch Martelli 1967–68, S. 119 f.

sein Grab mit einigen weiteren bedeutenden Personen teilte; damit könnten die weiteren in der Kammer ursprünglich vorhandenen Gebeine gemeint sein. Der im Totenbuch von Galassi erwähnte Grabstein mit der Aufschrift „= Ossa Sigismundi Christophori = Episcopi Labacensis =“ ist in dem nach der Kryptenöffnung neu verlegten Boden nicht mehr vorhanden.⁹²⁴

Galassi hatte von der Auffindung eines unterirdischen Raumes ausdrücklich deshalb berichtet, damit dieser Ort in späterer Zeit einmal erforscht werden könnte.⁹²⁵ Ohne direkten Bezug auf Galassi forderte jedoch erst Gisberto Martelli, der selbst einen Aufsatz über die Krypten in Umbrien geschrieben⁹²⁶ und kurz zuvor in S. Maria in Otricoli im südlichen Umbrien eine bisher unbekannte Krypta entdeckt hatte (Abb. 1182–1186), erneut dazu auf, im Presbyterium von S. Pietro gezielt nach einer solchen Krypta zu suchen.⁹²⁷ Ihm selbst war bis zu diesem Zeitpunkt nur bekannt, dass man im Jahr 1938 in einem, wie er es formulierte, „Gewirr von Grablegen“ hinter dem Altar Reste einer kurvenförmigen Mauer aus großen Quadersteinen („conci“) und eines „radialen Strebepfeilers“ („contrafforte radiale“) gefunden habe, anhand derer Martelli die Erstreckung des ursprünglichen Ostschlusses von S. Pietro rekonstruierte (Abb. 96, die grün hervorgehobenen Mauern; vgl. für spätere Grundrisse Abb. 102–105 sowie für die Freilegung der Grabkammern im Jahr 1938 Abb. 607–610).⁹²⁸ Dabei ging Martelli – wie sich noch zeigen wird, korrekterweise – vom Nichtvorhandensein eines Querhauses und einer Apsis in der exakten Breitenerstreckung des Langhauses von S. Pietro aus. Für das Quadermauerwerk vermutete er eine Herkunft von der etruskischen Stadtmauer.⁹²⁹ Die Restaurierung, auf die Gisberto Martelli Bezug nimmt, ist die

924 In dem Totenbuch beschreibt Galassi, dass das neue Grab Herbersteins „wenige Schritte entfernt von dem Ort, wo er für viele Jahre begraben war [d. h. die ursprünglich gegenüber dem Ort des heutigen Epitaph befindliche Benediktskapelle] und [damit] quasi gegenüber der neuen [Sakraments-]Kapelle“ – angelegt und mit einem Backsteingewölbe verschlossen wurde (ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B], S. 18r (= Dok. 29), transkribiert bei Lolli 2019, S. 215).

In seinen Guiden gibt Galassi an, dass Herberstein sein Grab mit weiteren illustren Persönlichkeiten teilt, Galassi 1774, S. 68 f.; mit weiteren Personen Galassi 1792, S. 45, 61 f. Dem folgen Siepi 1822b, S. 595 und Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 270 und 284 (dort Behauptung einer Bestattung „nel mezzo della chiesa“ – da Bini sich aber auf das einschlägige Totenbuch bezieht, scheint er keinen abweichenden Bestattungsort vorzuschlagen). Der Verweis auf den offenbar im Boden befindlichen zusätzlichen Grabstein findet sich in: ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B], S. 18r f. (= Dok. 29), transkribiert bei Lolli 2019, S. 215.

925 ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Loncini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 19v (Dok. 29).

926 Martelli 1966b.

927 Martelli 1967–68, S. 119; Martelli 1972.

928 Martelli 1967–68, S. 117–119. Die von Martelli verwendete Rekonstruktion (ibid., Tav. XXIII, Fig. 26) basiert offenbar auf dem im Abbildungsteil reproduzierten Grundriss aus dem Archiv der Soprintendenza (ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell’Umbria, Soprintendenza, Archivio Disegni, Perugia, Basilica di San Pietro, P005 54 Tv. 1). Zu der als Nebenprodukt einer konservierenden Restaurierung des Chorgestühls erfolgten Grabung s. u. S. 1354 f.

929 Ibid., S. 117.

laut der entsprechenden Fotografien aus dem Archiv der Soprintendenza auf das Jahr 1938 zu datierende vollständige Demontage des Chorgestühls zur Beseitigung von Termiten (Abb. 593–615). Ganz offensichtlich um alle möglichen Quellen für Termitenbefall (wie etwa Gräber oder hölzerne Bauelemente) zu beseitigen, hatte man in diesem Zuge auch den unter dem Chorbezirk befindlichen Boden abgetragen und das darunterliegende Geschoss freigelegt (Abb. 608–615). Dies besteht nach Osten hin aus einem großen Raum, der aus einem östlichen Fenster Licht und Belüftung erhält (vgl. auch Abb. 2, 4, und 159f.). Mindestens seit dem Einzug einer modernen Decke wohl im Zuge der Arbeiten von um 1938 nimmt der Raum die Bibliothek des Klosters S. Pietro auf (Abb. 932d–932g). Die von Martelli angesprochenen Funde müssen in einem weiter östlichen, räumlich von dem westlichen großen Raum getrennten Bereich (vgl. Abb. 159f. mit Abb. 96 und auch 102f.) gemacht worden sein, doch sind die in diesem Zuge erfolgten Grabungen fotografisch schlecht dokumentiert. Die Eintragung der fünf Grablegen im wohl im zeitlichen Umfeld des 1967 erschienenen Aufsatzes von Gisberto Martelli erstellten Grundriss der Soprintendenza (Abb. 96) scheint mangels Anzeichen zwischenzeitlicher erneuter Grabungen auf ihre Freilegung im Jahr 1938 zurückzugehen. Zwei Fotografien (Abb. 607f.) suggerieren, man habe kurz vor dem (beweglichen, oft aber in der auf diesen Fotografien sichtbaren Aufstellung befindlichen) Orgelspieltisch die Abtragung des Bodenniveaus gestoppt, was bedeuten würde, dass die Kammern nicht vollständig freigelegt, sondern nur in ihrem östlichen Teil von oben geöffnet wurden (vgl. Abb. 96 und 607). Offenbar wurden daraufhin temporäre Abstützungen errichtet, um den westlichen Teil der Grabkammern ohne eine Abtragung des Sanktuariumbodens (und der Gewölbe der Grabkammern?) zu bewerkstelligen (Abb. 609f.). Die von Martelli erwähnte und im von ihm verwandten Grundriss eingetragene kurvenförmige Mauerung samt dem radial abgehenden Strebepfeiler, die die heute ergrabene Exedra der Krypta umgeben haben muss, ist auf den Fotografien allerdings nicht zu erkennen.⁹³⁰ Martelli nennt in dem Text keine eigenen Grabungen und datiert die Auffindung der Gräber und der äußeren gekurvten Mauer auf ungefähr 30 Jahre vor Abfassung seines Aufsatzes.⁹³¹ Damit

930 Mario Pagano hat Abb. 614 als Bild der älteren Apsismauer gedeutet, doch ist hier keine gekurvte Mauer zu sehen. Abb. 613 soll laut Pagano dagegen im rechten Bereich die ältere Apsis und darunter römische Substruktionen zeigen; tatsächlich ist hier die polygonale, spätere Apsis des 14. Jahrhunderts zu sehen, vgl. Pagano 2014, S. 65 und 75.

931 Martelli 1967–68, S. 117.

Palombaro gibt Martelli äußerst fehlerhaft wieder; dieser hatte nicht, wie von Palombaro behauptet, zur Verschönerung des Chorgestühls („bonfica del coro ligneo“) Mönchsgräber entfernt, um dabei Ziegelsteine zu entdecken, die für Gräber der Form „Tomba a cappuccina“ geeignet gewesen wären, vgl. Palombaro 2004, S. 300. Eine Entdeckung unmittelbar durch Martelli und dessen angebliche Beschreibung von Mönchsgräbern der genannten Form behauptet – fälschlicherweise – auch Barbara Venanti, vgl. Venanti 2006, S. 329.

Die von Palombaro behauptete Form der Gräber entspricht damit seiner Auffassung nach der des Petrusgrabs unter S. Pietro in Vaticano (Buchowiecki 1967, S. 104); tatsächlich sind sie nachmittelalterlichen Ursprungs (s. u.). Deutlich wird an dieser Stelle Palombaros Methodik, die in S. Pietro vorgefundenen Elemente unbedingt mit prominentesten

scheinen die Dimensionen der im von Martelli verwandten Grundriss eingetragenen unterirdischen Raumteile auf Messungen im Zuge der Grabung von 1938 zurückzugehen. In seiner 1966 und damit vor Martellis Aufsatz erschienen Monographie von Mario Montanari zu S. Pietro behauptet dieser allerdings, von „uns“ kürzlich durchgeführte Untersuchungen hätten zur Wiederauffindung einer sehr alten Mauer unter dem Hochaltar geführt, die aus großen Travertinblöcken typisch etruskischen Zuschnitts geführt hätten (Abb. 165a). Von dieser Mauer, die den Ostabschluss des Ursprungsbaus S. Pietro gebildet habe, sei allerdings nur noch ein sehr kleiner Teil zu sehen.⁹³² Inwiefern Mario Montanari eigene Grabungen durchgeführt hat und damit die von ihm genannten Mauerungen aus eigener Anschauung kannte, ist nicht bekannt. Auf mehreren späteren Grundrissen der Soprintendenza und von Fabio Palombaro, die offenbar im Zuge der Ergrabung der Krypta von 1975–1984 erstellt wurden (Abb. 102–104; rechter Anraum der Krypta in Abb. 102 wohl noch nicht ergraben!), zeigen in fetter Linie erneut die zusätzlichen, äußeren Umgebungsmauern samt dem radialen Strebepfeiler (in Abb. 104 nur in Teilen sichtbar). Eine Überprüfung, ob die Reste einer solchen zusätzlichen Ummauerung tatsächlich bestehen, war mir vor Ort nicht vollständig möglich. Die von der zentralen Öffnung am Ostende der Exedra aus sichtbare Grabkammer zeigt an der entsprechenden Stelle zwar im Bodenbereich einen vorkragenden Stein (Abb. 668!), der jedoch nicht ohne Weiteres als Bestandteil einer gekurvten Mauer gedeutet werden kann. Ob eine solche zusätzliche Mauerung samt dem angeblichen Radialpfeiler bestand, muss also vorerst offenbleiben; auf die entsprechenden Schlussfolgerungen wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Martellis etwas nebulöser Bericht hat in der späteren Literatur – teils auch durch sehr freies Zitieren – zu einigen Fehlschlüssen geführt. So behauptet Georg Kauffmann, S. Pietro sei „über einem etruskischen Gräberfeld“ errichtet worden, „dessen Spuren sich unter dem Chor gefunden haben (Reste des Chores einer als Grabkammer gedeuteten Anlage)“.⁹³³ Hier ist er (wie fast im gesamten Abschnitt zu S. Pietro) von Ottorino Gurrieri abhängig, der in seinem Kirchenführer ohne Nennung der Quelle eine Vermutung Mario Montanaris kolportierte, wonach S. Pietro an der Stelle eines etruskischen Gräberfeldes errichtet worden sei und möglicherweise erst später in eine christliche Friedhofskirche transformiert wurde.⁹³⁴ Dies schien ja auch gut zu der Rede von einem „Monte Calvario“ und dem späteren Begräbnis des Bischofs Herkulanus an dieser Stelle zu passen. Allerdings

Bauten des Frühchristentums zu verknüpfen, um so zum einen das Alter, zum anderen aber auch die angebliche Bedeutung von S. Pietro als höchst anspruchsvolles Exempel frühchristlicher Architektur herauszuarbeiten.

932 Montanari 1966, S. 11, 198; Rekonstruktion auf S. 199 (hier Abb. 165a).

933 Kauffmann 1987, S. 467.

934 Gurrieri 1953, S. 6. Er bezieht sich hier auf Mario Montanari, der aufgrund der Bedeckung der Gräber durch „charakteristische römische Ziegeln“ („caratteristici tegoloni romani“) offenbar von einem römischen Gräberfeld an dieser Stelle ausgeht (vgl. Montanari 1966, S. 11). Vgl. zu der Bedeckung der Gräber auch Palombaros Bemerkungen, die in Fn. 969 referiert werden. Wie die folgenden Überlegungen ergeben werden, stammen die Gräber aber sicher aus der Zeit nach 1330.

scheint es sich tatsächlich nicht um ein „Gewirr“, sondern vielmehr möglicherweise wenigstens zum Teil um jene vier Mönchsgrablegen hinter dem Hochaltar zu handeln, die in einem im Totenbuch B enthaltenen Eintrag aus dem Jahr 1760 stammen (Dok. 29a). Darin wird berichtet, dass sich hinter dem Hochaltar vier Grablegen befunden hätten, die offenbar auf dem Boden des Sanktuariums gekennzeichnet waren und von denen der Verfasser vermutet, dass darin einmal die Verstorbenen des Klosters getrennt nach ihrem Rang bestattet worden seien. Kürzlich habe man nun die Grablege Nr. 3 wieder geöffnet, um darin nach längerer Nutzungsunterbrechung wieder einen Mönch zu bestatten. Dies war notwendig geworden, weil sämtliche anderen Grablegen nicht mehr genutzt werden konnten. Genannt werden Familiengrablegen, die zwischenzeitlich durch Aussterben der betreffenden Familien an den Abt von S. Pietro gefallen seien, wobei insbesondere jene der Cappella di S. Benedetto hervorzuheben sei, die allerdings im selben Jahr zur Errichtung der neuen Sakramentskapelle aufgelassen worden war. Außerdem hätten über den Kircheninnenraum verstreut andere Grablegen existiert, doch seien diese alle vollständig gefüllt gewesen.

Der Versuch einer Bestattung in der Grablege hinter dem Hochaltar schlug jedoch fehl, weil nun ein unerträglicher Gestank aufstieg. Daher wurde ein Raum unter dem Kapitelsaal des Klosters in eine Grablege transformiert und sämtliche Toten aus den damals bekannten Gräbern hinter dem Hochaltar dorthin transformiert. Daraufhin habe man diese Gräber verfüllt und die Grabsteine auf dem Boden der Kirche entfernt, so dass deren Existenz nicht mehr erkennbar war. Aufgestellt habe man stattdessen zur Erinnerung an dieser Stelle lediglich ein Holzkreuz.⁹³⁵ Auf Grundrissen der Soprintendenza und von Fabio Palombari sind allerdings mehr als vier Gräber in diesem Bereich zu sehen (Abb. 96 und 102–104). Ihrer Bautypologie nach sind die Grabkammern (eigentlich Ossarien) ohnehin nachmittelalterlich.⁹³⁶ Trotz ihres gegenüber dem heutigen Zustand der Krypta deutlich niedrigeren Bodenniveaus befinden sich auch in einem Bereich, der bis zur Osterweiterung von S. Pietro um 1330 oberhalb der Erde gelegen hätte.⁹³⁷ Die in den Ossarien trotz der Translation von 1760 noch enthaltenen Gebeine waren bei der Freilegung der Krypta noch mindestens teilweise vorhanden (Abb. 678); sie wurden im Zuge der Grabung offenbar umgebettet.

In den Jahren 1975–1984 wurden schließlich Grabungen unter dem Sanktuarium unternommen, bei denen tatsächlich eine Krypta freigelegt werden konnte. Sie ist u. a. durch umfangreiche Fotografien aus dem Archiv der Soprintendenza beim Archivio di Stato in Perugia dokumentiert (Abb. 669–740).⁹³⁸ Dieser Fondo enthält

935 ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 21r–23v (Dok. 29a).

936 Angabe des Archäologen Daniele Cresta bei einer gemeinsamen Begehung am 3. Oktober 2023.

937 Zur Datierung der Osterweiterung des Sanktuariumsbaus s. u. Kapitel VI.4.

938 Die Datierung habe ich den Beschriftungen der oben im Text nachgewiesenen Fotografien des Archivs der Soprintendenza entnommen (ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell’Umbria, Archivio fotografico, Fototeca, Perugia, Basilica di San Pietro;

allerdings keine Grabungsprotokolle; diese befinden sich mindestens teilweise noch im Archiv der Archäologischen Abteilung der Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria; sie konnten für die vorliegende Arbeit leider nicht eingesehen werden.⁹³⁹ Schriftliche Angaben über den vorgefundenen Zustand und vom Verlauf und den Grenzen der Grabungen kann man sich darüber hinaus nur anhand der Aufsätze von Barbara Venanti und Fabio Palombaro machen, die Verlauf und Ergebnisse der Grabung aber nicht vertiefend beschreiben.⁹⁴⁰ Wichtige Fragen in Bezug auf die Rekonstruktion und Datierung der Krypta müssen daher bis zur Einsichtnahme in die bzw. die Publikation der eventuell noch vorhandenen Grabungsprotokolle offenbleiben.

Nach dem Bildbefund wurde die Krypta von Norden nach Süden ergraben. So wurde von Mai 1975 bis November 1979 zunächst der nördliche Anraum ergraben und stabilisiert (Abb. 669–676 und 679–687), wobei auf den Fotografien auch einzelne Grabungsfunde zu sehen sind. Im Oktober 1979 erfolgte außerdem die Erschließung der Ossarien, von denen wie bereits erwähnt eine Grabkammer mit zahlreichen menschlichen Überresten fotografiert wurde (Abb. 677 f.). Ab Oktober 1979 wurde dann im Bereich vor dem Altar die darunter befindliche Rotunde freigelegt; auch hier wurden einige Grabungsfunde dokumentiert (Abb. 688–745). Nach der Datierung der Abbildungen zu schließen, dauerten diese Arbeiten bis zum März 1980 an. Für den März 1980 belegen die Fotografien außerdem Arbeiten am Querriegel der Krypta (Abb. 717–720). Von April 1981 bis April 1984 kommt es zur Erschließung des südlichen Anraums des Querriegels und der angrenzenden

für die Nachweise im Einzelnen s. Bildnachweise). Datierung auf 1979, 1980 und 1981 bei Venanti 2006, S. 327, Fn. 1; Teza und Stopponi 2001 Fn. 267. Fabio Palombaro, der selbst Teilnehmer der archäologischen Untersuchungen der Krypta war, datiert sie dagegen auf 1978–1981, vgl. Palombaro 2004, S. 289. Er nennt als Teilnehmer der Grabung die Archäologen Luana Cenciali, Marisa Scarpignato und Lorena Rosi; Bonci; Aufmaß und Reliefs seien zusammen mit Alberto Franken durchgeführt worden; *ibid.*, S. 289 Fn. 1.

939 Die Dokumente der Grabung finden sich offenbar in der archäologischen Abteilung (Area II – Patrimonio Archeologico) der Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria bzw. im dort verwahrten Archiv der ehemaligen Soprintendenza Archeologica. Dr. Giorgio Postriotti teilte für die Soprintendenza mit, dass im Bereich der Archäologie nicht alle Archivalien der „ex Soprintendenza Archeologica“ an das Archivio di Stato abgegeben worden seien; man verfüge noch über Dokumente aus der Zeit vom Ende der 1970er, die sowohl administrative Unterlagen als auch um Dokumentationen der Grabungen umfassen. Die Forscherin Barbara Venanti erwähnt das Vorhandensein von Grabungs-Tagebüchern mit Verweis auf „M.[arisa] Scarpignato, Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dell'Umbria“, Venanti 2006, S. 331. Ein weiterer möglicher Fundort ist das Archivio Centrale dello Stato in Rom, wobei Letzteres eigentlich nur Dokumente bis zum Jahr 1975 erhalten haben sollte, vgl. Kapitel I.3.a).

940 Venanti 2006; Palombaro 2004. Es existiert außerdem ein Wikipedia-Artikel zur Krypta von S. Pietro, der einerseits auf den Erkenntnissen von Barbara Venanti, andererseits aber offenbar aus persönlicher Kenntnis der bisher nicht veröffentlichten Ausgrabungsprotokolle fußt: N. N., in: Wikipedia.it, s. v. *Cripta di San Pietro a Perugia* (http://it.wikipedia.org/wiki/Cripta_di_San_Pietro_a_Perugia; Zugriff am 24. September 2010; inzwischen offline)

Fabio Palombaro war im Gegensatz zu Barbara Venanti bei der Grabung anwesend.

Bereiche zur Mitte hin (Abb. 721–740). Hier erscheinen die Datierungen der Bilder im Einzelnen aufgrund der suggerierten teils erheblichen Fortschritte nicht immer glaubhaft.

Heute steigt man zu der Krypta über einen im Verlauf der Grabungen geschaffenen Zugang im nördlichen Seitenschiff an der inneren Nordwand der Kirche hinab, der sich auf Höhe des vorletzten Interkolumniums befindet (Abb. 626–628; vgl. zur Positionierung vgl. Abb. 102 f.). Auf diesem Weg gelangt man in den nördlichen Anraum des Querriegels, d. h. in einen rechteckigen Raum mit einer östlichen kleinen Nische bzw. Apsidole. Raum und Nische sind nach Westen, Norden und Osten aus regelmäßigen Reihen Quadermauerwerk aus Kalkstein (*calcare maiolico*) mit roten Einsplitterungen gearbeitet (Abb. 628–631 und 669–677 sowie 680).⁹⁴¹ Die Südwand besteht ebenfalls überwiegend aus Hausteinen, die möglicherweise ebenfalls genauso regelmäßig versetzt waren; allerdings scheint es, als wäre eine Mauer direkt vor der Apsidole nachträglich abgetragen worden (Abb. 628, 631 f. sowie 682–685). Dies entspricht offenbar dem bei der Grabung aufgefundenen Befund (Abb. 682). Allerdings könnte der Zugang zum Querriegel zum Zeitpunkt der Grabung vermauert gewesen sein (Abb. 685). Palombarò vermutet (allerdings ohne Beleg), dass in der Apsidole ursprünglich ein Altärchen gestanden hat.⁹⁴² Sie verfügt über ein rechteckiges Fenster, dessen Gewände sich stark auf eine schlitzenartige hintere Öffnung hin verjüngen.⁹⁴³ Es liegt nahe, hier an ein ehemaliges Außenfenster zu denken.

Die Rundung der Nischenöffnung war beschnitten aufgefunden worden (Abb. 669 f., 680); heute verläuft auf Höhe des Schnitts eine niedrige Betondecke, die sich auf sämtliche Räume der Krypta erstreckt und im Zuge der Restaurierung eingezogen worden ist. In diesem wie auch den übrigen Räumen wird schnell deutlich, dass die Krypta ursprünglich deutlich höher gewesen sein muss. Ganz offensichtlich war die Krypta also zu einem bestimmten Zeitpunkt aufgegeben worden, wobei man sie größtenteils verfüllte und das Bodenniveau des darüber befindlichen Presbyteriums absenkte.⁹⁴⁴ Die Entfernung des Abbaus im Zuge der Ausgrabungen machte offensichtlich den Einzug einer tragenden Decke erforderlich, da die Verfüllung ursprünglich weitgehend das Fundament für den darüber

⁹⁴¹ Ibid., S. 239, ähnlich Palombarò 2004, S. 300 und Italiani 2014, S. 101.

⁹⁴² Palombarò 2004, S. 300.

⁹⁴³ Italiani spricht von einer „monofora a strombo“, Italiani 2014, S. 101.

⁹⁴⁴ Die Frage, wie deckend die Krypta letztlich verfüllt war, lässt sich auf Basis der Fotografien nicht abschließend beantworten. Galassis Beschreibung lässt ja darauf schließen, dass es auch erhebliche Leerstellen gab. Allerdings spricht Palombarò von einer Verfüllung (*versamento*) von oberhalb des großen Bogens der Krypta her. Er vermutet, dass hierzu der ursprünglich höhere Boden der bereits nach Osten erweiterten Kirche genommen wurde, weil man in der Baumasse Reste von *Opus sectile* gefunden habe (ibid., S. 304); diese Reste könnten aber auch von dem ursprünglich höheren Boden des älteren Apsisbereichs des Presbyteriums stammen. Palombarò spricht außerdem von zahlreichen „Bruchstücken“ („*lacerti*“) aus Marmor, Ziegeln, etc., die man aus der Krypta gebracht und untersucht habe, ibid., S. 303 f. Sie sind auf den Fotografien teils zu sehen, vgl. Abb. 692 f.

befindlichen westlichen Teil des Sanktuariumsbereichs des Kircheninnenraums gebildet haben wird; sie wurde in Stahlbeton ausgeführt (z. B. Abb. 740).

Der rechteckige Raum mit der Apsidole bildet gemeinsam mit einem korrespondierenden, ebenfalls mit einer kleinen östlichen Apsis versehenen Anraum auf der Südseite und einem langrechteckigen Korridor einen westlichen Quergiebel (Abb. 102–106). Durch eine offenbar aus statischen Gründen angebrachte, rechteckige Betonrahmung (Abb. 632) gelangt man aus dem linken Anraum in den mittleren Korridor (Abb. 633–649). Unregelmäßigkeiten der Mauerung auf der Ostseite lassen den Durchgang als nachträglich in eine vorbestehende Struktur eingebrochen erscheinen (Abb. 632).⁹⁴⁵ Der mittlere Korridor verfügt auf seiner Westseite über fünf gleichförmige Nischen, die über sehr grobes Mauerwerk aus gehauenen, weißlich-rötlichen Kalksteinen in Klötzchenform unterschiedlicher Größe bestehen, während die Bögen und Apsiskalotten aus Ziegeln gebildet sind (Abb. 642–649). Sabina Italiani bezeichnet die Mauerung in den Konchen als *Opus testaceum* und den reichlich verwendeten Mörtel als „hell und voluminös, reich an Kalk und grobem Kies“ („chiara e corposa, ricca di calce e ghiaia grossolana“) und kommt auf dieser Basis zu einer Zuordnung zu ravennatischer Architektur der Zeit Theoderichs (451/56–526).⁹⁴⁶ In der westlichen Nische des südlichen Anraums ist eine moderne, beschriftete Papiertüte mit in den Putz einer Konche eingearbeitet worden; offenbar wurde der Putz im Zuge der Freilegung der Krypta und ihrer Stabilisierung also teilweise verstärkt. In älteren Putzteilen findet sich dort auch ein offenbar menschlicher Fingerknochen.⁹⁴⁷ Genau in diesem Bereich des Fingerknochens sieht man außerdem strohartiges Füllmaterial; eine Radiokarbon-Datierung könnte womöglich wichtige Anhaltspunkte über die im Folgenden aufgeworfenen Datierungsfragen geben.⁹⁴⁸ Die Nischenöffnungen werden von gemauerten Halbpfeilern flankiert, die – offensichtlich durch die Demolierung der Krypta – oben teils auf unterschiedlichem Niveau abgeschnitten sind. Sie bestehen sowohl aus Hausteinen aus Kalk als auch aus Ziegelsteinen und wurden ebenfalls unter Verwendung von reichlich Putz aufgeführt. Die Mauerung der Westwand des Korridors unterscheidet sich also deutlich von der des nördlichen Anraums mit der Apsidole.⁹⁴⁹ Die Halbsäulen an der Westwand des Korridors ruhen unten auf leicht vorspringenden, querliegenden Hausteinen auf. Diese Steine setzen sich in die Nischen hinein fort, sind dort aber sehr unregelmäßig gebildet. Sie springen teils deutlich vor, scheinen aber nachträglich teilweise abgebrochen zu sein (Abb. 942–949).

Zwischen dem südlichen Anraum und dem mittleren Korridor befindet sich ein rechteckiger, ockergelb gefasster Stahlbeton-Rahmen, der hier im Zuge der Kryptenfreilegung aus statischen Gründen angebracht wurde (Abb. 650 und 739 f.).

⁹⁴⁵ Italiani 2014, S. 101.

⁹⁴⁶ Ibid., S. 101 f.

⁹⁴⁷ Aufgefunden von Daniele Cresta bei einer gemeinsamen Begehung im Oktober 2020.

⁹⁴⁸ Hinweis von Daniele Cresta.

⁹⁴⁹ Vgl. Venanti 2006, S. 331.

Mit ihm überschneidet sich teilweise ein aus der Ostwand des Korridors herausragender Mauervorsprung aus sorgfältigem Quadermauerwerk, der im oberen Bereich teils abgebrochen ist (Abb. 650a). Die Süd- und die Ostwand des südlichen Anraums sind erneut in überaus sorgfältiger Quadermauerung gearbeitet (Abb. 651 f.). Er ist mit seiner rechteckigen Grundform und seiner Apsidiole im Osten im Übrigen zwar ähnlich gestaltet wie der nördliche, unterscheidet sich jedoch deutlich in den Maßverhältnissen (Abb. 104). Das gilt auch für die Apsidiole, die im Norden weitaus tiefer geschnitten scheint als im Süden, wobei die nördliche noch dazu ein erhöhtes Bodenniveau aufweist (Abb. 631 f. und 651 f.). Über eine der zwei kleinen, sehr hoch gelegenen Öffnungen im unmittelbar südlich der Krypta gelegenen Osservatorio Bina (Abb. 932k) ist ein Anraum erreichbar, dessen Westwand die ursprüngliche Außenseite der südlichen Apsidiole bildet (Abb. 653; vgl. auch Abb. 103 und 105, wo der Anraum sichtbar ist). Der südliche Anraum verfügt im Gegensatz zum nördlichen außerdem im Süden über Stufen, die zu einer vermauerten Türöffnung führen (Abb. 654), hinter der heute das Osservatorio Bina liegt. Dies ist der einzige ursprüngliche Zugang zur Krypta, der bisher rekonstruiert werden konnte, da der heutige Zugang im Norden offenbar erst im Zuge der Freilegung der Krypta geschaffen worden ist.

Auch die Westwand des südlichen Anraums ist abweichend zu ihrem Pendant im nördlichen Bereich des Querriegels gebildet (Abb. 655 f.). So befindet sich hier im südlichen Anraum eine Nische, die teils durch einen davor befindlichen, weitläufigen Bogen überschritten wird. Der Bogen ist durch Ziegelsteine gebildet; das darüber befindliche Mauerstück besteht aus relativ grob gehauenen Quadersteinen. Am Süden liegt er auf der regelmäßigen Quadermauerung der Südwand auf, in die er brutal eingreift. Ähnlich roh ist er auch in den aus Ziegeln gemauerten Bereich auf der Nordseite eingepasst. Es ist also von einer nachträglichen Einfügung des Bogens nach der Errichtung sowohl der Ziegelmauerung im Westen als auch nach der Quadermauerung im Süden auszugehen; wahrscheinlich diente er statischen Gründen. Er ist nicht erst im Zuge der Grabung eingefügt, sondern vielmehr dabei vorgefunden worden (Abb. 732). Denkbar ist daher eine Einfügung im Zuge der Niederlegung der Krypta um 1330–33, um den darüber befindlichen Kirchenboden zu stabilisieren.

Die hinter dem Bogen befindliche Wandschicht besteht ähnlich wie die Westwand des Korridors aus grob gearbeiteten Hausteinen.⁹⁵⁰ Die östliche Apsidiole verfügt wie ihr Pendant im nördlichen Anraum über ein schachtartiges Fenster (Abb. 651 f., 725 f. sowie 734 f.). Es verfestigt sich so der Eindruck, dass die Anraum-Apsidioten ursprünglich Bestandteil des von außen sichtbaren Ostschlusses von S. Pietro gewesen sind (vgl. insb. Abb. 725 f.).⁹⁵¹

Die Ostwand des mittleren Korridors ist aus feinen, unregelmäßigen Lagen aus Ziegelmauerwerk gefertigt. In der Mitte findet sich ein großer, in seinen erhaltenen

⁹⁵⁰ Italiani 2014, S. 102. Fabio Palombaro meint zu erkennen, dass diese Nische zwar der Mauerungsform der Apsidioten an der Westwand des Korridors ähnelt, insgesamt jedoch tiefer und technisch abweichend gestaltet sei, vgl. Palombaro 2004, S. 301.

⁹⁵¹ So auch Venanti 2006, S. 331.

Teilen aus Ziegelsteinen gemauerter Bogen von 2,8 Meter lichter Weite (von Westen: Abb. 604, 633 f., von Osten: Abb. 666);⁹⁵² durch ihn gelangt man in den östlich gelegenen, exedrenartigen Hauptraum der Krypta. Die oberen Bereiche sind schlanker als die aus Ziegelsteinen gemauerten unteren Anteile und ockergelb gefasst; sie sind erst im Zuge der Kryptenfreilegung ergänzt worden (vgl. Abb. 696 f.). Seitlich des Bogens befinden sich je zwei große, durch längs eingesetzte Ziegelsteine gerahmte Okuli, durch die man in den halbrunden Anraum blicken kann.

Der Bereich nördlich des Bogens verfügt über eine vermauerte, womöglich ursprünglich rundbogige Öffnung, die bis zum Boden reicht. Rechts findet sich in der Wandflucht ein gemauerter Bogenansatz, der jedoch abgebrochen ist; links findet sich ebenfalls ein gemauerter Bogenansatz, in den die neu geschaffene Decke eingreift (Abb. 634 f.). In diese Öffnung ist in recht unsorgfältiger Form und in abweichender, deutlich steilerer Bogenführung auf tieferem Wandniveau ein aus Ziegelsteinen gefügten Rundbogen eingeschrieben, der rechts auf einem länglichen Hausteins in Form eines Türpfostens aufrucht. Die hohe Schwelle besteht im rechten Bereich ebenfalls aus einem Türpfosten in Form eines länglichen Haustein. Die Öffnung ist im unteren Bereich durch relativ regelmäßige, im oberen Bereich jedoch durch unregelmäßige Hasteinmauerung vermauert; die Beurteilung ist durch eine teilweise noch vorhandene Überputzung erschwert. Die Vermauerung erfolgte bündig mit dem sie rahmenden Bogen und bildet gemeinsam mit ihm eine glatte Wand. Der Bereich nördlich der rundbogigen Öffnung besteht aus Ziegelmauerung. Zu der nach Westen vorspringenden Mauer, die den Korridor vom nördlichen Anraum trennt, ergibt sich eine deutliche Baunaht, die im oberen Teil aus abweichender Ziegelmauerung, im unteren Teil sogar aus einer deutlichen Lücke besteht (Abb. 635, 647 a). Die vorderste Lage der Ziegelmauerung auf der Südseite des Vorsprungs fehlt; die oberen Bereiche wurden offensichtlich im Zuge der Kryptenfreilegung durch ein orange gekennzeichnetes Element abgestützt.

Der Bereich südlich des großen Bogens scheint ähnlich gebildet zu sein wie der nördlich des Bogens (Abb. 638–641). Die vorderste Wandschicht ist vollständig in Ziegelmauerung ausgeführt. In ihrer Flucht befindet sich ein durch Ziegeln gerahmter, diesmal vollständig erhaltener Bogen, in den die heutige Decke allerdings teilweise eingreift. In diesen Bogen ist auch hier in leicht abweichender Bogenführung ein zweiter, rückspringender Bogen eingestellt, der links auf einem länglichen, nun profilierten Haustein (offensichtlich einer Spolie) aufrucht, sodass dieser nun einen Türpfosten bildet. Er verfügt ebenfalls über eine Türschwelle aus einem länglichen Haustein. Der rechte Türpfosten scheint aus unregelmäßigen, teils abgebrochenen Hausteinen zu bestehen. Auch diese Türöffnung ist vermauert, doch setzt diese Vermauerung anders als bei der nördlichen Türöffnung deutlich tiefer an und ist offensichtlich sehr massiv. Sie besteht aus sehr unregelmäßig, geradezu geröllartig eingefügten, allerdings offenbar mit Putz verfügt Hausteinen. In der so entstehenden Nische lehnt ein großer, profilierter Stein.

Die Ostwand des mittleren Querriegels steht insgesamt auf einer breiten Reihe von Hausteinen auf, die gegenüber der Wand deutlich vorspringen. Im Bereich der mittleren Öffnung ist diese Reihe unterbrochen. Sabina Italiani hat vermutet, dass es sich dabei um Reste einer ursprünglichen Trennungsmauer bzw. Schranken oder einer einfachen Umfriedung“ handle („precedente chiusura del vano con parete divisorai o transenne oppure una semplice recinzione“), die nur in der Mitte geöffnet gewesen sei.⁹⁵³

Die Exedra verfügt über einen leicht hufeisenförmigen Grundriss (Abb. 102–106 sowie 660–667).⁹⁵⁴ Ähnlich wie bei den Nischenöffnungen des Querriegels finden sich hier rundbogenförmige Öffnungen, die von gemauerten Halbpfeilern flankiert werden, die erneut oben auf unterschiedlicher Höhe abgeschnitten sind. Auch wenn die Halbsäulen zunächst ähnlich gebildet scheinen wie die jene der Westwand des Querriegels sind sie doch deutlich sorgfältiger und unter etwas weniger Einsatz von Putz aufgeführt. Anders als im Korridor verläuft das Wandstück, dem die Halbsäulen vorgelagert sind, seitlich nicht gerade zur hintersten Wandebene hin, sondern beschreibt vielmehr auch dort eine mit dieser Wandebene verschmelzende Rundung (Abb. 668b–668i).⁹⁵⁵ Lediglich die beiden westlichsten Nischen schließen mit einem geraden Wandstück ab, wobei an dieser Stelle auch keine nach vorn vorgelagerten Halbsäulen vorhanden sind (Abb. 668a, 668j). Die Ziegelsteine der Halbsäulen sollen laut Palombarò von jenen des weiten Zugangsbogens abweichen, weshalb beide Teile aus unterschiedlichen Bauphasen stammen müssten.⁹⁵⁶ Die Mauerung ruht hier auf einer teils aus einer, teils aus mehreren Lagen Hausteinen gebildeten, bis auf die Höhe der Halbsäulen vorspringenden Sockelzone, die im Bereich der Nischen in unregelmäßiger Form unterbrochen ist. Insofern die Halbsäulen im nördlichen Bereich nur teilweise von der Sockelzone getragen werden, wirkt es, als wäre die Sockelzone teils nachträglich abgetragen worden (Abb. 661).

Die Nischenbögen sind, sofern sie sichtbar sind, ebenfalls aus Ziegeln geformt. Die Nischen selbst sind im Gegensatz zu jenen der Westwand des Korridors nicht über dem Grundriss eines in die Wandfläche einschneidenden Kreissegments gebildet, sondern schließen glatt. Die Nischenwände sind im Gegensatz zu den Bögen und den Halbsäulen aus großen Quadersteinen mit regelmäßigerer Mauerung gebildet; es scheint jedoch, dass dabei deutlich mehr Putz als in den beiden Anräumen des Korridors verwendet wurde. Da das Mauerwerk hier also offensichtlich deutlich von jenem der inneren Wandflächen mit ihren Rundpfeilern und den Nischenbögen abweicht, ist offenbar von einer nachträglichen Vermauerung auszugehen. Eine Stelle links oben in der zweiten Nische von links wurde im Zuge der Ausgrabung mit Hausteinen vermauert (Abb. 664, 699 und 708).

⁹⁵³ Italiani 2014, S. 102.

⁹⁵⁴ Ibid., S. 330; Palombarò 2004, S. 301; Italiani 2014, S. 102.

⁹⁵⁵ Entdeckung von Francesco Cotana bei einer gemeinsamen Begehung am 3. Oktober 2023.

⁹⁵⁶ Palombarò 2004, S. 301.

Die inneren drei Bögen sind dabei nur teilweise vermauert; der linke verfügt über ein ähnlich schräg in die Wand geschnittenes, außen schlitzförmiges Fenster ähnlich den Apsiden der Korridor-Anräume (Abb. 660f. und 663f.). Das mittlere und das rechte Fenster zeigen ebenfalls Reste einer konischen Verjüngung; diese Öffnungen haben wohl ursprünglich der Gestalt des linken Fensters entsprochen und sind später weiter aufgebrochen worden (Abb. 660–663 und 665). Durch die Öffnungen schaut man auf eine dahinterliegende Schicht, entweder eine Schuttverfüllung oder eine sehr grobe Mauerung darstellt; von der zentralen Nische aus ist eine kleine Kammer erreichbar, die den Aufenthalt in Hockstellung erlaubt (Abb. 663, 668k und 668o–668q; vgl. Abb. 102–106).⁹⁵⁷ Durch eine in unregelmäßiger Formgebung hineingebrochene Öffnung (s. Abb. 668k hinten) erhält man Einblick in eine der genannten Grabkammern (Abb. 668m), von der aus rechts und links jeweils weitere Grabkammern einsehbar sind (Abb. 668l und 668n).

In zentraler Position der Exedra hatte sich laut Venanti und Palombarò eine Travertinsäule mit 55 cm Durchmesser befunden (Abb. 667); sie war in früherer Zeit von der rechten Seite her durch einen Schlag, dessen Spuren für die Ausgrabenden noch ersichtlich waren, absichtlich niedergelegt worden. Sie ist verschwunden.⁹⁵⁸ Daniele Cresta geht dagegen davon aus, dass sie aus grünem *Bardiglio* bestand; diese Farbe ist vor Ort erkennbar.⁹⁵⁹ Im Zuge dieser Maßnahme ist wohl auch ein Gewölbe abgebrochen worden, das laut Palombarò ursprünglich die Decke der Exedra gebildet hatte. Anhand der Reste rekonstruiert er ein Schirmgewölbe, das von rechteckig profilierten Bögen getragen worden war, welche die zentrale Säule mit den einzelnen Halbsäulen der Wände verbanden (vgl. auch Abb. 165).⁹⁶⁰ Als Baumaterial für die Bögen könnten jene *Tubi fittili* verwendet worden sein, die bei der Grabung aufgefunden worden waren (Abb. 715). Sie sind nach der Niederlegung des Gewölbes womöglich als Füllmaterial der Krypta verwendet worden. Die Decke ist damit also auch im Bereich der Exedra sehr viel höher gewesen als die bei der Restaurierung von 1978–81 eingezogene; damit muss das Bodenniveau des Sanktuariums von S. Pietro bis zur Niederlegung der Krypta ebenfalls deutlich höher gelegen haben.

In der Exedra haben sich eine Putzschicht und darauf großflächig ältere farbliche Fassungen und Malereien erhalten. So sind die Bögen mit einem schwarzen Wolfszahnmotiv ausgezeichnet, am äußersten rechten findet sich auf der linken Seite ein stilisiertes „P“ (Abb. 662 und 665). Die flankierenden Pfeiler sind durch schräg verlaufende gelb-orange Bandieren geschmückt, die das Vorhandensein

⁹⁵⁷ Sabina Italiani berichtet, dass man durch die Öffnung Kragsteine und Reste einer Wölbung eines Umgangs um die Exedra sehen könne (Italiani 2014, S. 102); dies habe ich vor Ort nicht reproduzieren können.

⁹⁵⁸ Ibid., S. 301; Venanti 2006, S. 330.

⁹⁵⁹ Mündliche Auskunft bei einer gemeinsamen Begehung im Oktober 2020. Cresta hat seine Magisterarbeit über die Krypta von S. Pietro geschrieben; sie ist jedoch nicht zugänglich.

⁹⁶⁰ Palombarò 2004, S. 302.

von Spiralsäulen suggerieren (Abb. 660–665).⁹⁶¹ An einem Pfeiler im nördlichen Bereich hat sich ein aus Blattformen gebildetes, gemaltes Kapitell erhalten; in dieser Höhe ist also der Gewölbeansatz zu rekonstruieren (Abb. 664). In der Nische ganz links befinden sich (laut Palombarο mit Kohle und Graphit gezeichnete)⁹⁶² Sgraffiti mit drei Kopf- und mehreren Wappenmotiven; die Nische rechts daneben zeigt Reste ähnlicher Zeichnungen (Abb. 664, s. auch die Umzeichnung Abb. 668). In der zweiten Nischenöffnung rechts befindet sich ein von kaum mehr erkennbaren Sgraffiti umgebener, selbst aber in satter schwarzer Farbe gezeichneter, stark stilisierter Löwe; in der Nische rechts daneben sieht man kaum mehr erkennbare Zeichnungen mit einzelnen Wappenmotiven (Abb. 665).⁹⁶³ Die Grabungs-Fotografien decken allerdings auf, dass der Löwe bei Auffindung ebenfalls stark verblichen war (Abb. 712). Die Laibungen des Scharfenfensters in der dritten Nischenöffnung sind durch eine Rahmung gegliedert, die in ähnlichen Farben aufgetragen ist wie die der Säulen; zu sehen sind hier auch stilisierte Rosen (Kreise mit eingefügten Punkten) (Abb. 664). Die Öffnung des mittleren Fensters ist durch Wolfszahn gerahmt, hat zum Zeitpunkt der Bemalung also bereits bestanden (Abb. 663). Die Öffnung der fünften Nische scheint ebenfalls ursprünglich mit einem gemalten Rahmen versehen gewesen zu sein. Ohne dies mit Bildern oder Schriftverweisen zu belegen, behauptet Palombarο, das Gewölbe sei ebenfalls mit diesen Farben bemalt gewesen; möglicherweise hat er dies aus Fundstücken im Abraum geschlossen.⁹⁶⁴ Aus den Fotografien der Grabung geht dies allerdings nicht hervor. Die Ikonographie ist unklar; Daniele Cresta hat auf die Möglichkeit verwiesen, in den einzelnen Figuren die Vier Wesen zu erkennen, ohne diese Deutung aber als zwingend anzusehen.⁹⁶⁵

Insgesamt wirkt es so, als seien die buntfarbigen Bemalungen der architektonischen Glieder in einer einheitlichen, sicherlich nachantiken Phase angebracht worden. Sie werden auf einem Beschreibungsblatt der Fondazione Agraria di Perugia in der Krypta in das 10. oder 11. Jahrhundert datiert und würden damit aus der Erbauungszeit der Kirche stammen. Daniele Cresta verweist allerdings überzeugend auf drei Übereinstimmungen mit der Ausmalung von S. Bevignate in Perugia durch den Ersten, Zweiten und Dritten Meister von S. Bevignate, die auf ca. 1260–70 datiert wird (Abb. 1345–1350r).⁹⁶⁶ So findet sich dort über dem Triumphbogen in grüner Farbe ein ganz ähnliches Wolfszahnmotiv wie an den Nischenbögen der Exedra in S. Pietro (1355k–1355m, verglichen mit Abb. 660–666), mehrfach findet sich in S. Bevignate ein ähnliches stilisiertes Rosenmotiv, bestehend aus einer kreisförmigen Ansammlung von Punkten (Abb. 1350a, verglichen mit 663 und 664, bei dem linken schlitzförmigen Fenster rechts), und insgesamt ähnelt sich das stark auf gelbe, rote

⁹⁶¹ Venanti 2006, S. 330.

⁹⁶² Palombarο 2004, S. 302.

⁹⁶³ Wie die Fotos auf den Beschreibungstafeln in der Krypta ausweisen, war der Löwe vor einer offenbar kürzlich erfolgten Restaurierung so gut wie nicht mehr erkennbar; er ist offensichtlich aus nicht mehr unmittelbar sichtbaren Farbresten rekonstruiert worden.

⁹⁶⁴ Palombarο 2004, S. 302.

⁹⁶⁵ Mündliche Auskunft bei der Begehung der Krypta im Oktober 2020.

⁹⁶⁶ Tour Touring Club Italiano 2012g, S. 161.

und schwarze Farbtöne abgestellte Kolorit vor allem im Langhaus einschließlich der Westwand dem Triumphbogen (Abb. 1345–1350m).⁹⁶⁷ Eine zumindest auf die Farbgestaltung bezogene Ähnlichkeit ergibt sich, wie Daniele Cresta ebenfalls hervorgehoben hat, mit der ebenfalls wohl in das 13. Jahrhundert zu datierenden Ausmalung der Sakristei von S. Manno bei Perugia (Abb. 1344b–1344k).⁹⁶⁸ Damit wäre die Ausmalung insgesamt relativ kurz vor die Niederlegung der Krypta zu datieren, die – so wird im vorliegenden Text argumentiert – um 1330 erfolgt ist.

Fräglich ist, wie die Sgraffiti im Verhältnis hierzu zu datieren sind. Mindestens das Löwenmotiv wird auf dem Beschreibungsblatt in der Krypta als Sgraffito des 14. oder 15. Jahrhundert bezeichnet. Barbara Venanti plädiert dagegen für eine Datierung der Sgraffiti in die Mitte des 15. Jahrhunderts, da ein in der ersten Nische links sichtbares Wappen mit vier Halbmonden auf vier Feldern der Peruginer Familie der Mansueti zugeordnet werden könne, die das Wappenrecht am 25. Februar 1423 erhalten hätten (Abb. 664 und 668). Außerdem wollte sie auf der rechten Seite der Apsis ein Wappen mit drei Armbändern erkennen, das der Florentiner Familie der Lanfredini zugeordnet werden könne, die zwar seit dem 12. Jahrhundert nachweisbar seien, aber im 15. Jahrhundert ihre wirtschaftliche Hochzeit erlebt hätten. Die Verfüllung der Krypta sei nach Venanti also nicht vor die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datieren.⁹⁶⁹ Angesichts der großflächigen, profanen Sgraffiti wirkt es aber so, als habe sie zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr unmittelbar liturgischen Zwecken gedient; möglicherweise stammen sie aus einer Phase kurz vor der Niederlegung der Krypta, als diese schon profaniert worden war.

Dass es eine liturgische Bespielung der Krypta jedoch einmal gegeben hat, belegt ein im Zentrum der Exedra befindlicher, um zwei Stufen erhöhter, blockartiger Altar, auf den nach der Grabung ein Metallkreuz gestellt wurde. Auf der Frontseite des Altars finden sich mit Kohle gezeichnete Reste des Torsos eines gekreuzigten Christus'; möglicherweise handelt es sich dabei um Unterzeichnungen für eine ursprünglich dort befindliche Wandmalerei, die derzeit nicht datiert werden kann (Abb. 663).

Die ursprüngliche Gestalt und der Zeitpunkt der scheinbar nachträglichen Veränderung der Nischenöffnungen sind schwer zu deuten. Venanti und Palombaro behaupten die Existenz eines tonnengewölbten Umgangs um die hufeisenförmige Krypta, zu dem hin sich vor ihrer Vermauerung die Rundbögen der Exedra geöffnet hätten, und zu dem man durch die zwei Öffnungen an der Ostseite des Korridors zuseiten der Bogenöffnung in die Exedra Zugang erhalten hätte (Venanti: Abb. 106; Palombaro: Abb. 106; der Umgang fehlt auf Abb. 103 und 105).⁹⁷⁰ Nach Grundriss der Soprintendenza (Abb. 102) und einem von Silvio Palombaro offenbar auf dieser Basis erstellten Grundriss (Abb. 103) müsste sich dieser Umgang zwischen der im

⁹⁶⁷ Mündliche Auskunft bei der Begehung der Krypta im Oktober 2020.

⁹⁶⁸ Ibid. Zur unklaren Datierung der über einem etruskischen Hypogäum (Abb. 1323–1332) errichteten Kirche vgl. N. N. [20. Jh.] ed. Sovrano Militare Ordine di Malta, S. 4 f.

⁹⁶⁹ Venanti 2006, S. 333; Venanti 2013, S. 187 f. mN.

⁹⁷⁰ Palombaro 2004, S. 301; Venanti 2006, S. 333.

Bereich der Mönchsgräber behaupteten Außenmauer und den heute von innen sichtbaren Mauern der Exedra befunden haben, wobei die schlitzförmigen Fenster in der von links aus gesehen dritten und fünften Bogenöffnung sich dann nicht nach außen, sondern vielmehr auf den Gang geöffnet hätten.⁹⁷¹ Auf der Palombaros Aufsatz beigegebenen Aufrisszeichnung ist im Übrigen ein doppelstöckiger Umgang zu sehen, wobei offensichtlich beide Geschosse tonnengewölbt gewesen sein sollen (Abb. 165). Bei dem oberen Geschoss könnte es sich natürlich auch um ein rein konstruktiv bedingtes Gebilde handeln, das statisch die Errichtung einer Apsis im Obergeschoss erlaubt, gleichzeitig aber den Raum zwischen dem Gewölbe des Untergeschosses und dem Bodenniveau der Kirche füllt. Da Palombari diesen Umstand in seinem Text nicht erwähnt, ist unklar, ob die Annahme eines doppelgeschossigen Umgangs bzw. die Tonnenwölbung des unteren Umgangs durch die Grabungen unterfüttert ist oder reine Spekulation darstellt. Ein Umgang um die Exedra ist außerdem auf den Modellen von Barbara Venanti (Abb. 106) und Valentina Sirchio zu sehen (Abb. 109f., 116f. und 125f.).

Mit Blick auf den bisher erhobenen Befund ergeben sich nun zahlreiche Fragen: Warum wurden die Nischen der Exedra, wie in diesem Text bisher angenommen, nachträglich vermauert und teils mit schlitzförmigen Fensteröffnungen versehen, wenn sie sich gar nicht an der Außenmauer befanden, sondern nur den Blick auf einen Umgang freigaben?⁹⁷² Wie ist der Bauablauf angesichts der unterschiedlichen Mauerwerksformen in sämtlichen Raumteilen der Krypta zu rekonstruieren? Entstammen sämtliche Teile der Krypta tatsächlich einer einheitlichen Bauphase? Oder wurde ein vorbestehendes, möglicherweise antikes Gebäude, das aus dem Korridor und der Exedra bestand, nachträglich durch An- und Umbauten in eine Krypta transformiert? Wenn das der Fall sein sollte: Handelte es sich angesichts der Unterschiede in den Mauerungsformen zwischen Korridor und Exedra überhaupt um einen einzigen Vorgängerbau, oder wurden

971 Der Zusammenhang von Palombaros Untersuchungen und den vier von ihm beigebrachten Grund- und Aufrisszeichnungen (Abb. 103f. und 165) wird nicht recht klar. Palombari behauptet die Herkunft aus einer Zusammenarbeit der Grabungsteilnehmer von 1980–1981 und Alberto Franken, offenbar dem Zeichner (Palombari 2004, S. 289 Fn. 1). Die schematischen Zeichnungen sind jedoch inhomogen und entstammen offensichtlich unterschiedlichen Zeichenmethoden bzw. aus der Hand unterschiedlicher Zeichner. Sie enthalten – z. B. mit der Angabe der Lage der in den 1930ern ergrabenen Gräber östlich der Exedra in Abb. 103 und 104 – außerdem auch Informationen, die über Palombaros Text hinausgehen. Die Genese der Zeichnungen und ihre Verlässlichkeit wird sich erst durch Einsicht in die unterschiedlichen Grabungsunterlagen klären lassen. Martelli hatte im Übrigen die in den 1930ern entdeckten Mauerungen in dem von ihm beigebrachten Aufriss von S. Pietro berücksichtigt (Abb. 159); aus dieser Zeichnung lässt sich jedoch nicht sicher ermitteln, welche Mauerschicht gemeint ist.

972 Auf der von Barbara Venanti beigebrachten Isometrie (Abb. 106, „Fig. 4“) korrespondieren diese Öffnungen mit solchen an der Außenmauer des Umgangs. Auf diese Art wäre eine Beleuchtung der Exedra durch Außenlicht möglich gewesen, man erhält so also eine mögliche Erklärung für die Fensteröffnungen zum Umgang. Derzeit, wo der Umgang noch nicht ergraben ist, ist die Existenz der Außenfenster jedoch reine Spekulation (s. auch die Bildunterschrift!).

Teile mehrerer unterschiedlicher vorbestehender Bauten zusammengenommen und in einen mittelalterlichen Neubau integriert?

Fabio Palombaro hat die Inhomogenität des Mauerwerks und die Tatsache, dass es offensichtlich nachträgliche Vermauerungen gegeben hat, dadurch zu erklären versucht, dass es sich bei der Krypta von S. Pietro um das untere Geschoss eines antiken Gebäudes handeln müsse, das später umgebaut worden ist. Eine Datierung in die Antike ergab sich für ihn bereits aus der Erwähnung einer Peterskirche in Perugia durch Gregor den Großen. Dass diese Textstelle allerdings keineswegs geeignet ist, den Kirchenbau von S. Pietro in Perugia zu datieren, haben bereits die oben angeestellten Überlegungen zum Schriftquellenbefund zur Peruginer Benediktinerkirche ergeben.⁹⁷³ Die angebliche ursprüngliche Form der heutigen Krypta führte Palombaro auf die von ihm vermutete originale Gestalt der Apostelkirche in Konstantinopel zurück. Diese hatte Konstantin (*270/288, reg. 306–337), wie Eusebius von Caesarea (260/64–339 oder 340) in seiner Lebensbeschreibung des Kaisers berichtet, sowohl als Kirchenbau wie auch als seine Grabstätte errichten lassen, wobei symbolische Gräber der zwölf Apostel sein eigenes Grab umstanden hätten. Aus dem Wortlaut der Beschreibungen des Eusebius auf die konkrete Gestalt der bereits im 6. Jahrhundert zerstörten und durch einen Neubau ersetzten Apostelkirche zu schließen, ist unmöglich.⁹⁷⁴ Dennoch möchte Palombaro in der „Tomba dei Pancrazi“ und der „Tomba dei Valeri“ an der Via Latina in Rom einen direkten Bezug auf die konstantinische Grabanlage der Apostelkirche zu sehen. Dort hätten – offenbar wie dies Palombaro für die Apostelkirche annimmt – Grabnischen die Wände ausgefüllt und nun aber statt des Konstantinsgrabes eine bewusst leergelassene Mitte umstanden. In diesen Räumen würden außerdem Arkosoli, also mit einem kleinen Tonnengewölbe versehene Nischen, jeweils eine große Nische tragen, wobei sowohl die kleinen wie auch die große Nische zur Aufnahme von Sarkophagen gedacht gewesen seien. Diese Doppelstöckigkeit der (rechteckigen) Grabbauten der Via Latina finde sich auch im (runden) Mausoleum des Diokletianspalasts in Split wieder, an dem man laut Palombaro ablesen könne, dass auf der Wende zum 4. Jahrhundert zweistöckige Grabbauten mit Umgang „normal“ gewesen seien. Darunter seien auch solche gewesen, die sich über einem halb unterirdischen Raum erhoben hätten und runde, polygonale oder eben hufeisenförmige Bauformen gehabt hätten, wobei Palombaro hier allerdings keine Belege beibringt. Mithin sei in der Krypta von S. Pietro das untere, ursprünglich halb in die Erde versenkte Geschoss eines ursprünglich doppelstöckigen Mausoleums zu sehen, das eine bewusste Imitation der zwölf Apostelgrabstätten des Kaisers Konstantin gebildet habe. Der vermeintliche Umgang sei in Wahrheit kein solcher, sondern der Ort für die Aufnahme der Arkosoli gewesen. Weitere Arkosoli hätten

973 S. o. Kapitel III.2. Dabei erscheint Palombaros Argumentation nicht stichhaltig, vgl. Fn. 287. Eine ähnliche Frühdatierung befürwortet auch Mario Pagano, allerdings sind viele seiner Vorschläge, wie etwa die Rekonstruktion des ehemaligen Altars und weiterer Steine in der benachbarten Pfarrkirche S. Costanzo als frühchristlicher Altar und Chorschränken von S. Pietro in Perugia nicht direkt belegbar, vgl. Pagano 2014 (zu den Chorschränken, S. 65 f.).

974 Eusebius von Caesarea, *Vita Constantini et Oratio ad coetum sanctorum*, 4, 57–60.

sich in den fünf zentralen Nischen des Querriegels befunden. Bei solchen Bauten habe es sich nicht um ein „Martyrion“, also den Bau zur Verehrung eines einzelnen Heiligen, sondern um ein „Mausoleum“ gehandelt, also eine Grabstätte, die durch Heiligengräber umgeben gewesen sei.⁹⁷⁵ Im Falle von S. Pietro – für Palombarò ja die ursprüngliche Kathedrale von Perugia – hätten sich in den Nischen die Gräber von Herkulanus, Lavianus und den vier Begleitern befunden; es kämen auch noch weitere lokale Heilige in Betracht.⁹⁷⁶

Dieser Argumentation kann man so nicht folgen. Hier wird unter Inkaufnahme ständiger und erheblicher logischer Sprünge und einem kompletten Verzicht auf die Berücksichtigung der Sekundärliteratur ein neuer, definitorisch nicht einmal nachvollziehbarer antiker Bautyp postuliert, dem dann ein angeblich antiker Bau, dessen Untergeschoss heute die Krypta von S. Pietro bildet, in Morphologie und Funktion genau entsprochen haben soll – bei einem solchen Vorgehen besteht große Gefahr für einen Zirkelschluss. Hinzu kommt außerdem, dass auch die Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt des angeblichen antiken Vorgängergebäudes nicht schlüssig erscheint. Palombarò möchte nämlich sämtliche Mauerungen, die nicht in sauber gefügter Quaderform aufgeführt sind, der Antike zuordnen, während die übrigen dem Mittelalter entstammen sollen.⁹⁷⁷ Das müsste dann aber auch für die Ostwand des südlichen Querriegel-Anraums gelten, die aber offenbar Bestandteil der Außenmauern von Palombaros angeblichem antiken Grabbau gebildet haben soll (vgl. Abb. 105). Schließlich ist auch in keiner Form ersichtlich, wo sich die von Palombarò behaupteten Grabnischen im Bereich der Exedra befunden haben sollen. Die heutigen Nischen der Exedra sind hierfür zu flach; sie sollen nach Palombarò ja offenbar ohnehin erst in mittelalterlicher Zeit vermauert worden sein. Offenbar denkt Palombarò also an eine Lokalisierung der Nischen im dahinter liegenden Umgang, doch ist seine Behauptung, dass dieser eher zur Aufnahme von Grablegen als für die Durchschreitung geeignet gewesen sei, trotz der tatsächlich wohl großen Enge des vermuteten Umgangs (vgl. die vermauerten Zugänge in Abb. 639f.) in dieser Pauschalität abzulehnen.⁹⁷⁸ Mit Palombaros Vorschlag wird sich die Baugeschichte der Krypta von S. Pietro also ebensowenig klären lassen, wie man mit ihm zu einer sicheren Datierung von Teilen der Krypta in antike Zeiten gelangen kann.

Zu beachten ist jedoch, dass nach den Untersuchungen Daniele Crestas sich die Säule noch ca. 60 cm in den Boden hinein fortsetzt (Abb. 667). Dort liegt sie auf einem festen Bodenniveau auf, das aus der Erbauungszeit der Exedra stammen

975 Palombarò 2004, S. 299 f. Pointiert zusammengefasst auch bei Palombarò 2007, S. 127 und noch einmal variiert bei Palombarò 2014, S. 115–117. Offenbar waren Siciliani diese Theorien bereits 1994 bekannt; er bezeichnet die Krypta als „tempietto paleocristiano“ und seine Datierung aufgrund der erhaltenen farblichen Fassung und der Bauform auf die „frühesten Jahre des Christentums“ („ai primissimi secoli dell’era cristiana“), noch vor 313, Siciliani 1994, S. 4, 6.

976 Palombarò 2014, S. 118.

977 Vgl. z. B. die Angaben zur angeblich romanischen Mauerung des westlichen Anraums des Querriegels der Krypta, Palombarò 2004, S. 301.

978 Vgl. aber *ibid.*, S. 303.

könnte. Cresta verweist daher darauf, dass es möglicherweise durchaus lohnenswert sein könnte, im Zuge einer Ausgrabung das ursprüngliche Bodenniveau freizulegen. 60 Zentimeter werden dabei wohl kaum ausreichen, im Sinne Palombaros doppelstöckige Nischenanlagen freizulegen, doch könnte die Beschaffenheit einer möglicherweise noch intakten ursprünglichen Bodenbedeckung sichere Beweise für die Datierung der Exedra erbringen.

Sehr weit hergeholt erscheint der Rekonstruktionsvorschlag Palombaros jedoch, wenn er das angebliche Mausoleum einem antiken Bauensemble zuordnet, das außerdem aus der ursprünglich einen vorbestehenden, eigenständigen Bau darstellenden Basis des Campanile (Abb. 45, 61, 63 und 66 f.)⁹⁷⁹ und einem Teil des heutigen Langhauses von S. Pietro bestanden haben soll (vgl. Abb. 105). Die Säulenreihen seien dort ursprünglich im Osten und Westen um zwei Bogenstellungen kürzer gewesen, was Palombaro aus der Tatsache schließt, dass die letzten beiden Arkaturen beider Säulenreihen im Osten höher sind als die übrigen (Abb. 200 f.) und die beiden westlichen Säulen der nördlichen (Abb. 224 und 226; nicht aber des südlichen, vgl. Abb. 229) deutlich abweichende Kapitelle aufweisen.⁹⁸⁰ Das daraus resultierende Gebäude sei ursprünglich fast quadratisch zu denken, wobei die durch die Einkürzung der Nord- und Südseite überschüssigen Säulen das Gebäude mit innen angeblich umlaufenden Kolonnaden (sic) im Osten und Westen gestützt hätten. Die heute sichtbaren beiden Granitsäulen der ansonsten aus *Bardiglio*-Schäften gebildeten nördlichen Säulenreihe von S. Pietro (Abb. 105) hätten im Zentrum gestanden und dabei die ursprünglichen Tore zur Stadt Perugia gebildet.⁹⁸¹ Damit habe man in der frühchristlichen Kirche S. Pietro typologischen Bezug auf die Anlage der Grabeskirche in Jerusalem genommen. Der Versuch, aus sämtlichen (von der historischen Realität stark abweichenden!) Mythen über S. Pietro unter Bezugnahme auf prominente Bauten des Frühchristentums eine Rekonstruktion der angeblichen antiken Anlage von S. Pietro zu gewinnen, führt zu einem spektakulären Ergebnis, verbleibt jedoch nicht ohne Widersprüche (S. Pietro verfügt Arkaden und nicht etwa Kolonnaden; die beiden westlichen Arkaturen der *südlichen* Säulenreihe weichen von den übrigen nicht ab und sprechen damit gegen eine nachträgliche Westerweiterung). Entscheidend ist jedoch, dass es für die von Palombaro vorgelegte Rekonstruktion, die von dem heutigen Befund stark abweicht, keine direkten baubefundlichen Belege gibt.⁹⁸²

979 Die Basis des Campanile von S. Pietro wurde durch Marcello Gaggiotti und Luana Cenciaioli und außerdem durch Mario Pagano in die Antike datiert, s. o. Fn. 480.

980 Ähnlich auch Pagano 2014, S. 64 und 67. Pagano behauptet ohne Belege, die an dieser Stelle befindliche Mauer sei durch Georadar-Untersuchungen gefunden worden. Danach habe es sich um eine offene Mauerung mit kurzen gemauerten Scheidewänden und Arkaden gehandelt, wie sie für römische Kirchen Ende des 4. und Anfang des 5. Jahrhunderts typisch gewesen sei.

981 Palombaro 2004, S. 304 f.; Palombaro 2014, S. 119–121.

982 Daraufhin liefert Palombaro eine Rekonstruktion der Baugeschichte von S. Pietro bis in die frühe Neuzeit, in der er versucht, jedem der angeblichen Ereignisse wie z. B. der Kirchweihe von 936, die im vorangegangenen Kapitel in der vorliegenden Arbeit rückhaltlos als im Mittelalter und in der frühen Neuzeit kreierte Mythen widerlegt worden

Ein weiterer Rekonstruktionsvorschlag ist 2012 auf der Tagung zum hundert-zwanzigjährigen Bestehen der *Fondazione Agraria* durch Sabina Italiani vorgelegt worden. Sie deutet die Krypta als ursprünglich freistehendes und von der durch Gregor den Großen genannten Peruginer Peterskirche baulich unabhängiges Martyrion, das im 9. Jahrhundert auf dem Gräberfeld des Monte Calvario für die lokalen Bischofsheiligen Constantius und Herkulanus errichtet wurde. Zu diesem Gebäude gehörten alle Mauerungen, die Italiani einem Mauerungs-„Typ A“ zuordnen möchte, nämlich der zentrale Querriegel des Korridors sowie die Exedra samt Umgang, deren Rundbögen jedoch noch nicht vermauert waren.

Zwar gibt sie einerseits an, die Mauerungsform des „Typs A“ könnten an antiken ravnatischen Bauten der Zeit Theoderichs und in Teilen auch bei der ihrer Ansicht nach an der Wende zum 7. Jahrhundert errichteten Kirche S. Angelo in Perugia gefunden werden (Abb. 955).⁹⁸³ Andererseits finde man sie auch bei der vor dem 9. Jahrhundert errichteten Krypta der Kirche S. Agata in Antognolla. Morphologisch sei der Bau aufgrund seiner Nischen an der Westwand vergleichbar mit der Krypta von S. Maria delle Cacce (8. Jahrhundert, 1297–1298m) und der wohl nach deren Vorbild gestalteten Krypta von S. Felice in Pavia (Abb. 1299–1300k).⁹⁸⁴ Ausschlaggebend für die Datierung macht Italiani jedoch die Verwendung des Motivs der Halbsäule, das seit der Spätantike aufgegeben und erst wieder in karolingischen und ottonischen Bauten ab dem 9. Jahrhundert als bewusster Rückgriff auf antike Formsprache verwendet worden sei. Damit kommt sie zu dem Schluss, dass das Martyrion durch eine lokale Werkstatt im 9. Jahrhundert errichtet worden sei, die zwar Konstruktionstechniken (d. h. wohl Mauerungsformen) des 8. Jahrhunderts, aber bereits die aktuelle Motivik verwendet habe.⁹⁸⁵

Italiani verweist ebenso wie Fabio Palombaro auf die Ähnlichkeit des Grundrisses der hufeisenförmigen Krypta mit dem längsoblungen Korridor mit der konstantinischen Grabeskirche von Jerusalem, wo die Rotunde um die Ädikula mit dem Grab Christi ebenfalls durch einen längsoblungen Körper angeschnitten worden sei. Tatsächlich stelle das Peruginer Martyrion eine Kopie der Grabeskirche dar, bei der es aber vor allem um die Übernahme der dort vollzogenen Riten und deren Ermöglichung durch eine entsprechende Baugestaltung gegangen sei. Dabei nennt sie vor allem die Riten der Karwoche, bei der laut der entsprechenden Literatur zunächst die Hostie im Grab abgelegt und an Ostern selbst wieder in die Kirche zurücktransferiert worden sei. Außerdem sei nachgewiesen worden, dass man das

sind, einen bestimmten Umbauschritt der von ihm imaginierten antiken Baustruktur zuzuordnen, um so zu plausibilisieren, wie es zur heutigen Gestalt von S. Pietro gekommen sein kann. Dieser Rekonstruktionsversuch widerspricht so eklatant den Fakten, dass er hier nicht im Einzelnen besprochen werden kann; er ist auch insbesondere in Bezug auf Palombaros Überlegungen zu den Ereignissen von 1436 von der bloßen Argumentationsstruktur her rein inhaltlich nicht nachvollziehbar, vgl. *ibid.*, S. 305–307.

983 S. u. Fn. 1001.

984 Italiani 2014, S. 103 mwL; ihr folgend Sirchio 2018, S. 29–34. Fälschlicherweise bildet Valentina Sirchio eine Fotografie der Krypta von S. Giovanni Domnarum in Pavia als eine Fotografie der Krypta von S. Felice ab: Sirchio 2018, S. 35, Abb. 35.

985 Italiani 2014, S. 103; dem folgt Sirchio 2018, S. 16–37.

Haupt und den Rücken habe beugen müssen, um in die Ädikula einzutreten, und man habe den Ring der Grabeskirche genutzt, um beim Umschreiten des Grabes zu beten. Auf diese Weise ließe sich laut Italiani auch die besondere Enge des Umgangs der Krypta von S. Pietro erklären: Er sollte die Gläubigen zwingen, nach dem Vorbild der Riten in der Grabeskirche Jerusalems auf die Knie zu gehen und die geheiligte Exedra zu umschreiten. Vergleichbar sei auch die Absperrung der Exedra in beiden Kirchen; in der Grabeskirche habe man den Mittelraum durch eine Ikonostase abgesperrt und den Zugang nur dem Bischof ermöglicht, im Martyrion von Perugia bauliche Schranken, deren Reste die vorspringende Sockelmauerung im Korridor vor der Trennwand zur Exedra zu sehen sind (Abb. 641).⁹⁸⁶

Vergleichbar sei außerdem die Zahlensymbolik der Grabeskirche mit jener des Martyrions von Perugia. So habe die Grabeskirche ursprünglich über acht Pilaster verfügt, von denen zwei in den Querriegel eingelassen gewesen seien; in S. Pietro seien es – wenn man zwei verlorene am Nord- und der Südennde der Exedra ergänzt – ebenfalls ursprünglich acht; ergänze man die Zahl um die vier Pilaster des zentralen Korridors, komme man ebenfalls auf zwölf Pilaster.⁹⁸⁷

Bei dem der Grabeskirche nachempfundenen Martyrion in Perugia hätten sich mehrere Deutungsebenen überlagert. So sei es einerseits um die Verehrung des Leibes Christi durch eine Kopie des Heiligen Grabes gegangen, andererseits um die Verehrung der lokalen Bischofsheiligen Constantius und Herkulanus, die man auf diese Weise typologisch auf Christus beziehen könne. Schließlich hätten die Peruginer durch die Wiederaufnahme konstantinischer Bautypologie ein Bekenntnis zum römischen Kaisertum erbracht, das durch die Karolinger gerade zu neuer Blüte und Stabilität gefunden hätte.⁹⁸⁸

Dieses Martyrion sei dann durch Pietro Abate überbaut worden, als dieser im 10. Jahrhundert die Petruskirche wiederherstellte – also de facto an die Stelle des Martyrions transferierte. Zu diesem Zeitpunkt seien die Herkulanus-Reliquien ja bereits aus dem Martyrion verlagert gewesen, doch legt Italiani nahe, dass die Constantius-Reliquien womöglich bis zur Fertigstellung der Kirche S. Costanzo 1205 in dem nun als Krypta von S. Pietro neu gefassten Martyrion des 9. Jahrhunderts verblieben wären. Hierauf verwies auch die Erwähnung eines Erzpriesters „Sancti Constantii, supradicti monasterii Sancti Petri“ im Privileg von 1036, der damit wohl ein Benefizium in der Krypta besessen habe. Auf den Vollzug der genannten Osterriten in der Krypta von S. Pietro verweise unter anderem auch das Verbot Leos IX. an den Peruginer Bischof, ohne Erlaubnis des Abts an der Ostermontags-Messe in S. Pietro teilzunehmen – hier sei es in Wahrheit um das Verlangen des Peruginer Bischofs gegangen, auch weiterhin die Osterzeremonie am Heiligen Grab von Perugia zu vollziehen – einem Ort, der ja auch noch als „Mons Calvarius“ bezeichnet werde!⁹⁸⁹

⁹⁸⁶ Italiani 2014, S. 104f. mwL.

⁹⁸⁷ Ibid., S. 105.

⁹⁸⁸ Italiani 2013, S. 108.

⁹⁸⁹ Ibid., S. 108–110.

Im 12. Jahrhundert – die Datierung schließt Italianni aus der Ausgestaltung des aus ihrer Sicht einheitlichen Mauerwerks – seien dann der Umgang vermauert und die seitlichen Anräume an den westlichen Querriegel der Krypta angefügt worden.⁹⁹⁰

Italiannis Rekonstruktionsvorschlag ist durch Valentina Sirchio im Jahr 2018 im Wesentlichen aufgegriffen und durch detaillierte und übersichtliche Rekonstruktionszeichnungen überaus anschaulich gemacht worden. Dies betrifft insbesondere die Architektur von S. Pietro im 10. Jahrhundert, deren grundsätzliche Disposition durch Sirchios Pläne und Isometrien nun tatsächlich plastisch vorstellbar ist.

Auch Sirchio rekonstruiert die spätere Krypta von S. Pietro ursprünglich als einen eigenständigen, freistehenden Bau, der aus der hufeisenförmigen Exedra und dem Korridor mit dem südlichen Anraum bestand (Abb. 107–111). Die aus regelmäßiger Quadermauerung bestehenden Bauteile hätten zu diesem Zeitpunkt noch nicht existiert; somit gehörten zum Ursprungsbau weder der nördliche Anraum des Querriegels noch die östliche Apsidiole des südlichen Anraums. Auch der Umgang, die zentrale Säule der Exedra mit dem vermutlich damit einhergehenden Schirmgewölbe und der große Rundbogen zwischen Korridor und Exedra hätten zu diesem Zeitpunkt noch nicht existiert. An seiner Stelle habe die bereits von Italianni vermutete „Ikönostase“ mit begrenzten Zugängen für die Zelebranten zum in der Exedra stehenden Altar gestanden (Abb. 111).

Während Italianni die zurzeit der von ihr vermuteten Errichtung des Martyrions vorbestehende Peterskirche nicht näher lokalisiert, ist Valentina Sirchio durch die von ihr beigebrachten Isometrien zu visueller Rechenschaft gezwungen. Sie löst die Herausforderung durch die Übernahme einer These Mauro Binis, die ursprüngliche Kirche S. Pietro sei aufgrund dort aufzufindender älterer Mauerungsformen, einzelner Monoforen und – wie Bini behauptet – auch des Grundrisses mit den späteren Klosterstallungen unmittelbar nördlich der Kirche S. Pietro zu identifizieren und habe damit ursprünglich an anderer Stelle gestanden (Abb. 19f. und 107).⁹⁹¹

Als S. Pietro Abate die zwischenzeitlich verfallene Kirche im 10. Jahrhundert als Benediktinerkloster wiederaufbaute, habe er das Martyrion als Krypta in den von ihm nun tatsächlich an der heutigen Stelle neu geschaffenen Kirchbau integriert, der in Anlehnung an Palombaros Rekonstruktion im Westen ursprünglich eine kürzere Ausdehnung besessen haben soll (Abb. 112–120). Jetzt erst sei in die Exedra die mittlere Säule eingefügt worden, die ein Schirmgewölbe getragen habe; außerdem habe man erst jetzt den schmalen Umgang um die Exedra geschaffen.⁹⁹²

Erst im 11. Jahrhundert seien in einer dritten Bauphase dann die Mauerungen aus gut geschnittenen und gut versetzten Kalksteinquadern geschaffen worden (Abb. 121–128). Diese Mauern hätten nicht nur den nördlichen Anraum des Querriegels der Krypta, sondern auch die Apsidiole des südlichen Anraums sowie die Westfassade der nun nach Westen verlängerten Kirche umfasst. Außerdem habe

⁹⁹⁰ Ibid., S. 101, 110.

⁹⁹¹ Ibid., S. 24 mit Bezug auf Elli ed. Bini, S. 6f.

⁹⁹² Ibid., S. 40–45.

man nun den Umgang um die Exedra wieder geschlossen, um so eine tragfähige Basis für einen erhöhten Presbyteriumsbereich im Kircheninnenraum zu schaffen (Abb. 125 f.).⁹⁹³

Die Sgraffiti der Exedra datiert Sirchio mit Barbara Venanti in das 15. Jahrhundert und erklärt sie mit dem zwischenzeitlichen Niedergang des Klosters unter Abt Guidalotti. Die Errichtung des gegenüber dem Langhaus erhöhten Sanktuariumsbaus unter Verlust des ehemaligen Ostschlusses von S. Pietro datiert sie in das 15. Jahrhundert, aber mit einem gewissen zeitlichen Versatz zur Übernahme des Klosters durch die Congregazione di S. Giustina. Erst dann sei die Krypta niedergelegt worden, um einen einheitlich erhöhten Sanktuariumsbereich zu erhalten, dessen Höhendifferenz zum Langhaus allerdings niedriger war als zuvor.⁹⁹⁴

Die Rekonstruktionsvorschläge von Italiani und Sirchio bergen jedoch das Problem einer starken Abhängigkeit von den einschlägigen Heiligenlegenden, deren überaus zweifelhafter Quellenwert in den vorhergegangenen Überlegungen bereits offengelegt worden ist. Weder gibt es zwingenden Anlass, von der Existenz eines Herkulanus-Martyriums im Bereich des Monte Calvario auszugehen, noch überhaupt von einer Existenz der Kirche S. Pietro vor der Bautätigkeit unter Abt S. Pietro Abate.⁹⁹⁵

Italianis Vorschlag einer bautypologischen Bezugnahme auf die Grabeskirche von Jerusalem ist alles andere als abwegig. Äußerst reizvoll ist auch die Überlegung, dass sich christologischer Grabeskult und die Verehrung eines lokalen Heiligen überlagert haben könnten – tatsächlich wird auf diese Frage wird im Folgenden noch einzugehen sein, wobei allerdings noch ein ganz anderer Heiliger vorgeschlagen wird, der hier verehrt worden sein könnte. Die Überlegung der Krypta von S. Pietro als ursprünglicher Ort der Osterliturgie des Peruginer Bischofs ist ebenfalls ein überaus reizvoller Vorschlag, erscheint mit den vorliegenden Quellen jedoch noch nicht hinreichend belegt.

Italianis Datierung der Mauerungen scheint jedoch zu pauschal zu erfolgen; so gibt es, wie die folgenden Überlegungen ergeben werden, keinen Grund, die regelmäßigen Hausteinmauerungen in das 12. Jahrhundert zu datieren, weshalb ihre – durch keine weiteren Belege gestützte – Annahme einer Baukampagne in dieser Zeit wenig wahrscheinlich erscheint. Oben ist bereits beschrieben worden, dass die Mauerungsabschnitte in der Exedra und im Querriegel, die Italiani einheitlich einem „Typus A“ zuschlagen möchte, tatsächlich teils recht unterschiedlich aussehen; daher erscheint es keineswegs sicher, dass sie einer einheitlichen Epoche zugeschlagen werden müssen.

Zu den Überlegungen Valentina Sirchios wäre zu ergänzen, dass die älteren Mauerungsformen der Stallung von S. Pietro weder eine sichere Datierung noch die Identifikation mit einem früheren Kirchbau erlauben. Das Vorbestehen der Krypta von S. Pietro als eigenständiger Bau erscheint allerdings durchaus denkbar,

⁹⁹³ Ibid., S. 47–49.

⁹⁹⁴ Ibid., S. 48 f.

⁹⁹⁵ S. o. Abschnitt III.

wie auch die folgenden Überlegungen ergeben werden. Davon auszugehen, dass die mittlere Säule der Exedra und das damit einhergehende und durch die Auffindung der *Tubi fittili* wohl belegte Schirmgewölbe erst nachträglich eingefügt wurden, gibt der Baubefund jedoch nicht her. Die These einer nachträglichen Einfügung des Umgangs um die Exedra würde die Frage beantworten, warum die äußeren Umfassungsmauern des Exedrenumgangs offenbar im Gegensatz zu den inneren Mauern der Exedra in Quadermauerung aufgeführt wurden – sie würden eben einer späteren, hochmittelalterlichen Stilstufe angehören (wobei die mir vorliegenden Fotografien für eine Identifikation der Mauerungsform dieser Außenwand allerdings nicht ausreichen, vgl. Abb. 610).

Dann müsste diese Mauerung allerdings gleich datiert werden wie die übrigen Mauerungen in Quaderform, Sirchio allerdings einer dritten Bauphase des 11. Jahrhunderts zuordnen möchte. Die Existenz einer solchen weiteren Baukampagne scheint die Sirchio deshalb annehmen zu wollen, weil sie von einer erst nachträglichen Westverlagerung der Eingangsfassade ausgeht und an der vorgeblich erst nach dem 10. Jahrhundert neu errichteten Westwand eine Quadermauerung vorliegt (Abb. 747 f.). Eine solche Quadermauerung findet sich aber auch an den Außenmauern der Kirche außerhalb des ganz westlichen, angeblich erst später angefügten Bereichs (Abb. 35–38 und 742 f.). Außerdem erscheint es nicht gut nachvollziehbar, warum im 10. Jahrhundert zunächst eine mit einer Exedra versehene Krypta in der Lage gewesen sein soll, ein erhöhtes Presbyterium zu tragen (Abb. 116–118), während dies später, im 11. Jahrhundert nicht der Fall gewesen sein soll, sodass der Umgang wieder verfüllt wurde (Abb. 125–128). Die vorgebliche Umgestaltungskampagne des 11. Jahrhunderts, für deren Annahme einer Existenz auch die Schriftquellen keinerlei Anlass geben, erscheint damit als sehr schlecht belegt.

Schließlich erscheint es nach dem vorhandenen Befund auch fraglich, die Niederlegung der Krypta erst in das spätere 15. Jahrhundert zu datieren. So geben die Stilistik des Sanktuariumsbaus (Abb. 1–9 und 32–34) ebenso wie der Grabstein des Abts und späteren Bischofs Ugolino dei Guelfoni (Abb. 292) und das ursprünglich von ihm in Auftrag gegebene doppelseitige Altarbild des Meo da Siena (Abb. 824–826) begründeten Anlass zu der Vermutung, dass die Osterweiterung der Kirche und die damit einhergehende Aufgabe der Krypta bereits um 1330–33 erfolgt sind.⁹⁹⁶

Selbst wenn man Palombaros, Italianis oder Sirchios Argumentationen nicht folgen möchte, bleibt dennoch die Problematik bestehen, dass in der Krypta einer Kirche, von der im vorliegenden Text bisher behauptet worden ist, dass sie nicht in der Antike, sondern erst am Ende des 10. Jahrhunderts im Zuge einer einheitlichen Baukampagne errichtet worden ist, vollkommen inhomogene Mauerwerke bestehen, die *prima facie* auf eine Errichtung in zeitlich weit auseinanderliegenden Bauphasen zu verweisen scheinen. Barbara Venanti hat nun darauf hingewiesen, dass die Quadermauerung der seitlichen Anräume des Korridors auch an einigen

Stellen der Fassade zu erkennen sei, weshalb diese Räume gemeinsam mit der Kirche in das 10. Jahrhundert zu datieren seien.⁹⁹⁷ Dem ist zuzustimmen und zu ergänzen, dass diese in geraden Reihen laufenden, sorgfältig verfugten Quadermauerungen der Kryptenanräume (Abb. 628–632 bzw. 651–656) neben der ursprünglichen Kirchenfassade (Abb. 40f., 43 und 747f.) auch an den im Verkaufsraum von S. Pietro (der ehemaligen Sebastianskapelle) sichtbaren Nordwand (Abb. 741–743) und im westlichen Bereich der Außenwand des nördlichen Seitenschiffs sichtbar sind (Abb. 35f.) – in der Tat könnten all diese Mauerungen in einer einheitlichen Bauphase aufgeführt worden sein. Nicht zuzustimmen ist Venanti allerdings in der Feststellung, dass die Mauerungen der seitlichen Apsiden jenen der Nischen in der Exedra entsprechen würden;⁹⁹⁸ das ist weder in Bezug auf die Bogenstellungen noch in Bezug auf die Vermauerungen der Fall: Die Bogenstellungen sind dort überwiegend aus Ziegelsteinen gemauert, und die vermeintlichen Vermauerungen der Bögen zwar ebenfalls aus Quadermauerwerk, das hier aber unter Verwendung von deutlich mehr Putz aufgeführt ist.

Anzumerken ist allerdings, dass sehr sorgfältig gehauenes und unter geringster Verwendung von Putz aufgeführtes Quadermauerwerk in Perugia auch in antiker Zeit aufgeführt worden ist. So weist auch das aus etruskischer Zeit stammende Hypogäum unter der Kirche von S. Manno bei Perugia derartige Mauerungen auf (Abb. 1330–1335).⁹⁹⁹ Allerdings unterscheidet sich die übergreifende Stilistik des tonnengewölbten Raums des Hypogäums von S. Manno deutlich von der Formsprache der Apsiden der Anräume des Querriegels der Krypta von S. Pietro, die beispielsweise mit dem schlitzförmigen Fenstern deutlich in nachantike Zeit verweisen (Abb. 630f., 651f., 725f. und 734f.). Möglicherweise kommt es zu dieser Ähnlichkeit des Mauerwerks auch, wie von Gisberto Martelli vermutet, durch eine Wiederverwendung von Blöcken aus einer etruskischen Stadtmauer.¹⁰⁰⁰

Doch auch mit dieser kleinen Korrektur stellt sich nun die Frage, ob in der Krypta von S. Pietro nicht doch durch die mittelalterlichen Quadermauerungen des 10. Jahrhunderts ein aus Ziegel- und größerem Mauerwerk gearbeiteter Bau inkorporiert worden ist, der bereits in der Antike bestanden hat. Zu dieser Überzeugung ist neben Palombaro, Italiani und Sirchio auch Maria Teresia Gigliozi gelangt, die für ihre Auffassung weitere Argumente anbringen kann. So sei die in

⁹⁹⁷ Venanti 2006, S. 331. Sabina Italiani datiert die Quadermauerung dagegen in das 12. Jahrhundert, bringt allerdings keine Vergleichsbeispiele bei, Italiani 2014, S. 101.

⁹⁹⁸ Ibid., S. 331. Venanti formuliert an dieser Stelle dahingehend, dass sämtliche Mauern der Exedra denjenigen der Anräume des Korridors entsprechen würden. Damit würde sie ihren eigenen vorherigen Ausführungen über die Mauerqualität widersprechen und im Übrigen auch den Bemerkungen auf S. 333, wonach die Bogenstellungen der Exedra später seien als die Mauern des Umgangs. Sie wird hier also nur die Vermauerungen gemeint haben und geht dementsprechend davon aus, dass der Umgang und die Anräume des Korridors im 10. Jahrhundert errichtet, die Bogenstellungen der Exedra aber erst im „Hochmittelalter“ eingefügt worden sind.

⁹⁹⁹ Vgl. zur Datierung des Hypogäums von S. Manno u. a. N. N. [20. Jh.] ed. Sovrano Militare Ordine di Malta, S. 4.

¹⁰⁰⁰ S. o. Fn. 929.

den Exedra-Bögen und der Westseite des Korridors verwandte Mauerungsform aus Ziegeln in keinem anderen Bau Umbriens um 1000 zu finden. Die aus Ziegeln gemauerten Bogenzüge der Nischen (Abb. 660–665) möchte sie stattdessen wie Sabrina Italiani zeitlich der in der jüngeren Forschung um die Mitte bzw. die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts datierten Kirche S. Angelo in Perugia zuordnen (Abb. 955).¹⁰⁰¹ Zu beachten ist aber, dass diese Form der Bogenmauerung auch in der Krypta der zwischen 1028 und 1035 zu datierenden hugonischen Kathedrale von S. Rufino in Assisi (Abb. 1097–1099) und den Spitzbögen des im 12. und 13. Jahrhundert errichteten heutigen Baus von S. Rufino (Abb. 1100) vorkommt.¹⁰⁰² Dabei ist in der Krypta von S. Rufino im Übrigen ein ähnliches Nebeneinander von sorgfältig gereihter Quadermauerung und unsorgfältiger Geröllmauerung gerade im Bereich von Konchen zu beobachten wie in S. Pietro. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass im Gegensatz zu den Angaben Gigliozi das Mauerwerk der Exedrabögen und der Westseite des Korridors keineswegs absolut einheitlich ist, sondern bei näherem Hinsehen ebenfalls deutliche Unterschiede aufweist.¹⁰⁰³

Ein weiteres Argument Gigliozi ist die Tatsache, dass der Grundriss der Krypta von S. Pietro „absolut originell und mit anderen italienischen Beispielen nicht zu vergleichen“ sei. Es sei daher höchst fraglich, ob der Bau ursprünglich überhaupt eine Krypta gewesen ist.¹⁰⁰⁴ Dieses Argument ist zunächst einmal zu differenzieren. Wie Gigliozi zuvor dargestellt hat, verfügt eine Vielzahl der Kirchen der umbrischen Romanik über Krypten; sie folgen nahezu vollständig dem Oratoriums-Typus.¹⁰⁰⁵ Dies ist etwa der Fall in S. Rufino in Assisi (Abb. 1096–1099), in S. Salvatore di Monte Acuto in Montecorona (Umbertide) (Abb. 994–997), in der Abbazia dei SS. Maria ed Egidio in Petroia, Abb. 1071 und 1087–1091) in S. Felice in Giano dell’Umbria (Abb. 1101 und 1122), in S. Gregorio Maggiore in Spoleto (Abb. 1125 und 1126a–1126b) sowie in S. Pietro in Tuscania (Abb. 1237f.). Diesem Krypten-Typus ist S. Pietro in Perugia jedenfalls nicht zuzuordnen. Falls die Krypta von S. Pietro ursprünglich über einen gangartigen Umgang verfügt hat, wäre sie jedoch wohl am ehesten als Ringkrypta zu bezeichnen.¹⁰⁰⁶ Eine Krypta

1001 Zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts: Gigliozi 2000, S. 16. Um die Mitte des 6. Jahrhunderts: Meyer 2013, zusammenfassend auf S. 216–219. Teils wird der Bau allerdings auch an das Ende des 5. / Anfang des 6. Jahrhunderts datiert, vgl. Touring Club Italiano 2012g, S. 155. Ylva Meyer hat durch ihre Bauanamnese nachgewiesen, dass der Zentralraum von S. Angelo sich tatsächlich unverändert erhalten hat, sodass die Bogenläufe in der Tat in die Erbauungszeit datiert werden müssten, Meyer 2013, S. 54–100, zusammenfassend S. 101–104. Sabina Italiani schließt sich Maria Teresia Gigliozi an; sie datiert S. Angelo allerdings an das Ende des 6. bzw. den Beginn des 7. Jahrhunderts, Italiani 2014, S. 102.

1002 Zur Basilica Ugoniana vgl. Sperandio 2001, S. 37f., zu S. Rufino allgemein *ibid.*, S. 40f.

1003 So aber Gigliozi 2000, S. 16.

1004 „[...] che possiede un impianto assolutamente originale, non confrontabile con altri esempi italiani“, *ibid.*, S. 15.

1005 *Ibid.*, S. 7–15.

1006 So auch Pardi 2000, S. 166.

dieses Typus existiert in Umbrien jedoch mindestens auch in S. Maria Assunta in Otricoli (Abb. 1182–1186). Dort wurde sie dem vorbestehenden Bau aus dem 7. Jahrhundert offenbar im 9. Jahrhundert angefügt; ihre Entstehung steht damit zumindest in gewisser zeitlicher Nähe zur Errichtung von S. Pietro in Perugia. Für die Krypta von S. Maria in Otricoli liegt kein Grundriss vor; die im Folgenden beschriebenen Verhältnisse können jedoch auf Basis der Fotografien und am Beispiel des grundsätzlich ähnlich gestalteten Kryptengrundrisses von SS. Quattro Coronati in Rom nachvollzogen werden (Abb. 1281 f.). Die Krypta von S. Maria di Otricoli befindet sich gegenüber dem ursprünglichen Bodenniveau des Langhauses in leicht erniedrigter Position; Zugang erhielt man seit der Erbauungszeit über zwei Treppen am West- und Ostrand des über der Krypta befindlichen, erhöhten Presbyteriums (Abb. 1176–1179). Sie ist erst in jüngerer Zeit ergraben worden. Die Krypta selbst besteht aus einem Schacht, der im Halbrund der Apsis verläuft und auf diese Weise die beiden Zugänge miteinander verbindet. Im westlichen Zentrum der Krypta in der gewesteten Kirche S. Maria in Otricoli befindet sich ein tonnengewölbter Raum mit einem Altar mit einer *Fenestella*, die den Blick auf Reliquien freigibt (Abb. 1183 f.). Im Osten zwischen den Durchgängen befindet sich eine durch eine Fenestertür zu einer Reliquienkammer (Abb. 1185 f.); diese ist auch von einer *Fenestella* vor dem Altariborium vom Langhaus aus einsehbar (Abb. 1176–1178). Zwischen dieser *Fenestella* und den Zugängen zur Krypta befinden sich heute Treppen, die zum Sanktuarium hinaufführen; dies entspricht grundsätzlich offenbar dem Ursprungszustand.¹⁰⁰⁷

Dieser Kryptentypus wurde direkt jener auch heute noch bestehenden Krypta entlehnt, die Papst Gregor I. (590–604) in S. Pietro in Vaticano errichten ließ, um mittels ringförmiger Zugänge die konstantinische Ädikula über dem Petersgrab zugänglich zu halten (Abb. 1283 f.).¹⁰⁰⁸ Er wurde in frühchristlicher Zeit in mehreren römischen Kirchen realisiert, nämlich in S. Pancrazio, S. Valentino (beide Regierungszeit Honorius' I., 625–638), S. Crisogono (Gregor III., 731–741, Abb. 1285), S. Stefano degli Abissini, S. Susanna (beide Leo III., 795–816), S. Prassede, S. Cecilia in Trastevere (beide Paschalis I., 817–824), S. Marco (Gregor IV., 827–844), S. Martino ai Monti (Sergius II., 844–847) und in SS. Quattro Coronati (Leo IV., 847–855, Abb. 1281).¹⁰⁰⁹ Verwendung fand dieser spezifische, auf S. Pietro in Vaticano bezogene Ringkryptentypus allerdings auch in Kirchen in bzw. an der Grenze zu romanischer Zeit, so etwa im 9. Jahrhundert in S. Nicolò de' Calcalari

1007 Die Existenz der Krypta wurde bereits durch Gisberto Martelli vermutet, der die Kirche restauriert hatte, aber die Krypta dabei noch nicht ergraben konnte; Martelli 1967–68, S. 119; Martelli 1972. Eine vollständige Beschreibung und Datierung der Krypta liefert Pardi 2000, S. 164–172. Ein Grundriss der Krypta liegt leider noch nicht vor.

Für einen Überblick über die Baugeschichte von S. Maria in Otricoli s. Sperandio 2001, S. 400 f.; ausführlicher Pardi 2000, S. 159–177; außerdem Catalano 2011/2012.

1008 Apollonj Ghetti 1964, S. 48.

1009 Im Überblick: Apollonj Ghetti 1966, S. 55. Vgl. auch Apollonj Ghetti 1947/48; Apollonj Ghetti 1964, S. 48–54 und Apollonj Ghetti 1966, S. 40, 48; zu S. Cecilia in Trastevere auch Claussen 2002, S. 227.

bzw. a' Cesarini in Rom, S. Maria in Vescovio in der Sabina bei Rom und im 10. Jahrhundert in der erneut römischen Kirche S. Saba.¹⁰¹⁰

Vergleichbare Ringkrypten existieren jedoch vereinzelt auch in byzantinisch beeinflussten Gebieten Nordost-Italiens. So verfügt die seit 639 bestehende, wahrscheinlich 1008 weitgehend umgestaltete Kirche S. Maria Genitrix bzw. Assunta in Torcello über eine derartige, offenbar noch aus dem 9. Jahrhundert stammende Anlage.¹⁰¹¹ Auch in S. Apollinare in Classe in Ravenna, wo dem vorbestehenden Bau die auch heute noch bestehende Ringkrypta offenbar im 9. Jahrhundert angefügt wurde (Abb. 1280).¹⁰¹² Weitere Beispiele für eine Ringkrypta in Umbrien bilden neben S. Maria in Otricoli die Krypten der Kathedrale S. Giovenale in Narni (Abb. 1150–1153) und von S. Priminiano in Spoleto; die heute zerstörte Kirche wurde vor 1067 oder möglicherweise doch erst deutlich später errichtet.¹⁰¹³

Die Errichtung einer Ringkrypta in S. Pietro – sollte diese tatsächlich über einen Umgang verfügt haben – scheint nach diesem Befund zunächst grundsätzlich sowohl in frühchristlicher Zeit als auch erst im 10. Jahrhundert denkbar. Auch die für den vermeintlichen Umgang in S. Pietro entsprechend der Grundrissform der Exedra zu erwartende Hufeisenform müsste nicht weiter verwundern, da sie – abgesehen von S. Apollinare in Classe in Ravenna – auch bei einigen der hier genannten Vergleichsbauten gegeben ist (vgl. Abb. 1283 und 1285).¹⁰¹⁴

Zu beachten ist nun allerdings, dass die Krypta von S. Pietro ansonsten tatsächlich auch im Vergleich mit den übrigen Ringkrypten absolut singulär erscheint, insofern sie eben nicht dem gregorianischen Modell eines zentralen Korridors zu einer Reliquienkammer folgt, sondern vielmehr neben dem vermeintlichen Ringschacht über eine Exedra und einen vorgelagerten, in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Korridor verfügt.¹⁰¹⁵ Auch fehlt es bisher an Hinweisen für das Vorliegen einer *Fenestella confessionis*. Die übrigen Ringkrypten hatten außerdem über Zugänge vom Langhaus aus verfügt; dies scheint für S. Pietro mangels jeglicher Hinweise an der Westwand der Krypta fast unwahrscheinlich.¹⁰¹⁶ Zumindest theoretisch denkbar wäre, dass man zur

1010 Apollonj Ghetti 1947/48; Apollonj Ghetti 1966, S. 55.

1011 Vecchi 1982, S. 28 meL; zu den Schwierigkeiten der Datierung von S. Maria Assunta vgl. *ibid.*, S. 21–35.

1012 Zur Krypta von S. Apollinare in Classe vgl. Mazzotti 1956.

1013 Errichtung vor 1067: Toscano und Azienda del Turismo (Spoleto) 1963, S. 156; Errichtung „in hochmittelalterlicher Zeit“: Pardi 2000, S. 165, Fn. 166.

1014 Die tatsächlich vorhandene Hufeisenform der Krypta von SS. Quattro Coronati in Rom wird auf dem hier reproduzierten Grundriss nicht hinreichend abgebildet; vielmehr erscheint der Grundriss dort – wohl fälschlicherweise – ungefähr halbkreisförmig, vgl. Abb. 1285. Auf der zusätzlich beigegebenen Fotografie ist der hufeisenförmige Abschluss im Bereich des linken Zugangs zur Krypta aber eindeutig zu erkennen, vgl. Abb. 1286.

1015 Renzo Pardi hält unbeschadet dessen die Krypten von S. Maria in Otricoli und S. Pietro in Perugia für direkt miteinander vergleichbar, vgl. Pardi 2000, S. 166.

1016 Bruno Maria Apollonj Ghetti rekonstruiert zumindest für die römischen Kirchen ein doppeltes Treppensystem ähnlich S. Maria in Otricoli. Dabei habe es zum einen je zwei Treppen gegeben, die zu den Ringgängen der Krypta geführt hätten. Diese hätten am Ende der Seitenschiffe (S. Marco, S. Cecilia, S. Saba) oder im Querhaus gestanden

Krypta von S. Pietro stattdessen ähnlich wie heute in S. Apollinare in Classe Zugang durch an den Seiten des als erhöht zu denkenden Presbyteriums bereichs bestehende Öffnungen erhalten hätte. In diesem Falle hätten jedoch Treppenanlagen bestehen müssen, die in den niedriger gelegenen westlichen Korridor der Krypta geführt hätten; hierfür hat die Grabung aber offenbar keine Anhaltspunkte geliefert. Der heute bestehende Zugang erscheint dagegen erst im Zuge der Grabungen geschaffen worden zu sein, da er zumindest Galassi bei der Auffindung der Nische am Ende im späteren 18. Jahrhundert noch nicht bekannt war. Damit bleibt als Zugang nur noch die heute vermauerte Tür in der Südwand des südlichen Anraums. Es scheint also tatsächlich naheliegend zu sein, die Singularität der Krypta von S. Pietro in der Tat durch die Inkorporation eines vorbestehenden Bauwerks zu erklären.

Nun kann man allerdings einwenden, dass die Beobachtung, dass ein Bauwerk ungewöhnlich ist, allein keinen absolut zwingenden Datierungsgrund darstellt. So verfügt etwa S. Eufemia in Spoleto anders als nahezu alle anderen Kirchen der Spoleter Mirkroregion und ganz Umbriens in der Romanik über Emporen und eine damit einhergehende jochweise Wölbung; ihre Zugehörigkeit zur romanischen Epoche bleibt vollkommen unstrittig.¹⁰¹⁷ Hinzu kommt außerdem, dass die Datierung der unregelmäßigen Mauerungen der Exedra und des Querriegels der Krypta von S. Pietro nicht ohne weiteres in die Antike erfolgen muss, da die dort angewandten Mauerungsformen jedenfalls prima facie nicht jenen entsprechen, die in antiken Kirchen der Region tatsächlich angetroffen werden können.¹⁰¹⁸ Zu berücksichtigen ist zudem, dass bisher noch keine befriedigende baulich-rekonstruktive Deutung für das vermeintlich vorbestehende Bauwerk gelungen ist.

Es gibt jedoch noch ein weiteres Argument für eine frühchristliche Datierung der unregelmäßigen Mauerungsanteile in der Krypta von S. Pietro. So hat Ylva Meyer den Blick auf die bei der Ausgrabung der Krypta von S. Pietro zum Vorschein gekommenen *Tubi fittili* gelenkt (Abb. 715).¹⁰¹⁹ Diese flaschenförmigen Tonröhren seien seit der Kaiserzeit und bis ins 7. Jahrhundert hinein in Italien im Gewölbe- und Kuppelbau verbreitet gewesen. Sie vermutet, dass sie auch in S. Pietro aus einer Apsiskalottenkonstruktion stammten, doch seien die Fundstücke bisher nicht ausreichend behandelt worden, um die genaue Herkunft zu bestimmen.¹⁰²⁰

Venanti zieht aus der Inhomogenität des Mauerwerks jedoch ganz andere Schlüsse und vermutet geradezu in Umkehrung von Gigliozzis Deutungsvorschlag, dass die inneren Bögen der Exedra erst in einer zweiten Bauphase im „Hochmittelalter“ in das Rund des für sie aufgrund des quaderförmigen Mauerwerks bereits

(S. Pietro, S. Pancrazio, S. Prassede, S. Stefano degli Abissini). Zwei weitere Treppen hätten einen Zugang vom Langhaus zum erhöhten Presbyterium geschaffen, vgl. Apollonj Ghetti 1964, S. 49.

1017 Brucher 1987, S. 245 f.

1018 S. dazu unten S. 367. Vgl. zu einer Diskussion frühchristlicher Mauerungsformen in Perugia am Beispiel von S. Angelo außerdem Meyer 2013, S. 54–104.

1019 Die *Tubi fittili* unter den ausgestellten Funden in Abb. 657 sind die röhrenförmig auslaufenden Tonscherben.

1020 Meyer 2013, S. 111 mE.

seit dem 10. Jahrhundert bestehenden Umgangs eingefügt worden seien.¹⁰²¹ Das würde aber bedeuten, dass jetzt erst das Gewölbe geschaffen worden wäre, das ja von den Halbsäulen zwischen den Bogenstellungen vorbereitet wurde; fraglich wäre dann also, wie die Krypta vor der angeblichen Einfügung der Bogenstellung in der Exedra gedeckt gewesen sein soll. Ungeklärt wäre in diesem Fall außerdem die Datierung des Korridors, da dieser ebenfalls in recht grober Mauerung gearbeitet ist und damit eigentlich ebenfalls spätdatieren wäre. Dies wäre jedoch unmöglich, da mindestens die beiden Seitenräume die Existenz des Korridors voraussetzen. Problematisch erschiene dann außerdem die bisher angenommene Datierung der farblichen Fassung der Bauglieder der Exedra. Bis zur Auffindung eindeutiger Hinweise auf eine Spätdatierung der größeren Mauerwerke erscheint Venanti These einer nach dem 10. Jahrhundert erfolgten nachträglichen strukturellen Umgestaltung des Krypteninneren also als recht unwahrscheinlich.

Insgesamt ist also davon auszugehen, dass die aus Ziegelmauerwerk errichteten Teile der Exedra, des zentralen Korridors sowie mindestens die Westwand des südlichen Anraums bereits vor der Errichtung der Kirche S. Pietro im 10. Jahrhundert bestanden haben. Sie sind wahrscheinlich antik, wobei in Zukunft eine genaue Datierung und Zuordnung (z. B. zur etruskischen Architektur) über eine genauere Einordnung der Grabungsfunde und insbesondere eine Ausmessung der Ziegel und der Zementfugen erfolgen sollte.¹⁰²² Dabei ist es durchaus möglich, dass der Korridor und die Exedra trotz ihrer morphologischen Ähnlichkeiten (von Halbsäulen flankierte Nischen) aufgrund der unterschiedlichen Mauerungsformen als ursprüngliche Teile zweier verschiedener Gebäude zu rekonstruieren sind – möglicherweise ist so auch die außergewöhnliche Morphologie der älteren Teile der Krypta zu erklären, die bisher nicht überzeugend einem bestimmten antiken Gebäudetyp zugeordnet werden konnten.

Als im 10. Jahrhundert die Kirche S. Pietro errichtet wurde, wurden diese Bauten durch eine Ummantelung und Überbauung in Haustein-Mauerwerk inkorporiert. Besonders augenfällig ist die Tatsache einer solchen nachträglichen Ummantelung von Korridor und Exedra durch den nördlichen und Teile des südlichen Anraums an den Nahtstellen an der südöstlichen (Abb. 650a) und insbesondere der südöstlichen Ecke (Abb. 647a) des Korridors, wo ja tatsächlich eine Lücke zwischen den beiden Bauteilen besteht.

Um die Errichtung eines Sanktuariums über den nun in eine Krypta umfunktionierten antiken Teilen statisch zu ermöglichen, wurden offenbar die beiden von der Ostwand nach Westen in den Querriegel hineinragenden Mauerstücke errichtet, womit ihre weitgehende regelmäßige Quaderung zu erklären wäre. Tatsächlich werden in der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion alle in Quadermauerung aufgeführten Teile dem Mittelalter zugeschlagen. Das gilt auch für die Vermauerung der beiden Zugänge zum ursprünglichen Umgang um die Exedra sowie für die Vermauerung von

¹⁰²¹ Venanti 2006, S. 333.

¹⁰²² Hinweis dieser Datierungsmöglichkeit und einen möglicherweise etruskischen Ursprung des Ziegelmauerwerks durch Daniele Cresta bei einer gemeinsamen Begehung am 7. Oktober 2023.

deren Nischen, auch wenn sich die Quadermauerung hier von jener der Apsidiolen in den Anräumen des Querriegels unterscheidet. Zu berücksichtigen ist nämlich, dass zumindest die Vermauerung des linken Zugangs zu dem ursprünglichen Umgang um die Exedra angesichts ihrer sorgfältigen und glatt abschließenden Ausführung zu einer Zeit erfolgte, als diese Wand noch sichtbar war – und damit nicht erst der Niederlegung und Verfüllung der Krypta um 1330 angehört. Der wahrscheinlichste Zeitpunkt für die Vermauerung des Umgangs ist damit die Errichtung der Kirche S. Pietro um 965. In diesem Moment erfolgte auch zur weiteren Stabilisierung die Einbringung des zusätzlichen Bogens aus Ziegelsteinen in der Flucht der Vermauerung, aber in deutlicher Abweichung von der vorbestehenden äußeren Bogenführung. Die massive Verfüllung des rechten Zugangs zum ursprünglichen Umgang mit zementierten und geröllartig geschichteten Hausteinen wäre damit zu erklären, dass dieser Bauteil ja nun ein darüber befindliches Sanktuarium tragen sollte; möglicherweise war der Bogen ursprünglich genau so glatt verblendet worden wie der linke Zugang.

Das würde bedeuten, dass der Ursprungsbau über einen Umgang verfügte, in den man durch die beiden Rundbögen an der Ostwand des heutigen Korridors gelangte. Ursprünglich waren die Bögen im Bereich der Exedra offenbar in voller Erstreckung zum Umgang hin geöffnet, wobei die Stützen zur Exedra hin aus kleineren Halbsäulen und zum Umgang hin aus sehr breiten Halbsäulen bestanden (vgl. Abb. 668b–668i). Schon bei der Errichtung der Kirche S. Pietro über dem antiken Ursprungsbau wurde dieser Umgang jedoch vermauert und nach außen hin möglicherweise abgetragen. Dazu würde auch passen, dass die beiden schachtartigen Fenster in der Exedra, die der nachträglichen Vermauerung der Bögen angehören und die morphologisch den Fensteröffnungen der sicherlich mittelalterlichen Apsidiolen vergleichbar sind, ursprünglich direkt am Außenbau lagen und nicht etwa auf einen Gang zeigten, der ohnehin angesichts seiner Enge kaum an ihnen hätte vorbeigeführt werden können und der angesichts der Enge der Fenster auch viel zu wenig Licht in die Exedra gelassen hätte. Um die Korrektheit dieser Rekonstruktion zu prüfen, müsste zukünftig allerdings überprüft werden, ob die behaupteten zusätzlichen Umfassungsmauern samt einem Radialstrebepeiler im Bereich der nachmittelalterlichen Gräber östlich der Krypta bestehen oder nicht (vgl. Abb. 102–104).

Damit wäre allerdings der morphologische Bezug auf Ringkrypten in der Nachfolge der von Gregor dem Großen eingerichteten Grablege in S. Pietro in Vaticano mangels eines Umgangs als weniger hoch einzuschätzen; ähnlich zu diesem Typus bliebe allerdings die Hufeisenform der Exedra. Damit bleibt die von Sabina Italiani herausgearbeitete Ähnlichkeit zur Morphologie der Krypten von S. Maria delle Cacce (8. Jahrhundert, Abb. 1297–1298m) und der wohl nach deren Vorbild gestalteten Krypta von S. Felice in Pavia (Abb. 1299–1300k), wobei diesen allerdings ein eigenständiger Querriegel fehlt.

Fraglich ist, welche Funktion die Krypta ursprünglich gehabt hat, und ob sich ihre ungewöhnliche Morphologie möglicherweise aus der Art ihrer Benutzung erklären lässt. An dieser Stelle können nur einige erste Überlegungen angestellt werden, weil keinerlei direkte Schriftquellen über die Benutzung der Krypta vorliegen. Auch hat die bisherige Erforschung der zahlreichen übrigen romanischen

Krypten in den Kirchen Umbriens bisher kaum Erkenntnisse über deren allgemeine Zweckbestimmung erbracht, sodass an dieser Stelle kaum direkte Analogieschlüsse gezogen werden können.¹⁰²³ Zukünftig müsste deren Funktion über überregionale Vergleichsbeispiele geklärt bzw. gesichert werden, wobei insbesondere die Forschungen Almuth Kleins zu Fragen der Grablege und der liturgischen Benutzung italienischer Krypten zu berücksichtigen wären.¹⁰²⁴

Denkbar ist zunächst, dass die Krypta zuvörderst nicht aus liturgischen, sondern vielmehr aus primär architektonisch-technischen Erwägungen heraus errichtet worden ist. So ist das Gelände an dieser Stelle so abschüssig, dass eine Errichtung von Substruktionsbauten unterhalb des Presbyteriums wohl bereits im 10. Jahrhundert ebenso notwendig gewesen ist, wie es mit dem um 1330 errichteten Chorschluss der Fall war (Abb. 2–6 und 612–615). Die Krypta von S. Pietro könnte also zumindest teilweise auch deshalb errichtet worden sein, um eine Errichtung des Kirchenbaus auf nach Osten hin abschüssigem Gelände zu ermöglichen, indem der Bau in diesem östlichen Bereich zweistöckig aufgeführt wurde. Tatsächlich hat Almuth Klein für ein derartiges Vorgehen zahlreiche Beispiele gefunden.¹⁰²⁵ An dieser Stelle ist im Übrigen darauf hinzuweisen, dass die Vermutung Venantis, die Krypta habe sich ursprünglich in Wahrheit über den gesamten Grundriss von S. Pietro erstreckt und damit insgesamt eine Unterkirche gebildet, offensichtlich abwegig ist.¹⁰²⁶

Dass die Krypta von S. Pietro auch liturgisch genutzt worden ist, muss angesichts des offenbar bereits aus der Erbauungszeit stammenden Altars in der Exedra allerdings als unstreitig erscheinen. Insofern mindestens der Ringkrypten-Typus der gregorianischen Umgestaltung von S. Pietro in Vaticano und der diesem Typus folgenden späteren genannten Kirchen immer mit einer Heiligengrablege und einer damit einhergehenden Reliquienverehrung assoziiert ist, erscheint es naheliegend, dass die Hauptfunktion der Krypta von S. Pietro trotz der hier vermuteten Abweichung ihrer Morphologie ebenfalls von Anfang an die Aufbewahrung und Verehrung von Heiligenreliquien gewesen ist. Wie bereits die bisherigen Überlegungen teils ergeben haben, sind in S. Pietro seit 1436 die Reliquien des Klostergründers Pietro Abate sowie des heiligen Stephanus und weiterer unbenannter Heiliger nachweisbar (vgl. Dok. 4b).¹⁰²⁷ Möglicherweise war also geplant, den bereits bei der Gründung des

1023 Vgl. etwa Martelli 1966b, die entsprechenden Passagen bei Sperandio 2001 und das entsprechende Kapitel in Gigliozzi 2000, die sich allesamt mit der Funktion der Krypten bisher kaum befasst haben.

1024 Klein 2011. Zu beachten wäre bei einer solchen Untersuchung im Übrigen auch Fabbri 2009, ein Überblickswerk über die Krypten in Italiens Nordosten.

1025 Klein 2011, S. 66–74.

1026 Vgl. Venanti 2006, S. 331 f. mE. Sie beruft sich dabei auf seismische Berechnungen des in S. Pietro beheimateten Osservatorio sismologico „Andrea Bina“ (Abb. 932c und 932h–932k). Diese hätten ergeben, dass sich unter dem Langhaus aufgeschüttete Erde bis zu einer Tiefe von ca. 4 Metern befinde. Hierbei handelt es sich aber wahrscheinlich um die Fundamentierung des Langhauses. Die ergrabene Krypta enthält jedenfalls keinerlei Hinweise dafür, dass sich der Unterraum ursprünglich weiter nach Westen erstreckt habe.

1027 S. o. S. 234, s. u. Kapitel VI.1.

Klosters im 10. Jahrhundert bestehenden Teil des Reliquienschatzes der Kirche in der Krypta zu rekondieren. Als Aufbewahrungsorte erscheint der Kryptenaltar naheliegend; möglicherweise erfolgte sie jedoch auch an anderer Stelle innerhalb der Exedra.

Der Zugang in die Krypta könnte dabei unter anderem durch die bereits erwähnte, heute noch sichtbare Tür im südlichen Kryptenanraum erfolgt sein; die Rekonstruktion von Zugängen aus dem Langhaus heraus, die in sämtlichen Kirchen mit Ringkrypten in ähnlicher Form wie in S. Maria di Otricoli bestanden hatten, erscheint mangels jeglicher Hinweise im ergrabenen Baubefund dagegen – wie bereits angedeutet – fast unwahrscheinlich.¹⁰²⁸

Nun hat Almuth Klein bei ihrer Analyse mittelalterlicher italienischer Krypten herausgearbeitet, dass dort nicht nur frühchristliche Märtyrer, sondern auch mittelalterliche Heilige bestattet wurden. Dabei sei die Kryptenbestattung als Manifestation des Anspruchs auf die Heiligkeit der jeweils Bestatteten zu verstehen gewesen und sei – in einer Zeit, in welcher der päpstliche Alleinanspruch auf die Erhebung von Heiligen noch nicht bestanden hatte¹⁰²⁹ – dem Akt der Kanonisation gleichgekommen oder hätte eine päpstliche Kanonisation zumindest forciert. Des weiteren sei die Kryptenbestattung von im Ruf der Heiligkeit stehenden Zeitgenossen nach dem Vorbild der Bestattung antiker Märtyrer geeignet gewesen, einen auf die Krypta bezogenen (mindestens lokalen) Kult um den neuen Heiligen zu etablieren. Dies betrifft in den nachweisbaren Fällen tatsächlich auch Äbte und Ordensgründer und dabei auch solche, die an der Errichtung der jeweiligen Kirchenbauten noch beteiligt waren. Klein nennt hier zunächst den Gründer der Kamaldulenser, Romuald von Camaldoli, der nach seinem Tod im Jahre 1027 in der kurz zuvor vollendeten Kirche S. Salvatore in Valdicastro beigesetzt wurde. Ähnlich wurde der 1031 gestorbene Dominikus von Sora in der Krypta der von ihm selbst gegründeten Kirche S. Maria in Sora bestattet. Schließlich erfolgte auch die Beisetzung von Amicus, des zweiten Abts des im 10. Jahrhundert gegründeten Klosters von Rambona, nach dessen Tod 1045 in der Krypta dieser Kirche. Alle diese Heiligen wurden bald (bzw. im Falle von Amicus eventuell auch erst mit deutlicher Verzögerung) als Heilige verehrt.¹⁰³⁰

Es ist also durchaus naheliegend, davon auszugehen, dass auch Pietro Abate, der spätestens seit der Urkunde Konrads II. von 1027 als im Ruf der Heiligkeit

1028 S. o. Fn. 1016.

1029 Die erste vom Papst förmlich vollzogene Kanonisation erfolgte erst im Jahre 993. Erst unter Papst Alexander III. (1159–1181) wurde die Heiligsprechung zum päpstlichen Alleinrecht erklärt. Eine Aufnahme in das *Liber Extra* und damit den *Corpus Iuris Canonici* fand die Kanonisation als päpstliche Prärogative sogar erst im Jahre 1234. In der Zeit zuvor dürfte um die Frage effektiver Heiligenkanonisation stark gerungen worden sein, (vgl. Ulrich Köpf, s. v. Heilige, Heiligenverehrung, II. Kirchengeschichtlich, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*⁴, Bd. 3 (2000), Sp. 1540–1542, hier Sp. 1542 und Gemeinhardt 2010, S. 57). Laut Hans-Dieter Döpmann ist die Kanonisation sogar erst 1634 alleiniges Papstrecht geworden, vgl. Hans-Dieter Döpmann, s. v. Kanonisation, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*⁴, Bd. 4 (2001), Sp. 777 f., hier Sp. 777.

1030 Klein 2011, S. 18–20 meN.

stehend nachgewiesen ist,¹⁰³¹ in der Krypta von S. Pietro bestattet wurde, auch wenn er den Bau von Kirche und Krypta selbst initiiert hatte. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine nachträgliche Funktionsänderung der Krypta, die zunächst nur als Ort der Verehrung der in S. Pietro vorhandenen Märtyrerreliquien dienen sollte; möglicherweise wurde die Möglichkeit, Pietro Abate als Heiligen in der Krypta zu bestatten, von Anfang an kalkuliert. In jedem Fall dürfte eine Bestattung von Pietro Abate in der Krypta dazu gedient haben, wie auch in den von Almuth Klein beobachteten Fällen dessen Heiligkeit mit baulichen Mitteln zu propagieren, indem er wie ein antiker Märtyrer – und letztlich wie Petrus in S. Pietro in Vaticano – bestattet wurde. Möglicherweise ist der Bezug auf S. Pietro Abate als „sanctum ac venerabilem virum Petrum abbatem, eiusdem cēnobii fundatorem“ in der konradinischen Urkunde als Nachweis dafür zu werten, dass diese Strategie auch tatsächlich auf höchster Ebene verfangen hatte.¹⁰³²

Im Kontext der hier betrachteten Gesamtgeschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro würde sich damit ergeben, dass bereits bei der Errichtung des Kirchenbaus bzw. bei einer kurz darauf erfolgten Umnutzung die Heiligenverehrung des Klostergründers Pietro Abate zentralgestellt wurde. Anders als etwa bei der Umgestaltung von 1436, bei der die Pietro-Abate-Verehrung durch die Abfassung einer Vita und deren bildliche Darstellung im Kircheninnenraum propagiert wurde, erfolgte sie hier jedoch allein mit baulichen Mitteln, indem mit der hufeisenförmigen Krypta von S. Pietro ein gewisser typologischer Bezug auf Märtyrergräber in Krypten im Allgemeinen und das Petrusgrab und die auf ihn bezogenen, auf Heiligengräber bezogenen Kryptenbauten im Besonderen erfolgte. Möglicherweise spielte dabei sogar eine Rolle, dass sowohl das – nicht durch entsprechende Reliquien hinterfangene! – Patrozinium der Peruginer Benediktinerkirche S. Pietro in Vaticano entspricht als auch, dass Pietro Abate den Namen des Apostelfürsten trägt.

Es ist anzunehmen, dass das Heiligengrab des Pietro Abate bei der Niederlegung der Krypta um 1330 aufgelöst wurde, wobei sämtliche Reliquien in den Hochaltar transferiert wurden, wo sie dann 1436 wieder aufgefunden werden sollten.¹⁰³³ Damit sollte jedoch ein unmittelbar sichtbares Heiligengrab in S. Pietro nicht auf Dauer verschwunden sein; vielmehr wurde im Zuge einer erneuten, 1608/09 erfolgten Umgestaltungskampagne S. Pietro Abate und dem neu kreierten Heiligen S. Stefano Abate ein neues Heiligengrab geschaffen, in dem der Heilige die Mönche von S. Pietro quasi in Person an die Einhaltung der Benediktsregel erinnerte. Diese Disposition besteht bis heute fort.¹⁰³⁴

1031 S. o. S. 207.

1032 S. o. Fn. 510.

1033 S. u. Kapitel VI.1 und VI.4, dort insb. S. 458 ff.

1034 S. u. Kapitel XI.7.

V.3 Die Architektur der Kirche S. Pietro im 10. Jahrhundert

Wenn man den schwer zu deutenden unteren Bereich des Campanile ausklammert, ist von dem ältesten Kirchenbau von S. Pietro, der im vorliegenden Text bisher in das 10. Jahrhundert datiert worden ist, im oberen Bereich nur das Langhaus erhalten.

Wie bereits aufgezeigt, können aufgrund fehlender Befundaufnahmen vom Außenbau des Langhauses im vorliegenden Text weitgehend nur die Westfassade und die Nordwand berücksichtigt werden. Die Westfassade ist insbesondere in ihrem mittleren Teil von dem zu Beginn des 17. Jahrhunderts errichteten Eingangshof verdeckt (Abb. 22 f., 29).¹⁰³⁵ Im unteren Teil sind Reste einer Verkleidung mit großen Blendbögen zu sehen, von denen ein sehr schmaler und ein sehr viel weiterer Bogen erhalten ist, die auf einer gemeinsamen, teils wohl bei den Restaurierungen der 1940er und 1950er Jahre erneuerten Halbsäule mit korinthisierendem Kapitell aufruhend (Abb. 40 f.). Da die Halbsäule auf einer Sockelzone steht, welche die Wandebene mit den Bögen und der über ihnen befindlichen Wandzone teilt, entsteht nicht der Eindruck einer Vorblendung der Bögen; vielmehr erscheint die Wandfläche innerhalb der Bögen als Rücksprung. Die Vermauerung besteht in diesem Bereich sowohl im vorderen als auch im zurückspringenden Teil aus sehr sorgfältiger, in horizontal durchgehenden Reihen verlaufender Quadermauerung mit winzigen Fugen. Offenbar handelt es sich um Hausteine aus Kalk, die zumeist graugelb, zuweilen aber auch rot und bläulich-grünlich sind. Die Mauerung erinnert hier stark an die der beiden Anräume des Krypta-Korridors (Abb. 629–631 und 651–653). Eine ähnliche Form der Mauerung findet sich auch an der Nordwand der Kirche im Bereich der ehemaligen Sebastianskapelle (des heutigen Verkaufsraums), doch erscheinen hier Steine und Fugen größer und gröber (Abb. 741). Im Bereich der stilistisch offenbar in das frühe 16. Jahrhundert zu datierenden Eingangstür¹⁰³⁶ ist das Mauerwerk rot verputzt (Abb. 42). Rechts von ihr ist erneut Quadermauerung und eine große Blendbogenöffnung sichtbar (Abb. 43, 45, 48 und 93). Das Kapitell ist hier offenkundig als ionisierend zu denken. Die Malereien entstammen offenbar dem 14. oder noch dem 15. Jahrhundert und damit einer späteren Periode als die Errichtung der Kirche (Abb. 41 und 48–52).¹⁰³⁷

Das Mauerwerk des oberen sichtbaren Fassadenabschnitts ist demgegenüber sehr vielteilig und in seiner offensichtlich in mehreren, zeitlich weit auseinanderliegenden Phasen verteilten Entstehung schwer zu deuten (Abb. 22 f.). So ist der Bereich unter dem Architrav weitgehend aus weißen oder weißrötlichen Quadersteinen gemauert, doch sind diese weitgehend unförmig und nicht in strengen horizontalen Reihen versetzt; außerdem sind sie mit größeren Fugen versehen.

1035 S. o. Kapitel II.1.

1036 S. u. Fn. 1752.

1037 Gisberto Martelli datiert sie ohne nähere Begründung an das Ende des 14. Jahrhunderts, Martelli 1967–68, S. 113.

Innerhalb des Bereichs der ehemaligen Rose unterhalb des Architravs finden sich ebenfalls weißliche Steine, doch sind diese zum Teil sehr kleinteilig und unregelmäßig versetzt. Die äußeren seitlichen Kanten der Fassade und die Steine unterhalb des horizontalen Frieses sind dagegen weitgehend aus bräunlichen Quadersteinen gearbeitet. Im Architrav selbst finden sich im zentralen Bereich oberhalb der Reste der ehemaligen Rose Quadermauerungen ähnlich denen des Mauerversatzes weiter unten; sie werden jedoch flankiert von zwei Bereichen, die aus bräunlichen Quadersteinen und Ziegelmauerwerk bestehen. Die Frieze des Architravs sind aus Backsteinen gearbeitet. Innerhalb des Architravs finden sich Reste des äußeren Rings der ehemaligen Rose; sie bestehen hier, von innen nach außen, aus einem Zickzackfries, zwei unprofilierten Bögen, einem Konsolfries, einem Backsteinring, einem Zahnfries und ganz außen einem weiteren Backsteinring (vgl. auch Abb. 31). Unterhalb des Horizontalfrieses, der die Rose durchschneidet, finden sich dagegen nur Reste des Zahnfrieses und des äußeren Backsteinfrieses; sie enden noch oberhalb der in die Fassade offenbar im späten 16. Jahrhundert eingeschnittenen drei Fenster. Die Fassade wird bekrönt vom Wappen des Benediktinerordens bzw. der Cassinensischen Kongregation, das aus drei gestaffelt angeordneten Hügeln (Dreiberg), dem Wort PAX und einem Kreuz mit doppeltem Querbalken besteht.¹⁰³⁸

Wie bereits angedeutet, ist die Mauerung der Nordwand der Kirche innerhalb der (wohl erst nachträglich angebrachten) Sebastianskapelle bzw. des heutigen Verkaufsraums im Nordwesten¹⁰³⁹ sehr regelmäßig. Die Quader sind ganz überwiegend in waagerechten Reihen verlegt; im linken oberen Bereich befindet sich eine durch Ziegelmauerwerk verschlossene Öffnung (Abb. 741). Diese Mauer bildet

1038 Wappen der Cassinensischen Kongregation: Scannerini 2024, S. 30–33; Wappen des Benediktinerordens: N.N., s. v. Benediktiner, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*⁶, Bd. 2 (1905), S. 628.

1039 Die Datierung dieses Anraums ist nicht hinreichend aufgearbeitet. Die Konsolen der Wölbung entstammen offenbar der Renaissance; sie erinnern an jene, die teils auch in den Gewölben der Klostergebäude angetroffen werden können. Die Datierung der Wölbung erlaubt jedoch keine hinreichende Datierung des Gesamttraums, da dieser sicher vorbestanden hat – das Gewölbe schneidet nämlich in das mittlerweile vermauerte Fenster im linken oberen Wandbereich zur Kirche ein (Abb. 741). Demnach ist auch denkbar, dass der Raum gemeinsam mit der Kirche im 10. Jahrhundert errichtet worden ist. Galassi nennt den Raum in seinem Kirchenführer nicht, da er keine Gemälde enthält. Die früheste Erwähnung in der Literatur findet sich bei Mauro Bini, der den Raum als Sebastianskapelle bezeichnet, in die man 1826 den heute am Ostende des linken Seitenschiffs befindlichen Grabstein des Abts von S. Pietro und späteren Peruginer Bischofs, Ugolino I. dei Guelfoni, verbracht habe, um ihn zu schützen, Bini [1848] II [Ms.], S. 200. Des Weiteren erwähnen diesen Raum nur Serafino Siepi und Silvano De Stefano, und zwar als „Capella S. Sebastiano“, die zumindest für De Stefano „di nessun interesse“ ist, Siepi 1822b, S. 600, De Stefano 1902a, S. 21. Die Umwandlung in einen Verkaufsraum ist also erst nach 1902 erfolgt. Es existiert im Kircheninnenraum von S. Pietro heute kein Gemälde des heiligen Sebastian, das einem etwaigen Sebastiansaltar zugeordnet werden könnte. Wann und aus welchem Grund dieser Anraum geschaffen worden ist, und ob hier tatsächlich ein Altar mit Sebastianspatrozinium bestanden hat, ließe sich nur anhand der Quellen im Archivio di S. Pietro klären.

heute östlich der ehemaligen Capella S. Sebastiano die nördliche Außenwand der Kirche (Abb. 38). Hier setzt sich die relativ regelmäßige Mauerung bis ungefähr auf die Höhe des schwarzen Blitzableiters fort; in diesem Bereich findet sich ein vermauertes, schräg und tief in die Mauer geschnittenes Rundbogenfenster, für das zumindest ein Vergleich mit dem Fenster des rechten Krypta-Anraums erwogen werden sollte (Abb. 35 und 38), auch wenn auf den ersten Blick die Art des Mauerversatzes abweicht. Fraglich ist nun, ob es sich bei den zwei vermauerten Öffnungen im heutigen Verkaufsraum ebenfalls um ein solches Fenster gehandelt hat (Abb. 741), doch müsste man dazu die Höhe und Breite sowie die Anbringungshöhe mit dem heute außen befindlichen Fenster vergleichen, was mir vor Ort nicht möglich war. Unterhalb des äußeren Rundbogenfensters befindet sich eine schön gerahmte, heute vermauerte Toröffnung (Abb. 35). Ein ähnlich gestaltetes Rundbogenfenster wie das hier beschriebene findet sich auch an der Außenwand des südlichen Seitenschiffs, doch habe ich es selbst nicht in Augenschein nehmen können (Abb. 78).¹⁰⁴⁰

Weiter östlich setzt sich die Mauerung in stark abweichender Form fort: Sie ist zwar ebenfalls aus weißlich-rötlichen Steinen gefertigt, doch erscheint sie sehr unregelmäßig und kleinteilig. Auszunehmen sind hier nur die obersten drei Mauerlagen unterhalb des Pultdachs; diese mögen derselben, wohl in das 10. Jahrhundert zu datierenden Bauphase angehören wie die Mauerpartien westlich des Blitzableiters. Das Mauerwerk darunter scheint unter Verwendung vorbestehender, größerer und kleinerer Steine in späterer Zeit aufgeführt worden zu sein,¹⁰⁴¹ wobei ein einheitliches Erscheinungsbild und eine sorgfältige Mauerungsweise offenbar nicht mehr angestrebt wurden. Die beiden ovalen Fensteröffnungen, die in eine rechteckige Rahmung mit Segmentbogen eingefasst sind, sind wohl bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 eingebracht worden, um die Kirche zu beleuchten, die durch die Einbringung der Leinwandbilder und die dadurch wohl bedingte Vermauerung der Obergadenfenster neu organisiert werden musste.¹⁰⁴² Zwischen ihnen springt die Mauer bis zu einer gewissen Höhe leicht vor; dieser Abschnitt wirkt wie ein Strebepfeiler, diente im 18. Jahrhundert aber tatsächlich der Schaffung einer Nische für den in jener Zeit eingerichteten Kreuzaltar (mit dem ehemaligen Lettnerkreuz von S. Pietro) im nördlichen Seitenschiff (s. u.; vgl. Abb. 199).¹⁰⁴³

Der Bogen im östlichen Bereich, der durch die stark vorspringende, ca. 1761–63 geschaffene Sakramentskapelle angeschnitten wird, bildete ursprünglich den Zugang zur seit 1642/43 auch als Benedikttskapelle in Erscheinung tretenden

1040 Dieses Fenster wurde durch Gisberto Martelli bei der Restaurierung der Jahre 1959–65 freigelegt. Es ist in Martellis Restaurierungsbericht genannt und abgebildet, Martelli 1967–68, S. 113 und Fig. 11 (= hier Abb. 78).

1041 Die Tatsache, dass jüngere Mauerpartien *unter* älteren anzutreffen sind, ist keine Besonderheit. Es ist ohne weiteres möglich, die oberen Mauerlagen abzustützen, um die unteren zu erneuern. Dass diese in der Tat gesichert neueren Datums sind, ergeben die folgenden Ausführungen.

1042 S. u. Kapitel **X.3**.

1043 S. u. Kapitel **XII.4**.

Cappella Oddi und damit zur westlichsten der vier zu Beginn des 16. Jahrhunderts geschaffenen Kapellen an der Außenwand des linken Seitenschiffs und des linken Querhausarms (s. u.).¹⁰⁴⁴ Diese Kapelle ist für die Errichtung der Sakramentskapelle im Jahre 1760 niedergelegt worden, sodass das den Bogen verfüllende, aus unregelmäßig mit kleineren und größeren (offensichtlich aus dem Abbruchmaterial der niedergelegten zwei Kapellen stammenden) Steinen aufgeführte Mauerwerk um 1760 zu datieren ist.

Das Mauerwerk des Obergadens weicht von dem des äußeren Seitenschiffs stark ab (Abb. 33, 37 und 68–69c), insofern es aus Ziegeln besteht. Offenbar scheint es auch hier aus unterschiedlichen Zeiten zu stammen; zahlreiche Ziegel in den offensichtlichen Füllstellen mögen dabei aus der Restaurierung von 1956–1965 stammen. Die Ziegel sind in allen Bereichen sehr sorgfältig in durchlaufenden horizontalen Reihen mit sehr kleinen Fugen gesetzt worden.¹⁰⁴⁵ Der Obergaden verfügt sowohl auf der Nord- (Abb. 32–34, 37) wie auch auf der Südseite (Abb. 68–69c) über eine Reihe von elf in regelmäßigen Abständen angebrachten Rundbogenfenstern. Sie verfügen im äußeren Laibungsbereich über ein angeschrägtes Gewändeprofil und weiter innen über eine gerade verlaufende Fensterlaibung und unterscheiden sich dadurch 68–69c Profil der Rundbogenfenster des unteren Geschosses. Der Rundbogen wird durch eine Reihe rund verlaufender Ziegelsteine gerahmt; diese Ziegelsteinlage scheint auf dem Bogen wie ein Band zu hängen. Die Fenster sind mit Ziegelsteinen offensichtlich nachträglich vermauert worden. Die Fenster waren im Norden durch ein im 18. Jahrhundert errichtetes, zur Aufnahme eines Chemielabors bestimmten zweiten Geschosses über dem Seitenschiff verdeckt und durch Gisberto Martelli erst bei der Restaurierungskampagne von 1959–1965 freigelegt worden.¹⁰⁴⁶

Das Mauerwerk des Querhauses und des Sanktuariums ist disparat. So findet sich in den unteren Bereichen des linken Querhausarms und den freiliegenden Bereichen des Chorjochs und des Chorpolygons eine sorgfältige Mauerung aus weißen und rötlichen Hausteinen, die in großen Teilen in durchgehenden horizontalen Lagen versetzt sind (Abb. 2, 8 und 33). Die oberen Bereiche dieser Bauteile sowie die Westwand des Vierungsbereichs bestehen aus einer Backsteinmauerung. Diese erscheint gegenüber jener des Obergadens stärker verwittert; dies betrifft nicht nur die Kanten und ausgefressenen Fugen, sondern auch zahlreiche einzelne Backsteine, deren vorderer Bereich offenbar durch Witterungseinwirkung herausgesprengt worden ist. An der Westwand im Vierungsbereich sind zwei ehemalige Rundbogenfenster zu sehen. Oberhalb des Dachansatzes des Langhauses befindet sich an dieser Westwand offenbar ein ehemaliger höherer Dachansatz. Dieser ist nicht mit jenem erhöhten Dachansatz identisch, der sich aus dem von Gisberto

1044 S. u. Kapitel VIII.3.b).

1045 Vgl. Beschreibung bei Martelli 1967–68, S. 112.

1046 Ibid., S. 111 f. Martelli sagt nichts über die Schichten, die er zur Freilegung des Obergadens entfernen musste. Sein äußerst knapper Restaurierungsbericht kann die hoffentlich vorhandenen Restaurierungsprotokolle nicht ersetzen, deren Publikation äußerst wünschenswert wäre. Vgl. auch Montanari 1966, S. 197.

Martelli zwischen 1959 und 1965 entfernten Pultdach ergibt, das vor der Restaurierungskampagne nicht nur das Hauptschiff der Kirche, sondern vielmehr auch sein rechtes Seitenschiff und eine Flucht des rechts neben der Kirche anschließenden Konventsbaus mit umfasst hatte (siehe die Dachansätze in Abb. 27 und die gestrichelte Dachlinie in Abb. 167 sowie den Verlauf der Restaurierung auf Abb. 82–91). Diese Maßnahme war von Martelli nicht nur deshalb durchgeführt worden, weil der alte Dachstuhl aufgrund von Termitenfraß gegen eine Stahlkonstruktion ausgetauscht werden musste, sondern weil er außerdem vermutete, auf diese Weise die ursprüngliche Gestalt der Kirchenbedachung wiederherzustellen.¹⁰⁴⁷ Es ist möglich, dass diese Vermutung darauf fußte, dass er den heute im zentralen Bereich der Westwand des Querhauses von S. Pietro sichtbaren Dachansatz vorfand, der ja nur eine Bedachung des Mittelschiffs vorzugeben scheint. Dass er den Dachansatz dann allerdings niedriger ausführte, mag durch statische oder sonstige konstruktive Gründe verursacht worden sein.¹⁰⁴⁸

An der Nordseite des Querhauses sind ein an zentraler erhöhter Stelle ein vermauertes Thermenfenster sowie zwei flankierende rechteckige Fensteröffnungen zu sehen (Abb. 2 und 8). Diese scheinen nachträglich in die aus Hausteinen gefertigten Mauerungen eingebrochen worden zu sein, da sie in recht unschöner Weise von unregelmäßigem Ziegelmauerwerk umgeben sind. An der Ostwand des östlichen Querhausarms befindet sich ein Rundbogenfenster, das nun allerdings durch Hausteine gerahmt ist. Der untere Bereich des Chorpolygons und der darunterliegenden Substruktion verfügt an den Seitenwänden sowie an den Kanten über niedrig ansetzende Strebepfeiler aus Hausteinen. Der Kirchenbau selbst und die Substruktion sind durch ein horizontal verlaufendes, vorspringendes Band gegliedert; im Bereich darunter sind die Strebepfeiler leicht verstärkt (Abb. 2). Im Bereich des Chorpolygons verfügt die Kirche über drei ursprünglich spitzbogige Fensteröffnungen; der obere Bereich ist dabei durch Ziegelsteine gerahmt, die ein aus zwei Wülsten bestehendes Profil bilden. Die Fenster sind teilweise vermauert. Heute sind die beiden Außenfenster auf eine hochrechteckige Öffnung reduziert, die über einen weißlichen Fenstersturz verfügt. Dieser findet sich auch im zentralen Fenster, doch ist dieses hier ebenfalls vermauert. An den Seitenfenstern ist das Rechteckfenster Teil eines oben durch einen Segmentbogen überfangenen leichten Mauerrücksprungs.

Das Innere des Baukörpers von S. Pietro ist oben bereits weitgehend beschrieben worden.¹⁰⁴⁹ An dieser Stelle gilt es anzufügen, dass die 18 Säulen und die Arkaturen des Langhauses zwar grundsätzlich gleich gestaltet sind, an manchen Stellen aber auffällige Abweichungen aufweisen. So verfügt die Mehrzahl der Säulen über gleichmäßige, gut erhaltene und offensichtlich antike ionische Kapitelle (Abb. 199 f.). Die beiden ersten Kapitelle auf der linken Seite sind dagegen ganz offenkundig erst in mittelalterlicher Zeit und in größten Formen hergestellt

1047 Martelli 1967–68, S. 109 f.

1048 S. zu dieser Maßnahme auch unten S. 1359 ff.

1049 S. o. S. 87 ff.

worden (Abb. 199 und 226); das erste von ihnen orientiert sich im weitesten Sinne an einem Kompositkapitell, während das zweite, über der so genannten „Wundersäule“ mit dem Portrait des heiligen Pietro Abate befindliche Kapitell ionisierende Formen aufweist (Abb. 226).¹⁰⁵⁰ Die erste Säule verfügt im Gegensatz zu allen übrigen Säulen der Kirche auch nicht über eine attische Basis. Eine weitere Abweichung ergibt sich im östlichen Bereich des Langhauses; so sind die Schäfte der jeweils letzten Säule auf der linken wie auf der rechten Seite deutlich höher als die übrigen, und sie tragen ein korinthisches Kapitell (Abb. 199f. und 203–206). Der Pilaster an dem Mauerstück an der Grenze zur Vierung, das den Triumphbogen trägt, verfügt ebenfalls über ein korinthisches Kapitell; es befindet sich auf der gleichen Höhe wie die korinthischen Kapitelle.

Stilistisch ergeben sich zwischen den Kapitellen jedoch erhebliche Unterschiede sowohl in der Gestaltung der Akanthusblätter als auch der Voluten. Dabei ergeben sich zwischen den Vierungspfeiler-Kapitellen auf der einen und den Säulenkapitellen auf der anderen Seite jeweils gewisse stilistische Übereinstimmungen, wobei die Vierungspfeilerkapitelle einen hohen Normierungsgrad aufweisen, während zumindest im Bereich der Voluten unter den Säulenkapitellen deutliche Unterschiede bestehen (Abb. 204 und 206). Die Vierungskapitelle lassen sich als zwischen ca. 1514 und ca. 1520/21 geschaffenes Werk des Francesco di Guido d. Ä. identifizieren.¹⁰⁵¹ Da jedoch sowohl die stilistische Detailbehandlung als auch die Materialität der Säulenkapitelle von jenen der Vierungspfeilerkapitelle abweichen, scheint es, als hätte er bei dieser Gelegenheit nicht auch die Säulenkapitelle geschaffen, sondern vielmehr diese lediglich als Vorbild für die von ihm gestalteten Vierungskapitelle herangezogen.¹⁰⁵² Obwohl über den korinthischen Kapitellen auf die ansonsten in der Kirche grundsätzlich¹⁰⁵³ verwendeten, aus einer vorkragenden Kehle und einer darüberliegenden rechteckigen Platte bestehenden Kämpfer verzichtet wurde, setzen die Arkadenbögen hier deutlich höher an als bei den übrigen Säulen. Basis und Säulenschaft der korinthischen Säulen weichen jeweils von der Ausgestaltung der unmittelbar benachbarten ionischen Säulen

1050 S. zur durch die Vita A festgehaltenen Legende in Bezug auf diese Säule oben Kapitel IV.4.b).

1051 S. u. Kapitel VIII.3.c).

1052 Vgl. zu den Säulen vgl. Galassi 1792, S. 10; Siepi 1822b, S. 574 f.; De Stefano 1902a, S. 10; Montanari 1966, S. 200. Martino Siciliani hat die vom sonstigen Befund in S. Pietro abweichende Verwendung zweier korinthischer Kapitelle mit einem nachträglichen Austausch im Jahre 1600 zu begründen versucht; er erbringt hierfür allerdings keinen Nachweis, Siciliani 1994, S. 24.

Aufgrund der deutlichen stilistischen Unterschiede zwischen den Säulen- und den Vierungspfeilerkapitellen wird nicht davon auszugehen sein, dass die Säulenkapitelle im Zuge der Erstellung der beiden Kanzeln durch Francesco di Guido zwischen ca. 1514 und 1520/21 geschaffen worden sind. Seine Arbeiten werden sich – wenn überhaupt – nur auf die Kapitelle der Vierungspfeiler bezogen haben, s. u. Kapitel VIII.3.c).

1053 Der Kämpfer fehlt auch an der ersten linken Säule mit dem offensichtlich mittelalterlichen Kapitell; bei der rechteckigen Platte handelt es sich um den Abakus des Kapitells, s. Abb. 199.

nicht ab; der Höhenunterschied ist einzig und allein durch die größere Höhe des korinthischen Kapitells bedingt (Abb. 199f.). Als Resultat ist der vorletzte, auf das höhere Niveau vermittelnde Arkadenbogen nicht achsensymmetrisch. Der Scheitelpunkt der beiden letzten Arkaden befindet sich jedoch auf der gleichen Höhe wie die weiter westlich gelegenen, sodass die eigentlich deutliche Unregelmäßigkeit in diesem Bereich auf den ersten Blick kaum auffällt.

Gisberto Martelli hat versucht, den uneinheitlichen Baubefund dadurch zu erklären, dass er die Errichtung einzelner Abschnitte unterschiedlichen Entstehungszeiten zuwies und zu anderen, vermeintlich zeitgenössischen Bauten in Beziehung setzte. Ausdrücklich ist hier anzumerken, dass Martelli seine Erwägungen nur als vorläufig verstanden wissen wollte, da sowohl die bauhistorische Befunderfassung wie auch die Suche nach passenden Vergleichsobjekten bisher noch in ihren Anfängen stecken würden. Martelli datiert nun den Ursprungsbau von S. Pietro in das 6. Jahrhundert. Damals sei die auch heute noch erhaltene Proportionierung des Langhauses mit seinen relativ dicht stehenden Säulen, der Form der Bögen und dem Höhen- und Breitenverhältnis der einzelnen Schiffe festgelegt worden. Dies könne man daran erkennen, dass S. Pietro in diesen Elementen ravennatischen und römischen Basiliken jener Zeit entspreche. Als Vergleichsbeispiel nennt er (in Rekurs auf eine entsprechende Bemerkung Ottorino Gurrieris) an dieser Stelle aber nur die Basilika von Castel S. Elia bei Viterbo im Latium, deren heute erhaltener Bau allerdings erst in das 11. Jahrhundert zu datieren ist (Abb. 960–976); sie ist Teil eines ehemaligen Benediktinerklosters.¹⁰⁵⁴ Aus den damals schon bekannten, offenbar unter der Leitung von Mario Montanari durchgeführten Grabungen im Bereich der Krypta, die Reste einer Rundmauerung und eines Strebepfeilers im heutigen Vierungsbereich von S. Pietro ergaben, schloss Martelli darauf, dass sich im Ursprungsbau an das Langhaus unmittelbar eine Apsis angeschlossen hatte (Abb. 96).¹⁰⁵⁵ Im Ergebnis habe es sich also um eine „Basilika römischen Typs ohne Querhaus“ gehandelt.¹⁰⁵⁶ Die Datierung des Ursprungsbaus in das 6. Jahrhundert ergibt sich für Martelli außerdem aus der Erwähnung von S. Pietro in Gregors *Dialogi* und aus seiner Vermutung, dass im 10. Jahrhundert wohl kaum eine so große Anzahl intakter antiker Säulen vorhanden gewesen wäre, die als Spolien im Innenraum von S. Pietro hätten Verwendung finden können.¹⁰⁵⁷

Von der Kirche des 6. Jahrhunderts, die als Kathedrale von Perugia zu denken sei, seien heute nur noch die Säulenzone und die Arkaturen erhalten,¹⁰⁵⁸ während wesentliche Teile des heute erhaltenen Kirchenbaus erst im Mittelalter entstanden seien. So sollen die Hochschiffwände einer Rekonstruktionsarbeit des 13. Jahrhunderts angehören. Dies begründet Martelli mit Ähnlichkeiten zur Kirche S. Paolo

1054 Martelli 1967–68, S. 115 mit Rekurs auf Gurrieri 1953, S. 10. Zur Basilika von Castel Sant’Elia vgl. Touring Club Italiano 2012c, S. 226.

1055 S. o. Fn. 929.

1056 Martelli 1967–68, S. 115 und 117.

1057 Ibid., S. 117.

1058 Ibid., S. 117.

„inter vineas“ bei Spoleto (Abb. 998–1011i), wobei die Datierung des Obergadens dieser Kirche allerdings nicht hinreichend geklärt zu sein scheint. S. Paolo wurde im 10. Jahrhundert errichtet und um 1234 umgebaut. Zwar scheint die Baugeschichte dieser Kirche noch nicht hinreichend geklärt zu sein, doch könnte das Langhaus des Ursprungsbau in späterer Zeit erhöht worden sein, weil ein Dreiecksgiebel am Triumphbogen möglicherweise die ältere Höhe des Dachfirsts über dem Langhaus noch markiert (Abb. 1009f.). Die damit einhergehende Neugestaltung des Obergadens könnte sich also durchaus zu Beginn des 13. Jahrhunderts zugetragen haben.¹⁰⁵⁹

Des Weiteren verwies Martelli auf die Ähnlichkeit der Obergadenfenster von S. Pietro mit denen der Abteikirche von S. Salvatore di Monte Acuto in Montecorona (nahe Perugia).¹⁰⁶⁰ Und in der Tat verfügen diese ebenfalls über ein außen angeschrägtes und innen gerades Laibungsprofil und über die den Arkadenbogen rahmende Backsteinreihe (Abb. 978–984; zu S. Salvatore di Monte Acuto insgesamt Abb. 977–997). Allerdings erscheint auch hier die Datierung des Vergleichsbau unklar; so wurde S. Salvatore im 11. Jahrhundert gegründet und 1105 geweiht. Von Umbauten ist in der Literatur allerdings erst für das 16. und 17. Jahrhundert die Rede, obwohl zumindest eine hoch- bis spätmittelalterliche Umgestaltung des Apsisbereichs offensichtlich ist (Abb. 979–981 und 990–992).¹⁰⁶¹ In diesem Zuge könnten auch die Obergadenfenster errichtet worden sein, insofern diese kaum aus dem 16. bzw. 17. Jahrhundert stammen können. Da die Bereiche um die Fenster jedoch von der übrigen Hochschiffwand abweichen, insofern diese aus Ziegeln, jene aber aus Hausteinen errichtet worden sind (und insofern die Hausteinmauerung des Obergadens sich ohnehin von der der Seitenwände im unteren Bereich unterscheidet, vgl. Abb. 981), mag es sich bei den Fenstern durchaus um spätere, möglicherweise dem 13. Jahrhundert angehörende Einfügungen handeln.

Aus dem 13. Jahrhundert sollen nach Einschätzung Martellis in S. Pietro in Perugia außerdem die Kreuzrippengewölbe stammen, die oberhalb der heute im Kircheninneren sichtbaren Kreuzrippengewölbe im rechten Seitenschiff erhalten sind.¹⁰⁶² Dabei sind die drei östlichsten Joche vollständig erhalten, während die davor ursprünglich befindlichen weiteren vier Joche offensichtlich nachträglich abgebrochen wurden (Abb. 161, 163 sowie 70–79). Die Wände der Seitenschiffe datiert Martelli an den Beginn des 14. Jahrhunderts, was er sowohl mit der

1059 Die in Fn. 421 aufgelistete Literatur zu S. Paolo „inter vineas“ äußert sich zum Umfang der Umbauarbeiten nur sehr vage. Maria Teresa Gigliozzi geht davon aus, dass jedenfalls der Ostbau erweitert wurde, wobei die vorbestehende Krypta eingeebnet und das durch deren Existenz erhöhte Bodenniveau des Presbyteriums ungefähr auf Langhausniveau abgesenkt wurde, Gigliozzi 2000, S. 97. An anderer Stelle behauptet sie, dass die heute sichtbaren Strukturen im Wesentlichen dem 13. Jahrhundert angehören, ohne dass sie dies weiter begründen würde, *ibid.*, S. 97 Fn. 4 (eig. S. 115).

1060 Martelli 1967–68, S. 112. Vgl. zu dieser Kirche insb. die Aufsätze in: D’Acunto und Santanicchia 2011.

1061 Touring Club Italiano 2012g, S. 208 f.; Sperandio 2001, S. 136 f.

1062 Martelli 1967–68, S. 113.

Quadermauerung als auch mit der Form des dort erhaltenen Rundbogenfensters begründet, ohne dies aber durch nähere Vergleichsbeispiele zu begründen.¹⁰⁶³

Wie sich die angeblichen umfassenden Umbauarbeiten des 13. und 14. Jahrhunderts genau vollzogen haben sollen, ob in Form beispielsweise einer einheitlichen Umgestaltungskampagne oder einzelnen Bauschritten, legt Martelli nicht offen. Er spricht an einer Stelle nur von einer „großen Vitalität“ („grande vitalità“) des Klosters im 13. und 14. Jahrhundert, die sich aus den Umbauarbeiten schließen lasse.¹⁰⁶⁴ Martelli geht also wohl davon aus, dass die Arbeiten in einer Zeit großer Prosperität ohne einen übergreifenden Renovierungsplan nach und nach ausgeführt worden sind. Es scheint außerdem so, als würde Martelli diesen Umbauten auch den gesamten Ostbau zuschlagen wollen, da er „die spezifische Erscheinung der äußeren Massen, wonach das Querhaus die drei Schiffe zu überragen scheint“ mit S. Paolo „inter vineas“ vergleicht, das für ihn als Ganzes in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts errichtet wurde (Abb. 998–1011i).¹⁰⁶⁵

Damit bleiben nach den Datierungsvorschlägen Martellis für Pietro Abate, der nach Ausweis der Legenden S. Pietro errichtet bzw. repariert haben soll und in einer zeitgenössischen Urkunde als Gründer des Klosters S. Pietro in Perugia bezeichnet wird, kaum Arbeiten an dem Kirchenbau. Diese sieht Martelli nur im Bereich der beiden Säulen mit den mittelalterlichen Kapitellen und der mittelalterlichen Basis. Es habe sich dabei um die in den Legenden genannten Reparaturarbeiten Pietros gehandelt, und passenderweise sei demnach auch genau hier die Wundersäule zu finden, die eines der zwei offensichtlich erst in mittelalterlicher Zeit nachträglich geschaffenen Kapitelle aufweist (Abb. 199 und 226). Gerade diese Einschätzung wollte Martelli jedoch aufgrund erheblicher Forschungslücken als vorläufig verstanden wissen.¹⁰⁶⁶

Die Rose an der Hauptfassade von S. Pietro datiert Martelli ohne weitere Belege aufgrund stilistischer Erwägungen in das 15. Jahrhundert. Zwar sei auf einer von ihm in das Jahr 1375 datierten (tatsächlich aber erst 1378 geschaffenen) Darstellung in der Matrikel des Collegio del Cambio von Perugia, die von Matteo di Ser Cambio und seiner Werkstatt geschaffen worden war, und die Martelli irrtümlich als die älteste bildliche Darstellung von S. Pietro bezeichnet, Maßwerk zu sehen (Abb. 823);¹⁰⁶⁷ vertrauenswürdiger sei aber die Darstellung von Benedetto Bonfigli

1063 Ibid., S. 113;

1064 Ibid., S. 116.

1065 Vgl. *ibid.*, S. 110.

1066 Ibid., S. 117–119. Die Tatsache, dass die Säule mit der Abbildung des S. Pietro Abate möglicherweise in mittelalterlicher Zeit mindestens verändert worden ist, lässt sich auch durch eine weitere Beobachtung wahrscheinlich machen. So besteht nur bei dieser Säule eine asymmetrische Verbindung zwischen Säulenschaft und Basis, wobei der Schaft in nach klassischen Proportionsidealen ästhetisch fragwürdiger Weise im unteren Bereich gekürzt worden ist, um einen offenbar allzu langen Säulenschaft in die Höhenverhältnisse der Arkadenreihe einzupassen (Abb. 227). Ein solches Vorgehen wäre grundsätzlich allerdings auch in spätantiker Zeit denkbar.

1067 Dargestellt ist hier die Berufung der heiligen Petrus und Andreas durch Christus mit einer Darstellung von S. Pietro im Hintergrund als Emblem für die Porta S. Pietro;

in der Cappella dei Priori des Palazzo dei Priori von Perugia, auf dem die Rose kein Maßwerk aufweist (Abb. 820). Außerdem sei hier zu sehen, dass die Fassade von S. Pietro ursprünglich über eine *Quadrettatura* aus weißen und roten Steinen verfügt habe, wie diese laut Martelli für viele umbrische Kirchen des Trecento üblich gewesen sei. Offenbar aufgrund des Mangels an jeglichen entsprechenden Spuren am Mauerwerk der heutigen Fassade vermutet Martelli allerdings, dass sie im Fall von S. Pietro aufgemalt gewesen ist. Den angeblich hohen Quellenwert von Bonfiglis Darstellungen begründet Martelli zum einen mit dessen großen Bemühen um Detailreichtum und zum anderen mit der Tatsache, dass sich Bonfiglis bildliche Angabe bewahrheitet habe, wonach die Fassade im unteren Bereich ursprünglich mit figürlichen Freskendarstellungen versehen gewesen sei.¹⁰⁶⁸

Sowohl die Miniatur des Collegio del Cambio als auch Bonfiglis Fresko würden außerdem belegen, dass S. Pietro ursprünglich über eine Eingangsloggia verfügt habe, ein Element, das laut Martelli sicher aus Rom stamme. Sie habe ursprünglich über vier Säulen verfügt, die heute in den Ecken des im 17. Jahrhundert auf Kosten der Loggia errichteten Eingangshofs von S. Pietro stünden.¹⁰⁶⁹

Martelli suchte nun über die bereits genannten Objekte hinaus nach Vergleichsbeispielen für den Ursprungsbau von S. Pietro in Perugia und kam zu dem Ergebnis, dass er in Umbrien keine Nachfolge gefunden habe. Für Vergleichsobjekte außerhalb Umbriens verwies Martelli zunächst auf Überlegungen von Mario Salmi.¹⁰⁷⁰ Dieser hatte in seiner Untersuchung der romanischen Kirchen in der Toskana bemerkt, dass die Pfarrkirche S. Alessandro in Fiesole und S. Pietro in Perugia über ähnliche Kämpfersteine und über „ähnliche Rhythmen“ („ritmi

Collegio del Cambio, Perugia, Ms. ACC, I, a, S. 43r; vgl. Roncetti und BCAP 2001, S. 85 f. mwL. Die ebenfalls von Matteo di Ser Cambio und seiner Werkstatt stammende Darstellung der Apostelberufung mit der Peruginer Kirche S. Pietro im Hintergrund in der Matrikel des Collegio della Mercanzia ist ca. ein Jahr älter, s. u. Fn. 1085. Vgl. zu Matteo di Ser Cambio auch Subbioni 2003, S. 219–221 mwL.

1068 Martelli 1967–68, S. 114.

Martelli nennt für die Fassadenverzierung mit Quadratmuster keine Beispiele. Diese lassen sich jedoch in der Tat benennen. So verfügen über solche Muster in Perugia S. Francesco al Prato (frühes 13. Jahrhundert; die Fassade ist möglicherweise später; sie wurde im 20. Jahrhundert ergänzt (http://turismo.comune.perugia.it/resources//Itinerari/Chiese/San_Francesco_al_Prato.pdf; Zugriff am 12. Februar 2014), (Abb. 1380af.), S. Agostino (errichtet zw. 1256 und 1260, Touring Club Italiano 2012g, S. 153. Die Fassade stammt möglicherweise aus dem Trecento), S. Maria di Monteluca (Abb. 958), gegründet als Benediktinerinnenkloster 1291, Fassade von 1451, *ibid.*, S. 158) und S. Giuliana (Abb. 959); als zisterziensisches Frauenkloster gegründet 1253, Fassade aus dem 14. Jahrhundert, *ibid.*, S. 173). Eine aus Quadraten bestehende Musterung des Außenbaus durch weißliche und rötliche Steine findet sich auch bei der Cappella di S. Agnese, die der Kirche S. Chiara in Assisi am Anfang des 14. Jahrhunderts angefügt wurde (Abb. 956); die Mitte des 13. Jahrhunderts errichtete Kirche ist ansonsten durch weiß-rote Bänder aus ebensolchen Steinen geschmückt), *ibid.*, S. 306.

1069 Martelli 1967–68, S. 114. Diese Behauptung geht offenbar auf De Stefano zurück, der dies erstmals ohne Belege behauptet hatte, De Stefano 1902a, S. 38. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine bloße Erfindung.

1070 Martelli 1967–68, S. 114f.

simili“) verfügen würden (Abb. 1038a–1238g).¹⁰⁷¹ Darüber hinaus könnte man mit Martelli noch hervorheben, dass beide Kirchen über eine basilikale Grundform mit ähnlichen Proportionierungen (beim Verhältnis von Höhe und Breite der Arkaden und der Schiffe sowie der Schiffe untereinander), Spoliensäulen mit Schäften aus Cipollino-Marmor und ähnlich geformte Arkadenbögen verfügen.¹⁰⁷² Die Datierung von S. Alessandro scheint jedoch alles andere als sicher. Sie wird mit Berufung auf eine Lokaltradition als eine Gründung Theoderichs aus dem 6. Jahrhundert bezeichnet, bei der er einen heidnischen Tempel in eine Kirche mit dem Patrozinium „S. Pietro in Gerusalemme“ verwandelt habe (die Zuordnung zu Alexander von Fiesole erfolgt erst im 9. Jahrhundert).¹⁰⁷³ Der vorliegende Text hat allerdings gezeigt, dass gerade solche Arten der Frühdatierung italienischer Kirchen höchstes Misstrauen wecken sollten. Die Zone oberhalb der Spoliensäulen (Salmi spricht von den „campate“, also den Bögen) soll ihre heutige Gestalt jedoch erst nach einer Visitation der Kirche durch einen Bischof Zanobi im Jahre 966 erhalten haben, der die Kirche desolat vorgefunden und infolgedessen reformiert hatte.¹⁰⁷⁴

1071 Salmi 1927, S. 8, Fn. 18 (eig. S. 34).

1072 Zu den Spoliensäulen von S. Alessandro in Fiesole s. *ibid.*, S. 8.
Bei seinem Verweis auf Salmi unterstellt Gisberto Martelli, dieser habe in S. Pietro in Perugia „ein Echo in den Räumen und dem Rhythmus von S. Alessandro in Fiesole gesehen, „fröhlich in der Helligkeit der Säulen aus Cipollino und den römischen Kapitellen“ („[...] il Salmi è l'unico autore che ne [in S. Pietro] intraveda una eco negli spazi e nel ritmo del Sant'Alessandro di Fiesole, lieto nel chiarore delle colonne di cipollino e dei capitelli romani“), Martelli 1967–68, S. 115. Dies ist jedoch eine verfälschende Wiedergabe von Salmis Ausführungen, die möglicherweise auf einer Abschrift aus dem Kirchenführer von Ottorino Gurrieri beruht, der Salmi in ähnlicher Weise verfälschend zitiert (vgl. Gurrieri 1953, S. 9).
Das Zitat stammt aus Salmis Haupttext, wo es sich aber nicht auf S. Pietro, sondern auf eine Gruppe toskanischer romanischer Kirchen um SS. Apostoli in Florenz bezieht, zu der auch S. Alessandro in Fiesole gehören soll (Salmi 1927, S. 8). S. Pietro in Perugia findet bei Salmi erst Erwähnung, als er in der folgenden Fußnote die Kämpferplatten romanischer und früherer Kirchen in der Toskana, zu der unter anderem SS. Apostoli und S. Alessandro in Fiesole zählt, von spätantiken, oströmischen (bei Salmi „byzantinischen“) Kämpferplatten herleitet und auf ihre Verwendung in früher Zeit u. a. bei S. Angelo in Perugia (Abb. 955) und im 10. Jahrhundert in S. Pietro in Perugia verweist. Erst an dieser Stelle hebt Salmi außerdem in einer Art Randbemerkung hervor, dass S. Pietro darüber hinaus auch noch „ähnliche Rhythmen („ritmi simili“) aufweise wie S. Alessandro in Fiesole, vgl. *ibid.*, S. 8 Fn. 18 (eig. S. 34).

1073 Touring Club Italiano 2012b, S. 570.

1074 Salmi 1927, S. 8, Fn. 18 (eig. S. 34) mwL. Salmi formuliert hier etwas undeutlich, indem er von einer Renovierung spricht; es scheint aber, dass er tatsächlich meint, die Säulen seien jetzt erst aufgestellt worden. Im Haupttext formuliert er in Bezug auf S. Alessandro sehr vage: „Perché si amarono, nel primo tempo romanico, tenui contrasti, pacati come questi, ovvero effetti monocromi, accentuati solo dallo sbattimento delle luce e delle ombre. Così nella cupa basilica dei Santi Apostoli dove è un ritmo ed un gusto nei particolari degno del Quattrocento; così già prima, in Sant'Alessandro di Fiesole, lieto nel chiarore delle colonne di cipollino e dei capitelli romani: chiese nelle quali si risale ancor più d'avvicino alle fonti paleocristiane per le navi a colonnati continui, privi cioè di ogni intrusione lombarda“. In der Fußnote heißt es dann: „L'impiego di materiali antichi fa ritenere l'edificio fiesolano [S. Alessandro] anteriore ai Santi Apostoli [in der Säulenzone von Salmi datiert in das 11. Jahrhundert] e rinnovato con

Möglicherweise ist der heutige Bau von S. Alessandro in Fiesole überhaupt erst um 966 errichtet worden.¹⁰⁷⁵

Salmi datiert S. Pietro in Perugia an dieser Stelle im Übrigen insgesamt an das Ende des 10. Jahrhunderts. Martelli geht auf diesen Umstand nicht ein, obwohl er von seiner Theorie abweicht, wonach zumindest die Säulenzone von S. Pietro aus dem 6. Jahrhundert stammen soll. Offenbar sieht Martelli die Vergleichbarkeit von S. Alessandro in Fiesole und S. Pietro gerade darin, dass hier angeblich jeweils ein spätantiker Bau im Mittelalter überformt wurde, wobei die ältere, aus klassisch-antiken Spolien bestehende Säulenzone erhalten blieb. Dies gilt auch für einen weiteren Bau, den Martelli als mögliches Vergleichsbeispiel in der Toskana nennt, nämlich die Kathedrale S. Secondiano in Chiusi (Abb. 1039–1041). Ähnlich wie S. Alessandro in Fiesole scheint bei dieser Kirche jedoch weder der spätantike Ursprung noch die Datierung der einzelnen, heute noch erhaltenen Bauglieder hinreichend geklärt, um als Vergleichsbeispiel für eine sichere Datierung anderer Bauten dienen zu können.¹⁰⁷⁶

Auf der weiteren Suche nach Vergleichsbeispielen für den vermeintlich im 6. Jahrhundert errichteten Ursprungsbau von S. Pietro in Perugia verwies Gisberto Martelli auf den Umstand, dass Perugia auf dem Hauptverkehrsweg zwischen Rom und Ravenna liege und insofern eine Beeinflussung durch diese beiden Kulturlandschaften zu erwarten sei.¹⁰⁷⁷ Namentlich nennt Martelli jedoch nur zwei Kirchen im Latium; zu den weiteren, von ihm angekündigten Studien ist es offenbar nicht gekommen. So schlug er nun neben der Basilika von Castel S. Elia bei Viterbo (s. o., Abb. 960–976) als Vergleichsobjekt die Abteikirche S. Andrea in Flumine bei Ponzano Romano (nördlich von Rom) vor,¹⁰⁷⁸ die nach derzeitigem Forschungsstand womöglich im 5. Jahrhundert gegründet wurde, 762 erstmals in einer Quelle fassbar ist und die entweder gesamthaft oder nur in dem Bauabschnitt östlich des

otto campate forse agl'inizi del sec. XI, dopo cioè che il vescovo Zanobi, visitata la chiesa nel 966, la trovò con pochissimi chierici e la provvide di sacerdoti e di leviti col titolo di canonici“. Nach Salmi hatte S. Alessandro also schon vor dem 10. Jahrhundert bestanden und die heute sichtbaren Spoliensäulen aufgewiesen, war aber im Bereich der „Bögen“ („campate“) zu Beginn des 11. Jahrhunderts renoviert worden. Salmi kannte die Kirche noch in dem Zustand, den sie vor einer radikalen Rückrestaurierungskampagne von 1956–1973 hatte (Abb. 999), bei der sämtliche Einfügungen des 16. 18. und 19. Jahrhunderts entfernt wurden, vgl. dazu Touring Club Italiano 2012b, S. 570.

1075 Im entsprechenden Band der „Guide rosse“ des TCI wird behauptet, dass die Kirche im 11. Jahrhundert „renoviert“ („[r]innovata“) worden sei; möglicherweise bezieht sich diese Bemerkung auf jene Arbeiten, die hier dem Ende des 10. Jahrhunderts zugeschlagen werden. Bei der Formulierung bleibt unklar, ob an jener Stelle von einer bloßen Renovierung oder grundsätzlich von einem Neubau ausgegangen wird; vgl. *ibid.*, S. 570.

1076 In S. Secondiano wurde ein angeblich aus dem 6. Jahrhundert stammender Bau im 12. Jahrhundert überformt (und radikal zwischen 1887 und 1894 restauriert), vgl. Touring Club Italiano 2012i, S. 777; Kauffmann und Andreae 1984, S. 122.

1077 Martelli 1967–68, S. 115 und 118.

1078 *Ibid.*, S. 115.

raumteilenden Lettners in das 12. Jahrhundert datiert wird (Abb. 1012–1038).¹⁰⁷⁹ Davon abweichend möchte Martelli jedoch davon ausgehen, dass beide Bauabschnitte ungefähr gleichzeitig in antiker Zeit ausgeführt worden sind.¹⁰⁸⁰

Selbst wenn man Martelli in dieser Datierung folgen möchte, erscheint sein Vergleich mit S. Pietro jedoch kaum nachvollziehbar. Da Martelli nach Objekten sucht, die der Peruginer Benediktinerkirche in den Bereichen ähneln, die er in das 6. Jahrhundert datiert, müsste S. Andrea eine ähnlich gestaltete Säulenzone und eine ähnliche Architekturd disposition haben wie diese. Martelli selbst behauptet an dieser Stelle, der „ähnliche Rhythmus der Bögen und die Ähnlichkeit der Bogenformen“ würden für eine „direkte Bezugnahme auf S. Pietro“ sprechen.¹⁰⁸¹ Tatsächlich ist die Architektur in S. Andrea jedoch ganz anders gestaltet als in S. Pietro; so sind dort nicht durchgehend Spoliensäulen verwendet, sondern zumindest in Teilen des Bereichs jenseits des Lettners mit einem vertikalen Reliefmuster versehene Pfeiler (Abb. 1027–1035). Außerdem sind die Hochschiffwände und damit auch die Arkadenbögen im Verhältnis zu den Säulen und Pfeilern beiderseits des Lettners erheblich dicker gestaltet als in S. Pietro (Abb. 1019–1035); von ähnlich gestalteten Bögen kann keine Rede sein. Des Weiteren sind die Proportionen des Mittelschiffs deutlich steiler als in S. Pietro (Abb. 1027). Möchte man schließlich noch die Gestaltung der Hochschiffwände in den Vergleich mit einbeziehen, so fällt auf, dass die Fenster in S. Andrea im Verhältnis zum Obergaden größer ausfallen als in S. Pietro, und dass sie noch dazu durchgängig über gerade verlaufende Laibungen verfügen. Vergleichbar bleibt am Ende also nur, dass es sich bei beiden Kirchen um Basiliken handelt, die über Spoliensäulen verfügen – doch das ist viel zu wenig, um irgendeine direkte Beziehung zwischen beiden Bauten behaupten zu können.

Somit sind schon erste Kritikpunkte an Martellis Interpretation des Baubefunds von S. Pietro genannt. Insgesamt lassen sich seine Datierungs- und Vergleichsvorschläge kaum aufrechterhalten. Auch bei Martelli geht die Frühdatierung vor allem auf die Erwähnung einer Peterskirche in den *Dialogi* Gregors des Großen zurück. Dass mit diesem Argument jedoch weder die Frühdatierung von S. Pietro noch deren ursprüngliche Kathedra lfunktion behauptet werden kann, ist oben ausführlich dargelegt worden. Die von Martelli beigebrachten Vergleichsbeispiele können eine Datierung der Säulenzone und der räumlichen Disposition von S. Pietro in das 6. Jahrhundert nicht belegen, da sie entweder mit S. Pietro nicht vergleichbar sind oder teilweise nicht in die Spätantike, sondern in das Mittelalter datiert werden müssen. Weitere der von Martelli vorgeschlagenen Vergleichsbeispiele sind in ihren einzelnen Bauabschnitten selbst nicht hinreichend datiert, um als Referenzpunkte für eine sichere zeitliche Einordnung beigezogen werden zu

1079 Eine gesamthafte Datierung in das 12. Jahrhundert erfolgt bei Voss 1985, insb. zusammenfassend auf S. 245–253. Vgl. ansonsten: Guido und Vittori 1975; Guido und Vittori 1976; Touring Club Italiano 2012c, S. 368f. Ramieri 1988; Zorzi 2002 und Cancellieri 2007.

1080 Martelli 1967–68, S. 115.

1081 „Il ritmo dei valichi e la forma degli archi [...] sembrano denunciare stretti riferimenti col nostro San Pietro“, *ibid.*, S. 115.

können und auf diese Weise eine dem Befund der Schriftquellen entgegenstehende Frühdatierung erforderlich zu machen. Auf den in diesem Zusammenhang vorgebrachten generischen Verweis auf eine angebliche Vorbildwirkung spätantiker Bauten in Rom und Ravenna wird allerdings noch einzugehen sein.

Bei der Zuschreibung der Zone um die so genannte „Wundersäule“ als einzige Arbeiten des Pietro Abate am Ende des 10. Jahrhunderts erkennt Martelli den topischen Gehalt des entsprechenden Wunderberichts. Wie oben ausführlich dargelegt, beruht die in den (erst seit dem 15. Jahrhundert verfassten!) Viten des Pietro Abate kolportierte Episode, wonach dieser einen Bauarbeiter durch ein wundersames Aufhalten einer stürzenden Säule vor dem Tod gerettet habe, auf einer klar identifizierbaren Wandersage und transportiert nicht etwa einen vermeintlichen wahren historischen Kern. Die Tatsache, wonach die Säule bereits vor 1465 ein Portrait des Pietro Abate aufwies, belegt für das Mittelalter lediglich eine Heiligenverehrung des Klostergründers, nicht aber bereits das Bestehen der erst seit dem 15. Jahrhundert klar fassbaren Legende, wonach sich an dieser Säule ein Bauwunder vollzogen hätte.¹⁰⁸²

Martellis Vermutung, wonach der Obergaden womöglich später zu datieren ist als das untere Geschoss von S. Pietro, könnte allerdings zutreffen, unterscheidet er sich in seiner Ziegelmauerung und in der Profilierung der Rundbogenfenster doch deutlich von der in Hausteinen gearbeiteten unteren Zone. Die beiden von Martelli vorgeschlagenen Vergleichsbeispiele S. Paolo „inter vineas“ (Abb. 998–1011i) und S. Salvatore in Monte Corona bei Umbertide (Abb. 978–997) sind jedoch selbst nicht hinreichend datiert, um den Obergaden von S. Pietro in Perugia zeitlich verlässlich einzuordnen. Martelli vertritt an dieser Stelle die Vorstellung einer „großen Vitalität“ des Klosters im 13. und 14. Jahrhundert, bei der ohne einen übergreifenden Gesamtplan gelegentlich einschneidende Veränderungen am Bau von S. Pietro vorgenommen worden sind. Dies möchte Martelli allein aus seinen überwiegend sehr schlecht belegten Datierungsvorschlägen der einzelnen Bauteile schließen; die zu S. Pietro vorhandenen historischen Quellen jener Zeit bzw. die Entwicklung seiner liturgischen Disposition bezieht er gar nicht in seine Überlegungen mit ein. Wie unten im entsprechenden Kapitel jedoch dargelegt wird, lässt sich die Errichtung des erhöhten Ostbaus von S. Pietro überzeugend einer umfassenden Umbaukampagne der räumlichen Disposition um das Jahr 1330 zuordnen, die vor allem mit einer direkten Rivalität mit dem in jener Zeit prosperierenden Franziskanerkloster S. Francesco al Prato in Perugia einhergeht (Abb. 1369–1394b).¹⁰⁸³ Da sowohl der Ostbau als auch der Obergaden von S. Pietro über Anteile ähnlicher Ziegelmauerung verfügen (Abb. 32–34, 37 und 68–69c), wäre zu erwägen, ob der Obergaden nicht im Zuge derselben Baukampagne in den 1330er Jahren errichtet worden ist. Der Anteil von Hausteinmauerung im Ostbau könnte dann dadurch erklärt werden, dass hier Materialien der abgetragenen Anteile des Ursprungsbaus von S. Pietro, d. h. also des östlichen Bereichs bzw. des ursprünglichen Obergadens,

1082 S. o. Kapitel IV.4.b).

1083 S. u. Kapitel VI.4.

wiederverwendet wurden. Die Motivation für eine Neuerrichtung des Obergadens könnten darin gelegen haben, das Langhaus möglichst zu erhöhen, um so den Höhenunterschied zum neuen Ostbau hin etwas abzumildern. Denkbar ist allerdings auch eine Errichtung im Zuge 1293 unspezifisch für den Klosterkomplex dokumentierter Bauarbeiten.¹⁰⁸⁴

Bei der Rekonstruktion der ursprünglichen Fassade von S. Pietro ist in der Tat davon auszugehen, dass sie ursprünglich über eine Rose und eine Loggia verfügt hat, da dies nicht nur durch Benedetto Bonfiglis Darstellung und durch die von Martelli angegebene Miniatur in einer Matrikel des Collegio del Cambio zu sehen ist, sondern auch auf einer entsprechenden Darstellung in der in diesem Teil in das Jahr 1377 zu datierenden Matrikel des Collegio della Mercanzia (Abb. 822).¹⁰⁸⁵ Martellis Vorstellung, wonach Bonfiglis Darstellung auch in den Details ein hoher Quellenwert zukomme, ist jedoch irrig. Dies zeigt sich schon bei der Tatsache, dass der Maler im unteren Bereich der Fassade Freskenmotive zeigt, die von den tatsächlich dort vorhandenen deutlich abweichen: Wo Bonfigli eine Christophorus-Darstellung zeigt (Abb. 820), sind am heutigen Bau ein Schmerzensmann sowie Darstellungen von Petrus und Paulus bzw. eine Verkündigung und eine Georgs-Darstellung zu sehen (Abb. 41). Außerdem weichen die Proportionen der die Darstellungen umfassenden Bögen bei Bonfigli deutlich vom tatsächlichen Baubefund ab. Die Freskendarstellungen müssen stilistisch jedoch so nah an die Zeit Bonfiglis datiert werden, dass es sehr unwahrscheinlich erscheint, dass die Motive kurz nach Bonfiglis Bild verändert worden wären. Es wäre ohnehin kaum davon auszugehen, dass hier spätere Malschichten zu sehen sind, die im Zuge der Freilegung der älteren Fresken bei der Restaurierung der 1940er bzw. 1950er Jahre abgetragen worden sind. Wie wenig verlässlich Bonfigli in einzelnen Details ist, wird außerdem weiter unten deutlich werden, wenn der Quellenwert seiner Innenraumdarstellung von S. Pietro in Perugia für die Rekonstruktion des mittelalterlichen Kirchenraums der Kirche zukommt. Die Vorstellung, dass die Rose von S. Pietro ursprünglich kein Maßwerk besessen habe und dass auf die Fassade ursprünglich weiß-rote geometrische Muster aufgemalt waren, ist also wohl abzulehnen.

Die Abweichungen zwischen den beiden Miniaturen aus den Collegi del Cambio bzw. della Mercanzia machen aber auch deutlich, wie gering deren Quellenwert für einzelne Details der ursprünglichen Fassade von S. Pietro ist. So weicht die Gestaltung des Maßwerks auf beiden Abbildungen voneinander ab (Abb. 822 f.), und die Anzahl der Säulen unterscheidet sich deutlich. Die Vorstellung, wonach die Loggia ursprünglich über vier Säulen verfügt habe, und dass diese mit jenen identisch sind, die heute in den Ecken des im 17. Jahrhundert errichteten Eingangshofes

1084 S. u. Fn. 1363.

1085 Dargestellt ist hier – ähnlich wie bei der entsprechenden Eintragung im Matrikel des Collegio del Cambio (vgl. Fn. 1067) – die Berufung der heiligen Petrus und Andreas durch Christus mit einer Darstellung von S. Pietro im Hintergrund als Emblem für die Porta S. Pietro; ASPg, Archivio del Collegio della Mercanzia, Perugia, Statuti, matricole, iscrizioni, riforme, II (1356–1599), S. 58r; vgl. Roncetti und BCAP 2001, S. 72 f. mwL.

von S. Pietro stehen, ist wohl eine auf Silvano De Stefano zurückgehende Legende, die dieser allein auf die Miniatur aus dem Collegio del Cambio basiert hatte.¹⁰⁸⁶ Auf die Datierung der Rose wird noch einzugehen sein. Der bildliche Rekonstruktionsvorschlag von Mario Montanari, den dieser nach der von ihm geleiteten Restaurierungskampagne vorgelegt hatte, bei der in den 1940ern und 50ern die Fassadenmalereien von S. Pietro wieder freigelegt wurden, gibt jedenfalls auch nicht den ursprünglichen mittelalterlichen Zustand der Fassade wieder; trägt Montanari hier doch das erst im 16. Jahrhundert eingefügte Renaissanceportal ein und siedelt die Rose viel zu tief, nämlich komplett unterhalb des Architravs an (Abb. 175).¹⁰⁸⁷

Neben Gisberto Martelli hat außerdem Mario Salmi einige Vorschläge zur Kontextualisierung der Ursprungsarchitektur von S. Pietro gemacht. Wie oben bereits angedeutet, war er von einer Datierung zumindest des Langhauses gegen Ende des 10. Jahrhunderts ausgegangen und hatte eine stilistische Nähe zur Kirche S. Alessandro in Fiesole behauptet. Außerdem stellte er Bezüge zu Kirchen „byzantinischer Inspiration“ in der venezianischen Lagune her und bezog sich dabei auf die in S. Pietro verwendeten Kämpfer, die letztlich auf die byzantinische Kämpferplatte zurückzuführen seien. Ähnliche Profilierungen wie in S. Pietro seien nun auch in S. Marco in Venedig sowie den Domen von Torcello und Murano zu finden.¹⁰⁸⁸ Diese Vergleiche sind jedoch nicht unmittelbar einsichtig. So besteht der überwiegende Teil der Kämpferplatten in S. Pietro aus einer unteren Platte mit auskragender Kehle und einer aufliegenden, einfach gestalteten rechteckigen Platte (Abb. 188). Sowohl im Langhaus von S. Marco als auch in S. Maria Genitrix und SS. Maria e Donato bestehen die Kämpferplatten jedoch lediglich aus einer einzelnen Platte mit Karniesprofil.

Nachdem also aus der Literatur nur wenige Anhaltspunkte über die Datierung und Gestalt des Ursprungsbaus von S. Pietro gewonnen werden konnten, soll hier nun versucht werden, einen eigenständigen Rekonstruktionsvorschlag vorzulegen. Dabei gehe ich entsprechend dem aus den historischen Quellen gewonnenen Befund davon aus, dass S. Pietro am Ende des 10. Jahrhunderts erstmals errichtet worden ist, und versuche, diese Einschätzung auch am Baubefund weiter zu belegen bzw. diese aus dem Quellenbefund gewonnene Arbeitshypothese, falls nötig, durch etwaige sich aus einer Analyse des Baubefunds ergebende Anhaltspunkte für eine Frühdatierung zu falsifizieren.

Bei S. Pietro handelte es sich ursprünglich um eine dreischiffige Basilika. Sie verfügt über überwiegend einheitlich gestaltete Spoliensäulen mit ionischen

1086 Seit De Stefano wird – typischerweise ohne Bezug auf ihn – behauptet, dass es sich bei den vier Säulen in den Ecken des Hofes, die abweichend von den übrigen Travertinsäulen über Schäfte aus Granit verfügen, um Spolien von dem Säulenportikus handle, der bis vor der Errichtung des heutigen Eingangshofes vor der Westfassade der Kirche von S. Pietro stand. Diese Behauptung belegt De Stefano jedoch nicht, vgl. De Stefano 1902a, S. 37 f. Ihm folgen, ebenfalls ohne weitere Belegstellen, neben Gisberto Martelli auch Gurrieri 1953, S. 21 f. und Montanari 1966, S. 199 f.

1087 Vgl. Montanari 1966, S. 203.

1088 Salmi 1927, S. 8, Fn. 8.

Kapitellen, die Arkaturen tragen. Die Kirche schloss im Osten entsprechend den in den 1940ern gemachten Funden im Bereich des heutigen Hochaltars mit einer runden Apsis mit zwei Strebepfeilern (vgl. Abb. 96). Es steht zu vermuten, dass die Ausdehnung der Apsis den Außenwänden des Umgangs der Krypta entsprach (Abb. 103–105 und 165).

Dass die Außenmauern des zentralen Kryptenumgangs ursprünglich ebenso von Westen her sichtbar waren wie die zwei flankierenden Apsiden der Krypta, erscheint aufgrund der entsprechenden Fensteröffnungen kaum bestreitbar. Entsprechend des nach Osten abschüssigen Geländes des Monte Calvario war dies möglich, ohne dass auch unterhalb des Langhauses eine Unterkirche bestanden haben musste (Abb. 1 f.). Entsprechende Anhaltspunkte, die Barbara Venanti aufgeführt, scheinen sehr schlecht belegt.¹⁰⁸⁹ Almuth Klein führt in ihrer Untersuchung italienischer Krypten zahlreiche Beispiele für Bauten auf, denen eine Krypta vor allem auch deshalb beigelegt wurde, um bei auf Hügeln errichteten Kirchen Unebenheiten im Gelände auszugleichen.¹⁰⁹⁰

Fraglich ist, ob auch die Seitenschiffe im Osten in kleinere Apsiden mündeten. Dies wäre wohl nur der Fall, wenn die Apsiskalotten der östlichen äußeren Nischen des Kryptenkorridors (Abb. 630 und 651) nur im Innenbau, nicht aber im Außenbau in Erscheinung getreten waren, d. h. also wenn sich auch bei den Nebenapsiden die Apsisrundung über das Krypten-Niveau hinaus auch in der Höhe der Oberkirche unterbrechungsfrei fortgesetzt hätte. Dies ist zwar sehr wahrscheinlich, doch habe ich den ehemaligen Außenbereich der Krypta bisher nicht untersuchen können. Da dies anhand des vorliegenden Bildmaterials nicht zu entscheiden ist (Abb. 653), kann die Annahme, dass S. Pietro in Perugia ursprünglich über einen triapsidialen Schluss verfügt hatte, bisher nur als (allerdings naheliegende) Vermutung gelten.

Fraglich ist, ob auch der Ursprungsbau von S. Pietro über ein Querhaus verfügt hat. Einen Anhaltspunkt hierfür könnte der Querriegel der Krypta bilden, der das Fundament für ein im Bereich der heutigen zwei östlichsten Bogenweiten befindliches langes, nicht ausladendes Querhaus gebildet haben könnte (Abb. 103, 105 und 165). Auffälligerweise weicht nun gerade an dieser Stelle die Form der Säulen von den übrigen der Kirche ab, insofern hier korinthische Kapitelle verwendet sind, und die Säulen insgesamt deutlich höher sind als sonst in der Kirche (Abb. 199 f.). Es stellt sich also die Frage, ob ein in diesem Bereich befindliches, ursprüngliches Querhaus bei der Errichtung des neuen Ostbaus in den 1330er Jahren entfernt und stattdessen die heutige jeweils östlichste Säule der beiden Arkadenreihen neu eingefügt wurde.¹⁰⁹¹

1089 Barbara Venanti spricht von seismischen Brechungsuntersuchungen des in den Klostergebäuden von S. Pietro beheimateten Osservatorio sismologico „Andrea Bina“, die entsprechende Anhaltspunkte erbracht hätten, Venanti 2006, S. 331 f. (vgl. Fn. 1026). Die Untersuchungsergebnisse werden von Venanti jedoch nicht im Einzelnen ausgeführt; sie sind bisher nicht publiziert.

1090 Klein 2011, S. 66–71.

1091 Außerdem müssten die beiden heute vorletzten Säulen entweder direkt vor dem Querhaus gestanden haben oder teilweise mit ihm vermauert gewesen sein.

Eine solche Annahme erscheint jedoch nur auf den ersten Blick plausibel. So sind sowohl die Schäfte als auch die Basen der korinthischen Säulen genauso ausgebildet wie jene der westlich angrenzenden Säulen sowie überhaupt der meisten anderen Säulen der Kirche. Wenn man die Aufstellung der beiden östlichsten Säulen also spätdatieren möchte, müsste man davon ausgehen, dass die Konstrukteure des 14. Jahrhunderts zwei mit den vorbestehenden Säulen übereinstimmende Schäfte und Basen erlangt haben bzw. neu geschaffen haben müssten. Da dies vollkommen unwahrscheinlich erscheint, muss man offenbar davon ausgehen, dass auch die beiden korinthischen Säulen bereits zur Ausstattung der Kirche des 10. Jahrhunderts gehört hatten. Nun ergibt sich aus den zur Verfügung stehenden Grund- und Aufrissen, mit denen die Lage und Ausdehnung der Krypta rekonstruiert wird (Abb. 103, 105 und 165), dass die Seitenschiffe ursprünglich ungefähr auf Höhe des Triumphbogens geendet haben müssen. Damit muss auf dieser Höhe auch die ursprüngliche Ostwand verlaufen sein, aus der die wahrscheinlich drei ursprünglichen Apsiden sowohl des Unter- als auch des Oberbaus ausgekragt haben. Damit ergibt sich aus den Grund- und Aufrissen, dass der Arkadenzug ursprünglich direkt an dieser Ostwand geendet haben muss; für ein Querhaus verbleibt dagegen kein Platz. Zu beachten ist an dieser Stelle im Übrigen, dass die Hauptapsis zumindest gemessen an Palombaros Grundriss (Abb. 103) sehr tief gewesen sein muss; fraglich ist, ob sie noch dazu die Hufeisenform der Krypta mitvollzogen hat, oder ob diese im Außen- und Innenbau des oberen Geschosses zu einem rund verlaufenden Abschluss verschliffen worden war.

Die Krypta muss im Sanktuariumsbereich der Kirche eine deutliche Erhöhung des Bodenniveaus bewirkt haben. Dies ergibt sich aus der Tatsache, dass die Schaffung des heutigen, leicht erhöhten Bodenniveaus im Sanktuariumsbereich eine Niederlegung des Kryptengewölbes und damit eine Verfüllung der Krypta erforderlich machte; heute wird die Decke durch eine flache Stahlbeton-Konstruktion getragen, die sogar in die Bögen der Nebenapsiden einschneidet (Abb. 630, 637 und 651).¹⁰⁹² Zunächst scheint die Tatsache, dass die Krypta in ihrer Breitenerstreckung sowohl das Mittelschiff als auch die Seitenschiffe umfasst, nahezulegen, dass der gesamte Bereich östlich ungefähr einer gedachten Linie zwischen dem vorletzten Säulenpaar erhöht gewesen ist (Abb. 103). Dies ergibt sich aus der Tatsache, dass sich die Konchen des Querriegels im Mittelschiff und auch des rechten Seitenschiffs in eine Zone westlich des letzten östlichen Säulenpaares erstrecken; vermutlich war hier bereits die volle Höhenausdehnung der Krypta erreicht, zu der im Oberbau durch eine westlich gelegene Treppe vermittelt werden musste.

Tatsächlich ist jedoch nur eingeschränkt denkbar, dass die Erhöhung tatsächlich durchgehend Mittel- und Seitenschiffe umfasste, da das letzte östliche Säulenpaar ja heute und sicher seit der Zeit der Erbauung auf demselben Bodenniveau steht wie die übrigen Säulen. Zumindest an dieser Stelle kann die vermutlich vorhandene Treppe zum erhöhten Sanktuariumsbereich nicht durchgelaufen sein; vielleicht verfügten Mittel- und Seitenschiffe je über eine eigene Treppe,

sodass der Bereich westlich und einschließlich des letzten Säulenpaares ausgespart werden konnte. Vielleicht gab es aber auch nur im Mittelschiff eine Treppe, und die Seitenschiffe setzten gleich mit dem erhöhten Niveau an, wobei auch hier der Bereich um das letzte Säulenpaar jeweils ausgespart gewesen sein muss. Dass dieser Befund bei der Einordnung der Architektur von S. Pietro in Perugia von erheblicher Bedeutung ist, werden spätere Überlegungen im vorliegenden Kapitel ergeben.

Nun hat Gisberto Martelli eine Errichtung von S. Pietro erst im 10. Jahrhundert vor allem deshalb für unwahrscheinlich gehalten, da nicht davon auszugehen sei, dass in jener Zeit eine Reihe so gleichförmiger, exquisiter antiker Spoliensäulen für den Bau einer Kirche in Perugia zur Verfügung gestanden hätten. Und in der Tat hat die Herkunft der Säulen von S. Pietro die Forschung seit jeher beschäftigt, wobei sie in der gesamten frühneuzeitlichen wie auch neuzeitlichen Literatur allerdings durchweg als Spolien identifiziert wurden. Cesare Crispolti (sen.) hatte in einem um 1597 verfassten Manuskript ohne Angabe von Belegstellen behauptet, die Säulen stammten aus einem der Kirche nahegelegenen Mausoleum.¹⁰⁹³ Dieses lokalisierte Ottavio Lancellotti in der Mitte des 17. Jahrhunderts auf einem Feld nahe der unmittelbar hinter dem Kloster S. Pietro gelegenen Porta di S. Costanzo.¹⁰⁹⁴ Ganz anders leitete dagegen Francesco Maria Galassi am Ende des 18. Jahrhunderts die Herkunft der Säulen ab: Sie sollen eine Schenkung durch die Kommune und das Volk von Perugia im Jahre aus dem Jahr 962 sein. Die Säulen stammten angeblich von dem Vulcanustempel, der sich vor Bestehen der Kathedrale S. Lorenzo an deren Stelle befunden hatte. Diese Behauptung ist oben bereits widerlegt worden.¹⁰⁹⁵

Nichtsdestotrotz wurde diese Herkunftsbehauptung von Baldassare Orsini im Jahre 1784 wiederholt, ohne dass er Galassi überhaupt als Quelle nennen würde; er nimmt an dieser Stelle jedoch keine Lokalisierung des antiken Vulcanustempels vor.¹⁰⁹⁶ Im Jahre 1792 sollte Baldassare Orsini jedoch im Zuge einer Abhandlung über die Peruginer Kirche S. Angelo darauf zurückkommen. Darin stellte er die Vermutung an, dass vor dieser Kirche an jener Stelle ein paganer Tempel bestanden habe, der entweder mit einem Venustempel oder eben mit jenem Vulcanustempel zu identifizieren sei, den Cassius Dio (um 163 – nach 229) als einzigen Bau überliefert habe, der bei der Einnahme der Stadt durch Augustus unversehrt geblieben sei.¹⁰⁹⁷ Nach einer Zerstörung des Tempels in frühchristlicher Zeit habe man an dieser Stelle die Kirche S. Angelo gegründet, die jedoch noch nicht vollständig der heutigen Baugestalt entsprochen habe. Vielmehr habe sie über einen doppelten

1093 Teza, in: Teza und Stopponi 2001, Fn. 277 mit Verweis auf Cesare Crispolti, BCAP, Ms. C 45, S. 61v, erstmals publiziert durch seinen Neffen Crispolti [jun.] 1648, S. 90.

1094 Diese Identifikation ergibt sich daraus, dass Lancellotti Crispolti paraphrasiert und dabei die nähere Lokalisierung einfügt. Er gibt mit „Annali“ von Cesare Crispolti und ohne die Nennung von Seitenzahlen einen ungenauen Beleg; dass er sich aber auf das in der vorhergehenden Fußnote genannte Manuskript bezieht, erscheint eindeutig; Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 225v p. v. = p. n.

1095 S. o. S. 299.

1096 Orsini 1784, S. 9f., Fn. a; er belegt mit „si dice“.

1097 Orsini 1792, S. XIV f. mit Verweis auf „Dione Hist. Rom. L.XLVIII“, d. h. also Cassius Dio, Römische Geschichte, Buch 48, 14, 5; vgl. Meyer 2013, S. 38.

Säulenring verfügt, deren Säulen man aus dem vorbestehenden Tempel gewonnen habe. Möglicherweise seien zusätzliche Säulen aus einem Floratempel in Civitella d'Arno importiert worden, was durch eine Passage in dem Vitruv-Kommentar des im 16. Jahrhundert auch an der Ausmalung der vier neuen Kapellenanbauten in S. Pietro beteiligten Giovanni Battista Caporali (um 1467–1560) überliefert sei.¹⁰⁹⁸ Der äußere Säulenring sei schließlich entfernt worden, als man die Kirche zwischen dem 10. und 11. Jahrhundert einer Umbaukampagne unterzogen habe.¹⁰⁹⁹ Die nicht mehr benötigten Säulen seien ebenjene gewesen, die die Stadt Perugia im Jahre 962 Pietro Abate zur Errichtung der Klosterkirche S. Pietro aus den Ruinen der ehemaligen Peruginer Kathedrale geschenkt habe.

Diese Behauptung belegt Orsini nun allein mit einem Verweis auf Galassis Kirchenführer; sie ist demnach nicht haltbar.¹¹⁰⁰ Auch hat die jüngere Forschung widerlegt, dass die Kirche S. Angelo überhaupt über einen zusätzlichen äußeren Säulenring verfügt hatte; in Wahrheit handelt es sich bei jenen Säulen, die Orsini damals noch verborgen in der Umgangsmauer aufgefunden als Bestandteile eines ursprünglich 32 Säulen umfassenden zweiten Säulenrings gedeutet hatte, um Bestandteile der ursprünglich vorhandenen Triforien.¹¹⁰¹ Es scheint, als würden die hier referierten Behauptungen Orsinis erneut auf einem verfehlten Versuch beruhen, die ihm bekannten Angaben der vorbestehenden Literatur zu übernehmen und zu einem rationalen Ablauf zu verknüpfen, anstatt sie kritisch zu hinterfragen. Dass eine solche Vorgehensweise für die frühmoderne umbrische Forschung geradezu kennzeichnend ist, haben die bisherigen Überlegungen zur Datierung von S. Pietro ergeben.¹¹⁰²

Der nächste Forscher, der sich mit der Herkunft der Säulen von S. Pietro beschäftigte, war Serafino Siepi. Er widersprach 1822 der Herleitung, dass die Säulen, „wie jemand glaubt“ („come alcuno crede“), von dem Feld bei S. Costanzo stammten, auf dem sich ein „unförmiger, ausgeholter Rest eines älteren Baus“ („informe avanzo incavato di antica fabbrica“) befunden habe, den man „Tabucca“ nenne. Vielmehr seien sie dem „äußeren Diptychon“ der Kirche S. Angelo entnommen und Pietro Abate im Jahre 962 geschenkt worden.

Auch Siepi kommt ohne Belegstellen aus,¹¹⁰³ doch ist es eindeutig, dass er die von ihm befürwortete These von Baldassare Orsini übernommen hat. Der von Siepi abgelehnte Überlieferungsstrang ist andererseits offensichtlich derjenige, der auf Cesare Crispolti zurückgeht, auch wenn Siepi mit dem Verweis auf die Tabucca

1098 Orsini 1792, S. XVI f. mit Verweis auf „Lib. IV. C. I, pag. 90. a tergo“ von Caporalis Vitruv-Kommentar. Vgl. dazu auch Meyer 2013, S. 38–40. Zu Caporali s. auch u. Fn. 2138.

1099 Orsini 1792, S. XVII; XXI f. Obwohl Viviani Orsinis Text kennt, referiert er dessen Baugeschichte als eine lokale Tradition, vgl. Viviani 1911, S. 28.

1100 Vgl. Orsini 1792, S. XXIV meN.

1101 Meyer 2013, S. 38 f., 71–81; Teza, in: Teza und Stopponi 2001, Fn. 285 mit Verweis auf Viviani 1911, S. 879–890 und Scortecci 1991, S. 405–408.

1102 S. o. Abschnitt III und die Kapitel IV.1 bis IV.5.c).

1103 Siepi 1822b, S. 575.

eine etwas andere Art der Lokalisierung verwendet. Dabei handelt es sich um die Reste eines älteren Baus, die laut Francesco Maria Galassi ohne Not im Jahre 1758 beseitigt worden sind.¹¹⁰⁴ Felice Ciatti hatte 1638 an der Stelle der dortigen, von S. Pietro unmittelbar abhängigen Pfarrkirche S. Costanzo oder in deren Umgebung das Vorbestehen eines Diana-Tempels behauptet; zur Identität dieses Baus mit der Tabucca oder der Frage der Säulen hatte er sich allerdings nicht geäußert.¹¹⁰⁵ Die Tabucca ist bis heute nicht gedeutet worden; möglicherweise handelt es sich um Teile einer älteren Stadtbefestigung.¹¹⁰⁶ Zu beachten ist, dass Siepi die von ihm abgelehnte Herleitung allerdings auch nicht dahingehend referiert, dass die Säulen direkt aus der Tabucca entnommen worden seien; vielmehr würde lediglich eine Herkunft aus dem umliegenden Feld („campo“) behauptet.

Mauro Bini referierte 1848 die auf Orsini zurückgehende These, wonach man die Säulen einem Vulcanustempel in der Porta S. Angelo entnommen habe; dieses ließe sich jedoch durch Quellen nicht belegen und würde daher nach Ansicht des Autors auch zukünftig reine Vermutung bleiben.¹¹⁰⁷ Mariano Guardabassi behauptete 1872, dass „laut den alten Lokalautoren“ („[s]eguendo gli antichi scrittori di cose patrie“) ein Teil der Säulen sowohl von S. Angelo als auch von S. Pietro in Perugia aus dem Tempel der Göttin Flora aus Civitella d’Arno stammen, dem antiken Arna. Fundstellen oder nähere Erläuterungen gibt Guardabassi jedoch nicht;¹¹⁰⁸ ähnlich wie bei Bini wird her jedoch lediglich die von Orsini 1792 aufgestellte, nicht weiter haltbare These leicht verfälscht wiedergegeben.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat Silvano De Stefano in der Nachfolge Orsinis die Herkunft der Säulen von der Kirche S. Angelo in Perugia behauptet; Martino Siciliani übernahm dagegen im Jahre 1994 von Galassi die Annahme, dass die Säulen einem antiken Vulcanustempel entstammten, der in der Nähe der Kathedrale gestanden habe.¹¹⁰⁹ Damit beruft sich auch die jüngere Literatur immer noch auf die traditionellen, größtenteils widerlegten und ansonsten unbelegten Herkunftsbehauptungen der Autoren des späten 16. bis zum 19. Jahrhundert.

Einzig Luana Cenciaioli hat sich den Säulen mit belastbaren archäologischen Methoden genähert und sich auf diese Weise von den traditionellen Zuschreibungen gelöst. Dabei hat sie in ihrem Katalog der antiken Kapitelle in Perugia zumindest die ionischen Exemplare im Langhaus von S. Pietro ausführlich beschrieben und stilistisch zu anderen Kapitellen in Beziehung gesetzt. Sie kommt so zu einer

1104 Siepi beschreibt die Tabucca an anderer Stelle als einen sehr alten Raum mit gegossenem Gewölbe, der gemeinhin als *Tabucca di S. Costanzo* bezeichnet würde, und 1758 zerstört wurde; Siepi [vor 1829] ed. Roncetti 1994 I, S. 378 f.; vgl. auch Galassi 1792, S. 10. Die Zerstörung geht möglicherweise auf die Anlage des „Giardino di Frontone“ zurück, welcher der Gründung der Accademia Arcadia del Frontone 1778 vorausging, s. Teza, in: Teza und Stopponi 2001, Fn. 284 mwL.

1105 Ciatti 1638a, S. 207 mit der Quellenangabe „Pfal. 44“, die hier nicht weiter identifiziert werden kann.

1106 Gigliarelli 1907, S. 246 f.; zit. nach Teza, in: Teza und Stopponi 2001, Fn. 284.

1107 Bini [1848] II [Ms.], S. 191.

1108 Guardabassi 1872, S. 244.

1109 De Stefano 1902a, S. 10; Siciliani 1994, S. 24.

Datierung an das Ende des 3. / Anfang des 4. Jahrhunderts und konstatiert eine Herkunft der Kapitelle aus stadtrömischen Werkstätten.¹¹¹⁰ Damit gehören sie zu jenen zahlreichen Kapitellen, die in Perugia, Spoleto und Chiusi seit dem 1. und bis ins 4. Jahrhundert hinein aus Rom importiert worden sind, wobei die Durchführung insbesondere der letzten Fertigungsstufe wahrscheinlich vor Ort in den umbrischen Städten erfolgte.¹¹¹¹

Insofern Cenciaioli die antiken Säulen in Spoleto und Chiusi offenbar mindestens überwiegend in mittelalterlicher Spolienverwendung aufgefunden hat, muss eine Verwendung antiker Säulen in S. Pietro im 10. Jahrhundert, anders als von Gisberto Martelli vermutet, auch in der vorhandenen großen Menge und weitgehenden Einheitlichkeit keineswegs als unwahrscheinlich erscheinen. Zu berücksichtigen ist außerdem, dass auch Maria Teresa Gigliozzi bei ihrer Untersuchung der romanischen Kirchen Umbriens eine reichhaltige Verwendung antiker Spolien beobachtet hat.¹¹¹²

Da derartige Kapitelle nach Cenciaiolis Analysen bei ihrer ursprünglichen Fertigung offenbar von Anfang an für eine Verwendung in den jeweiligen umbrischen Städten vorgesehen waren, ist davon auszugehen, dass die Säulen von S. Pietro im 10. Jahrhundert einem in Perugia vorbestehenden antiken Bau des späten 3. bzw. 4. Jahrhunderts entnommen worden sind. Aufgrund der geringen Kenntnisse der antiken Gestalt der Stadt Perugia können die entsprechenden Gebäude bisher jedoch nicht konkret identifiziert werden, nach Cenciaioli sei aber von einer Herkunft aus einem öffentlichen, möglicherweise aber auch einem privaten Gebäude auszugehen.¹¹¹³

Verwundern muss an dieser Stelle allerdings, warum Cenciaioli die beiden korinthischen Kapitelle nicht in ihr Kompendium der antiken Kapitelle Perugias aufgenommen hat. So haben die soeben angestellten Überlegungen, ob S. Pietro ursprünglich über ein Querhaus verfügt hatte, ergeben, dass auch im Ursprungsbau an der Stelle der heutigen korinthischen Säulen Stützen gestanden haben müssen, und dass zumindest die attischen Basen und die Säulenschäfte von Anfang an Bestandteil dieser Stützen gewesen sind. Nun könnte man natürlich davon ausgehen – wie dies Cenciaioli zu tun scheint – dass die Abweichung, wonach hier korinthische und nicht ionische Kapitelle verwendet wurden, dadurch zu erklären ist, dass diese erst bei den Umbau- bzw. Neubauarbeiten des 10. Jahrhunderts geschaffen wurden, etwa weil hier nicht mehr hinreichend antike Spolien vorhanden waren. Betrachtet man nun allerdings jene beiden westlichsten Säulenkapitelle, die offensichtlich tatsächlich erst im Mittelalter kreiert worden sind, so erscheint im stilistischen Vergleich eine Schaffung der beiden korinthischen Kapitelle zur selben Zeit als nahezu ausgeschlossen. Entweder sind die beiden Kapitelle nämlich tatsächlich durch die Bauhütte des 10. Jahrhunderts in S. Pietro geschaffen worden;

1110 Cenciaioli 1977–78, S. 70–82.

1111 Ibid., S. 91–94.

1112 Gigliozzi 2000, S. 3.

1113 Cenciaioli 1977–78, S. 94 f.

dann würden sie das (gemessen an der Ästhetik klassischer Kapitellbildung) geringe künstlerische Niveau abbilden, zu dem die Werkstatt von S. Pietro im 10. Jahrhundert in der Lage war, und man könnte ihnen die geradezu schulmäßige Ausführung der beiden östlichen korinthischen Kapitelle nicht zutrauen. Alternativ könnte man auch annehmen, dass es sich auch bei den beiden westlichen Kapitelle um Spolien handelt, etwa weil die Bauhütte des 10. Jahrhunderts, die ansonsten sorgfältig ionische und korinthische Säulen in der horizontalen Anordnung voneinander trennt, die Fehlstellen wahrscheinlich mit zwei ionisierenden Säulen geschlossen hätte, wenn sie durch Neuschaffung der Kapitelle die Wahl dazu gehabt hätte. Aber auch dann wäre davon auszugehen, dass die vier Kapitelle ursprünglich aus unterschiedlicher Zeit stammen, wobei die westlichen Spolien jüngerer und die beiden östlichen antiker Produktion entstammten. Da die östlichen korinthischen Kapitelle – wie im vorliegenden Kapitel bereits festgestellt wurde – auch nicht aus nachmittelalterlicher Zeit stammen, muss also davon ausgegangen werden, dass auch hier tatsächlich antike Spolien verwendet wurden.

Zusammenfassend ergibt sich also, dass die in S. Pietro verwendeten Säulen abgesehen von den zwei westlichsten Kapitellen und einer ebenfalls von der sonstigen Norm abweichenden Basis aus antiker Zeit stammen, und dass sie in S. Pietro offenbar als Spolien verwendet wurden. Die Behauptung, wonach die Säulen im Jahre 962 durch die Kommune Pietro Abate geschenkt worden wären, entbehrt jeder Grundlage; die Datierung des Ursprungsbaus von S. Pietro kann also nicht auf Basis dieser Annahmen erfolgen. Da jedoch auch sämtliche anderen älteren Herkunftsangaben entweder klar widerlegbar sind oder jeglicher Belege entbehren, muss ihre tatsächliche Herkunft als unklar gelten. Wahrscheinlich ist, dass sie ursprünglich für ein relativ bedeutendes öffentliches Peruginer Bauwerk des späten 3. bzw. des frühen 4. Jahrhunderts geschaffen wurden.

Tatsächlich ist eine derartige Menge an qualitativ hochwertigen und weitgehend ähnlich gestalteten antiken Säulen eine Besonderheit, die den Innenraum von S. Pietro auch erheblich aufwertet. Allerdings ist die Behauptung Martellis, wonach eine solche Menge und Qualität an Säulen am Ende des 10. Jahrhunderts wohl kaum vorgelegen hätte, klar zu widerlegen, da es in mittelalterlichen Gebäuden zumindest in Chiusi und Spoleto in zeitlicher Nähe ebenfalls zu einer derartigen Verwendung von Spoliensäulen kam und die Verwendung antiker Spolien für die romanischen Bauten Umbriens geradezu kennzeichnend ist. Damit sind sämtliche Behauptungen widerlegt, anhand derer sich entgegen dem Befund der Schriftquellen eine Datierung des Baus von S. Pietro vor dem Ende des 10. Jahrhunderts hätte unternehmen lassen. Gleichzeitig ist aufgrund des Baubefunds eine Datierung in das späte 10. Jahrhundert eher noch wahrscheinlich gemacht worden.

Mit größter Wahrscheinlichkeit ist nun also tatsächlich davon auszugehen, dass die Kirche S. Pietro ursprünglich durch Pietro Abate am Ende des 10. Jahrhunderts errichtet worden ist, wobei er 18 antike Spoliensäulen unbekannter Herkunft verwendete. Bei dem von ihm errichteten Bau hatte es sich um eine querhauslose dreischiffige Basilika gehandelt, die im Westen über eine Eingangsloggia, im Osten jedoch möglicherweise über eine einzelne zentrale Apsis, wahrscheinlicher

aber noch über einen triapsidalen Schluss verfügte. Dieser Ursprungsbau verfügte im östlichen Bereich von Anfang an über eine Krypta, deren triapsidaler Ostschluss von Westen aus frei lag. Da sich die in horizontalen Reihen verlaufenden, sorgfältig verfugten Hausteinmauerungen an den vermutlich zum Ursprungsbau gehörenden Gebäudeteilen der Westfassade, des westlichen Bereichs der Nordwand und an den kleineren Apsiden der Krypta finden, scheint dies mindestens eine der Mauerungsformen gewesen zu sein, die von der unter Pietro Abate tätigen Werkstatt verwendet worden ist. Da sich diese Mauerungsformen jedoch auch an Stellen finden, die unzweifelhaft erst in späterer Zeit errichtet worden sein müssen – so etwa die Mauerungen im Bereich des Querhauses und des eindeutig dem gotischen Epochenstil angehörenden Chorpolygons – muss davon ausgegangen werden, dass diese Art der Mauerung in Perugia auch nach dem 10. Jahrhundert noch verwendet worden ist. Die Ähnlichkeit der aus unterschiedlichen Zeiten des Mittelalters stammenden Mauerteile mag aus dem Umstand herrühren, dass Teile des, wie sich herausstellen wird, um 1330 errichteten Sanktuariumsbau aus Mauerstücken gefertigt wurden, die aus dem niedergelegten ehemaligen Ostschluss von S. Pietro stammen; außerdem mögen die Steine zu unterschiedlichen Zeiten ein und derselben fortbestehenden Quelle entnommen worden sein. In diesem Zusammenhang ist ja eine Herkunft aus einem Teil der etruskischen Stadtmauer vermutet worden.¹¹¹⁴

Aus einem Abgleich mit den Mauerungen gesichert antiker Gebäude in Umbrien lässt sich im Übrigen ein weiteres Argument dafür gewinnen, dass S. Pietro in jedem Fall in nachantiker Zeit errichtet worden ist. So weist etwa der wahrscheinlich im 4./5. Jahrhundert errichtete „Clitumnus-Tempel“, der offenbar von Anfang an nicht etwa einen paganen Tempel, sondern vielmehr eine frühchristliche Kirche dargestellt hat, in seinen ältesten Teilen im Gegensatz zu S. Pietro eine Mauerung aus monumentalen, stark längsrechteckigen Hausteinen auf, die noch dazu sehr viel stärker verwittert scheinen als in der Peruginer Benediktinerkirche (Abb. 1042). Außerdem ist der Clitumnus-Tempel tatsächlich weitgehend in Form eines klassischen Antentempels gebildet und verfügt über offenbar nur teilweise aus Spolienmaterial gewonnenen Bauschmuck in antiken Formen.¹¹¹⁵

In S. Salvatore in Spoleto wird vermutet, dass der Sanktuariumsbereich einschließlich des unteren Bereichs der Apsis sowie die Eingangsfront die einzigen Teile sind, die bei der ursprünglichen Errichtung der Kirche Ende des 4. bzw. Anfang des 5. Jahrhunderts *ex novo* errichtet worden sind (Abb. 1043 f.).¹¹¹⁶ In allen diesen Bauteilen besteht das Mauerwerk aus *Opus listatum*, d. h. Steinlagen aus Ziegeln wechseln mit solchen aus Hausteinen ab. Diese Mauerungsform findet sich auch am Kuppeltambour der in ihren ältesten Teilen (zu denen der Tambour gehört) um die Mitte bzw. in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts datierten Kirche

1114 S. o. Fn. 929. Zu berücksichtigen ist dabei auch, dass sich ein ähnliches Mauerwerk auch in Teilen des Campanile der Kirche findet. Vgl. zum Campanile: Fondazione per l'istruzione agraria in Perugia 2002.

1115 Touring Club Italiano 2012g, S. 378.

1116 Pardi 2000, S. 317–353; Touring Club Italiano 2012g, S. 451.

S. Angelo in Perugia (Abb. 955).¹¹¹⁷ Auch diese Mauerungsform ist in S. Pietro nicht zu beobachten. Die Mauerung der Apsiskalotte von S. Salvatore in Spoleto ähnelt allerdings tatsächlich jener Quadersteinmauerung, die in S. Pietro verwendet worden ist, doch stammt sie womöglich aus einer der zahlreichen Umbaukampagnen, die S. Salvatore seit dem Hochmittelalter durchlaufen hat.¹¹¹⁸ Die möglicherweise ursprünglich aus dem 6. oder 7. Jahrhundert stammende Kirche S. Maria Assunta in Otricoli weist dagegen im Mittelschiff und der inneren Eingangswand ein Mauerwerk aus *Opus mixtum* auf, bei dem Ziegellagen mit *Opus reticulatum* abwechseln.¹¹¹⁹

In Bezug auf die um die Mitte bzw. in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts errichtete Kirche S. Angelo in Perugia ergibt sich außerdem ein deutlicher Unterschied in der Durchbildung der Kämpfersteine. So handelt es sich bei den aus der Erbauungszeit von S. Angelo stammenden Exemplaren um echte Karnieskämpfer, indem auf die auskragende Kehle im unteren Bereich ein – wenn auch kleiner – Wulst folgt, wodurch sich erst überhaupt die S-Form eines Karnieses ergibt (Abb. 955). Die Kämpfersteine von S. Angelo sind außerdem unregelmäßig gebildet und deutlich größer als jene von S. Pietro.¹¹²⁰ Die Unterschiede in der Durchbildung haben Ylva Meyer daher zu dem Schluss veranlasst, die Kämpferplatten von S. Pietro in jedem Fall nicht in frühchristliche Zeit zu datieren. Sie vermutet an dieser Stelle einen nachträglichen Umbau in S. Pietro.¹¹²¹ Viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass man in der abweichenden Durchbildung der Kämpferplatten ein weiteres Indiz für eine Datierung des Kirchenbaus von S. Pietro erst ins Mittelalter sehen muss, wobei die Kämpfer möglicherweise nach dem Vorbild von S. Angelo gestaltet wurden.

Die in Ziegelmauerung errichteten Mauern von S. Pietro scheinen durchweg nicht dem 10. Jahrhundert anzugehören. So ist bereits nahegelegt worden, dass der Obergaden des Langhauses wahrscheinlich im Zuge der umfassenden Umbaukampagne von um 1330 errichtet worden ist, in deren Zuge auch der heute sichtbare Sanktuariumsbau von S. Pietro errichtet wurde. Dabei wurden zumindest im Querhaus neben Hausteinen auch zahlreiche Ziegelsteine verwendet. Dies ist entweder damit zu begründen, dass das vorhandene Baumaterial nicht für eine einheitliche Errichtung nur aus Hausteinen ausreichte, oder es kommen insbesondere im zentralen Bereich der Westwand des Querhauses statische Gründe infrage. Im Bereich der Fenster des Querhauses zeigt sich außerdem, dass auch bei

1117 Vgl. Meyer 2013, S. 58 f., die dieses Mauerwerk allerdings „Opus vittatum“ nennt. S. zur Datierung von S. Angelo in Perugia und seiner heutigen Bestandteile oben auch Fn. 1001.

1118 Vgl. zu den zahlreichen Umbaukampagnen Touring Club Italiano 2012g, S. 451. Die Apsiskalotte wird hier nicht datiert.

1119 Catalano 2011/2012, S. 342 f. Zu den Datierungsvorschlägen vgl. *ibid.*, S. 344–348 meL. Pardi möchte die Hochschiffwände der Umgestaltung der Kirche im 9. Jahrhundert zuweisen, vgl. Pardi 2000, S. 164.

1120 Meyer 2013, S. 56 f.

1121 Vgl. *ibid.*, S. 116 f.

der Umgestaltungsmaßnahme von ca. 1591–1609 auf Ziegelmauerungen zurückgegriffen werden sollte.¹¹²²

Dass der Ursprungsbau von S. Pietro in Perugia in der älteren Literatur häufig in das 6. Jahrhundert datiert worden ist, hat in den zahlreichen Überblickswerken zur romanischen Architektur in Umbrien zu einer erheblichen Unsicherheit geführt. So wurde in diesem Teil der Literatur die Kirche von S. Pietro zwar überwiegend in mittelalterliche Zeit datiert. Die durch die traditionelle Frühdatierung des Baus entstandene Unsicherheit wurde jedoch nicht durch eine vertiefte Bauanalyse ausgeglichen, so dass S. Pietro höchstens cursorisch behandelt und nicht in den größeren Zusammenhang der Architekturentwicklung in Umbrien eingeordnet wird.¹¹²³ Dies ist ein gravierender Befund, da es sich bei S. Pietro in Perugia offenbar um einen Bau von erheblichem Anspruchsniveau gehandelt hat, auf den bei der Analyse der umbrischen Baukunst des 10. und 11. Jahrhunderts kaum verzichtet werden kann.

Fraglich ist nun, wie S. Pietro in den Kontext der umbrischen Architektur des 10. Jahrhunderts einzuordnen ist, und ob seine spezifische Bauform möglicherweise nur durch überregionale Einflüsse erklärt werden kann. Fast alle der heute bekannten romanischen Bauten in Perugia sind später zu datieren als S. Pietro; dies gilt für die drei 1163 erstmals erwähnten Kirchen SS. Stefano e Valentino, S. Fortunato und S. Martino ebenso wie für S. Andrea (Ersterwähnung 1168), S. Maria dei Francolini (Ersterwähnung 1170) S. Matteo in Campo d'Orto (errichtet im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts), den romanischen Vorgängerbau von S. Costanzo (um 1200), S. Matteo degli Armeni (1273), S. Prospero (Ersterwähnung 1285) und S. Maria della Valle (13. Jahrhundert).¹¹²⁴ Von den heute noch erhaltenen Bauten könnte einzig die kleine Kirche S. Benedetto Vecchio (auch benannt als S. Benedetto alla Canapina), die erstmals 1027 erwähnt wird, aus der Erbauungszeit von S. Pietro in Perugia stammen; dabei handelt es sich um eine doppelstöckige Kirche, die eine ähnliche Quadermauerung aufweist wie die ältesten Teile von S. Pietro in Perugia, über ähnliche schachtartige Fensteröffnungen sowie in der Oberkirche über

1122 S. zu diesen Maßnahmen unten Kapitel X.2.c) und X.4.a).

1123 S. Pietro fehlt insb. in: Pardi 1972; Pardi 2000; Brucher 1987, S. 229–247; Sperandio 2001. Auch Maria Teresa Gigliozi lässt S. Pietro bei ihren Überlegungen weg, obwohl sie ihn sogar für einen romanischen Bau hält, vgl. Gigliozi 1996, S. 2; der Bau fehlt auch in ihrer Liste antiker umbrischer Bauten, vgl. S. 3. Auch in einem späteren Überblickswerk zur romanischen Architektur Umbriens lässt Gigliozi den Kirchenbau von S. Pietro bewusst aus, ohne dies jedoch weiter zu begründen (vgl. Gigliozi 2000, S. 2); behandelt wird lediglich die Krypta (ibid., S. 15 f.). Bernardino Sperandio geht davon aus, dass S. Pietro kurz vor 1002 (Zeitpunkt der ältesten Erwähnung von S. Pietro in der Papsturkunde Silvesters II.) errichtet worden ist; von der ursprünglichen Struktur sollen aber nur noch der „Eingangsbogen zur Krypta und ein Verteidigungsturm aus sorgfältiger Quadermauerung („in pietra ben squadrata“) bestehen (vgl. Sperandio 2001, S. 91). Dies würde implizieren, dass der gesamte heute Kirchenbau von S. Pietro erst in nachromanischer Zeit errichtet worden ist; diese Behauptung ist in der Literatur zu S. Pietro singulär. Merkwürdig ist im Übrigen, warum Sperandio den Blindbogen der Fassade und das eindeutig gotische Chorpolygon abbilden lässt.

1124 Sperandio 2001, S. 92 f.

einen monoapsidalen Schluss verfügt (Abb. 1045).¹¹²⁵ Ähnliche Elemente finden sich jedoch auch bei den übrigen Kirchen. Dies gilt insbesondere für S. Martino, S. Matteo in Campo d'Orto und S. Maria dei Francolini, wobei letztere beiden außerdem über eine kleine Rose verfügen, die eine aus geometrischen Mustern gebildete Steinschnittfüllung aufweisen (Abb. 1046 und 1049). Möglicherweise muss man sich in ähnlicher Form auch die ursprüngliche Verzierung der Rose von S. Pietro vorstellen.

Unmittelbar vergleichbar mit S. Pietro in Perugia könnte außerdem die Bischofskirche S. Lorenzo gewesen sein. Die vorliegenden Untersuchungen haben ergeben, dass der älteste Kathedralbau von Perugia tatsächlich bereits in frühchristlicher Zeit an der Stelle der heutigen Kathedrale S. Lorenzo gestanden haben könnte.¹¹²⁶ Durch Ughelli ist überliefert, dass der Peruginer Bischof Roger einen neuen Kathedralbau errichtet haben soll, der im Jahre 965 geweiht wurde.¹¹²⁷ Insofern Ughelli in diesem Zusammenhang mit der angeblichen ursprünglichen Kathedralfunktion von S. Pietro in Perugia nachweislich falsche Tatsachen behauptet, wird man das Weihedatum erst nach einer sorgfältigen Überprüfung von Ughellis Quellen als historisch gesichert annehmen können. Dabei wäre auch zu fragen, ob die von Ughelli behauptete, angeblich 936 erfolgte Reliquientranslation tatsächlich stattgefunden hat, und ob es sich dabei in Wahrheit um eine den Beginn der Bautätigkeiten markierende zwischenzeitliche Verlagerung der Herkulanusreliquien aus dem Vorgängerbau der Peruginer Kathedrale in die Kirche S. Stefano del Castellare gehandelt hat (und der dann später als Verlagerung aus S. Pietro fehlgedeutet wurde).

Zum derzeitigen Zeitpunkt ist also zumindest mit einiger Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass um die Zeit, zu der S. Pietro in Perugia errichtet wurde, auch ein neuer Kathedralbau entstand. Insofern dieser ab dem Jahr 1300 in einer sehr langgezogenen Bautätigkeit durch den heute vorhandenen Kathedralbau vollständig ersetzt worden ist, lassen sich über dessen ursprüngliche Gestalt kaum Aussagen treffen. Bekannt ist lediglich, dass er die Ausdehnung des heutigen Querhauses von S. Lorenzo besessen haben soll; er wäre demnach deutlich kleiner gewesen als die neu errichtete Peruginer Benediktinerkirche.¹¹²⁸

Insofern also sämtliche romanische Kirchen Perugias in späterer Zeit teils drastisch überformt und im Falle von S. Costanzo und der Kathedrale S. Lorenzo sogar vollständig ersetzt worden sind, wird es nicht ohne weiteres möglich sein, ihr tatsächliches genaues Aussehen in romanischer Zeit zu rekonstruieren. Dabei muss an dieser Stelle sogar offenbleiben, ob es sich bei den Kirchen ursprünglich wenigstens teilweise um Basiliken gehandelt hat. Keine der heute erhaltenen Kirchen erreicht jedoch auch nur annähernd die Größe bzw. das Anspruchsniveau

1125 Ibid., S. 92.

1126 S. o. S. 195.

1127 S. o. S. 133.

1128 Vgl. zu S. Lorenzo: Nicolini 1992a; Giordani 1992, S. 163 nach Calderoni 1980, S. 15; Touring Club Italiano 2012g, S. 113.

von S. Pietro in Perugia, was ausdrücklich auch für den Kathedralbau des 10. Jahrhunderts gegolten hat. Damit erscheint der Ursprungsbau von S. Pietro in Perugia also als Solitär, dem in Dimensionierung und baulicher Ausstattung höchstens der in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts errichtete Kirchenbau von S. Angelo vergleichbar erscheint.¹¹²⁹

Wendet man nun den Blick auf den regionalen Kontext, so berücksichtigt man sinnvollerweise die von Maria Teresa Gigliozi mit überzeugenden Argumenten vorgeschlagenen Einteilung der Kunstlandschaft des romanischen Umbrien in vier Mikroregionen. Dabei datiert sie die Romanik entsprechend dem Befund eines Bauens in einem weitgehend einheitlichen Epochenstil vom 10. bis in das frühe und in einigen Regionen sogar entwickelte 13. Jahrhundert. Dabei seien die politischen Verhältnisse nach wie vor durch die von den Langobarden zwischen dem 6. und dem 8. Jahrhundert herbeigeführte regionale Fragmentierung geprägt gewesen, die im romanischen Umbrien zur Ausbildung von vier kulturell relativ distinkten Mikroregionen geführt habe. Diese Fragmentierung sei erst durch die Einfügung Umbriens in den Kirchenstaat im Verlauf des 13. Jahrhunderts zugunsten stärkerer Vereinheitlichung aufgehoben worden.

Besonderes Kennzeichen des romanischen Umbrien sei dabei die besonders intensive Rezeption auswärtiger kultureller – und dabei eben auch architektonischer – Entwicklungen gewesen. Grund hierfür war, dass Umbrien als zwischen Rom und Ravenna zentralgelegenes Gebiet, durch das die Via Flaminia und die Via Amerina verlaufen, eine veritable Durchgangsregion gewesen sei, die ständig äußeren Einflüssen ausgesetzt gewesen sei.¹¹³⁰ Hinzu komme, dass bereits im 10. Jahrhundert nahezu sämtliche klassisch-römischen Architekturen zerstört worden seien, sodass die Rezeption etwa klassisch-antiker Basiliken nur durch einen Blick auf außerumbrische Bauten erfolgen konnte. Hierdurch habe sich Umbrien schließlich zu einem Scharnier zwischen den Architektursprachen des Latiums und der byzantinisch geprägten Region um Ravenna und der Pentapolis entwickelt.¹¹³¹

Perugia gehört dabei zu der ersten der vier von Gigliozi rekonstruierten Mikroregionen weitgehend einheitlicher baulich-kultureller Entwicklung in romanischer Zeit an. Dabei handelt es sich um die nördliche Region, die ansonsten Città di Castello, Gubbio und den Lago Trasimeno umfasste und im südlichen Bereich bis hin zur Straße von Chiusi über Perugia bis Gubbio reichte.¹¹³² Dabei habe sich diese Region kulturell hin zu Arezzo und dem Montefeltro orientiert, die damals eine kulturelle Einheit mit dem byzantinisch geprägten Ravenna gebildet habe. Ein byzantinischer Einfluss habe darüber hinaus auch in der Mikroregion um Orvieto bestanden, die sich als südwestliche umbrische Mikroregion jedoch

1129 S. zur Datierung von S. Angelo o. Fn. **1001**.

1130 Vgl. dazu auch Pagano 2014, S. 66–68. Allerdings versucht Pagano, anhand der von ihm angestellten überregionalen Bauvergleiche eine Frühdatierung von S. Pietro in frühchristliche Zeit zu begründen.

1131 Gigliozi 2000, S. 1–3.

1132 Ibid., S. 4.

dennoch deutlich von der Region um Perugia unterschieden habe.¹¹³³ Deutlich anderen äußeren Einwirkungen war dagegen die südöstliche Mikroregion des Herzogtums Spoleto einschließlich Assisi, Foligno, Terni und Valnerina ausgesetzt; dies gelte auch für die zentralsüdliche Mikroregion um Narni.¹¹³⁴ Indem Günter Brucher in seinem Überblickswerk über die romanische Baukunst in Italien in seinem Kapitel über Umbrien fast ausschließlich Spoletiner Bauten behandelte, fasste er also in Wahrheit nicht die Charakteristika der umbrischen Romanik, sondern vielmehr jene einer ihrer Mikroregionen zusammen.¹¹³⁵

In der ersten Mikroregion um Perugia, Città di Castello, Gubbio und den Lago Trasimeno, erscheint grundsätzlich zunächst S. Maria in Pantano bei Massa Martana vergleichbar, insofern es sich hierbei um eine frühromanische Basilika handelt (Abb. 1051–1070). Die Basilika wird in das 8.–9. bzw. in das 10. Jahrhundert datiert und ist damit einer der wenigen erhaltenen frühromanischen Bauten überhaupt in der Region.¹¹³⁶ Tatsächlich erlaubt der erhaltene Denkmälerbestand ansonsten nur Vergleiche mit Bauten, die später zu datieren sind als S. Pietro in Perugia.

Bei näherer Betrachtung von S. Maria in Pantano überwiegen jedoch die Unterschiede zur Peruginer Benediktinerkirche: Zum einen werden in den Bau antike Mauerungen in *Opus mixtum* inkorporiert, während die zeitgenössisch errichteten Bauteile unsorgfältig verlegte Haustein- und Geröllmauerungen mit hohem Putzanteil aufweisen. Im Inneren erscheint S. Maria als querhauslose Basilika mit monoapsidalen Schluss zunächst S. Pietro grundsätzlich vergleichbar; die großen Langhausarkaden mit ihren extrem langen Laufweiten wirken jedoch derart abweichend zur Architektursprache des ohnehin deutlich größeren Kirchenbaus von S. Pietro, dass im Endeffekt keine Wechselbeziehung zwischen S. Maria in Pantano und der Peruginer Benediktinerkirche angenommen werden kann.¹¹³⁷

Ein weiterer Vergleichsbau ist die um 972 erstmals erwähnte, in den heute sichtbaren Formen aber wohl in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts errichtete Abteikirche SS. Maria ed Egidio in Petroia bei Città di Castello (Abb. 1071–1091). Vergleichbar erscheint, dass es sich ursprünglich um eine dreischiffige Basilika mit offenem Dachstuhl und triapsidalem Schluss gehandelt hatte; außerdem verfügte der Bau über eine Krypta, die eine Erhöhung des Bodenniveaus im Sanktuariumsbereich mit sich brachte.¹¹³⁸ Auch die schachtartigen Rundfenster weisen Ähnlichkeiten mit den älteren Rundfenstern in S. Pietro auf.

Insgesamt überwiegen jedoch auch bei diesem Bau die Unterschiede. So erfolgten die Mauerungen zwar in Form von Hausteinen, die jedoch weniger

1133 Ibid., S. 1, 4, 23.

1134 Vgl. *ibid.*, S. 1 und 4.

1135 Vgl. Brucher 1987, S. 229–247.

1136 Gigliozzi 2000, S. 23 *meL*; Pardi 2000, S. 179–199.

1137 Vgl. zu einer Analyse des Baus Gigliozzi 2000, S. 23–26.

1138 Zu SS. Maria ed Egidio in Petroia bei Città di Castello vgl. *ibid.*, S. 28; Pardi 2000, S. 39–46; Sperandio 2001, S. 61 f.; Touring Club Italiano 2012g, S. 216.

sorgfältig quadriert wurden und daher einen hohen Putzanteil aufweisen. Außerdem verfügte der Bau ursprünglich über ein nicht ausladendes Querhaus und ist deutlich kürzer und steiler proportioniert als S. Pietro in Perugia. Des Weiteren war das Langhaus offenbar ursprünglich zweigeteilt: So werden die westlichsten Arkaden von drei schlanken achteckigen Pilastern getragen. Daraufhin erfolgte ursprünglich vor einem weiteren, dickeren Pfeiler eine erste Erhöhung des Bodenniveaus; die restlichen Arkaturen wurden von ebenfalls auf dem erhöhten Bereich stehenden Spolien Säulen getragen (vgl. die erhöhten Pfeiler in Abb. 1097, 1081). Dieses Motiv findet sich jedoch nicht in S. Pietro in Perugia.

Als grundsätzlich vergleichbarer basilikaler Bau der ersten Mikroregion wäre des Weiteren die Kirche S. Bartolomeo in Camporeggiano bei Gubbio zu nennen, die ursprünglich aus dem 11. Jahrhundert stammt (Abb. 1092–1095). Auch diese ist dreischiffig, wobei der östliche Bereich im Langhaus und den Seitenschiffen aufgrund des Vorliegens einer Krypta deutlich erhöht ist. Im Außenbau ist eine Lösung zu erkennen, die auch für S. Pietro grundsätzlich denkbar wäre: So schließt die Krypta triapsidal, während der eigentliche Kirchenraum nur über eine einzelne Hauptapsis verfügt, die im Außenbau zwischen beiden Geschossen durchgängig erscheint. In der Hausteinmauerung gerade des Obergadens erscheint S. Bartolomeo grundsätzlich mit S. Pietro in Perugia vergleichbar, auch wenn die Steine deutlich längsoblänger sind. Dennoch ergibt sich auch ein deutlicher Unterschied zur Peruginer Benediktinerkirche: Nicht nur ist die Kirche deutlich kleiner dimensioniert, sie verfügt wie schon S. Maria in Pantano über Bögen von sehr großer Laufweite, die noch dazu nicht durch Säulen, sondern durch rechteckige Pfeiler ohne Kapitell getragen werden.¹¹³⁹

Mit S. Bartolomeo in Camporeggio sind grundsätzlich die ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert stammenden Kirchen S. Michele Arcangelo in Lamoli und die Pfarrkirche S. Maria Assunta in S. Leo in der Emilia Romagna vergleichbar, wobei letztere sogar über Spolien Säulen verfügt. Sie sind allerdings erneut deutlich kleiner als S. Pietro in Perugia und weisen in der Wandbildung deutlich schwerere Formen auf.¹¹⁴⁰

Möglicherweise vergleichbar mit S. Pietro könnte außerdem der Ursprungsbau von S. Salvatore di Monte Corona bei Umbertide gewesen sein – wobei es hier nicht um die oben bereits erwähnten, offenbar auch in Monte Corona erst im 14. Jahrhundert eingefügten Obergadenfenster geht, sondern vielmehr um das Langhaus (Abb. 528 und 990). Dieses ist jedoch in späterer Zeit so vollständig überformt worden, dass ein Vergleich mit S. Pietro auf Basis des bisherigen Kenntnisstands nicht möglich erscheint.

Insgesamt muss S. Pietro also auch im Kontext der der Peruginer Architektur des 10. bis 13. Jahrhunderts sonst vergleichbaren Mikroregion als weitgehender Solitär erscheinen. Doch auch wenn man nach Bauten mit abweichender

1139 Vgl. zu S. Bartolomeo Gigliozzi 2000, S. 31–33; Sperandio 2001, S. 78 und 239.

1140 Vgl. zu beiden Kirchen Gigliozzi 2000, S. 33–35.

Morphologie sucht, findet sich in dieser Region kein Bau mit einem S. Pietro in Perugia vergleichbaren Anspruchsniveau.¹¹⁴¹

Die zweite, in diesem Zusammenhang einschlägige Mikroregion nach Gigliozi ist jene um die Kunstzentren Spoleto, Assisi und Foligno. Hier kommt es zunächst zu einem überraschenden Befund. So gilt die Basilica ugoniana, der heute verlorene Vorgängerbau der Kathedrale S. Rufino in Assisi, zumindest Maria Teresa Gigliozi als „das erste authentische Beispiel einer [romanischen] Basilika“ Umbriens; es wird gemeinhin angenommen, dass die Kirche in den 1020er bis 1030er Jahren begonnen und in der Mitte des 11. Jahrhunderts vollendet wurde (Abb. 1096). Dabei geht Gigliozi entweder von einer Spätdatierung von S. Maria in Pantano aus, oder sie möchte die Kirche – möglicherweise aufgrund ihrer Zweiteilung – nicht als reine Basilika anerkennen.¹¹⁴² Anhand der in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Datierung wäre diese Einschätzung bezüglich der frühesten mittelalterlichen umbrischen Basiliken nun zu korrigieren, da S. Pietro bereits ein halbes Jahrhundert eher als S. Rufino errichtet worden ist und ohne Zweifel eine „authentische“ Basilika darstellt. S. Pietro wäre sogar dann die früheste Basilika der umbrischen Romanik, wenn man den Vorgängerbau der Spoletiner Kathedrale S. Maria Assunta mit Toscano kurz vor die Fertigstellung der Basilica ugoniana frühdatieren möchte.¹¹⁴³ Es zeigt sich also, dass die in der vorliegenden Untersuchung nun mit größtmöglicher Sicherheit erfolgte Datierung der Peruginer Benediktinerkirche für die Rekonstruktion der umbrischen Architekturgeschichte einschneidende Folgen hat.

Wie Grabungen erwiesen haben, handelte es sich bei dem hugonianischen Bau um eine dreischiffige Basilika mit einem monoapsidalen Schluss; die Stützen wurden durch rechteckige Pfeiler gebildet. Die Kirche verfügte über ein Querhaus, ein erhöhtes Presbyterium mit einer darunter befindlichen Krypta und einem angrenzenden Kreuzgang.¹¹⁴⁴ Bisher ist die Basilica hugoniana als Vorbild für die „Spoletiner Gruppe“ und andere basilikale Bauten der Region gehalten worden;¹¹⁴⁵ möglicherweise war sie aber ihrerseits zumindest in Teilen nach dem Vorbild von S. Pietro in Perugia gebildet worden. Die Peruginer Benediktinerkirche könnte theoretisch also zumindest mittelbar das Vorbild für die Spoletiner Basiliken gewesen sein. Zu beachten sind dabei aber auch einige wesentliche Unterschiede zwischen S. Pietro und der Basilica ugoniana: Sie war offenbar kleiner dimensioniert, wies keine Spoliensäulen auf, schloss in Ober- und Untergeschoss mit einer und nicht etwa drei Apsiden, verfügte über eine Oratoriums- statt einer Ringkrypta und im Obergeschoss über ein nicht ausladendes Querhaus.¹¹⁴⁶

1141 Vgl. dazu im Überblick *ibid.*, S. 47–94.

1142 „Il primo autentico esempio di chiesa a impianto basilicale [...] è la fabbrica della nuova cattedrale di Assisi, *S. Rufino*“, *ibid.*, S. 26. Vgl. zur Basilica ugoniana auch: Sperandio 2001, S. 37 f.

1143 Vgl. zur Frühdatierung Gigliozi 2000, S. 26 mit Verweis auf Toscano 1974.

1144 Gigliozi 2000, S. 26; Sperandio 2001, S. 37 f.

1145 Gigliozi 2000, S. 26.

1146 S. zur Krypta von S. Rufino II oben S. 335.

Bei den späteren Bauten der Spoletiner Mikroregion erscheinen einige bedeutende Bauten von vorn herein mit S. Pietro in Perugia nicht vergleichbar, insofern es sich bei S. Pietro in Valle bei Ferentillo um eine einschiffige Kirche mit Kreuzgrundriss und bei S. Eufemia in Spoleto um eine Emporenbasilika mit Stützenwechsel handelt bzw. gehandelt hat.¹¹⁴⁷ Ein Abgleich mit den romanischen Vorgängerbauten von S. Pietro und der Kathedrale S. Maria Assunta in Spoleto erscheint darüber hinaus aufgrund der umfassenden späteren Veränderungen heute kaum mehr möglich.¹¹⁴⁸

Auf die Spoletiner Kirche S. Paolo „inter vineas“ ist im vorliegenden Kapitel bereits eingegangen worden (Abb. 998–1011i). Danach erscheint fraglich, ob deren heutige Gestalt wesentlich aus seiner ursprünglichen Errichtung am Ende des 10. Jahrhunderts oder dem bis 1234 erfolgten Renovierung der Kirche geschaffen worden ist; es scheint jedoch, als sei zumindest das Langhaus in der Höhe überragende Querhaus erst bei der Baukampagne des frühen 13. Jahrhunderts geschaffen worden, wobei die vorbestehende Krypta eingeebnet wurde.¹¹⁴⁹ Grundsätzlich könnte S. Paolo in Spoleto also S. Pietro in Perugia geähnelt haben. Die Kirche verfügt über einen offenen Dachstuhl, was offenbar auch in S. Pietro der Fall war. Die Arkaden werden ähnlich wie in S. Pietro durch Säulen getragen, deren Kapitelle allerdings erst in mittelalterlicher Zeit geschaffen worden sind. Ein Punkt, der S. Paolo jedoch deutlich von S. Pietro unterscheidet, ist deren deutlich steilere Proportionierung des Mittelschiffs.

Fraglich ist nun, inwieweit S. Pietro tatsächlich mit jenen Bauten vergleichbar ist, die seit Martelli der „Spoletiner Gruppe“ zugeordnet werden. Diese zeichnen sich nach Martelli durch eine dreischiffige, triapsidiale Anlage ohne Querhaus, ein erhöhtes Presbyterium, eine Oratoriumskrypta, eine Tonnenwölbung im Hauptschiff und eine Kreuzgratwölbung in den Seitenschiffen aus.¹¹⁵⁰ Sie werden von Gigliozi „Gebäuden mit basilikaler Anlage“ zugeordnet, obwohl es sich bei ihnen zumindest teilweise nicht um Basiliken im strengen Sinne gehandelt hat.¹¹⁵¹

Seit Martelli wird als Ursprung dieser Bauten zumeist S. Felice in Giano dell'Umbria angesehen, der teils in das frühe 12., teils jedoch auch erst in das 13. Jahrhundert datiert wird (Abb. 1101–1122). Dabei handelt es sich allerdings um eine Pseudobasilika, die noch dazu ursprünglich offenbar zumindest im linken Seitenschiff über eine deutlich höher angelegte Halbtonnenwölbung verfügt hat. Offenbar deshalb wird sie von Brucher – unzutreffend! – als Hallenkirche

1147 Zu S. Pietro in Valle bei Ferentillo vgl. Brucher 1987, S. 230; Gigliozi 2000, S. 47–49; Pardi 2000S. 25–37 und Sperandio 2001, S. 389 f.; zu S. Eufemia in Spoleto vgl. Brucher 1987, S. 245 f.; Gigliozi 2000, S. 114 f. und 113 f.

1148 S. Pietro wurde nach einem Brand 1329 im 14. Jahrhundert umfassend erneuert, vgl. Sperandio 2001, S. 112; S. Maria Assunta ist in ihrer heutigen Gestalt das Resultat eines Umbaus des 17. Jahrhunderts, vgl. Brucher 1987, S. 244; Sperandio 2001, S. 114 f.

1149 S. o. Fn. 1059.

1150 Martelli 1957; vgl. dazu auch Gigliozi 2000, S. 96 f. und Brucher 1987, S. 235.

1151 Vgl. Gigliozi 2000, S. 95.

bezeichnet.¹¹⁵² Anders als S. Pietro verfügt sie über gemauerte Rundpfeiler, die im Presbyteriumsbereich auf der erhöhten Krypta stehen. Der Presbyteriumsbereich ist außerdem – anders als im Ursprungsbau von S. Pietro, aber genauso wie bei allen weiteren Kirchen der Spoletiner Gruppe – ein eigener Raumteil, der durch einen Triumphbogen vom Langhaus geschieden wird.

Die zwischen 1079 und 1146 errichtete romanische Kirche S. Gregorio Maggiore in Spoleto ist S. Felice in diesem und zahlreichen weiteren Punkten weitgehend ähnlich; allerdings handelt es sich hier tatsächlich um eine Basilika mit kreuzgewölbten Seitenschiffen (Abb. 1125–1126u).¹¹⁵³ Das Mittelschiff hat heute einen offenen Dachstuhl, sollte aber ursprünglich offenbar ebenfalls durch ein Tonnengewölbe abgeschlossen werden.¹¹⁵⁴ Anders als in S. Felice finden im Presbyterium Spoliensäulen Verwendung.

Zwei weitere zentrale Bauten der „Spoletiner Gruppe“ sind die Ende des 12. Jahrhunderts errichteten Kirchen S. Silvestro und die Kathedrale S. Michele Arcangelo in Bevagna (Abb. 1123f.). Bei ihnen handelte es sich in ihrer ursprünglichen Anlage erneut um Pseudobasiliken, die S. Felice in Giano stark geähnelt, und die in den Seitenschiffen eben über die höher ansetzende Halbtonnenwölbung verfügt haben. In allen anderen Elementen haben sie – wie auch S. Felice – dem von Martelli herausgearbeiteten Schema entsprochen. Auch diese beiden Kirchen verfügen über deutlich steilere Proportionen als S. Pietro sowie über eine deutlich schwerere Formensprache.¹¹⁵⁵

Damit ergibt sich, dass der Einfluss, den S. Pietro möglicherweise auf die Bauten der „Spoletiner Gruppe“ gehabt haben könnte, tatsächlich nur geringfügig gewesen ist, da die Gebäude lediglich die grundsätzliche basilikale Struktur, den (allerdings anders gestalteten) erhöhten Kryptenbereich und den triapsidalen Schluss miteinander geteilt haben. Weitere, für die „Spoletiner Gruppe“ kennzeichnende Elemente wie die Ausscheidung des Presbyteriums durch einen Triumphbogen, die steile und schwere Formensprache, die Tonnen- und Kreuzgratgewölbe sowie die überwiegend pseudobasilikale Anlage unterscheiden sich dagegen deutlich von der Formenbildung im frühromanischen Kirchenbau von S. Pietro.

Auch in den beiden verbleibenden Mikroregionen finden sich kaum Bauten, die mit S. Pietro in Perugia direkt vergleichbar sind. S. Giovenale in Orvieto, dessen Langhaus aus dem 12. Jahrhundert stammt, ist deutlich steiler proportioniert und verfügt über deutlich länger gezogene Bogenläufe als S. Pietro; die Seitenschiffe wurden außerdem bereits in der Erbauungszeit mit Kreuzgratgewölben versehen (Abb. 1127f.). Vergleichbar erscheint allerdings die dort verwendete sorgfältige Quadermauerung.¹¹⁵⁶ Ähnlich gemauert ist auch S. Lorenzo de' Araris in Orvieto,

1152 Brucher 1987, S. 234–236; Gigliozzi 2000, S. 97f. und Sperandio 2001, S. 71f.;

1153 Gigliozzi 2000, S. 98; Sperandio 2001, S. 111f.

1154 Gigliozzi 2000, S. 98.

1155 Zu S. Silvestro und S. Michele Arcangelo in Bevagna vgl. Brucher 1987, S. 233f.; Gigliozzi 2000, S. 103–107 und Sperandio 2001, S. 48–50;

1156 Zu S. Giovenale in Orvieto vgl. Gigliozzi 2000, S. 149–151; Sperandio 2001, S. 397f.

das jedoch aufgrund seiner deutlich steileren Proportionierung, der schwereren Formen und des Fehlens einer Krypta mit S. Pietro nicht vergleichbar erscheint (Abb. 1129f.).¹¹⁵⁷ Die in ihrer heutigen Gestalt wohl wesentlich aus einer Umgestaltung des späten 13. Jahrhunderts entstammende Kirche S. Andrea in Orvieto ist jedoch schon allein aufgrund der Profilierungen der Arkadenzüge und der Seitenwände mit S. Pietro nicht vergleichbar (Abb. 1131).

Die romanischen Basiliken der verbleibenden Mikroregion um Narni sind dagegen schon allein aufgrund eines anderen bestimmenden ästhetischen Merkmals nicht mit S. Pietro zu vergleichen: So verfügen etwa die aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammende Kathedrale S. Giovenale und die im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts errichtete Kirche S. Maria in Pensole in Narni über Arkadenreihen in Form flacher Segmentbögen, sodass es fast schon scheint, als würden die Säulen ein gerade durchlaufendes Gebälk tragen (Abb. 1132–1186). Beide Kirchen verfügten darüber hinaus von Anfang an über ein nicht ausladendes Querhaus.¹¹⁵⁸

Damit muss S. Pietro vor dem Hintergrund des heute bekannten Denkmälerbestands in Umbrien als weitgehender Solitär gelten. Es handelte sich bei der Peruginer Benediktinerkirche um eine der frühesten in mittelalterlicher Zeit errichteten Kirchen in Umbrien überhaupt, und sie war in Größe und Anspruchsniveau offenbar sowohl den zeitgenössischen als auch den meisten später errichteten romanischen Bauten der Region überlegen.

Zu prüfen ist abschließend, ob S. Pietro vielleicht mit außerumbrischen Kirchen zu vergleichen wäre, die in jener Zeit bereits bestanden hatten oder ungefähr gleichzeitig errichtet wurden. Angesichts des Charakters Umbriens als Durchgangsregion wäre eine Bezugnahme der Peruginer Benediktiner auf außerumbrische Bauten ohnehin nicht überraschend.

Vergleichbar mit S. Pietro erscheint zunächst tatsächlich die Basilika von Castel S. Elia bei Viterbo im Latium (Abb. 960–976). Hierauf hatte bereits Gisberto Martelli verwiesen, war dabei jedoch irrtümlich von einer frühchristlichen Datierung von S. Elia ausgegangen, die jedoch tatsächlich erst im 11. Jahrhundert errichtet wurde.¹¹⁵⁹ Ähnlich wie S. Pietro ist S. Elia in sorgfältiger Quadermauerung errichtet, ist querhauslos und verfügt über kurze Bogenläufe, die von Spoliensäulen getragen werden. Deutlich unterschiedlich erscheint lediglich, dass die Arkaden in S. Elia im Gegensatz zu S. Pietro profiliert sind. S. Elia ist allerdings für die Gestaltung vorromanischer und romanischer Basiliken im Latium nicht repräsentativ; so ist oben bereits herausgearbeitet worden, dass beispielsweise die Architektur von S. Andrea in Flumine bei Ponzano Romano im Inneren deutlich anders ausgebildet ist als jene von S. Pietro.¹¹⁶⁰ Starke Unterschiede ergeben sich außerdem zu S. Maria Maggiore und zur ehemaligen Kathedrale S. Pietro in Tuscania (beide

1157 Zu S. Lorenzo de' Araris vgl. Sperandio 2001, S. 398.

1158 Zu S. Giovenale in Narni vgl. Gigliozzi 2000, S. 129–133 und Sperandio 2001, S. 393; zu S. Maria in Pensole in Narni vgl. Gigliozzi 2000, S. 133–135 und Sperandio 2001, S. 393f.

1159 S. o. Fn. 1054.

1160 S. o. S. 355.

mit unklarer Datierung zw. 8. und frühem 13. Jahrhundert; Abb. 1195–1237). So verfügen beide über ein durch einen Triumphbogen abgetrenntes, einem nicht ausladenden Querhaus ähnliches Presbyterium und über eine starke Profilierung der Mittelschiff-Arkaden, deren Laufweiten gerade im Falle von S. Pietro in Tuscania noch dazu viel weiter sind als jene von S. Pietro in Perugia.¹¹⁶¹

Für die Toskana hat das vorliegende Kapitel mit Mario Salmi bereits eine deutliche stilistische Nähe von S. Pietro zu S. Alessandro in Fiesole ergeben, die sich vor allem auf die ähnliche Proportionierung des Verhältnisses von Höhe und Breite der Arkaden, der Schiffe sowie der Schiffe untereinander ergeben hat (Abb. 1038a–1238g). Außerdem verfügt S. Alessandro über ein ähnlich schlankes Mauerwerk wie S. Pietro, das in Quadersteinreihen geschichtet ist, sowie ebenfalls über Spoliensäulen mit ähnlichen Kämpferplatten und Schäften aus Cipollino-Marmor und ähnlich geformte Arkadenbögen. Falls sich die Datierung von S. Alessandro in das Jahr 966 bewahrheiten sollte, wären beide Bauten noch dazu fast zeitgleich errichtet worden. Als ein weiterer, mit S. Pietro ähnlich direkt vergleichbarer Bau in der Toskana wurde mit Gisberto Martelli im vorliegenden Kapitel bereits S. Secondiano in Chiusi herausgearbeitet, dessen Datierung allerdings unklar ist.¹¹⁶² Zu berücksichtigen ist allerdings ein einzelner deutlicher Unterschied zu S. Pietro in Perugia: So verfügen weder S. Alessandro in Fiesole noch S. Andrea in Chiusi zumindest im heutigen Erscheinungsbild über eine Krypta, die zu einer deutlichen Erhöhung des Presbyteriums Bereichs führt. Im Vergleich mit den romanischen Kirchen in Florenz selbst überwiegen allerdings die Unterschiede; so ist SS. Apostoli (um 1075) deutlich steiler proportioniert als S. Pietro in Perugia (Abb. 1255).¹¹⁶³ Dies ist bei der wohl zwischen ca. 1018 und 1207 errichteten Abteikirche S. Miniato al Monte nicht der Fall;¹¹⁶⁴ diese verfügt allerdings sowohl im Bereich des Mittelschiffs als auch am westlichen Rand des durch eine Krypta deutlich erhöhten Presbyteriums Bereichs jeweils über einen Triumphbogen, der auf zwei den Seitenwänden vorgelegten halbrunden Pfeilern aufruht (Abb. 1252). Derartige Bauelemente werden in S. Pietro nicht existiert haben, da die nachweisbare Säulenreihe ununterbrochen vom West- bis zum Ostende des Innenraums verlaufen ist.

Darüber hinaus hatte Gisberto Martelli behauptet, dass S. Pietro frühchristlichen ravnennatischen und römischen Basiliken entsprochen habe, ohne dass er dies dann aber weiter ausgeführt hätte.¹¹⁶⁵ Dabei war er von der falschen Hypothese einer Datierung von S. Pietro in die Antike ausgegangen. Fraglich ist jedoch tatsächlich, ob sich die Errichter des in der Tat erst in frühromanische Zeit zu datierenden S. Pietro in Perugia an antiken Kirchen der Städte Rom und Ravenna

1161 Vgl. zu S. Pietro in Tuscania Touring Club Italiano 2012c, S. 314f., vgl. zu S. Maria Maggiore in Tuscania ibid., S. 312f.

1162 S. zu beiden toskanischen Bauten oben S. 353.

1163 Zur Datierung vgl. Wundram 1993, S. 159f.; Touring Club Italiano 2012b, S. 253.

1164 Zur Datierung vgl. Wundram 1993, S. 243f.; Touring Club Italiano 2012b, S. 518.

1165 S. o. Fn. 1054.

orientiert hatten, zumal Umbrien nach Gigliozi in romanischer Zeit ja ein kulturelles Scharnier zwischen diesen beiden Metropolen gebildet haben soll.

Mit den antiken römischen Basiliken S. Giovanni in Laterano (begonnen um 326, Abb. 1267f.), Altsanktpeter (um 330 – nach 350, Abb. 1262–1266), S. Clemente (1. Hälfte des 4. Jahrhunderts), S. Paolo fuori le Mura (begonnen nach 386, vollendet 395, Abb. 1270f.), S. Sabina (begonnen vor 422, Weihe 432, Abb. 1281) und S. Maria Maggiore (begonnen 432, Abb. 1272f.), aber auch mit mittelalterlichen Basiliken wie S. Prassede (um 817–824, Abb. 1280), S. Cecilia in Trastevere (um 817–824, Abb. 1278), S. Maria in Aracoeli (errichtet im späten 10. Jahrhundert, umgestaltet ab 1250, Abb. 1274) und S. Maria in Trastevere (1129–1148, Abb. 1275–1277) teilt S. Pietro zunächst einmal die relativ breite Dimensionierung der Schiffe und die Verwendung von relativ eng stehenden Säulen.¹¹⁶⁶ Allerdings verfügten sämtliche der genannten Bauten außer S. Clemente, S. Cecilia und S. Sabina spätestens in der Zeit der Errichtung von S. Pietro in Perugia im 10. Jahrhundert über ein Querhaus bzw. einen durch einen zusätzlichen Triumphbogen vom Langhaus räumlich abgetrennten Sanktuariusbau, der einem nicht ausladenden Querhaus stark ähnelt. Hätten die Erbauer von S. Pietro in Perugia einen direkten baulichen Bezug zu Altsanktpeter ausdrücken wollen, mit dem die Kirche ja das Patrozinium teilte, hätten sie sicher nicht auf die Errichtung eines Querhaus verzichtet, da dieses doch eines der bedeutendsten Merkmale des von Konstantin errichteten Kirchenbaus über dem Petrusgrab darstellt.¹¹⁶⁷ Außerdem handelt es sich sowohl bei S. Peter wie auch bei S. Giovanni

1166 Zur Datierung von S. Giovanni in Laterano vgl. Buchowiecki 1967, S. 62, zu jener von Altsanktpeter *ibid.*, S. 105; zu jener von S. Clemente (der heutigen, um 1100 durch die heutige Oberkirche überbauten Unterkirche) *ibid.*, S. 548–550 und Claussen 2002, S. 299–306; zur Datierung von S. Paolo fuori le Mura Buchowiecki 1967, S. 214f.; zu jener von S. Sabina Buchowiecki 1974, S. 772; zu jener von S. Maria Maggiore Buchowiecki 1967, S. 239; zur Datierung von S. Prassede vgl. Buchowiecki 1974, S. 595; zur Datierung von S. Cecilia in Trastevere vgl. Claussen 2002, S. 227; zur umstrittenen Datierung von S. Maria in Aracoeli vgl. Buchowiecki 1970, S. 480–482; zur Datierung von S. Maria in Trastevere vgl. Kuhn-Forte und Buchowiecki [Begründer] 1974, S. 722–724. S. Crisogono verfügte im 10. Jahrhundert zwar ähnlich wie S. Pietro über eine Ringkrypta (vgl. Fn. 1009), doch handelte es sich bei der Kirche um einen Saalbau. Basilikale Gestalt sollte sie erst im Zuge des zwischen 1121 und 1129 unter dem Titelnkardinal Johannes von Crema durchgeführten Kirchenneubaus erhalten; anders als S. Pietro in Perugia erhielt sie jedoch Kolonnaden und ein Querhaus (vgl. Apollonj Ghetti 1966, S. 13–23; Kuhn-Forte und Buchowiecki [Begründer] 1974, S. 365–401; Claussen 2002, S. 386–391). Ebenso war S. Saba in ihrer frühchristlichen Gestalt ein Saalbau (vgl. Buchowiecki 1974, S. 748); ihre heutige Gestalt als dreischiffige, querhauslose Arkadenbasilika erhielt sie erst im Zuge des Neubaus des 12. Jahrhunderts (teilweise erfolgten aber auch Datierungen ins 9. oder 10. Jahrhundert), vgl. *ibid.*, S. 751f.

1167 Vgl. Hugo Brandenburg, s.v. Kirchenbau: I. Der frühchristliche Kirchenbau, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 18 (2000), S. 321–442, hier S. 425 mEL. Julian Gardner hat in der nachträglichen Anfügung des Querhauses in S. Pietro, die seiner Auffassung nach im 12. oder 13. Jahrhundert geschehen sein soll, einen bewussten Bezug zu S. Peter in Rom erkennen wollen, vgl. dazu auch Gardner 1997, S. 23 mwH. S. u. S. 446ff.

in Laterano und S. Paolo fuori le Mura im Gegensatz zu S. Pietro in Perugia um fünfschiffige Basiliken.

Zu berücksichtigen ist außerdem, dass die Säulen in sämtlichen der genannten römischen Kirchen außer S. Paolo fuori le Mura, S. Cecilia in Trastevere, S. Maria in Aracoeli und offenbar auch S. Clemente Kolonnaden und nicht etwa Arkaden tragen.¹¹⁶⁸ Dies ist offensichtlich auch in mittelalterlicher Zeit noch deutlich rezipiert worden – in Wahrheit scheint man nämlich in den niedrigen Segmentbögen der romanischen Kirchen der Mikroregion Narni einen direkten Bezug auf die antiken römischen Kolonnaden sehen zu müssen (vgl. Abb. 1132–1186). Eine Rezeption antiker stadtrömischer Basiliken kann also für S. Pietro höchstens eingeschränkt behauptet werden. Es bleibt so festzuhalten, dass ein Bezug zu römischen Basiliken nicht ausgeschlossen werden kann, aber zu den meisten und insbesondere den prominenten antiken Bauten jeweils deutliche Unterschiede bestehen.

Zwei stadtrömische Bauten bilden hier jedoch eine Ausnahme. So handelte es sich bei S. Clemente um eine dreischiffige, querhauslose Arkadenbasilika mit einem Unterbau im Bereich des Sanktuariums, der durch einen Teil eines an dieser Stelle vorbestehenden Mithrasheiligtums in einem privaten kaiserzeitlichen Gebäude gebildet wurde.¹¹⁶⁹ Dieses war allerdings bei der Errichtung der Apsis offenbar vollständig verfüllt worden und damit unzugänglich.¹¹⁷⁰ Damit besteht also zumindest in diesem Punkt keine Parallelität zu S. Pietro, selbst wenn man davon ausgehen

1168 Zumindest scheint Edoardo Junyent von der Existenz von Arkaden auszugehen, vgl. Junyent 1932, S. 143. Walther Buchowiecki trifft hierzu keine Aussage, vgl. Buchowiecki 1967, S. 572–584.

1169 Vgl. zur frühchristlichen Kirche S. Clemente, die heute die Unterkirche zum jetzigen, um 1100 errichteten Kirchenbau bildet, Junyent 1932, S. 141–185 Buchowiecki 1967, S. 572–584 und Andaloro 2008, S. 167 f.; vgl. zum Mithräum Junyent 1932, S. 55–66 und Buchowiecki 1967, S. 584–586.

1170 Junyent 1932, S. 80. Allerdings behauptet Walther Buchowiecki, dass „die der altchristlichen Basilika später hinzugefügte Apsis“ den vorbestehenden Bau in Teilen „gewissermaßen zur Kirche (Confessio) einbezog“ und damit die Wertschätzung gegenüber diesem Gebäude ausdrückte, das man mit dem Titelheiligen in Verbindung brachte (vgl. Buchowiecki 1967, S. 548).

Tatsächlich scheint jedoch keine Confessio, also ein direkter Zugang aus dem Mittelschiff zu einem Andachtsraum vor einem Kryptenraum im Untergeschoss, bestanden zu haben. So behauptet Eduard Junyent, der die Gesamtgeschichte der an der Stelle von S. Clemente errichteten Bauten intensiv erforscht hat, nicht nur, dass der vorbestehende Bau verfüllt worden sei. Vielmehr geht er auch davon aus, dass man eine Confessio erst hätte errichten müssen, als der Körper des Heiligen im 9. Jahrhundert nach Rom gelangte, wofür es bei den Ausgrabungen jedoch keinerlei Anhaltspunkte gegeben hätte. Er geht daher von einer Rekondierung der Reliquien im Hochaltar aus (vgl. Junyent 1932, S. 182).

Merkwürdig muss dann allerdings erscheinen, dass im linken Seitenschiff ein treppenförmiger Zugang zum kaiserzeitlichen Privathaus mit dem Mithräum existiert, den zumindest Buchowiecki in das 4. Jahrhundert und damit in die Entstehungszeit der Basilika des 4. Jahrhunderts datiert (vgl. Buchowiecki 1967, S. 584). Diese Datierung wird von Junyent jedoch offenbar nicht geteilt; er spricht hier lediglich davon, dass „teils die alten Stufen erhalten“ seien („conservati i primitivi gradini“, vgl. Junyent 1932, S. 58).

möchte, dass auch der Unterbau von S. Pietro unterhalb des Sanktuariums teilweise in einem vorbestehenden antiken Bauwerks besteht.

Eine noch direktere Parallelität besteht zwischen S. Pietro in Perugia und der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere. So handelte es sich bei dieser Kirche in ihrem Zustand des 10. Jahrhunderts nicht nur um eine dreischiffige, querhauslose Arkadenbasilika; vielmehr verfügte sie außerdem noch über eine Ringkrypta.¹¹⁷¹ S. Cecilia sollte in der Zeit um 1000 auch tatsächlich Gegenstand einer von einem bedeutenden Benediktiner betriebenen Umgestaltung werden, doch geschah dies erst nach 1059, als Desiderius, der spätere Abt und Neuerrichter von Montecassino, durch Papst Nikolaus II. (reg. 1059–61) zum Titelnkardinal von S. Cecilia erhoben wurde und damit einige Zeit nach der Errichtung von S. Pietro in Perugia.¹¹⁷² Die verlockende These, wonach sich die Benediktiner von S. Pietro an der Umgestaltung eines prominenten Benediktinerkardinals in Rom orientiert hätten, kann also nicht zutreffen.

Zu fragen wäre allerdings auch, ob ein Bezug zu ravennatischen Basiliken diagnostiziert werden kann – also zu jener byzantinisch geprägten Stadt, die nach Gigliozzi in romanischer Zeit die nördliche umbrische Mikroregion um Perugia direkt beeinflusst hat. Hier lässt sich tatsächlich zunächst eine starke Ähnlichkeit mit der zwischen 493 und 496 errichteten Kirche S. Apollinare Nuovo feststellen (Abb. 1257f.):¹¹⁷³ So handelt es sich bei beiden Kirchen um dreischiffige Basiliken ohne Querhaus. Beide Kirchen sind ähnlich proportioniert, haben ähnlich schlankes Mauerwerk an den Hochschiffwänden, und in beiden Kirchen tragen engstehende Säulenreihen Arkadenbögen. Die Hochschiffwände von S. Apollinare Nuovo sind teils plastisch durchgebildet, doch mag dies auch dem Ursprungsbestand von S. Pietro in Perugia entsprochen haben. S. Apollinare Nuovo verfügt allerdings nicht in der – ohnehin in nachmittelalterlicher Zeit veränderten und 1950/51 rückrestaurierten – Apsis über eine Krypta.¹¹⁷⁴ Ein weiterer Unterschied besteht in der sehr viel größeren Dimensionierung und abweichenden Durchbildung der Kämpferplatten in S. Apollinare Nuovo (vgl. Abb. 178 und 1258).

Ein ähnlicher Befund bezüglich einer großen Ähnlichkeit zu S. Pietro in der Dreischiffigkeit, dem Verzicht auf ein Querhaus sowie eine ähnliche Wandbehandlung und Raumproportionierung bei gleichzeitig deutlich abweichend gestalteten Kämpferplatten ergibt sich auch bei den ravennatischen Basiliken S. Giovanni Evangelista (426–434; Abb. 1259) und S. Francesco (5./10. Jahrhundert; Abb. 1260). Letztere verfügt zwar im Gegensatz zu S. Apollinare Nuovo und S. Giovanni Evangelista tatsächlich über eine im 9. und 10. Jahrhundert errichtete Krypta, doch folgt diese anders als jene von S. Pietro in Perugia dem Oratoriums-Typus.¹¹⁷⁵

1171 Zur Ringkrypta von S. Cecilia in Trastevere s. o. Fn. 1010.

1172 Claussen 2002, S. 227–229.

1173 Touring Club Italiano 2012a, S. 751 f.

1174 Ibid., S. 752.

1175 Zu S. Giovanni Evangelista vgl. ibid., S. 750; zu S. Francesco vgl. ibid., S. 762.

Vergleichbar mit S. Pietro erscheint in Ravenna schließlich die zwischen 533 und 536 errichtete Kirche S. Apollinare in Classe (Abb. 1254 und 1256).¹¹⁷⁶ Dieser Bau ist bedeutend größer als S. Apollinare Nuovo, teilt aber ansonsten in Proportionierung, Wandstärke, im Verzicht auf ein Querhaus und der Verwendung von Säulen und Arkaden die charakteristischen Merkmale des frühromanischen Langhauses von S. Pietro. Die Kämpferplatten sind hier allerdings kleiner als jene von S. Apollinare Nuovo. Sie verfügen über eine Profilierung in Form eines auskragenden Wulstes und einer darüber befindlichen rechteckigen Platte und sind damit jenen von S. Pietro, wo die rechteckige Platte auf einer auskragenden Kehle aufliegt, deutlich ähnlicher gebildet (Abb. 178 und 1291). Hinzu kommt nun, dass S. Apollinare, wie im Vorkapitel herausgearbeitet, tatsächlich über eine Krypta, die zwar in Teilen abweichend von jener in S. Pietro gebildet ist, aber mit S. Pietro die grundsätzliche Disposition als Ringkrypta teilt (Abb. 103 und 1291).¹¹⁷⁷ Hinzu kommt nun, dass S. Apollinare auch im eigentlichen Kircheninnenraum ganz im Gegensatz zu sämtlichen anderen Kryptenkirchen Umbriens ein entscheidendes Merkmal mit S. Pietro in Perugia teilt: So beschränkt sich die Erhöhung im Presbyteriumsbereich ausschließlich auf das Mittelschiff, wie dies mit hoher Wahrscheinlichkeit auch für S. Pietro in Perugia rekonstruiert werden muss, insofern ja auch dort wie in S. Apollinare in Classe die Säulen trotz der teilweisen Erhöhung des Bodenniveaus durch die Krypta bis zur Ostwand auf dem Bodenniveau des Langhauses durchlaufen.¹¹⁷⁸

Es scheint also tatsächlich, als müsste man aufgrund der außergewöhnlichen Vielzahl bedeutender struktureller Übereinstimmungen im Ursprungsbau von S. Pietro in Perugia tatsächlich eine direkte Bezugnahme auf S. Apollinare in Classe in Ravenna sehen. Dies erscheint umso wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dass die Krypta von S. Apollinare in Classe der Kirche tatsächlich erst im 9. oder 10. Jahrhundert hinzugefügt worden ist.¹¹⁷⁹ Falls die Krypta tatsächlich zeitgleich mit der Errichtung von S. Pietro geschaffen wurde, könnte S. Apollinare in Classe tatsächlich während der Bauplanungen für die Peruginer Benediktinerkirche im Fokus zeitgenössischer Baumeister der Region gestanden haben, wobei man dann in S. Pietro versucht hätte, sowohl den antiken als auch den gerade neu geschaffenen mittelalterlichen Bestand von S. Apollinare in Classe zu adaptieren. In diesem Zuge wäre zukünftig sogar zu überlegen, ob die Gemeinsamkeiten von S. Pietro und einigen zeitgleich errichteten Kirchen des Latiums und der Toskana nicht insgesamt letztlich mit einer gemeinsamen Rezeption von S. Apollinare in Classe in Ravenna erklärt werden können.

Die Benediktiner von S. Pietro mögen durch das Vorhandensein der 18 Spolien-säulen ohnehin die Planung einer basilikalischen Baustruktur geplant haben; die Adaption eines prestigösen antiken Gebäudes im für Nordumbrien damals maßgeblichen kulturellen Zentrum Ravenna mag daher grundsätzlich nahegelegen haben. Der

1176 Ibid., S. 769–771.

1177 S. o. S. 337 ff.

1178 S. o. S. 361.

1179 Touring Club Italiano 2012a, S. 771.

Bezug speziell auf S. Apollinare in Classe mag dadurch bedingt sein, dass diese Kirche seit dem 8. Jahrhundert Teil eines Benediktinerklosters gewesen ist;¹¹⁸⁰ möglicherweise bestand zwischen den Mönchen um Pietro Abate und jenen von S. Apollinare in Classe im 10. Jahrhundert sogar ein direkter Austausch. Dass bei der Adaption die Disposition der Ringkrypta von S. Apollinare in Classe durch die Errichtung des Querriegels und der Exedra abweichend gestaltet wurde, könnte dadurch zu erklären sein, dass diese Bestandteile eines bei der Errichtung von S. Pietro inkorporierten Vorgängerbaus waren. In diesem Falle wäre eine direkte Kopie baulich nicht möglich gewesen; möglicherweise hatte in den Augen der Zeitgenossen jedoch die Anlage eines im Apsisrund verlaufenden Rings bereits ausgereicht, einen allgemein verständlichen typologischen Bezug auf S. Apollinare in Classe auszudrücken. Dies würde auch gelten, falls man davon ausgehen möchte, dass auch die Exedra und der Querriegel erst aus der Erbauungszeit von S. Pietro im späten 10. Jahrhundert stammen. In diesem Fall könnten die Abweichungen vom ravenatischen Modell damit zu erklären sein, dass in S. Pietro möglicherweise ein abweichender Plan für die liturgische Bespielung der Krypta bestanden hatte. So könnte man in S. Pietro etwa Wert auf die Möglichkeit zur Zelebration von Messen am Reliquienaltar unter Beteiligung der Mönche gelegt haben, wozu die Exedra – im Gegensatz zu den beengten Verhältnissen in der Ringkrypta von S. Apollinare in Classe – ausreichend Raum gegeben hätte. Möglich ist auch, dass man plante, bei Reliquienprozessionen in der Krypta von S. Pietro dem Kirchenvolk nach einer Umrundung der Reliquien über den Kryptenring die Möglichkeit zu geben, den Reliquienaltar von vorn zu betrachten, um so eine dramatische Steigerung der Andachtswirkung zu erreichen.¹¹⁸¹

Die morphologische Ähnlichkeit zwischen S. Apollinare in Classe und S. Pietro in Perugia könnte auch einen programmatischen Hintergrund haben. So ist oben herausgearbeitet worden, dass Pietro Abate einen möglicherweise der cluniazensischen Reform ähnlichen klosterreformatorischen Ansatz verfolgt hat. Ein Ausdruck dessen könnte sich, wie Stefania Zucchini herausgearbeitet hat, möglicherweise in der in der Vita A des Pietro Abate geschilderten Episode wiederfinden, in der Pietro Abate anlässlich seiner Begegnung mit Kaiser Otto II. ein offenbar prononciert reformerisches Programm in den Mund gelegt wird.¹¹⁸² Die architektonische Ausgestaltung von S. Pietro könnte damit eine visuelle Bezugnahme zu einer altehrwürdigen Kirche darstellen, die um die Zeit der Errichtung von S. Pietro bereits der cluniazensischen Reform unterzogen worden war.¹¹⁸³

1180 Ibid., S. 769.

1181 S. o. S. 341 f.

1182 S. o. S. 223.

1183 Ein vager Hinweis auf diesen Umstand findet sich in: Schäfer, Joachim, s. v. Romuald von Camaldoli *Ökumenisches Heiligenlexikon* (<https://www.heiligenlexikon.de/BiographienR/Romuald.htm>; Zugriff am 10. August 2020). Die genaue Chronologie und der Grad der Vorbildwirkung der Benediktinerkirche S. Apollinare in Classe in den 960er Jahren müsste zukünftig herausgearbeitet werden, um die hier vorgelegte These zu untermauern.

Fraglich ist, ob die im Kontext der Datierung von S. Pietro auf Basis des Schriftquellenbefunds angestellte historische Einordnung der Klostergründung und der Errichtung der Kirche von S. Pietro in Perugia in den regionalen und überregionalen Kontext benediktinischer Kloster- bzw. Kirchengründungen im 10. Jahrhundert auch mit einer ähnlichen architektonischen Gestaltung von S. Pietro und weiteren, gleichzeitig errichteten Benediktinerkirchen einhergeht.¹¹⁸⁴ Oben ist zunächst festgestellt worden, dass S. Pietro zwar während der Zeit der Verbreitung der cluniazensischen Reform zwischen dem frühen 10. und dem frühen 12. Jahrhundert errichtet wird, dem cluniazensischen Klosterverbund jedoch offensichtlich zu keiner Zeit angehört hat. Als weiteres zeitliches Parallelphänomen zur Gründung von S. Pietro durch Pietro Abate hatte sich die Begründung der Klosterreformbewegungen der Kamaldulenser und Vallombrosaner durch die Äbte Romuald und Gualberto herausgestellt. Dabei war jedoch als wesentlicher Unterschied zu deren Reformwirken herausgearbeitet worden, dass Pietro Abate keinen Ordenszweig begründet hatte. Dennoch erscheint ein Rückgriff auf ähnliche architektonische Formen zumindest bei Benediktinern und Kamaldulensern durchaus denkbar. So hatte sich nämlich im Rahmen der im vorliegenden Kapitel angestellten Überlegungen ergeben, dass S. Pietro möglicherweise Ähnlichkeiten mit dem angeblich von Romuald selbst begründeten Kloster S. Salvatore di Monte Corona bei Umbertide aufweisen könnte, dass dies aber aufgrund der mehrfachen nachträglichen Umgestaltungen von S. Salvatore derzeit nicht verifiziert werden kann.¹¹⁸⁵

Die Gründung von S. Pietro in Perugia in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts hatte sich schließlich einer Welle von Neugründungen überwiegend urbaner Klöster zuordnen lassen, die im Verlauf des 10. Jahrhunderts eine maßgebliche Rolle bei der Wiederbelebung des religiösen Lebens in den jeweiligen Städten spielten. Die von Gregorio Penco in diesem Zusammenhang genannten Klosterkirchen lassen sich jedoch mit S. Pietro in Perugia architektonisch nicht mehr vergleichen, da sie offenbar durchweg in späterer Zeit durch neue Kirchenbauten ersetzt worden sind.¹¹⁸⁶ So wurde etwa die 996 gegründete Klosterkirche S. Pietro in Modena zwischen 1476 und 1518 quasi neu erbaut, während die um 960 gegründete Klosterkirche S. Stefano in Genua bis 1217 ersetzt wurde. Die ab 1008 von den Benediktinern geleitete Kirche S. Siro ging 1580 bei einem Feuer verloren und wurde ab 1585 neu errichtet; der heutige, als archäologisches Nationalmuseum dienende Kirchenbau von S. Lorenzo stammt ursprünglich aus dem späten

1184 S. o. Kapitel IV.3.

1185 S. zur legendenhaft überlieferten Gründung des Kamaldulenserklusters S. Salvatore durch Romuald Touring Club Italiano 2012g, S. 208 f. Vgl. zur angeblichen Vergleichbarkeit von Romuald von Camaldoli und Pietro Abate insb. oben Fn. 572.

1186 Gregorio Penco nennt in diesem Zusammenhang die Klöster S. Pietro in Modena, S. Pietro in Assisi, S. Stefano in Genua, S. Salvatore sowie S. Maria in Pertica, S. Michele Arcangelo, S. Mostiola, S. Romolo, S. Cristina, S. Maria delle Stuoie und die Klöster von Anzone und Sigemario in Pavia, das Benediktinerinnenkloster S. Pietro in Cremella und S. Lorenzo in Cremona, vgl. Fn. 576.

12. Jahrhundert, während die Klosterkirche S. Salvatore in Pavia zwischen 1467 und 1511 neu erbaut wurde.¹¹⁸⁷

Des Weiteren gilt es noch zu bemerken, dass der im Rahmen dieses Kapitels angestellte Vergleich mit den ungefähr gleichzeitigen umbrischen Kirchenbauten mittelbar auch zu dem Ergebnis geführt hat, dass S. Pietro auch mit den übrigen benediktinischen Bauten der Region in romanischer Zeit nicht vergleichbar erscheint.¹¹⁸⁸ Dieser Befund hatte sich sowohl für S. Benedetto Vecchio in Perugia wie auch für die Abteikirchen SS. Maria ed Egidio in Petroia bei Città di Castello und S. Felice in Giano dell'Umbria ergeben. Im Zuge der Analyse der Urkunden zu S. Pietro ist darauf hingewiesen worden, dass im nahegelegenen S. Maria di Val diponte in Montelabate möglicherweise im Jahre 969 beinahe unter denselben Umständen wie in S. Pietro eine Klosterkirche errichtet bzw. rekonstruiert wurde.¹¹⁸⁹ Ob die Kirche auch architektonisch ähnlich gestaltet wurde wie S. Pietro in Perugia lässt sich heute jedoch nicht mehr überprüfen, da sie 1281 neu errichtet wurde.¹¹⁹⁰ Dies gilt in ähnlicher Weise auch für die im 10. oder 11. Jahrhundert gegründete Benediktinerkirche S. Pietro in Assisi, die man zu Beginn des 13. Jahrhunderts ersetzte.¹¹⁹¹ Damit erscheint es letztlich nicht sicher überprüfbar, ob S. Pietro in Perugia zumindest mit einigen benediktinischen Kirchen grundsätzliche Ähnlichkeiten in der architektonischen Gestaltung teilte.

Die im Zuge des überregionalen Vergleichs betrachteten Vergleichsstücke führen im Übrigen ebenfalls zu dem Befund, dass die in S. Pietro gewählte architektonische Form offenbar nicht mit der benediktinischen Ordenszugehörigkeit korreliert. So hatte sich im Latium die Benediktinerkirche S. Elia in Castel S. Elia in Viterbo als durchaus mit S. Pietro in Perugia vergleichbar erwiesen, während dies für die Benediktinerkirche S. Andrea in Flumine verneint werden musste. In der Toskana wurde dagegen eine große Ähnlichkeit von S. Pietro in Perugia zu S. Alessandro in Fiesole beobachtet, bei der es sich allerdings offenbar von Anfang an um eine Pfarrkirche gehandelt hat; bei der ebenfalls ähnlich gestalteten, bisher nicht befriedigend datierten Kirche S. Secondiano in Chiusi handelt es sich dagegen um eine Kathedrale. Damit ist S. Elia neben S. Apollinare in Classe die einzige rekonstruierbare Kirche, die gleichzeitig eine Benediktinerkirche ist und architektonisch ähnlich gestaltet wurde wie S. Pietro in Perugia. Falls sie – was wahrscheinlich ist – in das 11. Jahrhundert datiert werden muss, ist es sogar die einzige derzeit rekonstruierbare Benediktinerkirche, die vollständig ungefähr zur selben Zeit wie S. Pietro errichtet wurde und architektonisch grundsätzlich ähnlich gestaltet ist.

1187 Zu S. Pietro in Modena vgl. Touring Club Italiano 2012a, S. 325; zu S. Stefano in Genua vgl. Touring Club Italiano 2012d, S. 229 f.; zu S. Siro in Genua *ibid.*, S. 115 f.; zu S. Lorenzo vgl. <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CR070-00047/> (Zugriff am 20. April 2016) und zu S. Salvatore in Pavia vgl. Touring Club Italiano 2012e, S. 972. Die übrigen Paveser Kirchen wurden hier nicht untersucht; S. Pietro in Cremella erscheint als Benediktinerinnenkloster nicht direkt vergleichbar. Zu S. Pietro in Assisi vgl. die Ausführungen weiter unten im vorliegenden Kapitel.

1188 Vgl. zu Benediktinerklöstern in Umbrien außerdem: Martelli 1966a.

1189 S. o. S. 212 ff.

1190 Touring Club Italiano 2012g, S. 206–208.

1191 *Ibid.*, S. 315.

V.4 Die Kircheninnenraumgestalt des Ursprungsbaus

Fraglich ist, wie der Ursprungsbau von S. Pietro räumlich disponiert worden ist. Mangels jeglicher Quellenzeugnisse und aufgrund der Tatsache, dass die räumlichen Dispositionen umbrischer Basiliken im 10. Jahrhundert bisher kaum aufgearbeitet worden sind, können an dieser Stelle lediglich Vermutungen angestellt werden. Bisher ist die räumliche Disposition frühchristlicher und frühmittelalterlicher Kirchen intensiv nur für den stadtrömischen Bereich untersucht worden; die Klärung der Frage, inwieweit die dort erzielten Ergebnisse auf den umbrischen Raum tatsächlich übertragbar sind, würde die vorliegende Untersuchung überfordern.¹¹⁹²

Wie die Vorkapitel ergeben haben, war das Sanktuarium von S. Pietro aufgrund der darunter liegenden Krypta ursprünglich erheblich höher gelegen als das Langhaus. Das heutige, nur leicht erhöhte Bodenniveau des Sanktuariums hatte man erst nachträglich dadurch erreichen können, dass das Kryptengewölbe um 1330 niedergelegt und die Krypta verfüllt wurde. Die Ausdehnung des erhöhten Bereichs – in moderner Terminologie das Bema¹¹⁹³ – konnte im Rahmen der bisher angestellten Überlegungen nicht sicher bestimmt werden. Wahrscheinlich hat es sich in der Breite lediglich auf die Ausdehnung des Mittelschiffs beschränkt, und wurde durch die Arkadenreihen flankiert, die ja ohne Unterschied im Bodenniveau bis zur Ostwand durchgelaufen waren. Möglicherweise hatte sich das erhöhte Bema jedoch auch auf die Seitenschiffe erstreckt, wobei die Säulen in ihrem unteren Bereich durch die Erhöhung ummantelt wurden (vgl. Lage des Querriegels und der Säulen in Abb. 103). Entscheidend ist hierbei die Frage, ob man annehmen möchte, dass die beiden Anräume des Krypten-Querriegels eine ähnlich hohe Deckenhöhe wie die Bereiche unterhalb des Sanktuariumsbereichs gehabt haben, oder ob die Deckenhöhe so niedrig gewesen war, dass sie im Obergeschoss ein unverändertes Bodenniveau in der gesamten Erstreckung der Seitenschiffe erlaubt hätte.¹¹⁹⁴

Wie sich aus der Lage des Krypten-Querriegels ergibt, hat sich das Bema in seiner Westausdehnung mindestens bis zu einem Bereich westlich der beiden östlichsten Säulen erstreckt. Davor werden sich Treppenanlagen befunden haben, die vom Langhaus zum erhöhten Sanktuariumsbereich geführt haben. Für die Existenz einer zentralen *Fenestella* confessionis im Treppenbereich, wie sie für die übrigen Ringkrypten-Bauten rekonstruiert werden konnte, liegen bisher keinerlei

1192 Die räumlichen Dispositionen der Frühzeit in S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore und S. Pietro in Vaticano sind umfassend rekonstruiert worden in: de Blaauw 1987, bzw. de Blaauw 1994. Fraglich ist jedoch, ob sich diese auf Papstkirchen bezogenen Ergebnisse auf das übrige Italien und speziell auch auf benediktinische Klosterkirchen übertragen lassen. S. zur hier einschlägigen Literatur auch oben Fn. 25.

1193 Der ursprünglich östliche Begriff „Bema“ bezieht sich im strengen Sinne eigentlich nur auf den Bereich mit den Bänken für den hohen Klerus im Apsisrund (nach de Blaauw der „Hochchor“), wird aber heute für den gesamten erhöhten Bereich einschließlich des Altarbereichs benutzt, vgl. de Blaauw 2012, S. 28.

1194 S. zum erhöhten Bema oben S. 361.

Anhaltspunkte vor. Auch die sonst üblichen Treppen, die in den übrigen Ringkrypten-Bauten vom Langhaus in die Krypta geführt haben, scheint es in S. Pietro nicht gegeben zu haben, da sich im Westbereich der Krypta keine Hinweise auf Zugänge ergeben haben.¹¹⁹⁵

Da nach bisherigem Kenntnisstand davon auszugehen ist, dass der Priester nach Osten hin zelebriert haben wird, könnte sich der Hochaltar ursprünglich im Scheitel der zentralen Apsis bzw. dort in leicht vorgezogener Position befunden haben.¹¹⁹⁶ Möglicherweise war er wie in zahlreichen anderen Kirchen frühchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit aber auch etwas nach Westen hin vorgerückt und verfügte dort sogar über ein dauerhaftes Ziborium.¹¹⁹⁷ Das Vorhandensein eines Abtsthrons im Zentrum der Apsis ist nach derzeitigem Kenntnisstand eher unwahrscheinlich, da ein solcher Würdegegenstand in S. Pietro später zu keiner Zeit nachweisbar ist.

Bezüglich weiterer Elemente der liturgischen Disposition von S. Pietro sind bis zu einer archäologischen Untersuchung des Langhauses, wo möglicherweise noch frühmittelalterliche Fundamentierungen auffindbar sein könnten, bzw. bis zu einer überzeugenden Rekonstruktion einschlägiger Vergleichsbeispiele lediglich Spekulationen möglich. Dies betrifft auch die liturgische und außerliturgische Nutzung der Einrichtungsgegenstände und Unterräume durch unterschiedliche Nutzergruppen. Verfügte das Bema über im Apsisrund umlaufende, möglicherweise gestufte Bankreihen ähnlich des frühchristlich-römischen „Hochchors“ und saßen hier ein Teil der Mönche oder nur die Zelebranten?¹¹⁹⁸ Wurde der Altarbereich durch Schranken umfriedet bzw. wurde das Bema durch Schranken vom übrigen Kirchenraum abgetrennt? Oder standen solche Schranken möglicherweise weiter westlich im Langhausbereich und bestand dort vielleicht sogar ein weiterer umfriedeter Bereich, der in jüngerer Zeit oft als Schola Cantorum, besser aber als „niederer Chor“ bezeichnet wird, in dem weitere, möglicherweise mit besonderen Aufgaben im Gottesdienst betraute oder durch ihren Rang von den übrigen

1195 Siehe zur für Ringkrypten typischen Treppensituation und der Existenz einer *Fenestella confessionis* und der abweichenden Gestaltung von S. Pietro oben S. 335.

1196 S. zur Gebetsostung und zur wahrscheinlich *versus populum* vollzogenen Papstliturgie mit der Gewährleistung einer Ostung der Liturgie in gewesteten Kirchen auch Fn. 1324.

1197 Hugo Brandenburg, s.v. Kirchenbau: I. Der frühchristliche Kirchenbau, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 18 (2000), S. 321–442, hier S. 435. In sämtlichen von de Blaauw und Mérel-Brandenburg genannten frühchristlichen und von Sapin genannten karolingischen Beispielen befindet sich der Altar nicht im Scheitel der Apsis, sondern in nach Westen vorgezogener Position; ob diese Beispiele direkt auf S. Pietro übertragbar sind, ist jedoch ungeklärt, zumal die Zeit zwischen ca. dem 10. und dem 12. Jahrhundert bei der einschlägigen Tagung „La place du chœur“ nicht berücksichtigt wurde; vgl. de Blaauw 2012; Mérel-Brandenburg 2012; Sapini 2012.

1198 Begriffsverwendung hier nach de Blaauw, der zwar den Bereich mit dem Papstthron und der Bestuhlung für den hohen Klerus (die Kardinäle) im Apsisrund nicht direkt als „Hochchor“ bezeichnet, in Bezug auf die heute oft so bezeichnete „Schola cantorum“ dann jedoch – im Abgrenzung zur oberen Bestuhlung – vom „niederer Chor“ spricht, vgl. de Blaauw 2012, S. 28.

unterschiedene Mönche von S. Pietro zu unterschiedlichen Gelegenheiten Platz nahmen? Existierte eine in das Langhaus hineinragende Solea als Ort für Prozessionen?¹¹⁹⁹ Gab es einen oder mehrere Orte für Lesepulte bzw. Kanzeln, und wo befanden sie sich?¹²⁰⁰ Nahmen Laien zumindest an Teilen der in S. Pietro zelebrierten Zeremonien teil, wo befanden sie sich, wurde bei ihrer Positionierung nach Geschlecht und gesellschaftlichem Rang differenziert und war für ihre Teilnahme eine Bestuhlung vorgesehen?

Bezüglich möglicher horizontaler Abschränkungen im Langhausbereich ist zumindest eine Abgrenzung möglich. So bestehen die Stützen der Abteikirche SS. Maria ed Egidio in Petroia bei Città di Castello im östlichen Bereich aus Spoliensäulen, sodass dieser Bereich besonders ausgezeichnet wird, während sie im westlichen Bereich nur als einfache Rundpfeiler ausgeführt sind (Abb. 1071). Es wird vermutet, dass beide Bereiche ursprünglich durch einen Lettner voneinander getrennt waren. Diese Art der Aufteilung sollte dann für S. Gregorio Maggiore (Abb. 1125–1126u) und weitere Bauten der Region Spoleto vorbildhaft werden.¹²⁰¹ Es scheint, als habe sie zwischenzeitlich auch in S. Salvatore di Monte Acuto in Montecorona bei Umbertide bestanden (Abb. 977–992).¹²⁰² Heute erhalten ist ein solcher Lettner noch in S. Andrea in Flumine bei Ponzano Romano im Latium, wobei sich hier eine ähnliche Differenzierung in der Stützenverwendung für die östlichen und westlichen Bereiche findet (Abb. 1012–1038).¹²⁰³ Von diesen Beispielen setzt sich S. Pietro deutlich ab, indem hier durchgängig Spoliensäulen verwendet werden und in der Mitte des Langhauses kein mächtiges Pfeilerpaar besteht, zwischen dem sich ursprünglich der Lettner gespannt hatte. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, dass S. Pietro im Ursprungsbau oder zu späterer Zeit über keinen Lettner verfügt hat. In der Tat ist die Existenz eines Lettners ab 1478 sogar direkt nachweisbar, und es ist sehr wahrscheinlich, dass auch zuvor schon und spätestens ab der Umgestaltungskampagne von um 1330 ein solches raumtrennendes Element in S. Pietro bestanden hatte.¹²⁰⁴

Fraglich ist, welche Aussagen sich bezüglich der künstlerischen Gestaltung der Raumbühne und Einrichtungsgegenstände im Ursprungsbau von S. Pietro machen lassen. Fabio Palombaro berichtet, dass bei der Kryptenfreilegung im Bereich der Exedra Tesserae ursprünglicher Arbeiten in *Opus sectile* zutage getreten seien. Insofern er davon ausgeht, dass die Exedra mit jenem Material verfüllt worden sei,

1199 Vgl. *ibid.*, S. 29.

1200 Den derzeitigen Kenntnisstand über die räumliche Disposition frühchristlicher Kirchen ist skizziert bei: *ibid.*, Mérel-Brandenburg 2012 und Hugo Brandenburg, s. v. Kirchenbau: I. Der frühchristliche Kirchenbau, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 18 (2000), S. 321–442, hier S. 434–436; bez. karolingischer Chöre vgl. Sapin 2012. Zur Problematik der Bezeichnung des Chorbereichs im Langhaus als „Solea/Schola [Cantorum]“ vgl. de Blaauw 2012, S. 28.

1201 Gigliozzi 2000, S. 28. S. zu SS. Maria ed Egidio in Petroia bei Città di Castello außerdem Fn. 1138.

1202 Zu S. Salvatore di Monte Acuto s. o. Fn. 1061.

1203 S. o. S. 355.

1204 S. u. Kapitel VI.5 und insb. S. 471 ff.

dass man beim Abtragen des ehemaligen erhöhten Presbyteriumsbereichs und der Niederlegung des Exedren-Gewölbes gewonnen hatte, wäre also mit einer Gestaltung des ehemaligen Fußbodens des Presbyteriums mit *Opus sectile* zu rechnen.¹²⁰⁵

Es ist des Weiteren davon auszugehen, dass der Obergaden grundsätzlich ähnlich gestaltet war wie der heutige, der offenbar aus der Umgestaltungskampagne von um 1330 stammt (Abb. 32–34, 37 und 68–69c). Möglicherweise waren die Fenster dort ähnlich schachtartig gestaltet wie jene der Krypta (Abb. 630f. und 651–653) oder das in der unteren Zone erhaltene Rundbogenfenster an der Nordwand der Kirche, das wohl aus der Erbauungszeit der Kirche stammt (Abb. 38).¹²⁰⁶ Möglicherweise bestanden zumindest an der Wand des nördlichen Seitenschiffs auch noch weitere Fenster. Eine weitere Beleuchtungsquelle des Langhauses bildete die heute vermauerte Rose an der Westwand der Kirche, die ursprünglich eine ähnliche Steinschnittfüllung enthalten haben könnte wie in den romanischen Kirchen S. Matteo in Campo d’Orto und S. Maria dei Francolini in Perugia (Abb. 22, 31, 1046 und 1049).¹²⁰⁷ Ob die Hauptapsis und die beiden möglicherweise zusätzlich bestehenden Nebenapsiden ebenfalls über Fensteröffnungen verfügten, ist unbekannt.

Es ist davon auszugehen, dass sämtliche Schiffe in S. Pietro im Inneren einen offenen Dachstuhl aufwiesen, insofern die frühesten Seitenschiffwölbungen in S. Pietro offenbar aus der Zeit vom um 1330 (Abb. 71), die heutigen jedoch erst aus dem Jahr 1484 stammen (Abb. 312 und 332).¹²⁰⁸ Das Mittelschiff sollte seine Soffitte sogar erst im Jahre 1555 erhalten (Abb. 222).¹²⁰⁹ Die genaue Gestalt der Dachstühle erscheint dabei allerdings fraglich, da zumindest vor der durch Gisberto Martelli zwischen 1959 und 1965 ausgeführten Restaurierung ein gemeinsamer Dachstuhl über dem Mittelschiff, dem rechten Seitenschiff sowie der unmittelbar angrenzenden ersten Raumschicht der Klosterbauten bestanden hatte (Abb. 27 und 167). Ob dieser Dachstuhl bereits im Ursprungsbau bestanden hatte, und ob das Mittelschiff darunter möglicherweise noch einmal durch einen eigenen, satteldachförmigen Dachstuhl gedeckt war, kann vor dem Hintergrund der vorliegenden Unterlagen allerdings nicht geklärt werden.¹²¹⁰

Schwierig erscheint die Rekonstruktion der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände im Kircheninneren, da sich aus dem 10. Jahrhundert im eigentlichen Kircheninnenraum – möglicherweise bis auf zwei

1205 Palombaro 2004, S. 304.

1206 S. u. Kapitel VI.4.

1207 S. o. S. 370.

1208 S. u. S. 570.

1209 S. u. Fn. 2291. Auch Mauro Bini geht im Ursprungsbau von offenen Dachstühlen aus, vgl. Bini [1848] II [Ms.], S. 194.

1210 Vgl. zu den Sanierungsarbeiten am durch Termitenbefall einsturzbedrohten Dachstuhl Martelli 1967–68, S. 109 f. Dabei wurde der vorgefundene Dachstuhl möglicherweise so weitgehend entfernt, dass dendrochronologische Untersuchungen zu einer nachträglichen Datierung nicht mehr durchgeführt werden können. Vgl. zum Desiderat eines umfassenden Restaurierungsberichts Fn. 1046.

Kapitelle und eine Basis in der linken Arkadenreihe – keinerlei Ausstattungsstücke oder Malspuren erhalten haben. Archäologische Befundaufnahmen eventuell noch vorhandener ältester Mal- oder Putzschichten haben bisher nicht stattgefunden; die bisher freigelegten Malschichten gehören, wie die Ausführungen der folgenden Abschnitte ergeben werden, allesamt späteren Zeiten an. Hinter dem Aliensezyklus an den Hochschiffwänden werden sich in jedem Fall keinerlei Spuren älterer Gestaltung auffinden lassen, da für die Anbringung der zehn Leinwandbilder die jeweilige Wandfläche um ca. 15 cm Tiefe ausgekerbt wurde (Abb. 217).¹²¹¹

Als wesentlicher Schmuck des Langhauses werden die monolithischen Marmorsäulen empfunden worden sein. Diese wurden offenbar nicht willkürlich über den Kircheninnenraum verteilt, doch erscheinen die Verteilungsprinzipien nicht ohne Weiteres einsichtig. So findet sich mit der Verwendung von zwei korinthischen Säulen am westlichsten Säulenpaar ein Element spiegelbildlich-symmetrischer Staffelung zum Sanktuarium hin, das womöglich mit der Verwendung der würdigeren Kapitellform in seiner Nähe besonders ausgezeichnet werden sollte. Andere Elemente sind jedoch weitgehend paarweise angeordnet, so etwa die beiden mittelalterlichen Kapitelle bei den Säulen ganz im Westen der linken Arkadenreihe, deren Schäfte von West nach Ost zwei Mal aus Granit, zwei Mal aus dunklem *Bardiglio*, zwei Mal aus Granit, einmal aus dunklem *Bardiglio* sowie zwei Mal aus hellem *Bardiglio* bestehen (Abb. 199). Dass hier ein eindeutiger Formwille vorliegt, der jedoch nicht einem spiegelbildlich-symmetrischen Anordnungsprinzip folgt, wird im Abgleich zur rechten Arkadenreihe deutlich, deren Schäfte ganz im Westen einmal aus Granit und ganz im Osten einmal aus hellen *Bardiglio* bestehen, ansonsten aber durchgehend aus dunklem *Bardiglio* gebildet sind (Abb. 200).

Sofern man annehmen möchte, dass die beiden nachgearbeiteten Kapitelle der linken Arkadenreihe tatsächlich im Zuge der Errichtung von S. Pietro im späteren 10. Jahrhundert geschaffen wurden, wären aufgrund deren minderer Qualität im Ursprungsbau kaum umfangreicher bildhauerischer Schmuck zu vermuten (Abb. 223 und 225f.). Möglicherweise können zur Frage einer eventuellen bildhauerischen Ausgestaltung, Ausmalung oder sogar Mosaizierung des Ostabschlusses einige Erkenntnisse durch die Untersuchung des Bauschutts gewonnen werden, mit dem die Krypta bei der Niederlegung des Ostabschlusses um das Jahr 1330 verfüllt worden war, und von dem heute einige wenige Stücke im Kryptenraum ausgestellt sind (Abb. 657–659).

Zudem lässt sich aus der Inschrift unterhalb des von Benedetto Bonfigli gemalten Säulenbilds von Pietro Abate im Langhaus von S. Pietro erschließen, dass Bonfigli das Bild im Jahre 1465 nicht völlig neu kreierte, sondern vielmehr ein

1211 Ursprünglich waren die 1594 gemalten Aliense-Bilder in diese Einkerbungen eingepasst gewesen. Schon 1608/1609 sind sie jedoch neu gerahmt worden und hängen seitdem offenbar direkt an der Hochschiff-Wand, s. u. Kapitel X.3.b). Der Substanzverlust über eine Fläche von ca. 150 m² pro Hochschiffwand hat die Statik von S. Pietro stark beeinträchtigt, sodass bei der Restaurierung von 1959–63 weitgehende Sicherungsmaßnahmen erforderlich wurden; *ibid.*, S. 110f.

vorbestehendes Portrait des Heiligen erneuerte (Abb. 226).¹²¹² Offenbar ist dieses Bild bei einer entsprechenden Untersuchung auch entdeckt worden, doch konnte sein tatsächliches Alter nicht bestimmt werden, sodass unklar bleiben muss, ob es bereits im Ursprungsbau vorhanden war oder erst im späteren Mittelalter gemalt wurde.¹²¹³ Unter dem gegenüber befindlichen, ebenfalls von Benedetto Bonfigli erneuerten Säulenbild des hl. Benedikt (Abb. 229) sind dagegen Reste des vorbefindlichen Heiligenbilds aufgrund einer Beschädigung sichtbar (Abb. 230). Die fragmentarische Freilegung lässt eine Datierung allerdings kaum zu, obwohl eine Zuordnung zum Trecento stilistisch am wahrscheinlichsten erscheint. Sollte sie tatsächlich aus dieser Zeit stammen, so könnte es sich dabei allerdings seinerseits um eine Erneuerung eines noch älteren Bildes handeln. Aus der Säule ist nämlich ein rechteckiger (Bild-?) Bereich ausgekerbt und mit Putz befüllt, über den die ältere, sichtbare Malschicht hinausgeht. Der ausgekerbte Bereich könnte also das Bildfeld einer vorbestehenden Bilddarstellung sein, die dann zweifach übermalt wurde.

Gisberto Martelli hatte in dem Umstand, dass gerade jene Säule, die mit einem während der von Pietro Abate geleiteten Bauarbeiten an S. Pietro bewirkten Wunder verbunden wird, über ein offenbar in mittelalterlicher Zeit gefertigtes Kapitell und eine ebensolche Basis verfügte (Abb. 225–227), schließen wollen, dass in diesem Bereich offenbar tatsächlich zur Zeit des Pietro Abate Bauarbeiten geleistet wurden;¹²¹⁴ damit wäre auch eine Frühdatierung des ersten Heiligenportraits an dieser Stelle wahrscheinlich. Die zu den Schriftquellen angestellten Überlegungen haben jedoch bereits zu dem Befund geführt, dass es sich bei dem entsprechenden, auf die Säule bezogenen Bauwunder des Pietro Abate um eine Wandersage handelte, die mithin sicher nicht einen historischen Vorgang aus der Erbauungszeit schildert; damit können Sage und Portrait auch erst in späterer Zeit entwickelt worden sein.¹²¹⁵ Unklar bleibt auch, ob es von Anfang an mit einer Darstellung des heiligen Benedikt auf der gegenüberliegenden Säule einherging und ob damit jener typologische Bezug von S. Pietro auf den Gründer des Benediktinerordens, der bei der malerischen Ausstattung von ca. 1591–1609 inhaltlich so bedeutsam werden sollte, bereits seit dem Mittelalter im Kircheninnenraum von S. Pietro angelegt war.¹²¹⁶ Wie sich aus den bisherigen Betrachtungen ergibt, haben sich in der Exedra der Krypta von S. Pietro sehr umfangreiche Reste der Bemalung des 10. Jahrhunderts erhalten (Abb. 660–666 und 668), die in ähnlicher Form auch in der Peruginer Kirche S. Bevignate und in der Kapelle S. Manno erhalten ist (Abb. 1344b–1344k und 1344b–1344k).¹²¹⁷ Möglicherweise ist von einer ähnlichen Gestaltung auch des Kircheninnenraums selbst auszugehen.

1212 S. o. S. 251 ff.

1213 S. o. Fn. 685.

1214 S. o. Fn. 1066. Zu dem mit der Säule verknüpften Bauwunder s. o. Fn. 648.

1215 S. o. S. 242 f.

1216 Vgl. zum mehrfachen typologischen Bezug der beiden Heiligen in der malerischen Ausstattung von ca. 1591–1609 unten Kapitel XI.3.d).

1217 S. o. Kapitel V.2.

Mauro Bini hat darüber hinaus behauptet, dass der Kircheninnenraum von seiner Erbauung bis in das 15. Jahrhundert hinein vereinzelt mit Motivfresken geschmückt, aber ansonsten „roh“ gewesen sei.¹²¹⁸ Diese Information hat er – wie zahlreiche andere, weiter unten zu behandelnde Annahmen über den Kircheninnenraum von S. Pietro – Benedetto Bonfigli Darstellung der Exequien des Heiligen Ludwig von Toulouse entnommen, die dieser zwischen ca. 1454 und 1480 in der Cappella dei Priori gemalt hatte (Abb. 821).¹²¹⁹ Dort vollzieht sich die Totenmesse in einem basilikalischen Kircheninneren, das Bonfigli offensichtlich nach dem Vorbild von S. Pietro in Perugia gemalt hatte, insofern im Sanktuariumsbereich die drei um 1330 errichteten gotischen Fenster der Kirche zu sehen sind und S. Pietro in einer anderen Darstellung der Kapellenausmalung auch im Außenbau zur Darstellung kam (Abb. 820). Und tatsächlich erscheinen die Wandflächen hier weitgehend grau und bis auf den Triumphbogen unbemalt; eine Gliederung der Außenwände erfolgt lediglich durch mit den Säulen des Mittelschiffs korrespondierende Pilaster, deren Kapitelle eigenartigerweise mit einem Dreifaszienarchitrav verkröpft sind.

Zu berücksichtigen ist jedoch, dass die Darstellung Bonfiglis in keiner Weise eine verlässliche Quelle für die Gestalt des Kircheninnenraums im 10. oder auch nur des 15. Jahrhunderts darstellt, in dem Bonfigli das betreffende Fresko malte. So verfügt die hier dargestellte Kirche über gleichförmige, kannelierte Säulen korinthischer Ordnung, die noch dazu eine Kolonnade und nicht etwa Arkaden tragen; auch ruht der Triumphbogen anders als in S. Pietro auf Pilastern auf, die enger stehen als die Breitenerstreckung des Langhauses. Diese Elemente kann der Kircheninnenraum von S. Pietro jedoch niemals aufgewiesen haben.

Wie Bonfigli dennoch unzweifelhaft an S. Pietro in Perugia angelehnte Darstellung tatsächlich zu interpretieren ist, wird deutlich, wenn man den Inhalt der in den Fresken dargestellten Szenen berücksichtigt. So war Benedetto Bonfigli bei der Darstellung der Translation der Herkulanusreliquien tatsächlich davon ausgegangen, dass sich diese Szene unter anderem vor S. Pietro abgespielt hat, die er dementsprechend auch im Außenbau darstellte. Hier wird die Peruginer Benediktinerkirche durch Bonfigli offenbar weitgehend originalgetreu dargestellt. Wie bereits dargestellt wurde, erlaubt er sich allerdings bereits hier einige Abweichungen vom tatsächlichen historischen Befund, weil er möglicherweise den von ihm imaginierten (aber von den Tatsachen abweichenden) Zustand von S. Pietro zur Zeit der Herkulanus-Translation zeigen möchte.¹²²⁰ Bonfigli wird sich jedoch

1218 Bini [1848] II [Ms.], S. 193.

1219 Vgl. zu den weiteren Annahmen Binis unten Kapitel VII.1.b) und VII.1.d). Zur Datierung der Fresken Benedetto Bonfiglis in der Cappella dei Priori s. o. Fn. 275. Die unkritische Rezeption der Bonfigli-Darstellungen Binis wird im Übrigen durch Walter Bombe geteilt (vgl. Bombe 1914a, S. 28). Dies muss aber nicht weiter verwundern, da Bombe, wie im vorliegenden Text nachgewiesen, in Bezug auf S. Pietro in Perugia direkt von Bini abhängig ist, s. u. Kapitel VIII.3.b).

1220 S. zum Kenntnisstand Bonfiglis, zu dessen Lebzeiten bereits die Vita A vorlag und der deren Inhalt auch im Kircheninneren von S. Pietro zur Darstellung gebracht hatte, oben S. 134 ff. Zu den nachweisbaren Abweichungen bei der Fassadendarstellung s. o. S. 353.

bewusst gewesen sein, dass es sich bei Ludwig von Toulouse zwar ebenso wie bei Bischof Herkulanus um einen der Stadtpatrone von Perugia handelte, dass dieser aber nie in Perugia gewesen ist.¹²²¹ Auch wird Bonfigli gewusst haben, dass die Beisetzung Ludwigs von Toulouse nach dessen Tod 1297 dagegen nicht in Perugia, sondern vielmehr in der Franziskanerkirche von Marseille erfolgte; 1319 kam es zur Translation der Reliquien in einen Grabaltar in dieser Kirche. 1433 wurden die Gebeine erneut transloziert, jedoch erneut nicht nach Perugia, sondern vielmehr in die Kathedrale von Valencia.¹²²²

Dementsprechend ist also auch nicht zu erwarten, dass Benedetto Bonfigli im Zuge der Darstellung von Ludwigs Exequien ein getreues Architekturportrait von S. Pietro in Perugia liefert; vielmehr wird er die Kirche nur als Ausgangspunkt genommen haben, um das ihm unbekannte Kircheninnere der Franziskanerkirche von Marseille bzw. der Kathedrale von Valencia zu imaginieren. Es scheint, als habe er zu diesem Zwecke gerade deshalb das Kircheninnere von S. Pietro gewählt, weil ihm die Peruginer Benediktinerkirche über die *Dialogi* Gregors des Großen und die um 1436 von den Cassinensen in S. Pietro verfasste Vita A (fälschlicherweise) als antik bekannt war.¹²²³ Möglicherweise hatte er in der malerischen Aufgabe der Darstellung eines ihm und seinen Peruginer Zeitgenossen unbekannten Kircheninneren eine Gelegenheit gesehen, einen idealen antiken Kircheninnenraum zu imaginieren, der sich für Bonfigli offenbar vor allem durch eine klassizistische Formensprache, architektonische Regelhaftigkeit, die Zurückdrängung figürlicher Darstellungen und weitgehende Monochromie auszeichnen sollte. In diesem Zuge wurde die tatsächlich vorgefundene Architektur in S. Pietro von Bonfigli fast in sämtlichen Bereichen „verbessert“.

Zu beachten ist, dass Binis auf Bonfigli basierender und damit in den betreffenden Passagen irriger Rekonstruktionsvorschlag des Kircheninneren von S. Pietro auch in der jüngeren Literatur wirkmächtig geworden ist. So zeigen etwa auch die Rekonstruktionszeichnungen Mario Montanaris in S. Pietro durchweg kannelierte Säulen im Arkadenbereich und Pilaster in den Seitenschiffen. Diese Rekonstruktionen sind – zumal, wenn sie nicht einmal mehr mittelalterliche Zustände, sondern solche des 20. Jahrhunderts abbilden sollen – an den betreffenden Stellen nicht zutreffend (vgl. Abb. 168–171).

Viel entscheidender ist jedoch, dass die durch ihren hohen Detailgrad ja tatsächlich zunächst einen hohen Quellenwert suggerierenden, wie hier deutlich geworden ist jedoch in ihrer tatsächlichen dokumentarischen Aussagekraft höchst fragwürdigen Architekturdarstellungen Bonfiglis auch zum Ausgangspunkt für tatsächlich durchgeführte Restaurierungen geworden sind. So führte der Architekt Pietro Angelini 1924–1926 eine rekonstruierende Fassadenrestaurierung an der Franziskanerkirche S. Francesco al Prato in Perugia durch, bei der er große Teile

1221 Zu Ludwig von Toulouse als Stadtpatron von Perugia s. u. Fn. 3591.

1222 D. Stöckerl, s. v. Ludwig v. Toulouse (v. Anjou), in: *Lexikon für Theologie und Kirche*², Bd. 6 (1961), Sp. 1196.

1223 S. o. S. 134 ff.

des Baus abtragen und nach dem Vorbild einer Darstellung der Kirchenfassade von Benedetto Bonfigli – jener auf dem 1465 gemalten *Gonfalone di S. Bernardino* (Abb. 1383) – neu errichten ließ (Abb. 1380a und 1384). Die Wahrscheinlichkeit, dass neben anderen Faktoren auch durch eine falsche Einschätzung des Quellenwerts von Bonfiglis Darstellung ein, wie Ottorino Guerrieri es ausdrückte, „falsches Dokument“ („documento falso“) erstellt wurde, ist sehr hoch.¹²²⁴

V.5 Zusammenfassung

Die Analyse des Baubefunds hat die durch den Schriftquellenbefund nahegelegte Datierung des Ursprungsbaus von S. Pietro in das 10. Jahrhundert erhärtet. Dies hat sich insbesondere aus dem Abgleich der im Ursprungsbau der Peruginer Benediktinerkirche angewandten regelmäßigen Quadermauerung mit anderen mittelalterlichen sowie jenen Bauten der Region ergeben, die tatsächlich nachweislich aus frühchristlicher Zeit stammen. Danach ist diese Form der Mauerung, die sich womöglich aus der Wiederverwendung von Steinen einer etruskischen Stadtmauer ergibt, wohl vom 10. bis ungefähr zum 14. Jahrhundert nachweisbar, nicht jedoch in frühchristlicher Epoche. Die von Gisberto Martelli vorgelegte Argumentation für eine Frühdatierung in das 6. Jahrhundert hatte sich dagegen nicht erhärten lassen, vor allem weil die von ihm eingeführten Vergleichsbauten in den entscheidenden Bauteilen selbst nur hypothetisch datiert sind. Die Kirche wurde damit tatsächlich unter Pietro Abate entweder zwischen 965 und 972 oder 985 und 996 (bzw. jeweils kurz vor diesen Zeiträumen) errichtet. Vom Ursprungsbau sind heute noch die mittelalterlichen Teile der Krypta, die untere Zone des Langhauses sowie offenbar auch Teile der Westfassade erhalten.

Bei S. Pietro in Perugia handelte es sich ursprünglich um eine dreischiffige, querhauslose Basilika, die über eine Eingangsloggia sowie über eine Krypta verfügte. Die Krypta schloss in jedem Fall triapsidal; für den eigentlichen Kircheninnenraum ist jedoch sowohl ein triapsidialer wie auch ein monoapsidialer Schluss denkbar. Die Arkaden des Langhauses wurden von Spoliensäulen des 3./4. Jahrhunderts getragen, die ursprünglich aus römischer Produktion stammten und ihre Erstverwendung in einem bedeutenderen Peruginer Gebäude gefunden hatten. Dies schließt ausdrücklich auch die korinthischen Säulen mit ein. Neu gefertigt wurden offenbar nur zwei Kapitelle sowie eine Basis; möglicherweise handelt es sich aber auch bei ihnen um allerdings deutlich jüngere Spolien. Die Arkaden sind bis heute strukturell unverändert; im Ursprungsbau reichten sie bis an die Ostwand heran. Dabei flankierten sie einen durch die darunter befindliche Krypta deutlich erhöhten Presbyteriumsbereich; möglicherweise waren auch die Seitenschiffe

erhöht, wobei die letzten Säulen dann im Boden des erhöhten Bereichs teilweise vermauert gewesen wären.

Die Tatsache, dass S. Pietro bisher nicht überzeugend in das 10. Jahrhundert datiert worden ist, hat dazu geführt, dass die Kirche bisher bei der Interpretation der umbrischen Romanik nicht berücksichtigt worden ist. Dies ist nicht zuletzt aufgrund des hohen, vor allem durch die Größe des Bauwerks und die Verwendung der langen Reihe hochwertiger und künstlerisch gleich gestalteter Spoliensäulen ausgedrückten Anspruchsniveaus ein höchst gravierender Umstand. Die Einordnung, die in der vorliegenden Untersuchung nun nachgeholt werden konnte, hat ergeben, dass S. Pietro sowohl im lokalen wie auch im regionalen Kontext Umbriens ein Solitär dargestellt hat. Es handelt sich um eines der äußerst wenigen Zeugnisse frühromanischen Bauens in der Region, wobei S. Pietro möglicherweise mittelbar für die Baugruppe der Spoletiner Basiliken vorbildhaft geworden ist. S. Pietro unterscheidet sich jedoch deutlich von den ganz überwiegend später zu datierenden Basiliken der umbrischen Mikroregionen vor allem durch den Verzicht auf ein Querhaus, das Vorhandensein einer Ring- statt einer Oratoriumskrypta, die Menge und Qualität der verwendeten Spoliensäulen, seine bauliche Größendimension, die eng stehenden Säulen und die breite Proportionierung des Langhauses.

Die Architektur von S. Pietro ist also nur durch überregionale Einflüsse zu erklären, was angesichts des Charakters des romanischen Umbrien als „Scharnierregion“ zwischen den byzantinisch geprägten Regionen des Nordostens und Rom und dem Latium jedoch nicht verwundern muss. Vergleichbar erschienen zunächst einzelne Bauten im Latium (Basilika von Castel S. Elia bei Viterbo im Latium) und der Toskana (S. Alessandro in Fiesole und S. Secondiano in Chiusi). Grundsätzlich teilt S. Pietro mit der breiten Proportionierung des Mittelschiffs, der engen Säulenstellung und teils auch der Verwendung einer Ringkrypta Ähnlichkeiten mit stadtrömischen Bauten der Antike und des Mittelalters. Die meisten Bauten unterscheiden sich jedoch gleichzeitig in anderen, wesentlichen Punkten von der Peruginer Benediktinerkirche, nämlich insbesondere durch das Vorhandensein eines Querhauses bzw. eines durch einen Triumphbogen abgetrennten Sanktuariumsbaus sowie die Verwendung von Kolonnaden statt Arkaden. Dies betrifft auch S. Pietro in Vaticano, mit dem S. Pietro in Perugia das Patrozinium teilte. Direkt in allen wesentlichen Punkten vergleichbar erscheint nur S. Cecilia in Trastevere, wobei unklar bleiben muss, ob hier tatsächlich ein direkter Bezug intendiert war.

Ähnlichkeiten ergeben sich außerdem mit der Ästhetik der ravennatischen Basiliken, bei denen es sich durchweg um im Mittelschiff breit dimensionierte, querhauslose Arkadenbasiliken handelt. Eine besonders direkte Analogie konnte zu S. Apollinare in Classe hergestellt werden, insofern diese Kirche außerdem noch über grundsätzlich ähnlich gestaltete Kämpferplatten und eine im 9. Jahrhundert ergänzte Ringkrypta verfügt, während wie in S. Pietro gleichzeitig die Säulenreihen dennoch ohne Änderung im Bodenniveau bis zur Ostwand durchlaufen. Dass die Mönche von S. Pietro mit ihrem neu geschaffenen Kirchenbau tatsächlich einen direkten Bezug zu S. Apollinare in Classe genommen hätten, wäre nicht nur gut mit dem sonstigen Befund einer besonders starken kulturellen Orientierung der Peruginer

Mikroregion in den byzantinisch geprägten adriatischen Raum in romanischer Zeit vereinbar. Vielmehr handelte es sich bei S. Apollinare in Classe seit dem 8. Jahrhundert um ein Benediktinerkloster, sodass den Mönchen von S. Pietro ein solcher Bezug besonders plausibel erschienen sein mochte. Möglicherweise standen sie mit den Mönchen von S. Apollinare in Classe sogar zeitweise in einem direkten Austausch. Möglicherweise ist in der architektonischen Bezugnahme auf S. Apollinare in Classe auch ein Hinweis auf die dort geübte cluniazensische Ordensreform zu sehen, deren Reformziele der Klostergründer Pietro Abate offenbar teilte, wenn sein Kloster auch nicht dem cluniazensischen Ordensverbund beitrug.

Der regionale und überregionale Vergleich mit benediktinischen Kirchen hatte ergeben, dass zahlreiche Kirchen in romanischer Epoche anders gestaltet wurden als S. Pietro in Perugia. Mit S. Alessandro in Fiesole erhielt außerdem eine Pfarrkirche eine ähnliche architektonische Gestaltung wie die Peruginer Benediktinerkirche. Damit handelt es sich der in S. Pietro in Perugia gewählten architektonischen Ausgestaltung nicht etwa um eine benediktinische Ordensbau-Form. Die einzige rekonstruierbare benediktinische Kirche, die offenbar gleichzeitig mit S. Pietro errichtet worden ist und deren Architektursprache teilt, ist die Basilika von Castel S. Elia bei Viterbo im Latium. Zu berücksichtigen ist an dieser Stelle jedoch, dass eine Vielzahl frühromanischer Benediktinerkirchen in Italien in späterer Zeit durch anders gestaltete Kirchenbauten ersetzt worden ist.

Die räumliche Disposition des Ursprungsbaus S. Pietro ist kaum mehr rekonstruierbar. Der Hochaltar stand offenbar entweder im Scheitel der Hauptapsis oder war leicht vorgezogen; einen Abtsthron scheint es nicht gegeben zu haben. Unklar bleibt, ob und wie der Sanktuariumsbereich abgeschränkt war, wo Lesepulte bzw. Kanzeln angeordnet waren sowie ob ein oder mehrere Chöre bestanden haben und wie diese disponiert worden sind. Es erscheint durchaus möglich, dass bereits der Ursprungsbau von S. Pietro über einen Lettner verfügte; nachweisbar ist die Existenz eines solchen raumteilenden Elements jedoch erst ab 1478.

Auch bezüglich der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände sind nur wenige Aussagen möglich, da zumindest zum jetzigen Zeitpunkt –abgesehen von den Überresten einer Opus-Sectile-Gestaltung der Bodenflächen des ehemaligen erhöhten Presbyteriums sowie möglicherweise auch zwei Kapitellen und einer Basis – keine skulpturalen oder bildlichen Überreste der Ausstattung des 10. Jahrhunderts bekannt sind. Die bisherigen Versuche, die Gestalt des mittelalterlichen Kircheninnenraums über die Darstellung der Exequien des heiligen Ludwig von Toulouse zu rekonstruieren, die Benedetto Bonfigli zwischen ca. 1454 und 1480 in der Cappella dei Priori des Palazzo Pubblico in Perugia gemalt hatte, schlagen vollkommen fehl, da Bonfigli hier nachweislich nicht ein Architekturportrait von S. Pietro anstrebte, sondern vielmehr die Darstellung einer nur dem Grunde nach von S. Pietro ausgehenden, in der weitergehenden Gestaltungsweise aber allein vom Maler imaginierten Idealdarstellung antiker Kirchenarchitektur.

Das Langhaus des Ursprungsbaus von S. Pietro verfügte offenbar über einen offenen Dachstuhl; sein Hauptschmuck war die Reihung der hohen Zahl von 18 künstlerisch hochwertigen Spoliensäulen. Diese wurden nicht willkürlich

aufgestellt, sondern folgten teils in der Nord-Süd-Achse spiegelbildlichen und teils in der West-Ost-Achse paarweisen Anordnungsprinzipien. Auf der von Westen aus gesehen jeweils zweiten Säule der beiden Arkadenreihen könnten eventuell bereits im Ursprungsbau Portraits des S. Pietro Abate und des heiligen Benedikt angebracht worden sein; möglicherweise wurden diese Bilder, die 1465 in der heute sichtbaren Gestaltungsweise übermalt wurden, aber auch erst im späteren Verlauf des Mittelalters geschaffen. Ein Hinweis darauf, wie der Kircheninnenraum im Übrigen farblich gestaltet gewesen sein könnte, gibt die offenbar aus dem 10. Jahrhundert stammende farbliche Fassung der baulichen Glieder der Exedra der Krypta von S. Pietro.

Die um 1975–1984 ergrabene Krypta von S. Pietro setzt sich aus einem westlichen Querriegel bestehend aus einem mittleren Korridor und zwei Anräumen und einer hufeisenförmigen Exedra zusammen. Sie ist zu einem späteren Zeitpunkt niedergelegt worden, wobei das Bodenniveau des darüber befindlichen Sanktuariums abgesenkt wurde. Grundsätzlich sind in der Krypta zwei Mauerungsformen zu unterscheiden; so sind die seitlichen Anräume und die äußeren Umfassungsmauern des Umgangs weitgehend in sorgfältiger Quadermauerung aufgeführt; ähnliche, aber offenbar nicht deckungsgleiche Mauerungen finden sich auch in den Verfüllungen der Bögen an den Wänden der Exedra und zumindest am linken Zugang an der Ostseite des Korridors, der in einen ursprünglichen Umgang um die Exedra führte. Der mittlere Korridor sowie die Stützen und Bögen der Exedra weisen dagegen überwiegend Geröll- und Ziegelmauerung auf, die sich in ihrem Formen in einzelnen Bereichen allerdings deutlich unterscheidet. Die Ostseite der Krypta wird ursprünglich von außen sichtbar gewesen sein und verfügte über einen triapsidalen Schluss mit schachtartigen Außenfenstern.

Dieser Befund kann bisher nicht abschließend gedeutet werden. Am wahrscheinlichsten ist, dass die Ziegelmauerungen als Bestandteile eines oder mehrerer vorbestehender Bauten zu deuten sind, die im 10. Jahrhundert in den Kirchenneubau inkorporiert wurde. In diesem Zuge wurden die seitlichen Apsidiolen angefügt, der ursprüngliche Umgang um die Exedra im Bereich seiner Zugänge an der Ostmauer der Korridors und der Bögen der Exedra vermauert und die Mauerungen zur Errichtung einer Architektur oberhalb der vorbestehenden Architektur verstärkt.

Im Resultat ist die Morphologie der Krypta von S. Pietro im regionalen wie überregionalen Kontext singulär. Am ehesten ist sie mit dreiräumigen Krypta in S. Maria delle Cacce und S. Felice in Pavia vergleichbar, die noch dazu auf ihrer Ostseite über nischenförmige Öffnungen verfügt. Dennoch wird die Krypta von S. Pietro einem ähnlichen Zweck gedient haben wie die etwa die Ringkrypten in der Nachfolge der von Gregor dem Großen errichteten Krypta von S. Pietro in Vaticano, indem sie offenbar nicht nur als Substruktionsbau die Errichtung des Presbyteriums in einer Hanglage ermöglichte, sondern vielmehr auch als Verehrungsort für die in S. Pietro vorhandenen Märtyrerreliquien diente.

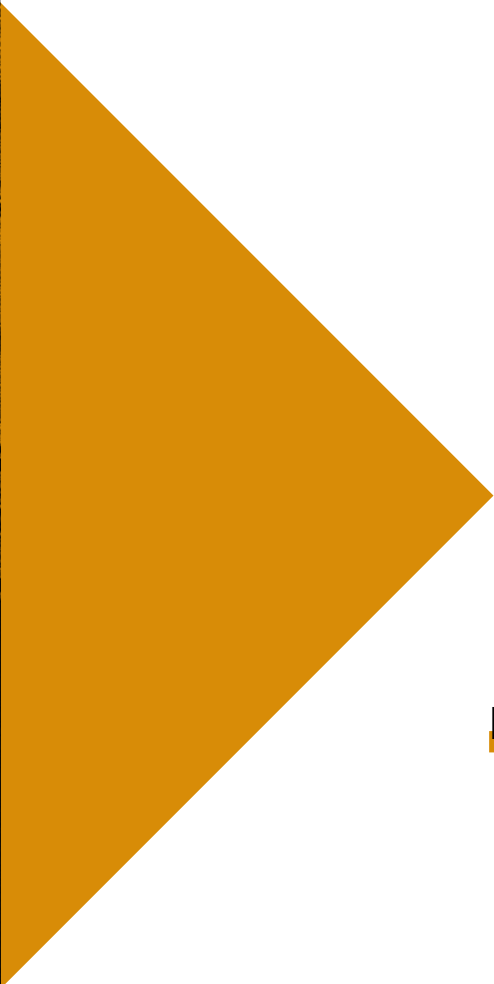
Darüber hinaus erscheint es aufgrund vergleichbarer Fälle sehr wahrscheinlich anzunehmen, dass die Krypta von S. Pietro auch als Bestattungsort für den Klostergründer Pietro Abate diente. Hierbei könnte es sich sowohl um die

Ursprungsplanung oder aber auch um eine kurzfristige, nach dem Tode Pietros eingetretene Planungsänderung gehandelt haben. Ziel dieser Bestattungsform war es, die Heiligkeit Pietro Abates zu postulieren, indem nicht nur mit einer Krypta der eigentlich Märtyrerheiligen zukommende Bestattungsort gewählt wurde, sondern auch darüber hinaus mit Pietros Grabanlage typologisch ein gewisser Bezug auf das gewisser als Ringkrypta ausgeführte Petrusgrab in S. Pietro in Vaticano hergestellt wurde. Pietro Abate als Heiligen zu postulieren ist den Mönchen – wie durch eine kaiserliche Urkunde nachweisbar ist – bis spätestens 1027 gelungen.

Damit war bereits die Ursprungsdisposition von S. Pietro an zentraler Stelle auf S. Pietro Abate bezogen. Im Gegensatz zu den späteren, auf S. Pietro Abate bezogenen Umgestaltungen wurde seine Heiligkeit jedoch nicht durch die Erstellung einer Vita und bildliche Darstellungen im Kircheninnenraum von S. Pietro postuliert, sondern vielmehr allein mit baulichen bzw. bautypologischen Mitteln. Das Heiligengrab wurde offenbar im Zuge der Kirchenumgestaltung von um 1330 aufgelassen, doch sollte Pietro Abate im Zuge einer späteren, 1608/09 ein neues Heiligengrab erhalten, das auch heute noch fortbesteht.







VI

**Familienrepräsentation
und raumikonographische
Bezugnahme auf das Papsttum:
Die Kircheninnenraumgestalt von
S. Pietro, ca. 1330 bis 1436**

VI.1 Die Chroniken des „Antonio Veghi“ und des „Graziani“

Die früheste bisher bekannte Nachricht zur räumlichen Disposition von S. Pietro berichtet für das Jahr 1436 von einer sehr weitgehenden Transformation und liefert dabei sowohl wesentliche Erkenntnisse über den Vorzustand als auch über das Resultat der Umgestaltung. Dabei werden die folgenden Überlegungen ergeben, dass es sich bei dem in der Quelle beschriebenen Vorzustand bereits nicht mehr um die Ende des 10. Jahrhunderts hergestellte räumliche Disposition gehandelt hat, sondern vielmehr um das Resultat einer Umgestaltung, die um das Jahr 1330 erfolgt ist.

Der hier einschlägige Quellenbericht wird durch Bini, Manari und Brunamonti-Tarulli je unterschiedlich überliefert. Bini zitiert diese Nachricht folgendermaßen: „1436 a dì 21 Dicembre fu levato l'Altare grande, che era fuori della Tribuna, e nella medesima vi era il Coro, ed hanno fatto il Coro dove era l'Altare“. ¹²²⁵ Bini belegt das Zitat als einen seiner Ansicht nach wenig verlässlichen Tagebucheintrag eines „Andrea di Ser Angelo Veghi“, der in einem handschriftlichen Sammelband mit anderen Schriften zur Geschichte Perugias im Archiv von S. Pietro erhalten sei; den Zeitpunkt der Abfassung des *Diario* gibt Bini nicht an. ¹²²⁶ Manari und Brunamonti-Tarulli zitieren zwar in abgewandelter und deutlich ausführlicherer Form, ¹²²⁷ jedoch im grundsätzlich übereinstimmenden Teil mit nur derart geringen Abweichungen, dass es zunächst überraschen muss, wenn sie die Fundstelle völlig anders belegen. Sie schlagen das Zitat der Chronik eines „Graziani“ zu, wobei

1225 Dies ist das vollständige Zitat nach Bini [1848] II [Ms.], S. 194.

1226 „Se vuoi poi prestar fede ad Andrea di Ser Angelo Veghi, di cui abbiamo in Archivio un Diario MS. intitolato Diario di Andrea di Ser Angelo Veghi, di Francesco di Ser Nicolò di Nino, ed altre notizie della Città di Perugia, il coro non era dietro l'altare, ma entro la Tribuna, cioè entro il Santuario, e l'altare era più dentro verso le Fenestre ossia sotto l'Apside della Chiesa. Ci dice lo stesso Diario (n° 61 pa 36) che nel [Es folgt das Zitat]“, *ibid.*, S. 193 f. Zu Binis verschwurbelter, vollkommen abwegiger, aber dennoch äußerst wirkmächtiger Interpretation des Quelleninhalts s. u. Kapitel VII.1.d).

1227 Manari zitiert folgendermaßen: „1436 a dì 21 Dicembre in S. Pietro fu levato l'altar grande che era di fuore della Tribuna e nella Tribuna era el Coro, che adesso è fatto el Coro dove stava lo altare: dove che nel ditto altare ce fo trovato el corpo de S. Pietro Abate in un cofanetto, nel quale ce erano le ossa, et separa al ditto cofanetto [sic] ce era una tevola saracinesca, nella quale tevola ce erano lettere intagliate che dicevano: Queste sono li ossa de S. Stefano e de S. Pietro Abate [...]. Le quali ossa allora, in presentia de tutta quella gente, fuore messe in uno altare dirieto al Coro, nel mezzo fra le colonne del ditto Coro, e de la e de qua le immagine de S. Pietro e de S. Pavolo arlevate“, Manari 1865b, S. 532 Fn. 1. Brunamonti-Tarulli dagegen zitiert: „Adi 21 del dicembre (an. 1436) de vienardi, in San Pietro, fu levato lo altare grande che era de fuore dalla tribuna, e nella tribuna era el coro [...] [bei dem Abriss des Altares fand man] li ossa de Santo Stephano e de Santo Pietro Abbate [...] [jene wurden dann verbracht] in un altare diretto al coro, nel mezzo fra le colonne del ditto coro, e di là e de qua le immagine de S. Pietro e de S. Pavolo arlevate“, Brunamonti Tarulli 1907, S. 106.

sie wie Bini nähere Angaben zum Autor und eine Datierung der Schrift schuldig bleiben.¹²²⁸

Bei dem zitierten Tagebucheintrag handelt es sich um den einzigen heute bekannten archivalischen Hinweis auf eine ganz weitreichende Veränderung der liturgischen Disposition von S. Pietro im Jahre 1436; sein Inhalt lässt sich beispielsweise nicht durch Rechnungsbucheinträge kontrollieren, da diese erst ab 1461 erhalten sind.¹²²⁹ Dementsprechend kommt der Prüfung seines Quellenwertes besonderes Gewicht zu, was nicht zuletzt die Klärung des Verfassers und dessen Grad an Nähe zum Geschehen beinhaltet. Das jüngere Schrifttum hat jedoch gemeint, auf eine Quellenkritik komplett verzichten zu können. Die Autoren hat dabei nicht einmal interessiert, warum die Quelle unter Autorenschaft „Cronaca del Graziani“ deutlich ausführlicher zitiert wird als unter der des Tagebuchs eines Antonio Veghi. Stattdessen wurden die Passagen als vermeintliche historische Wahrheiten aus der älteren Sekundärliteratur kritiklos übernommen, wobei es mehrfach zu Abschreibfehlern kam oder ältere Abschreibfehler mitkopiert wurden. Diese handwerklich unsaubere Vorgehensweise hatte insgesamt fatale Folgen für die dann folgenden Rekonstruktionsvorschläge der einzelnen Autoren.¹²³⁰

Diese Unstimmigkeiten zwischen Bini, Manari und Brunamonti-Tarulli sind nun wie folgt aufzuklären: Bei der so genannten „Cronaca del Graziani“ bzw. dem „Diario del Graziani“ handelt es sich um die bedeutendste Chronik der Stadt Perugia für den Zeitraum des 14. und 15. Jahrhunderts. Sie ist jedoch kein originäres Werk, sondern offenbar durchweg eine Sammlung älterer Chroniken.

1228 Brunamonti-Tarulli zitiert: „Cronaca del Graziani, pag. 410–411“, Brunamonti Tarulli 1907, S. 106 Fn. 2, Manari dagegen eine Chronik des Graziani im ASPg, „Cronache perugine parte I. pag. 411“. Die Seitenzahlen stimmen mit der Edition des *Cronaca del Graziani* in Bonaini, et al. 1850 überein, aus dem die beiden Verfasser also ganz offensichtlich ihre Abschriften entnommen haben. Dass ihnen dabei zahlreiche Abweichungen vom Wortlaut jener Edition (s. Dok. 4b) unterlaufen, ist ein Beispiel dafür, wie wenig verlässlich die Zitierweise dieser beiden Autoren ist.

1229 Siehe oben S. 69.

1230 Siehe Siepi 1822b, S. 586; Pantoni 1954, S. 250; Gardner von Teuffel 2001, S. 125, Fn. 25; Ventura 2003, S. 35 und Palombaro 2005, S. 300, Fn. 24. Ventura entnimmt das Zitat nach eigenen Angaben Bini II, Ventura 2003, S. 35, Fn. 3. Er schreibt dabei fälschlicherweise „1435“ und macht diese Jahreszahl sogar zum Ausgangspunkt seiner Rekonstruktionsvorschläge, *ibid.*, S. 33. Bei Bini II findet sich jedoch die Jahreszahl 1436, s. o. Siepi datiert die Auffindung der Reliquien unter dem Altar, von denen in der oben genannten Quelle in Zusammenhang mit der Entfernung des Altares die Rede ist, ebenfalls auf das Jahr 1435; von der Wiedereinbringung der Reliquien in den Altar noch 1436 weiß er nichts (wahrscheinlich, weil er die verkürzte Version Andrea Veghis, nicht aber die längere der „Graziani-Chronik“ gelesen hat, s. Dok. 4a und Dok. 4b); er bleibt jeden Beleg schuldig, Siepi 1822b, S. 586. Gardner von Teuffel kennt nur Siepi und Pantoni, die beide ohne direkten Beleg zitieren; sie datiert „1436“ und geht nicht auf die Abweichung durch Siepi ein, Gardner von Teuffel 2001, S. 125, Fn. 25. Ob es 1435 oder 36 war, ist jedoch gerade für Gardner von Teuffels Argument ganz erheblich, s. u. Palombaro geht irrigerweise von der Neuerrichtung des Sanktuariumsbaus 1436 aus, Siepis Fehler folgend behauptet er, die im Hinblick auf dieses Projekt seien die Reliquien 1435 verlagert worden, Palombaro 2005, S. 300, Fn. 24.

Ihre bis heute maßgebliche kritische Edition wurde im Jahre 1850 durch Francesco Bonaini (1806–1874), Ariodante Fabretti (1816–1894) und Filippo Luigi Polidori (1801–1865) vorgelegt.¹²³¹ Die Chronik umfasst den Berichtszeitraum 1309–1491 und ist wohl in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, sicher aber nach 1541 angelegt worden, weil der Kompilator in einer Fußnote auf ein Ereignis in diesem Jahr Bezug nimmt.¹²³² Außer einer weiteren Bemerkung, die den Kompilator als Augenzeugen der Begräbnisfeierlichkeiten von Malatesta und Orazio Baglioni im Jahre 1531 ausweist, lässt dieser nichts weiter über seine Person erkennen.¹²³³ Bonaini hält seine Identifikation mit einem „Graziani“ jedoch für zweifelhaft, da dieser Name in einer Handschrift des 17. Jahrhunderts lediglich auf den Umschlag des von ihnen benutzten Manuskripts geschrieben worden sei, das selbst aber aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stamme.¹²³⁴ Deshalb bezeichnen seine Herausgeber die Kompilation auch nicht als „Diario del Graziani“, sondern neutral als „Cronaca della città di Perugia dal 1309 al 1491“.

Den Berichtszeitraum 1432–1491 deckte der Kompilator maßgeblich durch Abschriften aus dem „Diario di Antonio di Andrea di ser Angelo Veghi“ ab, das in Perugia in verschiedenen Abschriften erhalten ist.¹²³⁵ Als Ariodante Fabretti dieses Tagebuch 1888 edierte, benutzte er dazu eine Abschrift von Francesco Cacciavillani (1773–1850), einem Priester, der im Peruginer Stadtteil Porta S. Pietro gelebt hatte.

- 1231** Bonaini, et al. 1850, S. 69–750. Eine kritische Einführung zu dieser Edition findet sich auf den Seiten xx–xxiv.
Die Herausgeber strebten zwar einerseits eine kritische Edition der Graziani-Chronik an, verfolgten aber gleichzeitig auch noch das Ziel, mit der Graziani-Chronik auch die in ihr kompilierten Original-Chroniken möglichst umfänglich zu edieren. So ergänzte Ariodante Fabretti solche Passagen aus den Original-Chroniken, die in der Graziani-Chronik nicht mit enthalten waren. Da er außerdem in Fußnoten noch solche Informationen beifügte, die er weiteren, nicht in der Graziani-Chronik enthaltenen Memorialschriften entnommen hatte, scheint das Ziel der Herausgeber gewesen zu sein, der historischen Forschung möglichst alles Quellenmaterial zur Geschichte von Perugia zur Verfügung zu stellen, deren sie habhaft werden konnten vgl. *ibid.*, S. xxi f.
- 1232** Den Editoren lagen zwei Ausgaben der Chronik vor; für authentischer befanden sie die Ausgabe, die Giambattista Vermiglioli 1837 in Torsciano in der Bibliothek des Hauses Graziani aufgefunden hatte. Auf Basis dieses Manuskripts erstellten sie ihre kritische Edition. Nach dem Urteil von Bonaini wurde dieses Exemplar in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschrieben; ob er es für den Autograph hält, sagt er jedoch nicht. Sicher ist eine Datierung nach 1541, weil der Kompilator in einer Bemerkung zu dem Quellenbericht der Errichtung der Sapienza 1427 anmerkt, dass diese 1541 infolge des Salzkriegs für den Bau der Rocca Paolina wieder abgerissen worden sei (*ibid.*, S. 664, Fn. 1), vgl. *ibid.*, S. xx f.
- 1233** *Ibid.*, S. 324, vgl. S. xxi.
- 1234** *Ibid.*, S. xx.
- 1235** Als weitere maßgebliche Quelle diente dem „Graziani“ eine weitere Chronik, die dem Bearbeiter des 19. Jahrhunderts, Ariodante Fabretti, in einer Abschrift vorlag, und die möglicherweise auf Villano Villani zurückgeht, *ibid.*, S. xxi.
Zum *Diario* des Antonio Veghi vgl. außerdem Istituto Storico Italiano per il Medio Evo und Unione degli Istituti di Archeologia 1967, s. v. Antonio di Andrea di ser Angiolo dei Veghi, S. 377 sowie Potthast 1896 I, s. v. Antonio di Andrea di ser Angiolo dei Veghi di P. S. Angelo: Cronaca Perugina dal 1423–1491, S. 114 und Vermiglioli 1823, S. 161.

Dieser hatte zu Lebzeiten alle historischen Erzählungen kopiert, derer er habhaft werden konnte und diese Abschriften mit Indizes versehen. Bei seinem Tod war die Abschriftensammlung auf rund 200 Bände angewachsen, die er fast komplett dem Kloster S. Pietro vermachte. Für Fabretti, einen der wichtigsten Historiker zur Peruginer Geschichte des 19. Jahrhunderts, waren diese Abschriften mittlerweile von unschätzbarem Wert, da die Stadt Perugia die maßgebliche Sammlung von 24 Bänden mit älteren Abschriften bzw. Originalquellen zur Geschichte Perugias des Historikers und Archäologen Giovanni Battista Vermiglioli (1769–1848) nach dessen Tod in die *Biblioteca Nazionale di Napoli* hatte ziehen lassen, womit sie für Fabretti unerreichbar waren.¹²³⁶ Dadurch wurden die heute im Archivio di S. Pietro erhaltenen Abschriften nicht nur zur Grundlage einiger der maßgeblichen Quelleneditionen zur Peruginer Geschichte – im Folgenden wird auch noch deutlich werden, dass ihre bisher nicht edierten Teile auch heute noch mit großem Gewinn für die kunsthistorische Wissenschaft ausgewertet werden können.¹²³⁷

Und auch Mauro Bini hatte offenbar die Abschrift Cacciavillani im Archivio di S. Pietro als Grundlage für sein Zitat gedient, auch wenn er mit „Andrea Veghi“ nicht den im Titel der Quelle genannten Verfasser angab, denn das ist ja ein Antonio Veghi.¹²³⁸ Genauer heißt es sowohl in der Abschrift der Sammlung Vermiglioli als auch in der von Cacciavillani: „Copia di una parte del Diario manoscritto esistente presso il sig. Dottore Tartaglini, e composto da Antonio di Andrea di ser Angelo dei Veghi di Porta Sant’Angelo“. ¹²³⁹ Beiden Abschriften lag also schon nicht mehr der Autograph des Tagebuchs zugrunde, sondern seinerseits eine verkürzte Abschrift. So ist wahrscheinlich zu erklären, warum der Eintrag zu den Veränderungen der liturgischen Disposition in S. Pietro von 1436 in der heute erhaltenen Fassung des *Diario* des Antonio Veghi (Dok. 4a) kürzer ist als der entsprechende Passus in der erst später kompilierten Graziani-Chronik (Dok. 4b): Womöglich hatte dem „Graziani“ eine womöglich ältere, jedenfalls aber umfassendere Abschrift oder sogar das Original des Veghi-Tagebuchs vorgelegen. Es ist also nicht so, dass im heutigen Überlieferungszustand nur das Veghi-Tagebuch zur Ergänzung der Graziani-Chronik herangezogen werden kann, wovon Francesco Bonaini und Ariodante Fabretti ausgingen;¹²⁴⁰ auch umgekehrt überliefert die *Cronaca del Graziani* Passagen des älteren *Diario* des Antonio Veghi, die in der

1236 Fabretti 1888, S. ii; s. o. Fn. 181.

1237 Die Abschrift des Tagebuchs des Antonio Veghi hat im Archivio di S. Pietro die Signatur C. M. 391. Ich habe bisher nicht ermitteln können, welche Teile der Signaturgruppe C. M. tatsächlich von Francesco Cacciavillani stammen. Sie umfasst offenbar die Manuskripte der ursprünglichen Bibliothek von S. Pietro, die später Bestandteil des Archivs geworden sind.

Diese Signaturgruppe umfasst ganz unterschiedliche Manuskripttypen vom Missale über Konzilsbeschluss-Sammlungen bis hin zu einer großen Zahl unterschiedlichster Bände zur Geschichte Perugias. Letztere könnten unter Umständen komplett auf Cacciavillani zurückgehen.

1238 S. o. Fn. 1226.

1239 Fabretti 1888, S. i f.

1240 Vgl. Bonaini, et al. 1850, S. xxi; Fabretti 1888, S. ii f.

heute vorliegenden verkürzten Abschrift fehlen. Entscheidend ist an dieser Stelle nur, dass auch die Passagen der Graziani-Chronik, die über Fabrettis Veghi-Edition hinausgehen, seinem Tagebuch zugerechnet werden dürfen.

Bezüglich des Verfassernamens vermutet Ariodante Fabretti einen Abschreibefehler, da eine Familie „Veghi“ in den Quellen zur Stadt Perugia im Übrigen nicht in Erscheinung tritt. Sehr wohl gibt es jedoch eine Familie „dei Veli“ bzw. „dei Vegli“, die im Kataster der Porta S. Angelo auftaucht. Vertreter dieses Familiennamens treten in Perugia als Geschäftsmänner und – in der latinisierten Form „de Velis“ – in den Matrikeln der Matratzenmacher und der Schmiede auf.¹²⁴¹ Auch wenn sich keiner der in drei in der Quelle genannten Familienmitglieder identifizieren lässt, scheint es sich bei dem Verfasser also um einen Antonio dei Veli bzw. dei Vegli gehandelt zu haben. Da dies jedoch letztlich nicht gesichert ist, soll er zur Vermeidung weiterer Verwechslungen im Folgenden auch weiterhin als „Antonio Veghi“ bezeichnet werden.

Aus manchen Einträgen geht hervor, dass es sich bei Antonio Veghi tatsächlich um einen Zeitgenossen des 15. Jahrhunderts gehandelt hat; so erzwingt die Kommune von ihm im Jahre 1440 beispielsweise eine Leihgabe.¹²⁴² Ein Berichtszeitraum von 70 Jahren erscheint für einen durchweg zeitgenössisch verfassten Bericht allerdings zu lang; er wird in den zeitlich weiter zurückliegenden Teilen möglicherweise seinerseits ältere Tagebucheinträge anderer Verfasser übernommen haben.¹²⁴³ Ob der Detailfülle und engen Datierung der zahlreichen Einträge in Veghis *Diario* erscheint mir der Text aber dem Grunde nach verlässlich; es ist davon auszugehen, dass die Angaben zu den Umgestaltungen in S. Pietro im Jahre 1436 von einem Augenzeugen stammen.

Die längere Passage der Umgestaltungskampagne von 1436, wie sie in der Graziani-Chronik enthalten ist (Dok. 4b), darf also als mit einiger Sicherheit als

1241 Fabretti 1888, S. iii f.

1242 Antonio „Veghi“ sagt an einer Stelle, er habe eine am 10. Juni 1440 von der Kommune erzwungene Leihgabe entrichtet; Veghi [15. Jh.] ed. Fabretti 1888, S. 24. Fabretti nennt außerdem weitere Passagen, die Antonio „Veghi“ als Zeitgenossen des 15. Jahrhunderts ausweisen; vgl. Fabretti 1888, S. i f.

1243 Bini nennt als Verfasser des in einer Abschrift im Archivio di S. Pietro befindlichen *Diario* neben Andrea Veghi einen „Francesco di ser Niccolò di Nino“ (Bini [1848] II [Ms.], S. 194). Einen Francesco di Nino nennt Bini an anderer Stelle als Onkel des Abtes Francesco II Guidalotti (Abt 1381–1399), Anhänger der „Nobili“, der im März 1398 bei auf den Mord am Führer der gegnerischen „Raspanti“, Biordo Michelotti, folgenden Unruhen getötet wird, Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 90. In diesem Falle wäre denkbar, dass das *Diario* zunächst von Francesco wohl unmittelbar begleitend zu den Ereignissen verfasst wurde (z. B. existieren noch Berichte zu Ereignissen von 1393, s. *ibid.*, S. 89) und dass diesem *Diario* dann ein zweites, (u. a.?) von Andrea Veghi verfasstes angeschlossen wurde, das von 1423–1491 (Angaben Archivio storico italiano 16) reicht.

Andererseits behauptet Fabretti, dass die Chronik des Francesco di Ser Nicolò di Nino einen Berichtszeitraum von 1393 bis 1541 abdecke; es ist also nicht klar, ob diese Chronik später von anderen Schreibern ergänzt, oder ob der Verfasser Francesco di Nino tatsächlich im 16. Jahrhundert gelebt und die älteren Zeugnisse selbst gesammelt hatte; vgl. Fabretti 1888, S. v.

authentischer Augenzeugenbericht gelten, der sowohl für die Rekonstruktion der in S. Pietro bis 1436 bestehenden räumlichen Disposition als auch für die an späterer Stelle anzustellenden Überlegungen zur Umgestaltung von 1436 verlässliche Informationen liefert.¹²⁴⁴

Bei der Interpretation des Eintrags in der Graziani-Chronik (Dok. 4b) ist die zeitgenössische und landesübliche Terminologie zu beachten. So bezeichnet „coro“ hier das Chorgestühl, nicht etwa den architektonischen Bauteil, der im Deutschen ebenfalls „Chor“ genannt wird. „Coro“ kann im Italienischen zwar auch zur Bezeichnung des Presbyteriums verwendet werden, jedoch erscheint dieser Wortgebrauch in den zu S. Pietro vorliegenden mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Quellen als unüblich.¹²⁴⁵ Der Begriff „tribuna“ lässt dagegen vom Wortsinn her an einen erhöhten Bereich im Ostteil der Kirche denken. Heute erstreckt sich dieser Bereich über das Innere von Vierung, Chorjoch und Chorpolygon; welche Ausdehnung die „tribuna“ im Jahre 1436 gehabt hat, werden die folgenden Überlegungen ergeben.¹²⁴⁶

Mit der hier besprochenen Quelle kann nun als sicher angenommen werden, dass S. Pietro bis Ende 1436 über einen Retrochor verfügt hat, da sich nach Veghis Bericht das Chorgestühl ausdrücklich hinter dem Hochaltar befunden hatte. Wird allerdings die Angabe „fuori della tribuna“ für die alte Position des Hochaltars im Wortsinne genommen, hatte sich dieser vor 1436 westlich des erhöhten Bereichs und damit im Langhaus von S. Pietro befunden. Es ist an dieser Stelle jedoch sicher anzunehmen, dass „tribuna“ in der Quelle höchst unscharf verwendet wird, und die Formulierung nur bekräftigen soll, dass er sich vom Langhaus aus gesehen vor dem Chorgestühl befand. Dies ergibt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass die relative Allokation von Chorgestühl und Altar laut dem Bericht des Antonio Veghi im Jahre 1436 vertauscht wird, ohne dass dabei, wie die weiter unten angestellten Überlegungen ergeben werden, das Chorgestühl außerhalb der Tribuna Aufstellung gefunden hätte.¹²⁴⁷ Der Altar hat sich also bis 1436 in vorgerückter Position auf der „tribuna“ befunden, ohne dass er sich anhand des Quellenbefunds exakt positionieren ließe.¹²⁴⁸ Damit erscheint es als wahrscheinlich, dass der Hochaltar vor 1436 bereits einmal bewegt worden ist, da er sich ja bei der Errichtung des Ursprungsbaus aller Wahrscheinlichkeit nach im Scheitel der Apsis bzw. dort in

1244 S. dazu Kapitel VII.1.a).

1245 S. o. Kapitel I.2.f).

1246 S. u. Kapitel VII.1.

1247 S. dazu unten S. 489 ff.

1248 Der Begriff „Tribuna“ lässt *prima facie* an den erhöhten Bereich denken, der heute große Teile des „Sanktuariumsbaus“, nämlich „Vierung“ und Chorpolygon umfasst. Über den Zustand vor Errichtung des Sanktuariumsbaus um 1330 (zur Datierung s. u. Kapitel VI.4 lässt sich ohne weitere archäologische Anhaltspunkte nur spekulieren. Die Krypta, die scheinbar ungefähr der Ausdehnung der ursprünglichen Apsis von S. Pietro entspricht, hat heute einen um zwei Stufen erhöht aufgemauerten Altarblock, der fast bündig an die apsidiale Rückwand anschließt; möglicherweise entspricht dies der Position des ursprünglichen Altares auch im Kirchenraum mit der alten Apsis. Allerdings gibt es keine Publikationen zur Datierung des Altarblocks in der Krypta.

leicht vorgezogener Position befunden hatte.¹²⁴⁹ Auf diese Frage wird im Folgenden noch ausführlich einzugehen sein.

Außerdem behauptet die Quelle bei der 1436 erfolgten Verlagerung des Hochaltars den Fund des Körpers des heiligen Pietro Abate in Form von Knochen „in einem Kästchen“. Auf der Oberseite dieses Kästchens habe sich eine Schiebetafel (? „tevola saracinesca“) befunden, in die die Aufschrift „Dies sind die Knochen des heiligen Stephanus und des heiligen Pietro Abate“ eingekerbt gewesen seien. Außerdem habe man ein Körbchen aus Rinde (? „canestrello de scarza“) gefunden, in dem sich nur Knochen befunden hätten, ohne dass eine Aufschrift über ihre Inhaber aufgeklärt hätte. Man habe bei ihrer Auffindung 1436 vermutet, so berichtet die Chronik, dass sie von verschiedenen Heiligen seien.

VI.2 Meo da Sienas Hochaltarbild für S. Pietro, die stadtdlige Führung des Klosters und die Kämpfe der Adelsfaktionen im Perugia des 14. Jahrhunderts

Der Bericht Antonio Veghis lässt sich nun durch die kunsthistorische Analyse eines der frühesten rekonstruierbaren Objekte der liturgischen Ausstattung von S. Pietro sowohl erhärten als auch ganz wesentlich ergänzen. Dabei handelt es sich um eines der frühesten, möglicherweise sogar um das erste Hochaltarbild der Kirche. Es ist dies ein ursprünglich doppelseitiges, dem Künstler Meo di Guido da Siena (dok. 1319, gest. vor 1334) zugeschriebenes Altarbild, das sich heute im Frankfurter Städel befindet (Abb. 824–826) und inschriftlich – zumindest auf den ersten Blick – auf das Jahr 1333 datiert ist (Abb. 824).¹²⁵⁰ Ursprünglich handelte es sich um eine circa

1249 S. o. S. 387.

1250 Das Altarbild wurde Meo aufgrund enger Übereinstimmung mit einem von ihm signierten Madonnenbild in der Galleria Nazionale dell’Umbria durch Curt Weigelt zugeschrieben, Weigelt 1909, S. 101–105. Diese Zuschreibung wurde zu früheren Zeitpunkten infrage gestellt, gilt heute als unstrittig, vgl. nur Krüger 1998, S. 179 Anm. 114; Krüger 2003; Gordon 2002, S. 238, Fn. 47; Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 49 f., 60. Das Werk ist entgegen gegenteiligen Angaben bei Julian Gardner und bei einer Redaktion von Vorlesungsmitschriften nach Roberto Longhi nicht signiert, vgl. aber Longhi 1973, S. 28; sowie Gardner 1974, S. 101. Auf die Problematik der Datierung gehe ich im unmittelbar Folgenden ein.
Vgl. zu den Lebensdaten des Malers Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 41 und mit Bezug auf das Altarbild in S. Pietro, dessen Fertigstellung er möglicherweise gar nicht mehr erlebte, *ibid.*, S. 62. Im Thieme-Becker werden als Lebensdaten noch eine Ersterwähnung 1319 und eine Letzterwähnung möglicherweise 1369 genannt, vgl. Wgt., s. v. Meo da Siena, in: *ThB* XXIV (1930), S. 404 f.

60 Zentimeter niedrige und knapp über drei Meter (!) breite, auf beiden Seiten bemalte Tafel, die jedoch für eine spätere Anbringung sowohl an den äußeren Seiten zerteilt, als auch dergestalt mittig aufgespalten wurde, dass die ehemalige Vorder- und die Rückseite nun jeweils ein eigenes, einseitiges Bild darstellen.¹²⁵¹ Beide Tafeln haben ein einheitliches Erscheinungsbild: So werden die auf ihnen abgebildeten jeweils 13 Figurendarstellungen von auf äußerst dünnen Säulchen ruhenden Kleeblattbögen überfangen, wobei die Felder der mittig thronenden Hauptfiguren jeweils stark verbreitert sind. Beide Tafeln kennzeichnen große Goldflächen und die Verwendung einer Pastigliatechnik, die die ornamental-architektonischen Elemente schwach hervortreten lässt; darüber hinaus gibt es keine Anzeichen für ursprüngliche weitere plastische Verzierungen oder ein Gesprenge.¹²⁵²

Auf der einen früheren Seite ist im mittleren Kompartiment eine thronende, von sechs Engeln begleitete Madonna mit Kind zu sehen; durch einen der Engel wird ihr ein nach der Logik der Bedeutungsperspektive verkleinert dargestellter, kniender Mönch in einem hellen Ordensgewand anempfohlen (Abb. 824f.).¹²⁵³ Maria wird von je sechs Heiligen in eigenen Kompartimenten flankiert, die entsprechend ihrer Amtswürde hierarchisch angeordnet sind, wobei diese vor allem durch die mit hoher Detailfreude gemalte jeweilige Kleidung dokumentiert wird (Abb. 825). Dabei sind jeweils zwei Vertreter desselben oder eines ähnlichen kirchlichen Amts bzw. Stands gegenständig angeordnet, nämlich im innersten ein Papstpaar, gefolgt von zwei heiligen Zeitgenossen Jesu, zwei Bischofsheiligen, zwei älteren

1251 Die seitlichen Beschneidungen des ursprünglich einheitlichen Stückes Pappelholz wurden wieder angesetzt, die Teilung in eine Madonnen- und eine Christustafel jedoch beibehalten. Maße der Inv.-Nr. 1201 (Christustafel): 59,9 cm × 305,5 cm × 1,6 cm; Maße der Inv.-Nr. 1202 (Madonnentafel): 60,5 cm × 305,3 cm × 1,5 cm. Sehr genaue Angaben zu Meo, dem materiellen Bestand, eingehender Beschreibung, zu Provenienz, Forschungsgeschichte gemäldetechnologischem Befund, Diskussion und weiterer Literatur siehe: Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 41–65. Maserungsverlauf und Rissbildung zeigen sicher, dass es sich ursprünglich um die Vorder- und Rückseite einer einheitlichen Tafel gehandelt hatte, *ibid.*, S. 52.

1252 Hiller von Gaertringen spricht in Bezug auf die Arkadenstellung von einem „Mittelweg zwischen architektonischer Struktur und ornamentaler Gliederung“, die „reliefhaft in Form dünner Pastigialeisten aufgelegt sei“ und rückte die Tafel aufgrund dieser Charakteristika in die Nähe der Goldschmiedekunst jener Zeit (*ibid.*, S. 45, 61). Darüber hinaus sei die Tafel in ihrer Ikonographie einer häufigen Gestaltungsweise von Antependien ähnlich, sodass in Meos Tafel die u. a. von van Os behauptete Herleitung der Gattung des Altarbildes aus dem Antependium (van Os 1984, S. 11–20) „noch ebenso deutlich“ zu erkennen sei, „wie die Konkurrenz mit dem für Antependien oft verwendeten Medium der Treibarbeit in Metall“, Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 61. Es gebe in diesem Zusammenhang besondere Bezüge zur „Pala d’Oro“ und zum Antependium von um 1300 für den Hochaltar von S. Marco in Venedig, dessen oberes Register in Bezug auf Figurenposition, gotische Arkaden, große Metallflächen und langgestrecktem Querformat eine „frappierende“ Ähnlichkeit aufweise, *ibid.*, S. 59 Fn. 76 mWH; auch S. 61, Fn. 86.

Hinweise auf fehlende Anstückungen oder Aufsätze seien nach der gemäldetechnologischen Untersuchung nicht gegeben, *ibid.*, S. 52.

1253 Vgl. für eine ausführliche Bildbeschreibung Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 44–49; hier: S. 44 f.

Mönchen, zwei jüngeren, durch Palmwedel als Märtyrer gezeichnete Diakone, sowie am äußersten Ende zwei weibliche Heilige, von der eine ein Nonnenhabit und eine ein rotes, antikisierendes Gewand trägt. Die Letztgenannte ist damit neben den beiden heiligen Zeitgenossen Jesu die einzige Person, die kein durch ihre Kleidung und Attribute gekennzeichnetes kirchliches Amt bzw. keinen kirchlichen Stand vertritt.¹²⁵⁴ Die Frage, welche Heilige hier dargestellt sind und wie ihre Darstellung auf einem ehemaligen Hochaltarbild von S. Pietro jeweils zu erklären ist, ist für die Deutung sowohl des neugeschaffenen Hochaltarbilds als auch der weiteren damit einhergehenden Umgestaltungskampagne in S. Pietro von erheblicher Bedeutung; auf sie wird daher im Folgenden noch ausführlich einzugehen sein. In den Zwickeln der die einzelnen Kompartimente überfangenen Kleeblattbögen sind auf der Marienseite des Altarbilds vierzehn Propheten dargestellt, von denen aber nur Salomo und David durch die jeweiligen Attributbeigaben näher identifizierbar sind.¹²⁵⁵

Auf der ehemals gegenüberliegenden Seite ist im zentralen Feld ein thronender Christus dargestellt, der von vier Engeln begleitet wird (Abb. 826). Er wird von den zwölf Aposteln flankiert, von denen ebenfalls nur ein Teil eindeutig identifizierbar ist.¹²⁵⁶ In den Bogenzwickeln befinden sich auf der Christusseite vierzehn halbfigurige Engel mit Lilienzeptern.¹²⁵⁷

Im Jahre 1921 hatte Mario Salmi darauf hingewiesen, dass die zu seiner Zeit offenbar noch weitgehend entzifferbare, heute jedoch nur noch in ihrem ersten Teil erhaltene Inschrift unterhalb der zentralen Marienfigur der Inschrift eines Madonnenbilds entspricht, wie sie die Lokalgelehrten Annibale Mariotti (1788), Serafino Siepi (1822) und – wie bisher nicht erkannt worden ist – auch Mauro Bini (1848) überliefern und das – wie man mit Binis Bemerkungen nun genauer datieren kann – bis mindestens 1848 und höchstens 1857 in der Sakristei der Peruginer Confraternita di S. Pietro Apostolo gehangen hatte (vgl. für die Inschrift Abb. 824, für die Anordnung der Tafeln in der Confraternita Abb. 827f. und für das

1254 Vgl. *ibid.*, S. 46 mit Verweis auf Gardner 1997, S. 26.

1255 Vgl. Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt/Main) 2004, S. 48.

1256 Linke Seite von innen nach außen: Johannes Evangelista (?), Bartholomäus, Andreas, zwei grauhaarige, bärtige Apostel, Thomas. Auf der rechten Seite ist nur der am nächsten zu Christus stehende Petrus klar zu erkennen, die weiteren sind nicht sicher identifizierbar; *ibid.*, S. 48f.

1257 Vgl. *ibid.*, S. 49.

Gebäude der Confraternita Abb. 827b).¹²⁵⁸ Dort ist es mit hoher Wahrscheinlichkeit seit spätestens 1581 nachgewiesen.¹²⁵⁹

- 1258** Weigelt 1909, S. 101–105; Gromotka 2023, S. 128; vgl. Mariotti-Puerini 1981, S. 46 f. und Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 49 f.; jeweils ohne Nennung von Bini. Die Quellen bilden Mariotti 1788, S. 46 f.; Siepi 1822b, S. 545 f.; Gambini 1826, S. 46 („Sagestia. Tavola con 27. compartimenti, ove sono dipinti alcuni Santi – Opera eseguita 1333. che può interessare i curiosi della pittura prima del risorgimento dell’arte.“) und Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 68. Bini nennt das Altarbild zu seiner Zeit ausdrücklich noch *in situ*. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Confraternita di S. Pietro Apostolo eine zwar ursprünglich von Benediktinerkloster S. Pietro in Perugia abhängige, aber keinesfalls mit diesem Kloster identische Körperschaft ist (http://dati.san.beniculturali.it/SAN/produttore_SIAS_san.cat.sogP55687; Zugriff am 23. September 2023); der Zugang zu ihrem Gebäude befindet sich offenbar in der Via degli Archi 11 (Abb. 827b; http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:C2c17hcOCekJ:www.keytoubria.com/Perugia/Oratories__Other.html&cd=13&hl=de&ct=clnk&gl=de&client=firefox-b-d; Zugriff am 23. September 2023).
An der unteren vorderen Kante des Thronpodestes der Maria in Meos Altarbild befindet sich eine heute nur noch teilweise erhaltene, Inschrift in Unzialbuchstaben: „HOC OP[US] FVIT F[A]C[TU]M · A[NNO] · D[OMINI] · M · CCC · XXXIII.“ (wobei das Wort „F[A]C[TU]M“ nachträglich, aber offenbar noch in der Entstehungszeit des Werks oberhalb des Wortes „FVIT“ eingefügt worden ist; vgl. Abb. 824. Darunter befinden sich nur noch die oberen Reste einer zweiten Zeile; Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 46, insb. Fn. 6).
Mariotti, der die Inschrift offenbar noch in vollständiger Form gesehen hatte, lokalisierte in der genannten Bruderschaft ein Altarbild mit folgender Inschrift: „Hoc opus fuit factum A. D. MCCCXXXIII. temp. Domini Hugolini Abbatis“ (Mariotti 1788, S. 46; vgl. Mariotti-Puerini 1981, S. 46 und Mariotti 1788, S. 46 Fn. 6); Siepi transkribierte: „Hoc opvs fvit factvm Anno Dni. MCCCXXXIII. Tempore Dni. Hvgolini“; Bini dagegen: „Hoc opus fuit factum A. D. MCCCXXXIII tempore Dni. Hugolini Abbatis“.
Durch die weitgehende Übereinstimmung der Transkripte mit den heute erhaltenen Teilen der Inschrift muss die Identifikation der heute im Städel erhaltenen Tafeln mit denen, die Mariotti, Siepi und Bini in der Confraternita di S. Pietro Apostolo gesehen hatten, als unstrittig gelten. Dadurch, dass alle drei zu einem inhaltlich gleichen Ergebnis bei unterschiedlicher Schreibweise im Detail kommen, macht die Überlieferung der heute verlorenen Teile m. E. absolut verlässlich. Siepi wird das Wort „Abbatis“ lediglich versehentlich ausgelassen haben.
Offenbar konnte Curt Weigelt sogar noch 1909 die Inschrift weitgehend lesen, denn er transkribierte: „F(a)c(tu)m. hoc op(us) – fuit A(nno – D(omini) . MCCCXXXIII T(e)np(ore) D(o)m(in)i H... [sic] Abbati(s)“ (vgl. Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 50 nach Weigelt 1909, S. 101–105). Die Umstellung der ersten Worte gegenüber den vorgenannten Transkripten widerspricht dem tatsächlichen Befund, vgl. Abb. 824.
Rudolf Hiller von Gaertringen lokalisiert das Bild aufgrund eines Tagebucheintrags von Johann David Passavant bis mindestens 1835 in der Confraternita di S. Pietro Apostolo in Perugia und auf Basis eines Inventars ab mindestens 1857 in der Slg. von M. J. Johnson, Oxford, Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 49 meN.
- 1259** In dem Inventar von 1581 ist durch Dillian Gordon der Eintrag „Item una ancona che sta nella Sacrestia penta con gli Apostoli“ mit Meos Tafel identifiziert worden; m. E. ist diese Zuordnung nicht sicher, aber überwiegend wahrscheinlich vgl. Gordon 2002, S. 237, Fnn. 41 f.; s. auch Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 50 Fn. 50.

In der Confraternita war die restauratorisch gesicherte ursprüngliche Doppelseitigkeit der Tafel allerdings bereits aufgehoben; außerdem hatte man zu einem bisher unbekannten Zeitpunkt die Tafeln dergestalt angeordnet, dass in einem unteren Register die Marien tafel, in einem mittleren Register die Christustafel und in einem oberen Register ein freibleibendes Mittelfeld angeordnet wurden, die jeweils rechts und links von je vier Heiligen flankiert wurden (Abb. 827a). Dieser Zustand wird für das Jahr 1929 durch einen Stich von Ettore Ricci dokumentiert (Abb. 827).¹²⁶⁰

Nun wäre es zunächst einmal naheliegend anzunehmen, dass dieser Zustand dadurch erreicht wurde, dass nach der Aufspaltung der ehemals doppelseitigen Tafel in je eine Marien- und eine Christustafel die jeweils äußeren zwei Heiligen auf beiden Seiten abgetrennt und dann dem obersten Register zugeschlagen wurden. Vergleicht man die heutige Anordnung der Figurentafeln im Frankfurter Städel (Abb. 825 und 826) jedoch mit Ettore Riccis Stich, so ergeben sich zahlreiche darüber hinausgehende Unterschiede in der Reihenfolge der Heiligt afeln. Dies betrifft auf der Marien tafel den sechsten Heiligen bei Ricci (heute zehnter Heiliger der Marien tafel), den siebten Heiligen (ehemals achter Heiliger der Marien tafel) und den achten Heiligen (heute neunter Heiliger der Marien tafel). Auf der Christustafel betrifft es den ersten Heiligen (heute zweiter Heiliger der Christustafel), die dritte Heilige (heute erste Heilige der Marien tafel), den dritten Heiligen (heute zweiter Heiliger der Marien tafel), den vierten Heiligen (heute vierter Heiliger der Christustafel) sowie den siebten Heiligen (heute zwölfter Heiliger der Christustafel). Die Figuren des obersten Registers sind von links nach rechts der heute erste Heilige, der heute dritte Heilige, der heute sechste Heilige, der heute fünfte Heilige, der heute neunte Heilige und der heute elfte Heilige der Christustafel sowie dann folgend der heute elfte Heilige und die heute zwölfte Heilige der Marien tafel. Auf Riccis Zeichnung nicht eindeutig zu identifizieren sind der elfte Heilige des dortigen Marienregisters sowie der elfte und der zwölfte Heilige des dortigen Christusregisters. Die Propheten und Engel in den Zwickeln der Wölbung sind bei Ricci nicht angegeben; ich habe sie möglichst nah bei den jeweils verlagerten Tafeln belassen. Dadurch werden Engel und Propheten jedoch recht willkürlich gemischt. Eine sichere Rekonstruktion des durch Ricci dokumentierten Zustands ist ohne weitere Quellen nicht möglich.

Unklar ist, wie dieser Befund zu erklären ist. Will man weiter davon ausgehen, dass das dritte Register geschaffen wurde, indem bei der durch eine Aufspaltung gewonnenen Marien- und der Christustafel jeweils die äußersten zwei Heiligen abgetrennt und anschließend im obersten Register angeordnet wurden, könnte man die Abweichungen zunächst dadurch erklären, dass Ettore Riccis Rekonstruktion die Reihenfolge der Heiligen im Jahr 1929 nicht korrekt wiedergibt. Angesichts des Detailreichtums, der zumindest die ganz überwiegende Anzahl von Heiligen

1260 Salmi 1921, S. 162, Fn. 1; vgl. Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 50. Vgl. auch die Beschreibungen bei Mariotti 1788, S. 46 f.; Siepi 1822b, S. 545 f. und Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 68. Die Abbildung findet sich bei Ricci 1929, S. 92, Fig. 64.

eindeutig identifizierbar macht, würde ein solcher Fehler in der Wiedergabe der Gesamtdisposition allerdings verwundern.

Eine andere Möglichkeit wäre, dass die von Ricci dokumentierte Reihenfolge der Tafeln zutrifft und die Dreiregistrigkeit tatsächlich so gewonnen wurde wie beschrieben, dass aber die Anordnung der Heiligen von Meos Altarbild in seiner ursprünglichen Fassung von um 1330 von der Reihenfolge der Tafeln abweicht, wie sie heute im Frankfurter Städel gezeigt werden. Denkbar wäre, dass bei der nach 1929 erfolgten Rück-Restaurierung irrigerweise eine Symmetrie von Heiligen gleicher Herkunft, gleichen Standes oder gleicher Kleidung zugrunde gelegt wurde, die Meos Altar in seiner Urfassung gar nicht besessen hatte.

Schaut man nun auf die Rückseite der weiterhin aufgespaltenen Marien- und der Christusseite (Abb 825a und 825b), so sieht es auf den ersten Blick tatsächlich so aus, als wären die beiden Seiten mehrfach aufgespalten und die Heiligentafeln so teils getrennt worden. Nimmt man die möglichen Trennlinien hinter den senkrechten dunklen Balken an, so entspricht die Anzahl der möglichen Trennungen aber nicht der der Anzahl der Heiligen insgesamt, und je einer der senkrechten Balken geht auch mitten durch die Marien- und die Christusdarstellung. Damit scheint es, als wären die senkrechten Balken teilweise auch an Stellen eingebracht worden, an denen sie nicht etwa getrennte Tafeln zusammenfügen, sondern vielmehr auch bei einer hinter ihnen durchgehenden Tafel nur für Stabilität sorgen. Außerdem scheinen die Trennungen nicht durchweg an den Stellen zu erfolgen, die man nach der von Ricci vermeintlich dokumentierten Neuordnung der Tafeln erwarten würde. Ob Riccis Stich bei der Wiedergabe der Reihenfolge der Tafeln zutrifft und ob die Reihenfolge der Tafeln im Städel von der Ursprungsdisposition der Marien- und der Christusseite abweicht, wird sich also erst am Original und unter Einsichtnahme der Restaurierungsakten klären lassen.

Sicher ist, dass die Tafel nicht ursprünglich für die Confraternita di S. Pietro Apostolo gemalt wurde, da diese erst 1355 oder 1365 gegründet werden sollte.¹²⁶¹ Dass die Tafel ursprünglich für einen anderen Aufstellungsort geschaffen war, ergibt sich jedoch bereits aus dem restauratorischen Befund einer ursprünglichen Doppelseitigkeit. Dieser Befund und ihre extreme Breite machen eine ursprüngliche Aufstellung auf dem Hochaltar einer größeren Kirche naheliegend. Dass es sich dabei um S. Pietro in Perugia gehandelt hat, ist allein schon deshalb wahrscheinlich, weil die Confraternita di S. Pietro Apostolo laut Mauro Bini ursprünglich ihren Sitz nicht wie zu seiner Zeit bei S. Maria di Colle, sondern vielmehr zwischen den beiden Porte S. Pietro gehabt und ursprünglich „Confraternita di S. Pietro Abate“ geheißen hatte. Ursprünglich trug sie also den Namen des heiligen Klostergründers von S. Pietro in Perugia und war, wie in der neueren Literatur angenommen wird, mit der Benediktinerkirche S. Pietro assoziiert.¹²⁶²

¹²⁶¹ Gordon 2002, S. 235–237; Fn. 43; vgl. Hiller von Gaertringen und Städelches Kunstinstitut (Frankfurt/Main) 2004, S. 50 Fn. 49.

¹²⁶² Gordon 2002, S. 235–237 mit Verweis auf Marcacci Marinelli 1965, S. 260–273.

Die Beschreibung der Tafel durch Mauro Bini war nun im Zuge einer Lebensbeschreibung des 1331–ca. 1362 regierenden Abts von S. Pietro, Ugolino di Nuccio da Montevibiano (d. h. also Ugolino Vibi), erfolgt, den Bini mit dem in der Inschrift genannten Abt Ugolino und dem auf der Marien Tafel dargestellten Stifter im benediktinischen Ordensgewand identifizierte (Abb. 824).¹²⁶³ In Unkenntnis des restauratorischen Befunds ging Bini davon aus, dass die Mönche von S. Pietro die Tafel schon bei ihrer Erschaffung der Bruderschaft gestiftet hätten und dass diese möglicherweise sogar durch Abt Ugolino Vibi gegründet worden wäre.¹²⁶⁴ Dass die Tafel der Bruderschaft von den Peruginer Benediktinern in Wahrheit erst später gestiftet wurde und ursprünglich tatsächlich das Hochaltarbild von S. Pietro in Perugia gebildet hat, hat dagegen erst Julian Gardner erkannt, der – ohne Nennung von Bini – in dem Stifter der Tafel ebenfalls Ugolino Vibi erkennen wollte.¹²⁶⁵ Die Zuordnung des Altarbilds zu S. Pietro in Perugia ist heute allgemein akzeptiert, auch wenn die Beweisführung in ihrer ursprünglichen Form nicht nachvollziehbar war.¹²⁶⁶

Inzwischen wird jedoch dessen Amtsvorgänger, ebenfalls ein Ugolino (Ugolino dei Guelfoni bzw. Ghelfoni da Gubbio, als Abt Ugolino I.) als ursprünglicher Auftraggeber angesehen, da die Jahreszahl – wie eine durch eine restauratorische Befundanalyse bestätigte Beobachtung Dillian Gordons ergeben hat – erst nachträglich von „1330“ zu „1333“ verändert worden ist.¹²⁶⁷ Ugolino I. dei Guelfoni

1263 Ugolino di Nuccio da Montevibiano wurde im Februar 1331 zum Abt gewählt, Johannes XII. bestätigte ihn am 27. Februar. Am 16. Juni kehrte Ugolino Vibi von einer Bestätigungsreise zum avignonischen Papstthron zurück, von wo er ein Bestätigungsschreiben mitbrachte, Ugolini 1967–68, S. 129 meN.

Es herrscht Unklarheit bezüglich des Endes seines Abbatats; die letzte öffentliche Bekanntmachung, in der er als Abt genannt wird, stammt von 1359, sein Nachfolger Coppolo Vibi wird jedoch erst am 24. November 1362 gewählt; *ibid.*, S. 74 meN. Elli nimmt ohne Begründung aber gegen Bini eine Regierungszeit ab 1330 an (vgl. Elli 1994, S. 65; danach dauerte die Amtszeit bis 1362). Bini hatte das Abbatat dagegen erst im Jahre 1331 beginnen lassen, da Ugolino II. am 11. April jenes Jahres einen Oddone als seine Vertretung im Abbatat in S. Pietro eingesetzt habe, wohl um seine Bestätigungsreise nach Rom (tats. Avignon) antreten zu können (vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 65). Leccisotti und Tabarelli behaupten ein Abbatat 1331–1360 (vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XVII).

1264 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 68.

1265 Gardner 1974, S. 101, Fn. 248; hier ist von einem „Ugolino II Vibi“ die Rede, der ab 1330 regiert haben soll. In einer späteren Schrift bezeichnet ihn Gardner dann als „Ugolino di Nuccio da Montevibiano“, der von 1331–1357 Abt gewesen sei (vgl. Gardner 1997, S. 9). Die Lebensdaten sind falsch (vgl. Fn. 1263).

1266 Gardner präsentierte, eventuell im Rückgriff auf Salmi, folgendes Transkript: „HOC OP FUIT · FAMA · D · M · CCC · XXXIII/TPE [?] DNI . . ABBATI.“. Er gab nicht an, dass frühere Umschriften einen Abt Ugolino nennen, sodass der folgende Satz nicht nachvollziehbar erscheint: „As the donor is certainly Ugolino II Vibi, Abbot of S. Pietro, Perugia, from 1330, the provenance is established“, Gardner 1974, S. 101, Fn. 248. Merkwürdigerweise verwendet er in seinem späteren Aufsatz Salmis Transkript und damit das einzige, das irrtümlich Ugolino nicht als Abt ausweist (vgl. Fn. 1258); vgl. Gardner 1997, S. 7, Fn. 3.

1267 Dillian Gordon war aufgefallen, dass die gesamte Inschrift heute aus hellbrauner Grundierung für eine anschließende Mordentvergoldung besteht. Danach hätte die

war seit 1310 Abt von S. Pietro in Perugia gewesen; er wurde am 16. November 1330 vom Domkapitel zum Bischof von Perugia gewählt.¹²⁶⁸ Sein neues Amt hatte er allerdings erst mit erheblicher Verzögerung antreten können, da der Peruginer Stadtdlige Vinciolo dei Vincioli unter maßgeblicher Hilfe der wie er im Borgo S. Pietro beheimateten Familie der Baglioni am 2. Dezember versuchte, die Prioren zur Unterschrift unter ein Schreiben zu bewegen, mit dem die Kommune den Papst um die Einsetzung des Fratre Alessandro di messer Vinciolo di Ugucionello als Bischof von Perugia bitten würde. Dabei handelte es sich – wie Francesco Ugolini herausgearbeitet hat – offensichtlich um den Versuch, die Wahl Ugolinos annullieren zu lassen, um einen Verwandten zum Bischof machen zu können.¹²⁶⁹ Gegen diesen Vorschlag wandte sich mit Unterstützung der Familie der Montemelino Oddo degli Oddi, woraufhin es in Perugia zu erheblichen Tumulten kam. Als die Prioren auch weiterhin das von den Vincioli und Baglioni verlangte Eingreifen in die Bischofswahl verweigerten, konnte Ugolino dei Guelfoni am 2. April 1331 das Bischofsamt schließlich antreten.¹²⁷⁰

In dem hier zutage tretenden Konflikt manifestieren sich die fortdauernden Machtkämpfe zwischen dem in den Kommunen Nord- und Mittelitaliens im 13. Jahrhundert aufgestiegenen „Popolo (grasso)“ und dem in zahlreichen Fällen mit dem „Popolo minuto“ assoziierten grundbesitzenden Adel in den Städten Ober- und Mittelitaliens. In Perugia erfolgte diese Auseinandersetzung zwischen den „Rasanti“, d. h. weitgehend den Vertretern der höheren Zünfte der Händler und Wechsler, und den „Beccherini“, d. h. weitgehend dem Adel und den niederen Zünften. Im Jahre 1260 hatte sich Perugia die „Ordinamenta populi“ und damit eine neue Stadtverfassung gegeben, bei der die von den Priestern geführten höheren

Jahreszahl „MCCCXXX“ mit einem hochgestellten Punkt hinter dem letzten „X“ gelautet. Erst nachträglich, aber wohl zeitgenössisch, wurde hinter der ursprünglichen Jahreszahl mit dunkelbrauner Farbe „III“ angefügt, wobei der Punkt übermalt wurde, Gordon 2002, S. 238. Dieses Ergebnis wurde durch die gemäldetechnischen Untersuchungen des Städtels bestätigt, Hiller von Gaertringen und Städtelsches Kunstinstitut (Frankfurt/Main) 2004, S. 59, Fn. 74.

- 1268** Für Ugolino I. dei Guelfoni da Gubbio war es 1310 bereits der zweite Anlauf gewesen, mit dem er sich für das Abbatat von S. Pietro bewarb. So hatten sich die Mönche von S. Pietro im Jahre 1306 nicht auf einen Nachfolger für den verstorbenen Abt Alessandro einigen können; in der Folge kam es zu einer päpstlich verordneten Kommendatur des Kardinals Giacomo Colonna (vgl. Ugolini 1967–68, S. 123 meN und Montanari 1966, S. 31). 1310 kam es zunächst erneut zu einer Wahl „in discordia celebrata“; nun aber wurde Ugolino dei Guelfoni nichtsdestotrotz mit einer päpstlichen Bestätigungsbulle am 24. März 1310 als Abt eingesetzt (Ugolini 1967–68, S. 124, Fn. 6 mit Verweis auf Reg. Clem. V v 242–247, n. 5797).

Die Datierung des Abbatats durch Elli von 1314–1330 bzw. durch Bini 1314–1331 ist irrig (vgl. Elli 1994, S. 57 und Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 57–62. Vgl. zur Datierung der Bischofswahl Ugolino Guelfonis in das Jahr 1331 Ugolini 1967–68, S. 126 meN, ähnlich Montanari 1966, S. 33 und Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 58 sowie die folgenden Ausführungen. Vgl. zu Ugolino I. auch Ughelli und Coleti 1717, S. 1162; er verwechselt allerdings beide Ugolini und ordnet den späteren Bischof von Perugia fälschlicherweise den Vibi zu.

- 1269** Ugolini 1967–68, S. 127 meN.

- 1270** Ibid., S. 128 f. meN; ähnlich Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 58.

Zünfte die Oberhand gewannen. Seit 1296 andauernde neue Kämpfe zwischen Raspanti und Beccherini führten zu einer Teilung der Herrschaft, die sich sowohl in einer seit 1306 gültigen neuen Stadtverfassung als auch visuell-räumlich in der Errichtung eines neuen, allen Faktionen gemeinsamen Herrschaftspalasts, des Palazzo dei Priori, niederschlug. Der Konflikt stand dabei in Perugia ebenso wie in den übrigen nord- und mittellitalienischen Kommunen in Wechselbeziehung mit dem übergreifenden Machtauseinandersetzungen zwischen dem Papst und dem Kaiser um die Hegemonie in Nord- und Mittelitalien und damit mit einem Konflikt, der im 14. Jahrhundert noch einmal erheblich an Schärfe gewinnen sollte.¹²⁷¹

Die Auseinandersetzungen um die Bischofswahl von 1330/31 zeigen nun, dass auch der innerkommunale Konflikt in Perugia nach 1306 fort dauerte, insofern die Konfliktlinien offenbar nach wie vor zwischen den Raspanti mit den Vincioli und den Baglioni auf der einen Seite und den Beccherini mit den Oddi und den Montemelino auf der anderen Seite verlaufen.¹²⁷² Dieser sollte am 25. April 1331 einen neuen Höhepunkt erreichen, als Oddo dei Oddi durch Oddo „Uccio“ Baglioni, seinen Bruder Filipuccio und einen Cechino de Vincioli ermordet wurde. Dabei handelte es sich nachweisbar um einen von den Baglioni geplanten Racheakt für die Opposition gegen die Bischofsnennung des Ugolino dei Guelfoni.¹²⁷³

Dieser politische Mord ist für das Kloster S. Pietro insofern von erheblicher Bedeutung, als Uccio Baglioni, der in den Quellen als Prior von S. Maria di Fonte in der Diözese Perugia in Erscheinung tritt, zugleich Mönch des Peruginer Benediktinerklosters gewesen war.¹²⁷⁴ Weil Abt Ugolino dei Guelfoni daraufhin einen Mönch zur Verteidigung des 1332 gehängten Uccio Baglioni für die Zeiten einsetzte, in denen er diese nicht wie offensichtlich sonst persönlich übernehmen konnte, vermutete Luigi Brunamonti Tarulli, Ugolino Vibi habe Uccio politisch zu decken versucht, was bedeuten würde, dass dieser als Abt von S. Pietro aktiv die Parteipolitik der Raspanti verfolgt hätte.¹²⁷⁵ Dagegen nimmt Francesco Ugolini an, dass es sich eher um das normale Vorgehen eines Vorstehers gehandelt haben wird, dessen Untergebener in einen Prozess verwickelt worden ist.¹²⁷⁶ Da die ursprünglich aus

1271 Seit ca. 1080 hatten sich in Nord- und Mittelitalien selbständige Kommunen ausgebildet. Diese gaben sich dabei Konsularverfassungen, deren Name sich von dem postulierten Recht ableitet, als Rat zusammenzutreten. Für Perugia sind Konsuln erstmals für das Jahr 1139 bezeugt. Im Zuge von Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen sozialen Gruppen wurden dabei mit der Zeit neue Verfassungsmodelle ausgearbeitet, so etwa in Perugia im Jahre 1185 mit der Schaffung des Podestà-Amtes als Ausgleich zwischen Grundbesitzern (*milites*) und Zünften (*pedites*). Im 13. Jahrhundert erfolgt der Aufstieg des Popolo; vgl. im Überblick Reinhardt 2003, S. 39–75 (insb. S. 39 f., 59, 63) und H. G. Walther, s. v. Perugia, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6 (1993), Sp. 1909–1911, hier Sp. 1909 f.; ausführlich Grundman 1974.

1272 Vgl. die Einschätzung bei Ugolini 1967–68, S. 128 f.

1273 Ibid., S. 131 mit Verweis auf ASPi, L. C. 2, f. 83.

1274 ASPi, L. C. 2, f. 83, in den entscheidenden Teilen reproduziert bei ibid., S. 131 mwH zur Person Uccio Baglioni.

1275 Brunamonti Tarulli 1907, S. 427 f.

1276 So Ugolini 1967–68, S. 133 meA.

Montevibiano stammenden Vibi in der Porta S. Pietro und damit in einer Hochburg der Raspanti beheimatet waren, ist jedoch davon auszugehen, dass auch Abt Ugolino Vibi mindestens eine politische Nähe zu den ebenfalls in der Porta S. Pietro beheimateten Vincioli und Baglioni gehabt haben wird, die sich ja der Bischofswahl seines Vorgängers Ugolino dei Guelfoni widersetzt hatten. Darauf verweist auch der Umstand, dass drei Zeugen der 1331 in Avignon erfolgten Abtserhebung Ugolino Vibis aus dem Hause der Baglioni entstammten.¹²⁷⁷ Die Familie von Ugolino dei Guelfoni, die ursprünglich aus Gubbio stammte, hatte in Perugia ihren Wohnsitz im Übrigen nicht im Borgo S. Pietro, sondern vielmehr teils in der Porta del Sole und teils in der Porta Eburnea.¹²⁷⁸ Ihre politische Zuordnung erscheint unklar. Allerdings haben sich die Raspanti in den Jahren 1330/31 einer Bischofsernennung eines der prominentesten Vertreter der Guelfoni widersetzt, sodass es scheint, als könne man Ugolino I. nicht dieser Parteiung zuordnen können, und als handelte es sich bei ihm möglicherweise sogar um einen Beccherino.

Insofern beide Ugolinos in einem schwelenden kommunalen Konflikt also offensichtlich nicht derselben, ja vielleicht sogar zwei unterschiedlichen, verfeindeten Parteiungen zuzuordnen sind, ist es umso erstaunlicher, dass beide Personen aufgrund der Namensgleichheit sogar bereits in den fast zeitgenössischen Chroniken zu einer Person verschmolzen worden sind.¹²⁷⁹ Als nun Bini und in seiner Folge Mario Montanari, Dillian Gordon und Rudolf Hiller von Gaertringen erkannten, dass es sich bei den Ugolinos in Wahrheit um zwei verschiedene Personen handelte, bezeichneten sie den ersten Ugolino als „Ugolino Vibi Guelfoni da Gubbio“ und beließen es bei der aus der Verschmelzung beider Personen stammenden fälschlichen Zuordnung des ersten Ugolino sowohl zu den Guelfoni als auch zu den Vibi.¹²⁸⁰ Auf diese Weise wurde also suggeriert, dass es sich bei beiden Ugolinos um Vertreter der Familie der Vibi handelte, was eine angemessene Zuordnung der beiden Äbte in die Parteiungen der kommunalen Faktionskämpfe des frühen 14. Jahrhunderts verunmöglichte.

Dies hatte auch zur Folge, dass in der Forschung bisher der offenbar zeitgenössische Umdatierungsakt von Meo da Sienas Hochaltarbild unterschätzt worden ist. So hatte Dillian Gordon nämlich zwar erkannt, dass die teilweise Übermalung

1277 Vgl. *ibid.*, S. 129 f. meN.

1278 *Ibid.*, S. 125 f. meN.

1279 Bereits Mauro Bini hat dies erkannt und beide Personen ausführlich identifiziert; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 58–62; Ugolini 1967–68, S. 124 f. meN.

1280 Montanari 1966, S. 32; Gordon 2002, S. 238; Hiller von Gaertringen und Städelches Kunstinstitut (Frankfurt/Main) 2004, S. 49 (hierher stammt das direkte Zitat) und 62. So auch Mauro Bini, der in den späteren Dokumenten zu einer Person verschmolzenen beiden Ugolinos aufgrund eigentlich vollkommen zutreffender Prämissen irrtümlicherweise meint, auch Ugolino dei Guelfoni den Vibi zuschlagen zu müssen, vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 58–62. Dass Abt Ugolino sicher den Guelfoni/Ghelfoni und keineswegs den Vibi zuzuordnen ist, hat Francesco Ugolini über zwei zeitgenössische Verträge nachgewiesen, die er offenbar über Brunamonti-Tarulli rezipiert hat, vgl. Ugolini 1967–68, S. 125 mit Verweis auf Brunamonti Tarulli 1907, S. 48 f. und ASPi, L. C. 4, „c.3 bis t.“, sowie Brunamonti Tarulli 1907, S. 51 ff. (ohne Quellenangabe für den Vertrag).

der inschriftlichen Datierung von „1330“ zu „1333“ darauf zurückzuführen ist, dass Ugolino II. Vibi den von seinem gleichnamigen Vorgänger vergebenen Auftrag zu Ende führen ließ und durch die neue Jahreszahl den in der Inschrift genannten „Ugolino“ und dessen bildliche Darstellung als Stifterfigur auf sich selbst umwidmete.¹²⁸¹ Allerdings machte sich auf diese Weise nicht etwa nur, wie von Gordon vermutet, ein späterer Vertreter ein und derselben Familie das Altarbild eines seiner Vorfahren zu eigen, sodass dieses grundsätzlich im stifterlichen Familienbesitz verbleibt. Vielmehr eignet sich mit den Vibi eine Familie ein wesentliches Ausstattungsstück des Klosters S. Pietro an, das mit den Guelfoni eine Familie begonnen hatte, die dem entgegengesetzten politischen Lager nahegestanden hatte. Dass dieser familiäre Aneignungsakt sich in Wahrheit nicht nur auf die Tafel, sondern auf den gesamten Sanktuariumsbereich von S. Pietro bezogen hat, werden die folgenden Ausführungen ergeben.¹²⁸²

Dass sich überhaupt ein Peruginer Adliger derart prominent auf dem Hochaltarbild von S. Pietro inszenieren kann, hat offenbar damit zu tun, dass das Kloster seit dem späteren 13. Jahrhundert zunehmend durch Peruginer Adelsfamilien dominiert worden ist. Dies scheint gegenüber der Gründungszeit und dem 12. und frühen 13. Jahrhundert eine Neuerung darzustellen, da erst Abt Rainero II. Coppoli (1268–1291) in den Quellen mit einem Familiennamen in Erscheinung tritt.¹²⁸³ Seit dem späten 13. Jahrhundert scheint das Kloster – abgesehen vom Abbatat des Ugolino I. dei Guelfoni – insgesamt von Adligen des Borgo S. Pietro dominiert worden zu sein, die dem Lager der Raspanti zuzurechnen sind. So stammte nicht nur Uccio Baglioni aus dem Kloster S. Pietro; vielmehr wird dort beispielsweise auch einem „nobilem virum Balioncellum Hermannj de Perusio“ und damit einem weiteren Vertreter einer der mächtigen Familien des Borgo S. Pietro das Ablegen der klösterlichen Profess erlaubt, wobei unklar ist, ob dies unter dem ersten oder dem zweiten Ugolino geschah.¹²⁸⁴ Auch entstammten weitere Äbte jener Zeit einer der mächtigsten Familien dieses Stadtteils, nämlich Orlandino Vibi (1291–1303), Coppolo Vibi (1362–1363); auch Francesco Guidalotti (1381–1399) ist einer mächtigen Familie der Raspanti zuzurechnen.¹²⁸⁵

Bini hat für Ugolino I. dei Guelfoni, Ugolino II. Vibi und Filippo Vibi behauptet, dass diese Kommendataräbte gewesen seien und begründet dies mit der Tatsache, dass diese auch als Abt im eigenen Namen vererbt und Verträge abgeschlossen hätten.¹²⁸⁶ Damit wäre das Kloster S. Pietro letztlich mehr oder weniger zum zwischenzeitlichen Eigentum führender Peruginer Familien verkommen. Francesco Guidalotti sei dagegen ein Regularabt gewesen, weil er in verschiedenen Verträgen als Angehöriger des Kapitels

1281 Gordon 2002, S. 238 f.

1282 S. u. Kapitel VI.4.e).

1283 Vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 4–48; die Zuordnung Pietros zur Familie der Vincioli ist eine Fiktion der Frühen Neuzeit, s. o. S. 270 ff. Eine ähnliche Einschätzung vertritt auch Zucchini 2003a, S. 97.

1284 Ugolini 1967–68, S. 130 meN.

1285 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 52–54 und 76–83; Elli 1994, S. 75 und 85–91.

1286 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 62, 73 und 78 f.

von S. Pietro in Erscheinung trete.¹²⁸⁷ Fraglich ist jedoch, ob sich für das 13. und das 14. Jahrhundert tatsächlich derart strikte Kriterien anlegen lassen, um tatsächlich das Vorliegen einer geistlichen Pfründe ohne jegliche Dienstverpflichtung und damit auch eine Kommende diagnostizieren zu können. Ugolino dei Guelfoni war jedenfalls vor seiner Wahl zum Abt von S. Pietro bereits Mönch des Klosters und Abt von S. Donato bei Gubbio gewesen,¹²⁸⁸ und auch die anderen Äbte des späten 13. und des 14. Jahrhunderts scheinen ihren Dienstverpflichtungen als monastische Vorsteher des Klosters S. Pietro nachgekommen zu sein. Es ist aus dieser Zeit auch keine päpstliche Sorge um die Einhaltung der Benediktsregel bekannt, vergleichbar etwa mit der Bulle Gregors IX., mit der er 1235 der zu diesem Zeitpunkt als überaus reich beschriebenen Abtei die Wiedereinhaltung der Regel auferlegte.¹²⁸⁹ Wie die folgenden Überlegungen ergeben werden, zeigt sich nicht zuletzt an der mit der Schaffung des neuen Altarbilds um 1330/33 einhergehende Umgestaltungsmaßnahme von S. Pietro, dass die stadtdligen Äbte des ausgehenden 13. und des 14. Jahrhunderts bestrebt waren, in ihrer Amtsführung gleichzeitig sowohl persönlich-familiare, als auch monastische und amtskirchlich-papale Ideale zu verfolgen und untereinander auszugleichen.

So ist nämlich auffällig, dass das Kloster S. Pietro – abgesehen von dem durch einen ihrer Mönche verübten politischen Mord am Führer der Beccherini, Oddo degli Oddi im Frühjahr 1331 – offenbar bis zur Amtszeit des Filippo Vibi (1363–1379) nicht direkt in die teils tumulthaften Machtkämpfe zwischen den kommunalen Faktionen in Perugia verwickelt worden ist.¹²⁹⁰ Dies liegt wohl auch daran, dass offenbar beide Ugolinos in allen ihren Ämtern eine auf Ausgleich und beste Beziehungen zur Kommunalverwaltung bedachte Amtsführung angestrebt haben.¹²⁹¹ Dies führte in S. Pietro insbesondere unter den ca. 30 Regierungsjahren von Abt Ugolino II. Vibi zu einer großen wirtschaftlichen und machtpolitischen Blütezeit. Ugolino II. Vibi erwies sich als äußerst fähiger und durchsetzungstarker Verwalter, der durch Visitationen und die Revision der Vertragswerke sein Kloster konsolidierte, das nun ca. 120 Dipendenzen besaß und dabei einen großen agrar-basierten Wirtschafts- und Personenverband bildete.¹²⁹² Außerdem strebte er eine

1287 Ibid., S. 86.

1288 Montanari 1966, S. 31; Ugolini 1967–68, S. 123 meN.

1289 Gregor IX. hatte damals seine Kapellane Giovanni da S. Germano und Fra Raimondo nach S. Pietro geschickt, um dort *statuta reformationis* zu verfassen, die im Einzelnen die Regeleinhaltung in S. Pietro vorschreiben sollte. Transkript des Dokuments: Leccisotti und Tabarelli 1956 I, Nr. 35, S. 152–155. S. zu dieser Urkunde auch Zucchini 2003a, S. 92 f., vgl. auch Sperandio 2001, S. 91.

1290 S. zur Verwicklung des Klosters S. Pietro in die politischen Auseinandersetzungen in Perugia durch die entsprechende familiäre Politik ihrer Äbte seit Filippo Vibi unten S. 522 f.

1291 Sehr gute Beziehungen zur Kommune hatten nachweislich sowohl Ugolino dei Guelfoni (Ugolini 1967–68, S. 124; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 58) als auch Ugolino Vibi (Ugolini 1967–68, S. 134, jeweils meN).

1292 Die zahlreichen Aktivitäten Ugolino II. Vibi sind geschildert bei: Montanari 1966, S. 37 ff.; Ugolini 1967–68, S. 134; Elli 1994, S. 63–65; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 69–74, jeweils meN. Vgl. auch Gardner 1997, S. 9.

Zusammenarbeit mit der Peruginer Universität an, was bei den dort studierenden Mönchen jedoch nicht nur zu einer vertieften Bildung, sondern zuweilen auch zu einer Nachlässigkeit in der Befolgung der Mönchsdisziplin führte. Aus der Tatsache, dass Ugolino Vibi diesen Missstand nachhaltig bekämpfte,¹²⁹³ mag man ermessen, dass er ein auch an der Benediktsregel und nicht etwa nur persönlich-familiären Interessen orientiertes Amtsverständnis hatte.

VI.3 Doppelseitige Altarbilder umbrischer Franziskanerkirchen und ihre Rolle in der räumlichen Disposition

a) Eine kohärente Gruppe niedriger, doppelseitiger Altarbilder im Umbrien des 13. und 14. Jahrhunderts

Fraglich ist nun, wie jene räumliche Disposition zu rekonstruieren ist, für die das Meo da Siena zugeschriebene Altarbild geschaffen wurde, welche Rolle das Altarbild innerhalb dieser Disposition gespielt hat und wie dieses räumliche Arrangement insgesamt zu interpretieren ist. Dabei werden vor allem zwei Besonderheiten in der Beschaffenheit des Altarbilds eine Rolle spielen, nämlich dessen Doppelseitigkeit sowie seine auffallend niedrigen, dafür aber äußerst breiten Dimensionen.

Julian Gardner hatte das Altarbild vor dem Hintergrund seiner Forschungen zu doppelseitigen Altarbildern in Italien, die seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisbar sind, interpretiert.¹²⁹⁴ Dabei ging er davon aus, dass Meos Tafel als ursprüngliches Hochaltarbild von S. Pietro eine ausdrückliche visuelle Bezugnahme auf das Stefaneschi-Polyptichon dargestellt habe, das Gardner als Hauptaltarbild für Altsanktpeter rekonstruiert hat (Abb. 828 f.).¹²⁹⁵ Mit dieser Bezugnahme hätten die Benediktiner von S. Pietro ihrer Romunmittelbarkeit sichtbaren Ausdruck verleihen wollen.¹²⁹⁶ Diese Deutung erscheint jedoch wenig

1293 Vgl. ausführlich: Ugolini 1967–68, S. 134–137 meN.

1294 In diese Kategorie schließt er sowohl Duccios Maestà, Giotto's Stefaneschi-Altarbild für Altsanktpeter sowie die zahlreichen doppelseitigen Altarbilder aus Umbrien aus dem 14. bis 16. Jahrhundert ein, vgl. Gardner 1974, S. 63; Gardner 1983, S. 300 f. und Gardner 1997, S. 14.

1295 Die Rekonstruktion des Stefaneschi-Altarbildes als Hochaltarbild von Altsanktpeter ist umstritten. Für eine solche sprechen sich aus Gardner 1974; 1997, S. 23 f. Lisner 1995; anderer Ansicht Kempers und de Blaauw 1987; in Reaktion auf Lisner de Blaauw 1996, S. 90–92.

1296 Die Abhängigkeit des ehemaligen Hochaltarbilds von S. Pietro vom Stefaneschi-Altarbild hatte Gardner erstmals behauptet in: Gardner 1974, S. 101. Dabei war er allerdings noch nicht von einer bewussten visuellen Bezugnahme auf das mögliche Hochaltarbild von Altsanktpeter ausgegangen. Ausdrücklich behauptet hat er dies erst in: Gardner 1997, insb. S. 14, 23–27.

überzeugend, da Gardner als Belege für eine direkte Abhängigkeit beider Altarbilder neben der gemeinsamen Doppelseitigkeit nur zwei motivische Ähnlichkeiten, nämlich die Körperhaltung des Stifters und die Darstellung Petri mit einer *Cappa rubea* anführt.¹²⁹⁷ Diese Einschätzung bleibt auch bestehen, wenn man die beiden motivischen Hauptähnlichkeiten zwischen beiden Altarbildern hinzunimmt, die in der Ähnlichkeit der Körperhaltung des thronenden Christus (Abb. 826 und 830) und der Maestà-ähnlichen, symmetrischen und isokephalen Anordnung von Heiligen zu Seiten einer zentral thronenden Maria mit Kind auf der Marienseite des Meo-Retabels und der Predella auf der Christusseite des Stefaneschi-Altarbilds bestehen (Abb. 825 und 830). Insgesamt überwiegen nämlich die Unterschiede, wobei meines Erachtens am schwersten wiegt, dass es sich bei Giotto's Altarbild um ein Triptychon mit Predella, bei Meos Altarbild jedoch um ein flaches Dossale handelt, was bei einer bewussten Bezugnahme kaum zu erwarten wäre.¹²⁹⁸

Demgegenüber erscheint Dillian Gordons These einer Rückführung auf einen besonderen lokalen Altartypus wahrscheinlicher.¹²⁹⁹ Als ältestes Werk rekonstruierte sie ein ursprünglich ebenfalls relativ niedriges, doppelseitiges Dossale¹³⁰⁰ des

1297 Kardinal Giacomo Gaetani Stefaneschi erscheint auf dem jeweiligen Hauptkompartiment beider Seiten des von ihm gestifteten Altars; vergleichbar mit Meos Stifter (Abb. 824) ist insbesondere die Stifterdarstellung auf der Christusseite des Stefaneschi-Triptychons (Abb. 830). Gardner behauptet, dass er auf die Ähnlichkeit zwischen beiden Altarbildern überhaupt erst durch die vergleichbare Darstellung der vor Christus knienden Stifter aufmerksam geworden sei (Gardner 1997, S. 24 f.); in Wahrheit kniet Ugolino auf Meo da Sienas Altarbild vor der thronenden Maria (Abb. 824), was die Vergleichbarkeit bereits geringfügig einschränkt.

Auf der Marienseite trägt Petrus laut Gardner ebenso eine „Cappa rubea“ wie der Petrus des Stefaneschi-Polyptychon (ibid., S. 26). Möglicherweise könnte man tatsächlich die dunkelrote Dalmatika und Kasel als „Cappa rubea“ deuten, die der bei Maria stehende Petrus auf Meos Altarretabel trägt (Abb. 825). Insofern Petrus hier aber im vollen Pontifikalornat erscheint (Beschreibung bei Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 46), ist er nicht mit den beiden Darstellungen Petri im Hauptkompartiment der Petrusseite (Abb. 829) und der Predella der Christusseite des Stefaneschi-Altars vergleichbar (Abb. 830), da er in beiden Fällen mit antikisierendem Gewand gegeben ist. Die weiteren Ähnlichkeiten, die Gardner beschreibt, ergeben sich nicht mit dem Stefaneschi-Altar, sondern vielmehr mit Bildern von Duccio Buoninsegna, Ugolino di Nerio und Simone Martini, vgl. Gardner 1997, S. 25–27.

1298 So im Ergebnis auch Cooper 2000, S. 209, Fn. 15 und Gordon 2002, S. 241 und Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 60 Fn. 78.

1299 Julian Gardner hatte die Ähnlichkeit von Meos Altarbild mit zwei Objekten dieser Gruppe bereits früher erkannt, dabei aber noch nicht die von Gordon überzeugend rekonstruierte Filiation erarbeitet (Gardner 1983, S. 300). Später hat er Gordons Theorie akzeptiert. Er ist dabei nicht noch einmal darauf eingegangen, ob angesichts dessen zusätzlich weiter von der ursprünglich von ihm angenommenen Abhängigkeit von Meos vom Hochaltarbild von S. Francesco al Prato vom Stefaneschi-Altar ausgegangen werden soll (Gardner 1997, S. 14).

1300 Edward Garrison hatte zahlreiche, heute über zahlreiche Museen verstreute Tafeln (vgl. dazu Gordon 1982, S. 70 f.) zu zwei ursprünglichen Werken des Franziskusmeisters zusammengefasst (Garrison 1949); Jürgen Schultze rekonstruierte sie daraufhin als zwei Seiten einer ursprünglich doppelseitig bemalten Tafel (Schultze 1961–1963

Franziskusmeisters (Meister von S. Francesco, Maestro di S. Francesco)¹³⁰¹ von um 1272, das – aufgrund der Doppelseitigkeit und seiner Ähnlichkeit mit einem ab 1262 im Kircheninneren aufbewahrten Sarkophag – laut Gordon ursprünglich das Hauptaltarbild der Peruginer Franziskanerkirche S. Francesco al Prato gebildet haben soll (Abb. 831–842). Dieser Sarkophag war im Jahr 1262 aufgefunden worden und hatte lange Zeit im Kircheninnenraum S. Francesco al Prato gestanden, wo er den Leichnam des Seligen Ägidius (1190–1262), des dritten Gefährten des heiligen Franziskus,¹³⁰² aufnahm (Abb. 828). Mit der Gesamtdisposition der Apostelseite, der Körperhaltung einzelner Figuren, ihren Gewandfalten und dem Motiv der Figurendoppelung ergeben sich laut Gordon derart viele Übereinstimmungen mit dem heute im Oratorio di S. Bernardino gleich links neben S. Francesco al Prato in Perugia (1371j–1375) befindlichen Sarkophag (Abb. 828), dass eine direkte Bezugnahme auf dieses Objekt durch den Franziskusmeister vermutet werden müsse. Damit sei es sehr wahrscheinlich, dass das hier in Rede stehende Bild für S. Francesco al Prato geschaffen worden ist.¹³⁰³

und Schultze 1963). Diese Rekonstruktion wurde von Dillian Gordon unter anderem aufgrund der Holzmaserung leicht korrigiert, vom Grunde her aber untermauert. Nach ihrer Rekonstruktion bilden die vorhandenen Fragmente zusammen einen Flügel rechts bzw. links der jeweiligen Zentralbilder, der auf einem einzigen Stück Holz gemalt war (Gordon 1982, S. 71 f.; vgl. auch Gordon 2002, S. 229 f., wo sie ihre Position unter Berücksichtigung der jüngeren Forschung grundsätzlich bekräftigt und in einem Punkt leicht verändert). Für ihre Rekonstruktionsvorschläge griff Gordon auf Erkenntnisse ihrer Dissertation zurück, die sie in ihren jüngeren Arbeiten jedoch teilweise präzisiert hat: Gordon [1979], S. 36–45.

1301 Der Notname „Franziskusmeister“ stammt von Henry Thode, (vgl. Thode 1885, S. 77–79); zum Forschungsstand bezüglich des Franziskusmeisters vgl. Santi 1969, Kat.-Nr. 5, S. 26–28 und Cannon 1982a.

1302 Brooke, in: Brooke 1990, S. 307.

1303 Gordon rekonstruiert darüber hinaus den Sarkophag als ursprüngliche Stipes des Hochaltars von S. Francesco al Prato, auf dem dann das Dossale des Franziskusmeisters gestanden habe; vgl. Gordon 1982, S. 75–77 mit zahlreichen Quellenzitaten auf S. 76, Fn. 59; Gordon 2002, S. 229 f.; zustimmend Gardner 1997, S. 14.

Gegen diese Rekonstruktion hat Donal Cooper nun eingewandt, dass sich der Sarkophag nachweislich mindestens ab 1439, möglicherweise aber schon ab 1265 im Querhaus befunden habe. Allerdings hielt er, schon aufgrund der ausnehmend großen Breite von 352 cm (Gordon 1982) bzw. ca. 370 cm (Garrison, Schultze; ihnen folgt Cooper) für das Altarbild des Franziskusmeisters eine andere Position als auf dem Hochaltar für nahezu ausgeschlossen, akzeptierte (und ergänzte) also zumindest diesen Teil von Gordons Rekonstruktionsvorschlag (Cooper 2001a, S. 223–244 und Cooper 2000, S. 174–182, 209). Diese Breite würde im Übrigen fast exakt der angenommenen Breite des doppel-seitigen Polyptychons von Taddeo di Bartolo entsprechen (363 cm), das 1403 auf dem Hochaltar von S. Francesco al Prato aufgestellt wurde; damit sei es naheliegend, davon auszugehen, dass beide Altarbilder für die gleiche Mensa geschaffen worden seien, und Taddeos Polyptychon die Tafel des Franziskusmeisters ersetzt habe, Cooper 2001b, S. 9–12, Fn. 29. S. zur Frage der Einrichtung eines Altargrabs in S. Francesco al Prato und den Folgen ihrer Beantwortung für die Rekonstruktion der räumlichen Disposition in S. Pietro auch unten S. 454 ff.

Klaus Krüger geht von einer „nachweislich in freistehender, das heißt den Blicken sichtbar“ dargebotenen „Aufstellung direkt unter der auf Säulen ruhenden Altarmensa“ aus, Krüger 1998, S. 172.

Nach Gordon soll dieses Werk eine starke Wirkung auf andere Künstler gehabt haben; so schlägt sie vor, dass sogar bestimmte Einzelmotive der Predella von Duccios Maestà und die genannte Disposition von Aposteln auf der Predella der Christus-Seite von Giotto's Stefaneschi-Triptychon (Abb. 830) möglicherweise auf ein Studium der Tafel in S. Francesco al Prato zurückzuführen sind.¹³⁰⁴

Den stärksten Einfluss scheint die Tafel (und damit mittelbar auch der Ägidius-Sarkophag) jedoch in Umbrien selbst entfaltet zu haben, denn aus dieser Region sind vier Dossale erhalten, die dem Bild des Franziskusmeisters in den Maßverhältnissen, der Gesamtdisposition der Einzeldarstellungen und motivischen Einzelheiten überaus ähnlich sind. Die zwei früheren Tafeln kommen dabei ebenfalls aus Franziskanerkirchen, nämlich ein einseitiges niedriges Dossale des „Maestro del Farneto“ aus S. Francesco in Farneto (wohl 1290, Abb. 843)¹³⁰⁵ und ein ebenfalls doppelseitiges Bild des Paciano-Meisters aus S. Francesco al Monte in Perugia (1320–1322, Abb. 844f.).¹³⁰⁶ Die beiden späteren Tafeln stammen aus

Serena Romano behauptet ohne Begründung die Verwendung des Sarkophags mit den sterblichen Überresten des seligen Ägidius als Altar der Krypta von S. Francesco al Prato, auf dem das doppelseitige Bild des Franziskusmeisters die Altartafel gebildet haben soll; vgl. Bon Valsassina und Garibaldi 1994, Kat.-Nr. 4, 58 und Kat.-Nr. 5, S. 64.

Unabhängig von Dillian Gordon rekonstruierte auch Pietro Scarpellini eine Provenienz der Tafeln aus Perugia, in Bonito Fanelli, et al. 1980, S. 45.

Zum Sarkophag vgl. im Übrigen Saggiorato 1968, S. 31 ff.; Dresken-Weiland 1997; Dresken-Weiland 1998, Kat.-Nr. 123, bes. S. 21–23 sowie Bovini 1965.

Zur Architektur von S. Francesco al Prato vgl. Pardi 2000, S. 132–147.

1304 In Bezug auf Duccios Maestà für den Dom von Siena (1308–11) greift Gordon auf eine Beobachtung Jürgen Schultzes zurück, der bereits das Motiv alternierender narrativer Tafeln und Tafeln mit großen Standfiguren als eine motivische Ähnlichkeit zwischen der Tafel des Franziskusmeisters und Duccios später entstandener Maestà als Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Werken interpretiert hatte, (vgl. Schultze 1963, S. 144). Der Vorschlag Joanna Cannons, Duccios Polyptychon für S. Domenico in Perugia vor die Sieneser Maestà zu datieren, würde einen entsprechenden Aufenthalt dieses Künstlers in Perugia wahrscheinlich machen und damit auch die Kenntnisnahme des Hochaltarbildes von S. Francesco al Prato vor der Ausführung seiner Maestà, vgl. Gordon 2002, S. 244 f., Fn. 26 mwH und Bezug auf Cannon 1982b, S. 80–82. Für die hier auch vertretene These, dass die Ähnlichkeiten zwischen Meos Altarbild für S. Pietro und dem Stefaneschi-Triptychon auf einen gemeinsamen Ursprung in der Tafel des Franziskusmeisters zurückgehen vgl. Gordon 2002, S. 240.

1305 Heute in der Galleria Nazionale dell'Umbria, vgl. Bon Valsassina und Garibaldi 1994, Kat.-Nr. 10, S. 86–88; u. a. zu den Ähnlichkeiten vgl. Gordon 2002, S. 231.

1306 Diese Tafel kam 1872 aus der Franziskanerkirche S. Antonio da Padova in Paciano an die Galleria Nazionale dell'Umbria, wo sie sich heute noch befindet, Bon Valsassina und Garibaldi 1994, Kat.-Nr. 24, S. 127–129. Nach diesem Herkunftsort wurde der Notname für den Künstler genommen; diesem „Paciano-Meister“ werden außerdem noch drei Altarbilder, einige Fresken und Buchmalerei zugeschrieben, vgl. zu dem Künstler Todini 1989 I, S. 163; Todini 1989 II, S. 259–253, Bon Valsassina und Garibaldi 1994, Kat.-Nr. 24 f.; 127–132, Scarpellini 1987 und Todini 1980.

Entgegen früheren Annahmen kann diese Tafel aber nicht aus Paciano stammen, weil Kloster und Kirche von S. Antonio erst 1496 gegründet wurden (Nachweis entspr. Bulle Alexanders IV. durch Rosaria Mencarelli in Bon Valsassina und Garibaldi 1994, Kat.-Nr. 24, S. 127). Nachdem Dillian Gordon die Tafel in ihrer Dissertation zunächst ebenfalls S. Francesco al Prato zugeordnet hatte, rekonstruierte sie schließlich mit guten Argumenten – insbesondere über eine plausible Rekonstruktion einer

Benediktinerkirchen, nämlich diejenige Meo da Sienas für S. Pietro in Perugia (1330–1333, Abb. 824–826) und eine vierte von dessen Nachfolgern für die Benediktinerabtei Lo Speco in Subiaco bei Rom (um 1337/38, Abb. 846 f.).¹³⁰⁷

Die ausgeprägte Ähnlichkeit der Stücke in Farneto und Monteripido (wie S. Francesco al Monte in Perugia auch genannt wird) zu den Fragmenten des Hauptaltarbildes von S. Francesco al Prato legen eine beabsichtigte augenfällige Bezugnahme auf diese größte Franziskanerkirche von Perugia nahe und damit möglicherweise eine Bekräftigung der Abhängigkeit bzw. Legitimationsgewinnung aus dieser Kirche mit visuellen Mitteln.¹³⁰⁸ Im Falle der Benediktinerabtei von S. Pietro erscheint eine derartige Interpretation der Bezugnahme von Meos Altarbild auf das einflussreiche Vorbild in der franziskanischen Bettelordenskirche S. Francesco al Prato allerdings abwegig. Bei aller grundsätzlichen Ähnlichkeit setzt sich Meos Bild außerdem von den franziskanischen Bildern auch deutlich ab: So entfallen die Passionsszenen jetzt vollkommen; stattdessen werden beide Seiten nun vollständig mit Heiligen bespielt. Sofern es sich hierbei um Ordensheilige handelt, kommen durchweg Benediktiner und nicht etwa Franziskanerheilige zur Darstellung, wie sie sich auf der Madonnenseite des Bildes aus Monteripido und zwischen den Passionsszenen auch auf dem Dossale aus S. Francesco al Prato gefunden hatten.¹³⁰⁹ Auch wird in S. Pietro auf die Erhöhung der Mitteltafel verzichtet (Abb. 825 f.), die noch die Bilder in Farneto, Monteripido und möglicherweise auch in S. Francesco al Prato aufgewiesen hatten (Abb. 842–845).¹³¹⁰ Ähnlich der Tafel des Franziskusmeisters entfaltete in der Folge im Übrigen auch Meos Dossale

lokalen Ägidius-Ikonographie und der entsprechenden Verehrung des Ägidius, der mit weißen Bartstoppeln und ohne Tonsur gegenüber dem Stifter auf der Mitteltafel dieses Bildes dargestellt wäre – zur Franziskanerkirche S. Francesco al Monte in Perugia, die speziell den Kult des Seligen Ägidius pflegte und dessen Kapuze als Reliquie verehrte. Gordon schlägt nun eine Entstehung 1320–1322 vor, vgl. Gordon 1996; s. auch Gordon 2002, S. 234 f.

Für die ältere Ansicht vgl. Santi 1969, Kat.-Nr. 30, S. 65 f.; Gardner 1983, S. 300, Fn. 32.

1307 Gordon 2002, S. 241 f.; vgl. auch Gardner 1983, S. 300 mwA.

1308 Monteripido war von S. Francesco al Monte abhängig; beide Kirchen teilten sich darüber hinaus den Kult des Seligen Ägidius, vgl. Gordon 1996, S. 34 f.; vgl. auch Gordon 2002, S. 235.

1309 Die Aposteldarstellungen auf der gegenüberliegenden Seite sind dagegen ein Motiv, das sich bereits in S. Francesco al Prato gefunden hatte.

1310 Gordon rekonstruiert eine solche giebelförmige Erhöhung der Mitteltafel in S. Francesco al Prato, obwohl die erhaltenen Fragmente hierzu offenbar keinen Aufschluss geben. Offensichtlich rekonstruiert sie diese Erhöhung in Anlehnung an die Tafeln von Farneto und Monteripido, vgl. Gordon 1982, Abb. 10 (im vorliegenden Text Abb. 842) sowie Gordon 2002, Abb. 2. Eine solche giebelartige Erhöhung könnte auch eine weitere Bezugnahme auf den Ägidius-Sarkophag darstellen, wo rundbogige und giebelartige Bekrönungen der Heiligen alternieren (Abb. 828), während in den erhaltenen Fragmenten für S. Francesco al Prato nur rundbogige Arkaden über den Aposteln zu sehen sind (Abb. 831–840). Dennoch weist mein Argument einer subtilen Absetzung zumindest von dem möglicherweise erhöhten Dreiecksgiebel bei S. Francesco al Prato die Gefahr eines Zirkelschlusses auf. Vgl. auch Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt/Main) 2004, S. 61 Fn. 87.

eine Vorbildwirkung im eigenen Orden: So entstand das genannte doppelseitige Altarbild für die Benediktinerabtei in Subiaco nachweisbar in Abhängigkeit der Altartafel in S. Pietro.¹³¹¹

b) Die mit den doppelseitigen Altarbildern verbundene räumliche Disposition und ihr raumikonographischer Verweis auf das Papsttum

Insgesamt sind in der Gestaltung des Hochaltarbilds von Meo da Siena für S. Pietro in Perugia also sowohl Elemente der Bezugnahme auf das Hochaltarbild des Franziskusmeisters für S. Francesco al Prato enthalten als auch solche, die das Altarbild der größten Peruginer Benediktinerabtei deutlich von jenem der größten Peruginer Franziskanerkirche absetzen. Dieser Befund ist höchst erklärungsbedürftig und wird im Folgenden ausführlich zu deuten sein. Dabei soll zunächst gefragt werden, für welche Art räumliche Disposition das Altarbild für S. Francesco al Prato und seine franziskanischen Nachfolgebilder geschaffen worden sind, um auf diese Weise zu einer umfassenden Rekonstruktion der Umgestaltungskampagne von ca. 1330–1333 in S. Pietro in Perugia zu gelangen. In diesem Zuge soll außerdem sowohl die spezifische Gestaltung des Hochaltarbilds als auch jene der um 1330 geschaffenen neuen räumlichen Disposition von S. Pietro kontextualisierend gedeutet werden.

Zunächst ist zu bemerken, dass die bisher genannten vier flachen franziskanischen Dossale ihrerseits die frühesten Beispiele einer relativ kohärenten größeren Gruppe doppelseitiger Altarbilder sind, die in Umbrien vom Ende des 13. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts vornehmlich für Kirchen des Franziskanerordens geschaffen wurden.¹³¹² Die Gestalt dieser Altarbilder wurde, mit Julian Gardners Worten gesprochen, entsprechend den „stilistischen Bräuche ihrer jeweiligen Zeit“ verändert, d. h. an die Stelle der hier betrachteten flachen Dossale des ausgehenden Dugento und des Trecento traten ab dem Beginn des 15. Jahrhunderts hohe gotische doppelseitige Polyptichen, während an der Wende zum 16. Jahrhundert

1311 Gordon geht hier mit guten Argumenten davon aus, dass diese Tafel von der Werkstatt des Meo da Siena gemalt wurde. Vermittelt wurden diese Künstler wahrscheinlich durch den Sakristan von Lo Speco, Giovanni di Agnoello, der dieses Amt zuvor in S. Pietro vertreten hatte und für die Ausstattung des Hochaltars mit Meos Bild verantwortlich gewesen war (s. u. Fn. 1350), vgl. Gordon 2002, S. 241–243 mwH. Demgegenüber verwies Hiller von Gaertringen darauf, dass die Christusseite aus kennerschaftlicher Sicht vollständig anderen Malern zuzuschreiben sei als die Marienseite, die – gemessen an der deutlichen künstlerischen Überlegenheit – noch eine Künstlergruppe um den wohl vor der Fertigstellung der Christusseite verstorbenen Meo ausgeführt hätte. Dennoch seien auch die Maler der Christusseite jenen des Altarbilds in Lo Speco in Subiaco so deutlich überlegen gewesen, dass hier eben keine Identität der ausführenden Maler anzunehmen sei, vgl. Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt/Main) 2004, S. 62f.

1312 Vgl. Gardner 1983, S. 300–302; zur Einordnung der umbrischen doppelseitigen Altarbilder als größte und kohärenteste Gruppe unter den doppelseitigen Altarbildern in Italien vgl. Cooper 2001b, S. 3–6.

eine Entwicklung hin zur doppelseitigen Einheitspala mit Renaissancerahmung rekonstruiert werden kann.¹³¹³

Diese Gruppe doppelseitiger Altarbilder ist von Donal Cooper ausführlich untersucht worden, um zu klären, für welche Art räumlicher Disposition diese geschaffen worden waren, und ob der Wandel ihrer Morphologie auch mit veränderten funktionellen Anforderungen an den Kircheninnenraum einherging.¹³¹⁴ Im Zuge dessen konstatierte Cooper zunächst eine allgemein schlechte Forschungslage zur räumlichen Disposition italienischer Kirchen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.¹³¹⁵ Lange Zeit habe die Forschung die heutige räumliche Disposition der meisten italienischen Kirchen mit einem Retrochor, Laienbänken im Langhaus und dem Altar zwischen diesen beiden Bereichen als seit der Errichtung der Kirchen unveränderten Zustand angenommen.¹³¹⁶ Erst die in den 1970er Jahren angestellten

1313 Gardner: „These carpented structures largely conformed to the current stylistic fashions of their period, be it the Trecento or the Quattrocento“, Gardner 1983, S. 303. Beispiele für die „zweite Generation“ der Altarbilder sind beispielsweise Taddeo di Bartolos Polyptychon von 1403 für S. Francesco al Prato, das wahrscheinlich das flache Retabel des Franziskusmeisters ersetzte, (s. o. Fn. 1303) sowie 1444 Sassettas Polyptychon für den Hochaltar von S. Francesco in S. Sepolcro, vgl. *ibid.*, S. 301 f. sowie Cooper 2001b, S. 19 mit weiteren Hinweisen. Das früheste Beispiel für ein doppelseitiges Altarbild der „dritten Generation“ ist wahrscheinlich Peruginos Tafel für Monteripido von 1502, die dort wahrscheinlich das genannte Dorsale des Pacianomeisters ersetzte, Gordon 1996, S. 35 und 40. S. zu dieser Entwicklung und ihren Auswirkungen auf die Gestaltung des Altarbilds von S. Pietro im Jahre 1436 unten S. 554 ff.

1314 Cooper 2001b. Dabei griff Cooper auf Erkenntnisse aus seiner Dissertation (Cooper 2000) zurück.

1315 Cooper 2001b, S. 1–8; dieser Passus bildet zugleich auch die beste vorliegende Einführung in die Forschungsgeschichte zur liturgischen Disposition italienischer Kirchen.

1316 So auch Hall 2006, S. 216. Hier überspitzen Cooper und Hall um die Klarheit des Argumentes willen. So findet sich beispielsweise bei Isermeyer schon in einer Publikation von 1968 die Feststellung, dass bis Ende des 16. Jahrhunderts in sämtlichen Konventualkirchen von Venedig das Chorgestühl vor dem Haupt stand und so den Laien die Sicht auf selbigen blockierte, Isermeyer 1968, S. 43. Auch geht er davon aus, dass alle benediktinischen Kongregationen außer den Cassinensen bis über die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinaus Langhauschöre vor dem Altar besessen hätten, *ibid.*, S. 46. Hendrik van Os geht 1974 auch schon von der Existenz von Lettnern auch in italienischen Kircheninnenräumen aus, van Os 1974, S. 121 f. Auch James Sloss Ackerman hatte bereits bei ab den 1970ern veröffentlichten Untersuchungen die räumliche Disposition wenigstens nebenbei berücksichtigt: Ackerman 1977; 1980; Volker Herzner basierte bereits 1970 die Rekonstruktion der Arbeiten Donatellos für den Santo in Padua auf eine Rekonstruktion der gesamten liturgischen Disposition, wobei er auch wie Hall zum Ergebnis eines umschlossenen Chorbereichs und einer davon getrennten Lettnerstruktur kam, Herzner 1970.

Hall präsentiert auch nicht, wie sie behauptet, Belege dafür, dass die Forschung vor ihr ausdrücklich die Absenz von Lettnern in Italien behauptet habe, sondern sie präsentiert lediglich das Weglassen von Italien (bei gleichzeitiger Behandlung von Deutschland, England und Frankreich) in den einschlägigen Standardwerken wie Doberer 1956, S. 120; Braun 1924a, S. 397; de Fleury 1885, S. 134; siehe Hall 1974b, S. 326; Fn. 6. Es bleibt jedoch unbestritten, dass zum damaligen (allerdings auch nicht zum heutigen Zeitpunkt) hinreichende globale Forschungen vorliegen, die ein ungefähres Verlaufsbild der italienischen Disposition vorlegen und so eine adäquate Kontextualisierung der Einzelergebnisse erlauben.

Untersuchungen Marcia Brown Halls zu den beiden großen Bettelordenskirchen von Florenz hätten in der Forschungsgemeinschaft das Bewusstsein für die Veränderlichkeit der räumlichen Disposition italienischer Kirchen geweckt. Hall hatte quellennah und überzeugend für S. Croce und S. Maria Novella bis ca. 1565/1566 einen von Chorschranken umschlossenen Chorbezirk *vor* dem Altar und einen von dieser Struktur unabhängigen, weiter in Richtung der Eingangswand im Langhaus befindlichen Lettner rekonstruiert (Abb. 848 und 1247).¹³¹⁷ Darüber hinaus vermutete sie – nun allerdings ohne ausreichende Quellenbasis –, dass diese räumliche Disposition im Mittelalter grundsätzlich für sämtliche Mendikantenkirchen und die meisten Kirchen der übrigen Orden gegolten habe. Außerdem nahm Hall auf der Basis von Indizien für einige wenige Beispiele an, dass die räumliche Disposition sämtlicher italienischer Bischofskirchen sich grundsätzlich durch niedrige Chorschranken und das Fehlen eines Lettners ausgezeichnet habe.¹³¹⁸

1317 Hall kam im Verlaufe ihrer Publikationen immer wieder auf diese Problematik zurück; die einzige vorliegende Monographie (Hall 1979) bildet eine Ergänzung, nicht den Ersatz ihrer zahlreichen Aufsätze: zum „Tramezzo“ in S. Croce vgl. Hall 1970; Hall 1974b; zum „Ponte“, dem Lettner von S. Maria Novella und allgemein zur Verbreitung von Lettnern im mittelalterlichen Italien, vgl. Hall 1974a; zur von ihr damit angestoßenen Diskussion um Lettner in Italien und die Funktion der so entstehenden Raumteile Hall 1978 und noch einmal Hall 2006, zu Vasaris Umformungen der beiden Bettelordenskirchen, bei der der mittelalterliche Zustand entfernt wurde, vgl. Hall 1973. Mit großem zeitlichen Abstand noch einmal zur Forschungsproblematik der räumlichen Disposition italienischer Kirchen im Allgemeinen Hall 2006.

1318 Hall 1974a, S. 166–173. Ein Beispiel für derartige sporadische Pauschalisierungen, die in Kontrast zu dem ansonsten sehr quellennah und detailliert dargelegten Argumentationsgang stehen, bezieht sich auf Lettner in Ordenskirchen: „A preponderance of the screens discussed here are in mendicant churches. This is, no doubt, partially accidental and partially due to the fact that all Mendicant churches had them. There is ample evidence, however, among the monastic churches of other orders that they also had rood screens“, *ibid.*, S. 167. Für diese Behauptung liefert sie an dieser Stelle dann keine Belege.

Diese Auffassung hat Hall beibehalten, Hall 2006, S. 215 f. In Bezug auf die Existenz von *Tramezzi* in Konventskirchen hat Hall nun nachholend zahlreiche Beispiele genannt und formuliert für deren Vorkommen nun auch etwas zurückhaltender: „[...] so it seems safe to say that it [the *tramezzo*] was a *typical* feature of pre-Trent monastic churches in Italy“ (Hvm).

Ihre dann folgende Argumentation, mit der sie den bisher von ihr begründungsfrei postulierten Ausschluss einer Existenz von *Tramezzi* für Kathedralkirchen noch einmal genau so bekräftigt wie bereits zuvor (Hall 1974a, S. 167), grenzt allerdings an Wortklauberei: Die Chorumfriedungen sollen hier plötzlich nicht mehr wie in Konventskirchen „privacy“ (ein moderner Begriff!) schaffen, sondern vor Zugluft schützen; Hall 2006, S. 224. Überzeugender erscheint ihre Argumentation, wonach in zahlreichen Kathedralen bereits seit gotischer Zeit Kanzeln nachweisbar seien, nicht jedoch in Konventualkirchen, wo die Lettner die Kanzelfunktion erfüllten, Hall 1974a, S. 167. Symptomatisch für die bei Hall leider allzu oft vorkommende Begründungsweise von einem gewünschten Ergebnis her ist auch ihre Argumentation bezüglich der großen Mendikantenkirchen S. Maria sopra Minerva und Santa Maria in Aracoeli, bei denen sie nach eigenen Angaben keine Belege für die Existenz von *Tramezzi* finden konnte: Da die Mönche nach ihrer eigenen Beweisführung aber den Schutz von Lettnern gebraucht hätten, würden diese Kirche auch Lettner gehabt haben; Hall 2006, S. 226, Fn. 40; 228 mwH.

Cooper beklagte nun, dass die Forschung die Pionierarbeiten Halls allzu pauschalierend auf sämtliche mittelalterlichen italienischen Kirchen ausgedehnt habe, und dass notwendige, auf Basis weiterer Quellen und archäologischer Befunde geführte Folgeuntersuchungen für die übrigen Kirchentypen und die übrigen Epochen in Italien ausgeblieben seien.¹³¹⁹ Insbesondere sei nicht geklärt worden, wie Halls Postulat von Langhauschören in italienischen Ordenskirchen mit der von Hendrik van Os aufgestellten und bisher unwidersprochen gebliebenen Hypothese zu vereinbaren sei, dass die genannte Gruppe doppelseitiger Altarbilder in Umbrien für Retrochorarrangements geschaffen worden sei.¹³²⁰

Durch die Zusammenführung aller zugänglichen archäologischen Untersuchungen und historischen Quellen konnte Cooper nun wahrscheinlich machen, dass die relativ kohärente Gruppe doppelseitiger Altarbilder für ein ebenso kohärentes räumliches Arrangement geschaffen wurde. Das Hauptergebnis der Arbeit Coopers ist, dass sich in Umbrien für jedes doppelseitige Altarbild Indizien für ein Retrochor-Arrangement, und für jeden erhaltenen mittelalterlichen Retrochor überzeugende Argumente für die Existenz doppelseitiger Altarbilder finden lassen.¹³²¹

Halls Überlegungen zur Vorzeit von Vasari sind inzwischen durch Eva Maria Waldmann (2003) in einem ähnlichen wie dem in dieser Arbeit verfolgten funktionsgeschichtlichen Ansatz sehr quellennah und unter Berücksichtigung archäologischer Erkenntnisse erheblich erweitert und aktualisiert worden.

1319 Als Beleg einer *Communis opinio* führt Cooper neben dem Argument des Handbuchwissens (vgl. Welch 2000, S. 184–186) außerdem Bacci 2000, S. 103 f., Nr. 74; vgl. aber z. B. auch Hueck 1978, S. 330; vgl. Cooper 2001b, S. 1 f., Fnn. 3 f. Vgl. zum aktuellen Forschungsstand oben ausführlich Kapitel I.2.b).

1320 Hendrik Willem van Os hatte es 1974, also ungefähr gleichzeitig mit den Publikationen Marcia Halls, unternommen, Taddeo di Bartolos Altarbild für S. Francesco al Prato vor dem Hintergrund seiner Funktion im liturgischen Gesamtzusammenhang dieser Kirche zu interpretieren, van Os 1974, S. 121 f. Die von ihm als *Obiter dictum* aufgestellten Rekonstruktionsvorschläge der liturgischen Disposition sind auch mit der genannten Behauptung Halls unvereinbar, wonach sämtliche Mendikantenkirchen Italiens Lettner besessen hätten (s. Fn. 1318), da van Os für S. Francesco al Prato von dem Fehlen eines Lettners und der Übernahme der Lettnerfunktion durch das doppelseitige Altarbild ausgeht. Vgl. zur Unvereinbarkeit dieser Positionen Cooper 2001b, S. 6–8.

Die übrigen genannten Autoren wie Dillian Gordon, die sich mit den doppelseitigen Altarbildern in Umbrien beschäftigt haben, widmeten der liturgischen Disposition keine Aufmerksamkeit; hier standen die Rekonstruktion der Bilder selbst, die Ermittlung ihrer Provenienz sowie die Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Aufstellung im Vordergrund, vgl. auch *ibid.*, S. 6.

1321 Zur von ihm angewandten Methode vgl. Cooper 2001b, S. 8. Da sich für keine Kirche sowohl das Vorhandensein eines doppelseitigen Altarbildes als auch ein Retrochorarrangement vom Mittelalter bis in das 16. Jahrhundert sicher nachweisen lässt, war Cooper auf die Zusammenführung der Kirchen angewiesen, in dem eines der beiden Elemente jeweils sicher nachweisbar war, um in einer Gesamtschau nach Indizien für das Vorliegen auch des jeweils anderen Elementes zu suchen.

Cooper ging von der Kirche S. Francesco al Prato aus, die die früheste und bedeutendste Kirche mit einem doppelseitigen Altarbild innerhalb der *Provincia Sancti Francisci* bildet, einem im wesentlichen Umbrien umfassenden Gebiet, dem sämtliche nachweisbaren doppelseitigen Altarbilder franziskanischer Auftraggeberschaft aus der oben genannten Gruppe entstammen. Das Sanktuarium dieser Kirche ist durch

Bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich dabei um Franziskanerkirchen innerhalb der franziskanischen Verwaltungseinheit *Provincia Sancti Francisci*. Cooper rekonstruierte folgende Entwicklung: Scheinbar wurde das liturgische Arrangement mit einem Retrochor und einem an der Grenze zwischen Lang- und Querhaus angesiedelten Hochaltar mit doppelseitigem Altarbild erstmals (ungefähr zwischen 1230 und 1272) in S. Francesco al Prato in Perugia eingerichtet (Abb. 1371).¹³²² Dabei bezog sich die mit päpstlicher Unterstützung gegründete Kirche aller Wahrscheinlichkeit nach auf die räumliche Disposition der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, die im Zuge ihrer Doppelfunktion als Ordenskirche und „Capella papale“ bereits in ihrer Ursprungsdisposition ein Retrochorarrangement erhalten hatte (Abb. 1353), und deren für das damalige Umbrien ungewöhnliche Architektur S. Francesco al Prato auch ansonsten – nämlich in Bezug auf eine

Umbaumaßnahmen und Erosion weitgehend zerstört (vgl. *ibid.*, S. 12–17; insb. S. 12 Fn. 35; außerdem van Os 1974, S. 121 f. und Abb. 1390a–1390d). Innerhalb dieser franziskanischen Verwaltungsprovinz sind jedoch zwei mittelalterliche Retrochöre in den kleinen Franziskanerkirchen Cascia, ca. 20 km östlich von Spoleto und Gualdo Tadino, ca. 25 km nordöstlich von Perugia *in situ* erhalten. Ihre Konzeption, so Cooper, sei ohne Bezug auf die prominenteren Kirchen der *Provincia Sancti Francisci*, insbesondere S. Francesco al Prato, nicht zu denken, Cooper 2001b, S. 29 f. Für die prominenteren Kirchen (Monteripido, die Kirchen mit einem Patrozinium des heiligen Franziskus in S. Sepolcro, Cascia, Gualdo Tadino und Città di Castello sowie S. Fortunato in Todi) führte Cooper dann eine Fülle archivalischer und archäologischer Indizien auf, die in ihrer Summe kaum einen anderen Schluss zulassen, als dass die doppelseitigen Altarbilder sämtlicher Generationen mit einem Retrochorarrangement einhergingen. Die Argumentation wird dem Leser jederzeit durch ausführliche Quellenbelege nachvollziehbar gemacht.

- 1322** Im Februar 1230 legte Sinibaldo Fieschi, der spätere Papst Innozenz IV., den Grundstein von S. Francesco al Prato. Dies wird durch eine Indulgenz von 1246 für S. Francesco al Prato belegt, in der der mittlerweile zum Papst gewählte Innozenz IV. selbst von der Grundsteinlegung berichtet (vgl. Pardi 2000, S. 133 Fn. 1 meN; so ohne Belege auch Serena Romano in: Bon Valsassina und Garibaldi 1994, Kat.-Nr. 5, S. 64; vgl. auch Touring Club Italiano 2012g, S. 150). Die von Cooper behauptete Datierung der Grundsteinlegung in das Jahr 1253 ist falsch (vgl. aber Cooper 2001b, S. 9; 16). Aus dem Jahr 1253 stammt dagegen ein Vertrag, der S. Francesco al Prato als „loco novo B. Francisci de Perusio posito in Campo de Orto“ bezeichnet, und der damit als mögliches Datum der Fertigstellung der Kirche angenommen wird, vgl. Pardi 2000, S. 133, Fn. 1 meN.

1272 ist dagegen die wahrscheinliche Datierung der Tafel des Franziskusmeisters, s. o. Fn. 1303.

Vgl. zur Architektur von S. Francesco al Prato *ibid.*, S. 133–147.

Die Position des Hochaltars an der Grenze zwischen Langhaus und Querhaus rekonstruierte Cooper wesentlich aus den erhaltenen *Sepoltuarii*, d. h. reihenförmiger Auflistungen der Gräber im Kircheninnenraum, die auch Hinweise auf die Lokalisierung weiterer Ausstattungsstücke zulassen, Cooper 2001b, S. 9–16.

Indizien für die Existenz eines Retrochores geben neben einem Eintrag in den *Sepoltuarii* von 1508, der die Gräber in den Querhausflügeln „dalla parte del coro“ und die im Langhaus „da l’altare grande“ lokalisiert, auch zahlreiche weitere Archivalien wie der Bericht Paris de’ Grassis über einen Papstbesuch Julius’ II. am 20. September 1506 (Lokalisierung des päpstlichen Baldachins „in medio chori ante faciem altaris, sicut in sancto Petro Romae“, dort existierte aber ein Retrochor, vgl. die minutiöse Rekonstruktion de Blaauw 1996 II, S. 647–675) und der Baubefund (s. Fn. 1356); Cooper 2001b, S. 16 f.

kreuzrippengewölbte Einschiffigkeit und die Einfügung eines Querhauses – rezipierte (Abb. 1369–1394c).¹³²³ Im Inneren der Oberkirche wurde der Umstand, dass es sich bei S. Francesco in Assisi auch um eine Papstkirche handelte, vor allem durch die Einrichtung der hierfür erforderlichen räumlichen Disposition visuell postuliert. So wurde laut Cooper in der Oberkirche nach dem Vorbild der größeren Kirchen in Rom wie Altsanktpeter in der Apsis ein Papstthron eingerichtet, den ein Retrochor als Ort der Kardinäle umgeben habe. Der Altar habe keinen Bildaufsatz gehabt, um so im Gegensatz zur sonst üblichen Liturgie die *versus populum* zelebrierte Papstliturgie zu ermöglichen.¹³²⁴ Durch eine Doppelweihe des Altares sei jedoch ermöglicht worden, dass die Ordensmessen am Hochaltar in umgekehrter Richtung zelebriert werden konnten.¹³²⁵ Dieses Vorgehen ver-

1323 Vgl. zu den Ähnlichkeiten der Architekturen von S. Francesco al Prato in Perugia und S. Francesco in Assisi Pardi 2000, S. 134.

1324 Nach jüngeren Erkenntnissen wurde die Papstliturgie nicht um die Hinwendung zum Volk willen *versus populum* zelebriert, sondern um in gewesteten Kirchen eine von Anfang an und durchgehend bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil geltende Wendung nach Osten, zu Gott hin zu realisieren. Anderer Ansicht sind allerdings u. a. mit Bezug auf einen Passus im *Rationale Divinorum Officiorum* des Durandus von Mende (Durandus von Mende [vor 1286] ed. Davril und Thibodeau 1995) Vogel 1966, S. 447–469 und besonders einflussreich Nußbaum 1965. Nußbaums These ist korrigiert durch Gamber 1977 und 2003; Neunheuser 1996; Heid 2006 (2007); Falsini 2007; Lang 2010 und Heid 2006 (2007) und 2014. Gegen die Annahme dieser Liturgie als Normalform außerdem kritisch de Blaauw 1987, Fn. 20 und de Blaauw 2006b, S. 79–103. In S. Francesco in Assisi und S. Francesco al Prato in Perugia müsste die Messe auch *versus populum* zelebriert werden, damit sich der Zelebrant *ad orientem* wendet, da diese Kirchen gewestet sind. Das ist in S. Pietro in Perugia allerdings nicht der Fall. Da jedoch in allen drei Kirchen offenbar zwei Zelebrationsrichtungen am Hochaltar möglich waren, wäre zu erwägen, ob nicht mittlerweile doch aus Gewohnheit eine Wendung aller Priester mit dem Rücken zum Volk und als besondere Auszeichnung eine Wendung des Papstes *versus populum* in der Papstmesse als korrekte Zelebrationsrichtungen aufgefasst wurden, unabhängig von der Ostung bzw. der Westung der Kirche.

1325 Cooper 2000, S. 220–223; Cooper 2001b, S. 32–38. Die Darlegungen Coopers zur Oberkirche von S. Francesco berühren sehr umstrittene Bereiche. So erscheinen die Funktionen der Kirchenräume von S. Francesco in Assisi nicht abschließend geklärt. Hans Belting rekonstruierte wie zuvor schon Edgar Hertlein für die Oberkirche die Doppelfunktion einer „Cappella papale“ und der Konventskirche, während der Unterkirche der Kult des Heiligengrabes zugekommen sei. Dabei stützte sich Belting insbesondere auf das Vorhandensein des Papstthrones und die Erwähnung eines „altare ipsius Apostolicae Sedis“ in der Oberkirche in einer Urkunde Nikolaus’ IV., den Belting mit dem Hochaltar identifizieren wollte, Belting 1977, S. 17–29, insb. S. 22 f.; 27 f.; vgl. auch Hertlein 1964. Irene Hueck hatte dagegen die Existenz eines Retrochores vor der zwischen 1491 und 1501 erfolgten Einbringung des heute noch existenten Chorgestühls, das sich hinter dem Altar über die Apsis, die Westwand (S. Francesco in Assisi ist gewestet) und die Nord- und Südwand des Querhauses erstreckt, bestritten. Auf Fotos sei angeblich zu erkennen, dass die Malerei hinter dem Chorgestühl noch weiterginge. Außerdem sei in franziskanischen Kirchen das Chorgestühl immer im Langhaus und nicht hinter dem Altar gewesen (das ist eine der soeben beklagten pauschalierenden Übernahmen von Halls Rekonstruktionen räumlicher Dispositionen); da aber im Langhaus der Oberkirche kein Platz für ein Chorgestühl denkbar sei, habe es überhaupt kein Chorgestühl gegeben. Mithin sei die Oberkirche nur Hauskirche des Papstes, nicht

deutlicht, dass ein inhaltlich-ikonographisches Bewusstsein für unterschiedliche räumliche Dispositionstypen, wie es im vorliegenden Text für die Zeit ab dem 15. Jahrhundert rekonstruiert wird, in Mittelitalien offenbar bereits im 13. Jahrhundert bestanden hatte.¹³²⁶

Es ist nun naheliegend zu vermuten, dass mit der durch die Übernahme der Retrochordisposition erreichten visuellen Bezugnahme auf S. Francesco in Assisi zunächst die Abhängigkeit zur Mutterkirche der Franziskaner ausgedrückt und in zweiter Linie ein – erneut raumikonographisch konnotiertes – Bekenntnis zu einer spezifischen franziskanischen Identität ausgedrückt werden sollte. In ähnlicher Form hat man offenbar in den übrigen Kirchen der *Provincia Sancti Francisci* durch die Übernahme der räumlichen Disposition sowohl in Bezug auf das Retrochor-Arrangement als auch auf das niedrige, doppelseitige Hochaltarbild die Abhängigkeit bzw. Zugehörigkeit zu S. Francesco al Prato in Perugia ausdrücken wollen.¹³²⁷ Es ist allerdings davon auszugehen, dass bei diesen nachfolgenden Kirchen keine bewusste Bezugnahme auf die Papstliturgie mehr ausgedrückt werden sollte.¹³²⁸

Ganz im Gegensatz dazu ist im Falle von S. Francesco al Prato trotz der Aufstellung eines doppelseitigen Hochaltarbilds durch die Übernahme der Retrochordisposition von S. Francesco in Assisi auch von einer Übernahme des raumikonographischen Bezugs auf das Papsttum auszugehen, da die Kirche mit Sinibaldo Fieschi durch einen späteren Papst gegründet worden ist, der die Kirche auch als Innozenz IV. (reg. 1243–1254) direkt fördern sollte.¹³²⁹ Über einen raumikonographischen Verweis hinaus könnte das liturgische Arrangement von S. Francesco al Prato eventuell sogar im Hinblick auf eine tatsächliche Zelebration der Papstliturgie

aber Konventskirche gewesen; diese sei durch die Unterkirche gebildet worden, Hueck 1978, S. 330.

Ohne auf Hueck Bezug zu nehmen, hatte Cooper diese Ansicht jedoch widerlegt: So sei das genannte Chorgestühl 1491 mit folgenden Worten in Auftrag gegeben worden: „in ecclesia supriori predicta, unum corum secundum longitudinem cori veteris“; außerdem habe man in S. Rufino, der Kathedrale von Assisi, bereits 1349 ein neues Chorgestühl unter detailliertem Bezug auf das Vorbild in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi in Auftrag gegeben („prout sunt facte sedie chori existentis in ecclesia superiori b. Francisci de Assisio, cum colundellis, etc. [es folgt eine Beschreibung]“), wobei das Gestühl für den Dom ausdrücklich als Retrochor („in dicta ecclesia superior [S. Rufini] videlicet in *tribuna*“; Hvm) lokalisiert wurde, Cooper 2001b, S. 33–35 mwH.

1326 S. zum raumikonographischen Bewusstsein in Italien ab dem 15. Jahrhundert u. S. 1045 f. und ausführlich Kapitel XI.6.f).

1327 So bemerkt Dillian Gordon in Bezug auf das Altarbild in Monteripido: „The reason behind the original commission of a double-sided altarpiece in Monteripido in the fourteenth century was almost certainly simply emulation of the mother house of San Francesco al Prato“, Gordon 2002, S. 235. Dies behauptet sie auch bezüglich Meos Altarbild: „The reason for the commissioning of the double-sided altarpiece was almost certainly again emulation of the two local altarpieces just discussed“, *ibid.*, S. 239.

1328 Cooper 2001b, S. 18–39; siehe Fn. 1321.

1329 S. o. Fn. 1323; vgl. außerdem Cooper 2000, S. 221.

eingerrichtet worden sein, da deren Vollzug im Jahre 1506 sogar sicher nachweisbar ist.¹³³⁰

Die Neuerung der Verwendung eines niedrigen Altarbilds, die die räumliche Disposition der Konventskirche S. Francesco al Prato (Cooper: die „conventual copy“) von jener der franziskanischen altarbildlosen Mutterkirche unterscheidet (Cooper: der „papal archetype“), könnte möglicherweise damit zu erklären sein, dass es nun als unhaltbar betrachtet wurde, wenn bei der zum Sanktuariumshaupt hin zelebrierten Konventualmesse die unkonsekrierte Hostie durch die Mönche im Retrochor zu sehen gewesen wäre. Das Verbergen der unkonsekrierten Hostie war aufgrund von Idolatriebefürchtungen auf mehreren Synoden ausdrücklich angeordnet worden.¹³³¹ Daher vermutet Cooper, dass die flache Tafel des Franziskusmeisters also möglicherweise aus dem rein praktischen Grund eingeführt worden ist, die Hostie bis zu ihrer Erhebung und der damit einhergehenden Wandlung und Anbetungsfähigkeit zu verbergen.¹³³²

Weiter nimmt Donal Cooper nun an, dass die Mönche von S. Pietro den doppelseitigen Altarbildtypus und die damit einhergehende Retrochordisposition von S. Francesco al Prato genau deshalb übernommen hätten, um den Vollzug der Papstliturgie auch in S. Pietro zu ermöglichen.¹³³³ Mindestens aber, so könnte man ergänzen, könnte von den Mönchen in S. Pietro angestrebt worden sein, den in S. Francesco al Prato vorhandenen raumikonographischen Bezug auf das Papsttum auch in ihrer Kirche zu realisieren, um so als papstunmittelbares und äußerst wohlhabendes Benediktinerkloster in der Zurschaustellung einer direkten päpstlichen Verbindung nicht hinter der neu errichteten Kirche des jungen Bettelordens der Franziskaner zurückzufallen.

Mit Blick auf den historischen Kontext erscheint diese These alles andere als abwegig. So bezeugen die zahlreichen oben ausführlich behandelten Papst- und Kaiserprivilegien, die dem Kloster seit seiner Gründung am Ende des 10. Jahrhunderts erstellt worden sind, dass sowohl das weltliche als auch das geistliche Oberhaupt der Christenheit dem Kloster persönliche Bedeutung zugemessen haben. Dabei dokumentieren die Privilegien auch, dass das Kloster die Zahl seiner Dipendenzen und damit einhergehend seine agrarbasierte Wirtschaftsmacht stetig gesteigert hat, wobei gerade das Abbatat Ugolinos II. Vibi einen besonderen Höhepunkt darstellen sollte.¹³³⁴ Das Kloster S. Pietro war bereits bei seiner Gründung papstunmittelbar gewesen. Dieser Status war von den Päpsten in der Folgezeit, wie oben ausführlich dokumentiert, mehrfach gegen die Prätendenzen der Peruginer

1330 Ibid., S. 221; der Vollzug der Papstliturgie erfolgte im Zuge des Papstbesuchs von Julius' II. am 20. September 1506; vgl. Cooper 2001b, S. 16 mwH.

1331 Nachweise bei Cooper 2001b, S. 38 Fn. 101 unter Bezug auf Kennedy 1944.

1332 Cooper 2000, S. 221 f.; Cooper 2001b, S. 38 f.

1333 Cooper 2000, S. 221.

1334 S. zum aus den Kaiser- und Papstprivilegien rekonstruierbaren ablesbaren Wachstum der Dipendenzen von S. Pietro oben Kapitel IV.3 und dort insb. S. 224 f. Vgl. zur Blüte des Klostern unter Ugolino II. Vibi oben Fn. 1292.

Ortsordinarien verteidigt worden.¹³³⁵ Aber auch darüber hinaus ist für die Folgezeit eine enge Verbindung des Klosters zu zahlreichen Päpsten nachweisbar. So wurde Honorius III. (reg. 1216–1227) hier zu Beginn seines Pontifikats gekrönt.¹³³⁶ Im 13. Jahrhundert hielt sich in S. Pietro auch mehrfach die Kurie auf, wobei im Kloster sogar vier Konklaven abgehalten wurden. S. Pietro war auch zeitweiser Wohnsitz zahlreicher Kardinäle (u. a. Ugolino dei Conti di Segni, der spätere Papst Gregor IX., Benedetto Caetani, der spätere Papst Bonifatius VIII.) und Päpste (u. a. Gregor IX., Urban IV., der hier sogar am 2. Oktober 1264 starb). Francesco Ugolini vermutet, dass S. Pietro der Stolz der Kommune gewesen sein muss, weil diese dort hohe Gäste wie den 1346 auf dem Weg nach Neapel durchziehenden päpstlichen Legaten Kardinal Bertrando oder 1353 den ebenfalls in päpstlicher Mission in Umbrien befindlichen Kardinal Albornoz auf ihre Kosten unterbringen ließ. Sowohl Ugolino I. dei Guelfoni als auch Ugolino II. Vibi wurden vom Papst mit politischen Schlichtungsmissionen betraut. Zur Zeit Francesco Guidalotti kam Bonifatius IX., der in sehr enger Verbindung zu diesem Abt stand, im Jahre 1392 im Kommunalpalast unter, suchte nach zunehmenden Unruhen jedoch Schutz in S. Pietro, das zu jener Zeit scheinbar festungsartig ausgebaut wurde. Auch nach der Union mit der Kongregation von S. Giustina im Jahre 1436 sollten einzelne Päpste zuweilen in S. Pietro nächtigen.¹³³⁷

Auch politisch ergab sich eine enge Verbindung der Päpste zur Kommune Perugia. So löste sich die Stadt im Jahre 1198 offiziell von der kaiserlichen Autorität und stellte sich unter päpstlichen Schutz, woraufhin der frisch eingesetzte Innozenz III. (1198–1216) der Stadt politische Autonomie zusicherte.¹³³⁸ Dieser Akt stand im Kontext der fortdauernden Auseinandersetzungen zwischen Kaiser und Papst um die politische Vorherrschaft in Italien und der gegen staufische Hegemonialbestrebungen gerichteten Autonomiebewegungen der mittel- und oberitalienischen Städte seit der Mitte des 12. Jahrhunderts.¹³³⁹ Im Jahre 1228 wurde daraufhin Perugia als päpstliche Residenz eingerichtet. Zwischen 1264 und 1305 wurden fünf Papstwahlen in Perugia abgehalten, wovon, wie bereits angedeutet, vier in S. Pietro in Perugia stattfanden. Als die kaiserliche Hegemonie über Teile Italiens bis zum frühen 14. Jahrhundert zusammengebrochen war und die französischen Könige ihren direkten Einfluss auf das Papsttum derart steigern können, dass die Päpste unter erheblichem Verlust ihres Machteinflusses in Zentralitalien von 1309 bis 1377 in Avignon residierten, erlebte Perugia den Höhepunkt seiner politischen Macht. Dabei sollte die Stadt 1353 ihre Autonomie auch gegen den von Papst Innozenz VI. (reg. 1352–1362) eingesetzten Legaten und Generalvikar in Italien, Kardinal Gil Álvarez Carillo de Albornoz (*1310, Erz-, bzw. Kardinalbischof

1335 S. o. Kapitel IV.2.

1336 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 226r.

1337 Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XVI f.; Ugolini 1967–68, S. 134, 142 meN; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 71 f.; Elli 1994, S. 64 f.; Gardner 1997, S. 8.

1338 H. G. Walther, s. v. Perugia, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6 (1993), Sp. 1909–1911, hier Sp. 1909.

1339 Vgl. hierzu im Überblick Reinhardt 2003, S. 41 f., 63.

1338–1367) verteidigen, der den Auftrag hatte, die zentralitalienischen Kommunen erneut dem Papst zu unterwerfen. Während ihm dies 1354 mit Spoleto gelang, sollte Perugia erst mit dem Verlust des Salzkriegs im Jahre 1540 vollständig dem Papst unterworfen werden.¹³⁴⁰

Angesichts der hier geschilderten Zusammenhänge erscheint es nun durchaus denkbar, dass sich die Benediktinermönche des Klosters S. Pietro durch die um 1230/1253 erfolgte Neugründung des Franziskanerklosters S. Francesco al Prato in ihrer bisher im monastischen wie sonstigen kirchlichen Kontext in Perugia offenbar einzigartigen Papstnähe bedroht fühlten.¹³⁴¹ So wurde nicht nur das Kloster S. Francesco al Prato bald direkt vom Papst protegiert.¹³⁴² Vielmehr erfreute sich der Franziskanerorden allgemein seit seiner Gründung einer starken Förderung durch Päpste; Gregor IX. hatte nicht nur Franziskus bereits zwei Jahre nach seinem Tod heiliggesprochen, sondern außerdem persönlich den Grundstein für S. Francesco in Assisi gelegt, die, wie oben dargelegt, ihrem Rang als „Cappella papale“ dann auch raumikonographischen Ausdruck verlieh.¹³⁴³ Als nun auch in S. Francesco al Prato der besondere Papstbezug raumikonographisch durch die Einrichtung einer Retrochordisposition postuliert bzw. sogar möglicherweise tatsächlich die Papstliturgie vollzogen wurde, sahen sich die Mönche von S. Pietro in Perugia offenbar dringend genötigt, auch ihre Kirche entsprechend auf die Papstliturgie hin umzugestalten.

Nimmt man die zeitgenössischen Angaben des Antonio Veghi hinzu, der für S. Pietro bis 1436 das Bestehen einer Retrochordisposition bezeugt,¹³⁴⁴ so ist nun tatsächlich sicher davon auszugehen, dass das zwischen 1330 und 1333 geschaffene Altarretabel des Meo da Siena tatsächlich Bestandteil einer viel weiterreichenden Umgestaltungskampagne gewesen ist, bei der in S. Pietro eine neue räumliche Disposition geschaffen wurde. Diese sollte offenbar in direkter Konkurrenz mit S. Francesco al Prato um absolute Papstnähe entweder einen raumikonographischen Verweis auf das Papsttum schaffen oder darüber hinaus sogar die Gelegenheit dafür geben, dass auch in S. Pietro die Papstliturgie tatsächlich zelebriert wurde. Die Einrichtung der papstbezogenen Retrochordisposition in S. Francesco al Prato war möglicherweise ein so starkes raumikonographisches Zeichen, dass die Benediktiner nachziehen mussten, um in der Frage der Papstnähe keine entschiedenen Nachteile

1340 H. G. Walther, s. v. Perugia, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6 (1993), Sp. 1909–1911, hier Sp. 1909 f. Zum Verlust der kommunalen Unabhängigkeit im Salzkrieg s. u. Fn. 3095.

1341 Vgl. zum Gründungsdatum von S. Francesco al Prato oben Fn. 1322.

1342 Vgl. zum außerdem vorhandenen besonderen Einfluss des Franziskanerordens auf die Kommune in Perugia auch Nicolini 1992b.

Bei dieser These weitet Cooper vorherige Behauptungen einer architektonischen Abhängigkeit der umbrischen Bauten von der Oberkirche von S. Francesco in Assisi auch auf die Ausstattung aus, vgl. Cooper 2001b, S. 36, 52.

Cooper hält implizit dennoch ebenfalls das Ausgreifen dieser Lösung auf andere Orden für wahrscheinlich, s. S. 52 Fn. 145.

1343 S. o. S. 429 f.

1344 S. o. Kapitel VI.1.

in Kauf zu nehmen. Nur so ist es offenbar zu erklären, dass die Benediktiner in diesem Zuge auch einen Altarbildtypus übernahmen, der bisher genuin franziskanisch konnotiert war, wobei die Benediktiner durch einige Änderungen in der Morphologie – etwa in einem Verzicht auf eine Erhöhung der Mitteltafel – in gewissen Grenzen einen eigenen Typus ausbildeten und so offenbar ihre eigene spezifische Identität und Unabhängigkeit ausdrücken konnten.¹³⁴⁵

Dass im Zuge der Neuschaffung des Hochaltarbilds von S. Pietro eine besondere Papstnähe ausgedrückt werden sollte, erscheint auch vor dem Hintergrund seiner Ikonographie sehr wahrscheinlich. So sind die Heiligen der Marienseite durch in hoher Detailfülle und Prachtentfaltung gemalte Kleidung und Attribute fast durchweg als Vertreter der Amtskirche dargestellt, was sich im Vergleich zu den franziskanischen Tafeln der umbrischen Gruppe doppelseitiger Altarbilder und sogar mit dem Stefaneschi-Triptychon höchst ungewöhnlich ausnimmt (vgl. Abb. 825 mit Abb. 831–847 sowie mit 829f.). Dabei werden direkt bei Maria (und damit näher als Paulus und Johannes der Täufer!) gleich zwei Päpste dargestellt, wobei sich – aus der Sicht des Klosters S. Pietro – die Darstellung des Petrus aus dem Patrozinium des Klosters ergibt und jene des Papstes Gregor des Großen aus dessen Eigenschaft als bedeutender Benediktiner, der noch dazu die Nähe des Papstamtes und des Benediktinerordens ausdrückte (wobei die Mönch diese Darstellungsstrategie bei der zwischen 1591 und 1609 erfolgten Ausmalung der Kirche erneut wiederaufgreifen sollten!).¹³⁴⁶ Außerdem ist er für das Kloster S. Pietro der vermeintliche Bürge für dessen frühchristliche Gründung und für die Erstbestattung des heiligen Herkulanus bei dieser Kirche.¹³⁴⁷ Mit denselben Figuren wird gleichzeitig aber auch in besonderer Weise das Papsttum affirmiert, indem hier mit Petrus der von Christus persönlich eingesetzte Amtsbegründer und mit Gregor der große Reformator des Papsttums im 6. Jahrhundert zur Darstellung kommen, der mit seiner Amtsführung wesentlich zur späteren hohen Bedeutung des Papstes innerhalb der Amtskirche beigetragen hat. Hierfür wird sogar eine Doppeldarstellung Petri in Kauf genommen, der auf der Christusseite ja noch einmal als einer der zwölf dort dargestellten Apostel erscheint (Abb. 826).

Der durch das Altarbild und die räumliche Disposition erfolgte affirmative Bezug auf das Papsttum ist jedoch nicht nur vor dem Hintergrund der Konkurrenzsituation mit der Franziskanerkirche S. Francesco al Prato zu deuten. Vielmehr

1345 Gegen Berührungsängste zwischen Franziskanern und Benediktinern könnte beispielsweise auch sprechen, dass Giacomo Colonna, Kommendatarabt von S. Pietro von 1306 bis 1310 (s. o.), nach Salimbene da Adam ein ausgewiesener Freund der Franziskaner („totaliter est amicus Ordinis fratrum Minorum“, zit. nach Eugenio Di Rienzo, s. v. Colonna, Giacomo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 27 (1982) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-colonna_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-colonna_(Dizionario-Biografico)/)); Zugriff am 1. März 2017), Spender von Reliquien u. a. für S. Francesco in Assisi (Nachweis ebenda) und als ehemaliger Vertrauter des verstorbenen ersten Franziskanerpapstes Nikolaus IV. von diesem 1306–1310 als Kommendatarabt von S. Pietro in Perugia eingesetzt worden war.

1346 S. u. Kapitel **XI.3.d**).

1347 S. o. Kapitel **III.2**.

besitzt er auf mehreren Ebenen auch deutliche politische Komponenten. So mag der Umgestaltungsakt auch als ausdrückliches Bekenntnis zu einer guelfischen, d. h. also pro-päpstlichen Gesinnung in einer Zeit gelesen werden, in der die Stadt Perugia ihre kommunale Autonomie gegenüber dem avignonesischen Papsttum in besonderer Form auszubauen versuchte, und in der die Zugehörigkeit zu den kommunalen Peruginer Parteiungen gleichzeitig traditionell ein Bekenntnis entweder zu einer ghibbellinischen (Beccherini) oder einer guelfischen Haltung (Raspanti) bedeutete.

Dabei scheint es, als hätten die Äbte von S. Pietro ihrer pro-päpstliche Gesinnung tatsächlich auf beiden Ebenen Ausdruck verleihen wollen, die in dieser komplizierten politischen Konstellation angelegt waren. So wird man in der Transformation des Innenraums von S. Pietro zunächst ein Bekenntnis der Papsttreue durch eine ihm ergebene kirchliche Institution im Kontext zunehmender Autonomie-Prätendenzen der zentralitalienischen Kommunen erkennen können. Dabei wären die Äbte von S. Pietro einem überparteilichen, an den Interessen der Amtskirche orientierten Amtsverständnis gefolgt. Gleichzeitig handelt es sich bei der raumikonographisch postulierten Papsttreue aber offenbar auch um eine Positionierung im Kontext der auf kommunaler Ebene ausgetragenen Faktionskämpfe, indem hier offenbar auch ein persönlich-familiäres Bekenntnis der führenden Peruginer Familien entstammenden Äbte zur Sache der papsttreuen Raspanti angelegt ist. Dies wird sicher für den Abt Ugolino II. Vibi anzunehmen sein, dessen Familie eindeutig der Parteiung der Raspanti zuzurechnen ist, ist aber auch für Ugolino I. dei Guelfoni denkbar. Tatsächlich ist dessen politische Haltung, wie oben bereits ausgeführt, weitgehend unbekannt; er war bisher lediglich deshalb nicht den Raspanti zugeordnet worden, weil sich die führenden Mitglieder dieser Parteiung in den Jahren 1330 und 1331 einer Bischofswahl widersetzt hatten. Dies bedeutet jedoch nicht notwendig eine Zuordnung zu den Beccherini; vielmehr ist auch denkbar, dass Ugolino dei Guelfoni 1330 sogar versucht hatte, sich mit der Transformationskampagne in S. Pietro – möglicherweise bereits in Hinblick auf eine zukünftige Bischofswahl – der Sache der Raspanti anzudienen. Dass er schließlich dennoch nicht den Zuspruch der führenden Familie der Vincioli erhalten sollte, könnte nämlich schlicht in dem Umstand begründet sein, dass diese mit Bruder Alessandro di messer Vinciolo di Uguccionello unbedingt ein tatsächliches Mitglied der eigenen Familie auf den Peruginer Papstthron installieren wollten. Damit würde sich in der Transformation des Kircheninneren von S. Pietro also tatsächlich jener bereits angedeutete Umstand manifestieren, wonach die adligen Äbte von S. Pietro zwar einerseits persönlich-familiäre Politik betrieben haben, andererseits aber gleichzeitig bzw. vielleicht sogar vordringlich bestrebt waren, ihre Amtsführung an den Interessen sowohl der Amtskirche als auch des Klosters S. Pietro zu orientieren.

Wie die späteren historischen Ereignisse zeigen werden, konnte bei einer solchen zweischichtigen Interessenlage die Frage der Papsttreue für die Äbte von S. Pietro in der politischen Konstellation des 14. Jahrhunderts auch zu schweren Loyalitätskonflikten führen – wenn nämlich die eigene Partei der Raspanti, wie

es während der Signorie des Biordo Michelotti von 1393–1398 geschehen sollte, in ihren Augen papstuntreu geworden war. In einer derartigen Situation musste sich der Abt von S. Pietro nämlich plötzlich aufgefordert fühlen, sich zwischen der eigenen familiären Faktion und einem an den Loyalitätsstrukturen der Amtskirche orientierten, über den Interessen der lokalen Parteiungen stehenden Amtsverständnis zu entscheiden. In diesem Konflikt sollte Abt Francesco Guidalotti im Jahre 1398 eine fatale Entscheidung treffen, die für das Kloster S. Pietro schließlich zum Verlust der dann über ca. 450 Jahre genossenen Papstunmittelbarkeit führen sollte.¹³⁴⁸

VI.4 Die Errichtung des Sanktuariumsbaus von S. Pietro als Folge der Realisierung einer neuen räumlichen Disposition

a) Die Errichtung des Sanktuariumsbaus nach dem Vorbild von S. Francesco al Prato, um 1330–1333

Fraglich ist nun, welchen Umfang die mit der Schaffung des neuen Hochaltarbilds von S. Pietro einhergehende Umgestaltung der räumlichen Disposition in S. Pietro gehabt hat und wie diese insgesamt zu datieren ist. Dabei wird auch vertieft auf die Frage einzugehen sein, wie die Durchführung und Ausgestaltung der Transformationskampagne im Kontext der familiären Auseinandersetzungen im kommunalen Perugia des frühen 14. Jahrhunderts zu interpretieren ist.

Aus den Quellen zur Entwicklung von S. Pietro im frühen Trecento lassen sich zur Transformationskampagne von ca. 1330–1333 kaum Aufschlüsse erlangen. Das ist jedoch offenbar nicht dadurch begründet, dass in Wahrheit doch keine größere Umgestaltungskampagne stattgefunden hat; vielmehr scheinen die die Verwaltung von S. Pietro betreffenden Dokumente – abgesehen vor allem von den Diplomen und den *Libri Contractuum* – bei der Teilerstörung des Klosters im Zuge der im Folgeabschnitt zu behandelnden Tumulte von 1398 vernichtet worden zu sein.¹³⁴⁹ Allerdings schweigen die erhaltenen Quellen nicht vollkommen. So ist für den 11. Mai 1332 durch das Protokoll einer Kapitelversammlung überliefert, dass Abt Ugolino II. Vibi den Kleriker und Oblat Giovanni di Agnoletto in seiner Eigenschaft als Sakristan des Klosters beauftragte, sämtliche Steuern einzutreiben, die die Personen „der Pfarrei S. Pietro“ schuldeten, um dieses Geld in den Schmuck und die Ausstattung des Altares zu investieren.¹³⁵⁰ Damit scheint gesichert, dass

¹³⁴⁸ S. u. S. 522 ff.

¹³⁴⁹ S. u. Fn. 1617.

¹³⁵⁰ „Item in eodem capitulo prefatus dominus abbas una cum dictis monachis, capitulo et conventu, et ipsi monachi, capitulum et conventus una cum eo fecerunt, constituerunt et ordinaverunt dompnum Iohannem Angnoletti olbatum et clericum ac etiam sacristanum dicti monasterii, presentem et recipientem, eorum et dicti capituli et conventus

die Aufstellung des neuen Altarbilds mit einer weitergehenden Umgestaltung oder sogar Neufassung des Hochaltars von S. Pietro einhergegangen ist.

Aufschlussreich erscheint außerdem die Tatsache, dass diese Gelder erst zwei Jahre nach dem Beginn von Meos Hochaltarbild für S. Pietro in Perugia eingetrieben worden sind. Das bedeutet, dass die Arbeiten an dem neuen Altar offenbar erst begonnen worden sind, als das Abbatiat bereits von Ugolino I. dei Guelfoni auf Ugolino II. Vibi gewechselt hatte. In diesem Zusammenhang ist auch der Hinweis von Rudolf Hiller von Gaertringen zu beachten, dass der sich aus den beiden inschriftlich bezeugten Datierungen des Dossales ergebende Fertigungszeitraum von ca. drei Jahren für ein derartiges Malwerk ungewöhnlich lang ist. Hiller von Gaertringen zufolge musste man daher entweder von zwischenzeitlich fehlenden finanziellen Mitteln oder vom Tod des Meo da Siena vor der Fertigstellung des Werks ausgehen. Letztere Vermutung hat Hiller von Gaertringen dann durch eine kennerschaftliche Untersuchung beider Seiten des Altarretabels wahrscheinlich machen können; so würde die Anlage der Marien- und der Christusseite vermuten lassen, dass Meo beide Tafeln entworfen hatte. Aufgrund eines deutlichen Qualitätsunterschieds beider Seiten und der Tatsache, dass keine der an der Marienseite beteiligten Hände auf der Christusseite wieder auftauchte, sei jedoch davon auszugehen, dass Meo nur an der Ausführung der ersteren Seite noch persönlich beteiligt gewesen sei, während nach einer längeren Unterbrechung eine vollkommen neue Gruppe von Malern das Bild zu Ende geführt habe. 1330 wäre damit das Vollendungsdatum der Marienseite, 1333 das des gesamten Retabels gewesen.¹³⁵¹

Aufgrund der Tatsache, dass das Altarbild Teil einer weitergefassten Umgestaltungskampagne gewesen ist, ist natürlich auch denkbar, dass die Umgestaltung zunächst unter Ugolino I. Guelfoni geplant worden ist und die dann folgende Unterbrechung der Arbeiten – die sowohl das Altarbild als auch die baulichen Anteile der Transformationskampagne betrafen – vor allem mit dem Wechsel im Abbatiat zu erklären sind. Es ist zum Beispiel denkbar, dass Ugolino II. Vibi gewisse Anpassungen an den ursprünglichen Planungen seines Amtsvorgängers hatte vornehmen wollen oder dass er die Arbeiten bei der Amtsübernahme schlicht zur Durchführung einer Bestandsaufnahme hatte unterbrechen lassen. Eine solche Unterbrechung wäre ungefähr zwischen Februar 1331 (Amtsübernahme von Ugolino II. Vibi) und Mai 1332 (Erhebung finanzieller Mittel für den neuen Hochaltar) zu datieren. Die unter dem Abbatiat von Ugolino II. Vibi ausgeführten Arbeiten hatten dann im Übrigen nicht nur den Kirchenbau von S. Pietro, sondern

legitimum sindicum et recipientem, eorum et dicti capituli et conventus legitimum sindicum et procuratorem ad petendum et exigendum, tollendum et recipiendum ab omnibus et singulis hominibus et peronis de parochia Sancti Petri de Perusio omnes et singulas summas et quantitates pecuniarum, quas dare teneantur eidem monasterio [...] Et ipsas summas et quantitates pecuniarum in usum dicte sacristie et ornamentum ac etiam fornimentum altaris dicte ecclesie convertendum“, Tabarelli und Mira 1967, Dok. 268, S. 393. Ob aus der Formulierung „parochia Sancti Petri“ allerdings geschlossen werden kann, dass S. Pietro tatsächlich Pfarrfunktionen besessen hat, ist aufgrund der späteren Geschichte des Klosters höchst fraglich, S. u. S. 745 f. und Fn. 3993.

1351 Hiller von Gaertringen und Städelches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 62 f.

vielmehr auch als prachtvoll beschriebene Arbeiten an den Konventsgebäuden und dem Campanile umfasst.¹³⁵²

Dass jedoch bereits Ugolino I. dei Guelfoni das Altarbild im Kontext einer übergeordneten Schaffung einer mit S. Francesco al Prato vergleichbaren, raumikonographisch auf das Papsttum bezogenen Retrochordisposition in S. Pietro geplant hatte, scheint schon aufgrund der Doppelseitigkeit und der weitgehenden morphologischen Ähnlichkeiten mit dem Altarbild des Franziskusmeisters und der damit einhergehenden räumlichen Disposition in S. Francesco al Prato außer Zweifel. Eine Rückführung der ursprünglichen Idee der Einrichtung einer Retrochordisposition erst auf Ugolino II. Vibi ist damit ausgeschlossen. Die auf dem Altarbild inschriftlich bezeugte Jahresangabe 1330 verbürgt im Übrigen nur den Beginn der Malarbeiten an dieser Tafel; die weitergefassten baulichen Maßnahmen können auch bereits zu einem früheren Zeitpunkt im seit 1310 andauernden Abbatiat des Ugolino I. dei Guelfoni geplant bzw. begonnen worden sein.

Dass tatsächlich bereits Ugolino I. dei Guelfoni mit umfassenden baulichen Maßnahmen begonnen hatte, scheint auch durch die Quellen gestützt, da das Kloster, wie Bini mit Verweis auf die *Libri Contractuum* nachweist, trotz der sonstigen guten wirtschaftlichen Situation im 13. und frühen 14. Jahrhundert zu Beginn der Amtszeit des Ugolino II. Vibi einen sehr hohen Schuldenstand aufgewiesen hatte, der sich nur mit einigen Schwierigkeiten beglichen ließ.¹³⁵³ Dieser Befund stützt die These einer zwischenzeitlichen Unterbrechung der Umgestaltungsarbeiten zu Beginn des Abbatiats von Ugolino II. Vibi. Laut der Quellen sind die Schulden teils den hohen Kosten für die Bestätigungsbulle für den zweiten Ugolino zu erklären, die beim Papst und einigen Kardinälen zu entrichten waren; außerdem geht aus den *Libri Contractuum* hervor, dass in der Zeit der Sedisvakanz zwischen beiden Ugolini einige offenbar von der Kommune auferlegte Sonderzahlungsverpflichtungen hinzugekommen seien.¹³⁵⁴ Die Schulden mögen jedoch auch dadurch mitbedingt worden sein, dass es an der Klosterkirche tatsächlich inzwischen zu baulichen Maßnahmen in einer größeren Tragweite gekommen war.

Will man nun ermitteln, welche Maßnahmen tatsächlich getroffen wurden, ist ein Vergleich mit der zwischen 1230 und ca. 1253 errichteten Kirche S. Francesco al Prato in Perugia besonders aufschlussreich. Dabei hat Donal Cooper an dem heute teilweise durch Erosion verlorenen Sanktuarium von S. Francesco al Prato einige besondere Charakteristika herausgearbeitet, die sich wahrscheinlich aus der Absicht abgeleitet hatten, dort einen Retrochor einzurichten. So habe das Sanktuariumswölbe dort wohl vor allem deshalb auf Konsolen und nicht auf Diensten aufgeruht,

1352 Gardner 1997, S. 9, 12 mwH. Die Konventsgebäude sollten dabei sehr aufwendig gestaltet werden: „[...] lapidibus scorniciatis et politis ad gravinam decoris et pulcritudinis prout magnificentie dicte operis viderint convenire ac etiam exigetur“, Brunamonti Tarulli 1907, Dokument XXII, S. 57 f.; Gisberto Martelli meint, Reste dieser wertvollen Ausstattung der Konventsgebäude lokalisieren zu können, Martelli 1967–68, S. 113 ff.

1353 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 68 mit Verweis auf ASPI, L. C. 4, S. 30, 36, 62.

1354 Ibid., S. 67 mit Verweis ASPI, L. C. 2, S. 8.

um die Einbringung eines solchen Gestühls zu erleichtern (Abb. 1394–1394c);¹³⁵⁵ auch sei statt eines 5/10-Chorschlusses wie in Assisi (Abb. 1353) möglicherweise hier deshalb ein 7/10-Schluss als Neuerung eingeführt worden (Abb. 1371 f.), weil dieser einen tieferen Chorbereich und mithin ein großzügigeres Chorgestühl erlauben würde. Zudem sei der Sanktuariumsbereich durch einen Triumphbogen abgetrennt worden, was für Cooper ein effektvolles Mittel zur wirkungsvollen Inszenierung des darunter befindlichen Altares darstellt.¹³⁵⁶ Insgesamt scheint also bereits bei der Planung der Architektur von S. Francesco al Prato jene spezifische, durch einen Retrochor und einen freistehenden Altar bestimmte Raumdisposition berücksichtigt worden zu sein, die in diesem Bau nach dem Vorbild von S. Francesco in Assisi unter Verwendung des doppelseitigen Altarbilds des Franziskusmeisters eingerichtet worden ist.

Es ist nun besonders auffällig, dass alle von Cooper genannten architektonischen Eigenschaften des Sanktuariums von S. Francesco al Prato auch beim ganz offensichtlich erst nachträglich angefügten Sanktuariumsbau von S. Pietro beobachtet werden können, der den gesamten Raumbereich östlich des Langhauses umfasst. So wurden auch hier Konsolgewölbe verwendet, die die Einbringung eines entlang der Mauern verlaufenden Retrochores erleichtern (Abb. 431–439), der Bau verfügt über einen 7/10-Schluss (Abb. 96 f.), und der Triumphbogen ist geeignet, einen darunter und leicht hinter ihm liegenden Altar effektiv zu rahmen (Abb. 179 f.). Es gibt darüber hinaus jedoch noch weitere Ähnlichkeiten. So ist der Bau im gotischen Stilidiom errichtet. Er ist – was für das Umbrien der Erbauungszeit von S. Francesco al Prato höchst ungewöhnlich war – durchgehend kreuzgewölbt¹³⁵⁷ und verfügt über ähnlich hochgestreckte Dimensionen, die zwar durchaus mit

1355 Allerdings finden sich auch im Langhaus Konsolgewölbe, vgl. Abb. 1394–1394b.

1356 Donal Cooper bezog diese Rekonstruktionsvorschläge (Cooper 2001b, S. 17) für das weitgehend zerstörte Innere von S. Francesco al Prato teils aus der Anschauung der erhaltenen Bauteile, im Wesentlichen aber aus einem Grundriss (BCAP, Ms. 3297, Abb. 1371 a), der wohl im frühen 18. Jahrhundert vor Barockisierungsmaßnahmen (1740–48) durch Pietro Carattoli gezeichnet wurde und mithin möglicherweise den mittelalterlichen Zustand des Baukörpers dokumentiert (vgl. dazu *ibid.*, S. 12, Fn. 35; 13, Fn. 39).

Vgl. zur Architektur des Baus: Cruciani Fabozzi 2006; Borgnini 2005; Marioli und Gurrieri 1977; Gurrieri 1962 und insb. Pardi 2000, S. 133–147.

Damit sei S. Francesco al Prato möglicherweise beispielgebend für die 7/10-Chorschlüsse von S. Fortunato di Todi und S. Francesco di Gualdo Tadino geworden; dort ebenfalls in der Absicht, einen Retrochor mit ausreichend Ställen einzurichten.

In Bezug auf Coopers Herleitung von Konsolgewölben ist zu beachten, dass in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi offensichtlich ein Retrochor auch mit Diensten vereinbart werden konnte. Allerdings erstreckte sich dort zumindest Domenico da S. Severinos Chorgestühl von 1491–1501 über die Apsis hinaus die Querhauswand entlang, vgl. Rekonstruktion Cooper 2001b, S. 34, Abb. 32 (in der vorliegenden Publikation Abb. 1353).

1357 Lorenzo Pardi hat darauf hingewiesen, dass einschiffige Kirchen mit Kreuzgewölbe im Umbrien des 13. Jahrhunderts höchst ungewöhnlich waren (Pardi 2000, S. 134). Dabei stellt vor allem die Kreuzwölbung der Hauptschiffe die entscheidende Differenz dar, da zuvor bereits – etwa bei der „Spoletiner Gruppe“ – durchaus Seitenschiffe kreuzgewölbt worden waren (s. o. Fn. 1150).

jenen von S. Francesco al Prato vergleichbar sind, in ihrer Höhendimensionierung gegenüber dem Langhaus von S. Pietro jedoch fast schon disproportional wirken (Abb. 5–9, 32 f. und 159 f.). Hinzu kommt, dass S. Pietro im Zuge seiner gotischen Osterweiterung ein Querhaus angefügt wurde, das vor allem deshalb im Gegensatz zu jenem von S. Francesco al Prato nicht ausladend ist, weil S. Pietro anders als S. Francesco über ein dreischiffiges Langhaus verfügt (vgl. Abb. 96 f. sowie 1369 und 1371–1371b). Der Triumphbogen, der das romanische Langhaus und den gotischen Sanktuariumsbaus im Mittelschiff voneinander trennt, war außerdem offenbar spitzbogig; er wurde erst im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 in seine heutige, rundbogige Form gebracht (Abb. 179 f. und 486 f.).

Damit ist davon auszugehen, dass die im Jahre 1330 oder in anderen Teilen als dem Altarbild möglicherweise bereits zuvor unter Ugolino I. begonnene und kurz darauf von Ugolino II. – möglicherweise leicht modifiziert – wieder aufgenommene Transformationskampagne der Kirche S. Pietro in Perugia die Errichtung jenes gotischen Sanktuariumsbaus mit umfasste, der auch heute noch die Bereiche jenseits des Langhauses der Kirche bildet.¹³⁵⁸ Dabei wurde die neu geschaffene Architektur von S. Pietro nach dem Vorbild des Sanktuariumsbaus und des Querhauses von S. Francesco al Prato gebildet. Insgesamt hat die Peruginer Franziskanerkirche also auf drei Ebenen das Modell für die zwischen ca. 1330 und 1333 erfolgte Transformationskampagne in S. Pietro gebildet, nämlich mit ihrem Altarbild, der damit einhergehenden räumlichen Disposition und einer auf diese Elemente hin abgestimmten Kirchenarchitektur.

Die nachträgliche Anfügung des Sanktuariumsbaus von S. Pietro geht also letztlich auf den Wunsch nach der Schaffung einer neuen räumlichen Disposition zurück. An dieser Stelle wird deutlich, welche große Bedeutung der Gestalt der in der vorliegenden Arbeit zentralgestellten räumlichen Disposition in der Vergangenheit zugemessen worden ist. Es sollte dies aber – abgesehen von den im 15. und 18. Jahrhundert erfolgten Kapellenanbauten – auch die einzige Umgestaltung des

1358 Cooper stellte die These eines einheitlichen Neubaus des Sanktuariumsbaus von S. Pietro und der Einrichtung eines Retrochores in Abhängigkeit von S. Francesco al Prato bereits in seiner Dissertation auf, ohne dabei aber die Umstände der Auftraggeberschaft und des genauen Umfangs der Umgestaltungsarbeiten zu behandeln, vgl. Cooper 2000, S. 209–212. Inzwischen schätzt er die Errichtung des Sanktuariumsbaus Anfang des 14. Jahrhunderts als eine gesicherte Erkenntnis ein, Cooper 2001b, S. 52 Fn. 145.

Es ist im Übrigen durchaus denkbar, dass die Planungen für eine Transformation von S. Pietro in Perugia bereits auf den Kommendatarabt Kardinal Giacomo Colonna zurückgehen (reg. 1306–10). Dieser hatte sich nämlich als *Spiritus rector* vergleichbarer Bauprojekte in Rom profiliert, noch dazu war er dem Franziskanerorden gegenüber sehr aufgeschlossen, sodass ihm der Transfer von an einem prominenten Franziskanerbau entwickelten Lösungen zuzutrauen wäre. Zu klären wäre jedoch, ob er überhaupt hinreichendes Interesse für Perugia entwickelt hat, da er seinen Lebensmittelpunkt offensichtlich in Rom hatte und mit seinen Energien ab 1308 an die Restaurierung des Laterans gebunden war.

Palombaros Annahme, dass der Sanktuariumsbaus erst 1436 errichtet worden sei, basiert lediglich auf mangelnder Kenntnis der Literatur, Palombaro 2005, S. 300, Fn. 24; 302.

Kircheninneren von S. Pietro bleiben, das tatsächlich die Neuerrichtung von Teilen der Architektur von S. Pietro nach sich gezogen hatte. Es gibt jedoch Beispiele, dass noch im 16. Jahrhundert sogar frühchristliche Kirchen nur aus dem Bedürfnis nach einer neuen räumlichen Disposition heraus niedergelegt worden sind.¹³⁵⁹

Warum in diesem Zuge nicht auch das Langhaus von S. Pietro niedergelegt und die Kirche insgesamt neu errichtet wurde, kann vor dem Hintergrund der spärlichen Quellenlage nur vermutet werden. Denkbar ist zunächst, dass auf diese Weise in einer Zeit, in der das Kloster ohnehin kurzzeitig finanziell stark belastet war, wesentliche Kosten gespart werden sollten. Es scheint jedoch, als wäre zumindest eine teilweise Transformation des Langhausbereichs geplant worden. So ist bereits angedeutet worden, dass sich im rechten Seitenschiff oberhalb der heute sichtbaren, aus dem Jahr 1484 stammenden Gewölbe ein teilweise erhaltenes Kreuzrippengewölbe befindet, das ursprünglich die gesamte Länge des südlichen Seitenschiffs umfasst hat (Abb. 70–75, 161, 163). Für diese hat Gisberto Martelli ohne weitere Anhaltspunkte eine Herkunft aus dem 13. Jahrhundert vermutet.¹³⁶⁰ Viel wahrscheinlicher aber ist, dass diese erst im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1330–1333 geschaffen worden sind. Falls diese Vermutung zutrifft, müsste man annehmen, dass die Transformationskampagne tatsächlich auch das Langhaus von S. Pietro umfassen sollte. Dabei plante man jedoch nicht, dieses vollständig niederzulegen; vielmehr sollte der vorbestehende Bau durch die Einfügung von Seitenschiffsgewölben unterhalb des vorbestehenden offenen Dachstuhls ästhetisch ajouriert und baukünstlerisch aufgewertet werden.

Möglicherweise ist der teilweise Abriss dieser Gewölbe in die Zeit der Errichtung der neuen Gewölbe 1484 zu datieren. Vielleicht hat man zunächst die südlichsten vier Gewölbejoche abgetragen, um dann aber von weiteren Abrissarbeiten abzusehen, da sie für die Errichtung der neuen, tiefer ansetzenden und eine deutlich niedrigere Höhe erreichenden Gewölbe der Abriss der vorbestehenden Gewölbe konstruktiv eigentlich gar nicht nötig war. Dass die gotischen Gewölbe ursprünglich in der gesamten Erstreckung des südlichen Langhauses fertiggestellt waren und die Arbeiten nicht etwa nach Errichtung der ersten drei Joche vorzeitig eingestellt wurden, ist eindeutig. So sind die Konsolen und die aus Ziegeln gefertigten Rippen farblich gefasst worden, wobei die Gewölbekappen weiß blieben und auf den Konsolen und Rippen dunkelgraue Werksteine mit weißen Fugen fingiert wurden (Abb. 71). Diese Fassung findet sich auch auf den Gewölbeansätzen der westlichen vier Joche (Abb. 73 f. und 77). Es scheint ausgeschlossen, dass hier eine farbliche Fassung vorgenommen wurde, obwohl die Gewölbe noch nicht fertiggestellt waren.

Stilistisch weisen die Kapitelle und Gewölberippen eine große Ähnlichkeit zu jenen in der Eingangshalle der Galleria Nazionale dell'Umbria auf, also dem Saal hinter dem auf das Jahr 1346 zu datierenden Hauptportal des Palazzo dei Priori in

1359 Der Autor plant eine Veröffentlichung zu den nachtridentinischen Visitationen der Kathedralbauten von Brescia, die schließlich den Abriss der ehemaligen Sommerkathedrale und ab 1604 den Neubau der Kirche unter dem Titel S. Maria Assunta nach sich zogen.

1360 S. o. Fn. 1062. Zur Datierung der Gewölbe von 1484 s. u. S. 570.

Perugia; der entsprechende Gebäudeteil wurde als Süderweiterung des 1293–1297 errichteten ursprünglichen Nucleus bereits im Jahr 1356 für Sitzungen der fünf Prioren bezogen (Abb. 80, verglichen insb. mit Abb. 79).¹³⁶¹

Im Vergleich zu den Kapitellen des Sanktuariumsbaus sind jene der Seitenschiffgewölbe deutlich einfacher gestaltet: Ihnen fehlen die doppelten Blattstände der dortigen Konsolen (Abb. 449 f., 453–455, 473 und 484). Allerdings muss diese Divergenz nicht notwendig auf eine abweichende Datierung hinweisen; vielmehr könnten die Konsolen des Sanktuariums bewusst feierlicher ausgestaltet worden sein, um so den würdigeren Gebäudeteil von den einfacheren Seitenschiffgewölben auch sinnfällig abzusetzen. Eine Ähnlichkeit ergibt sich dabei auch in der polygonalen Anlage der sehr dicken Rippen in beiden Gebäudeteilen (und in denen des Palazzo dei Priori).

Ziel der Umgestaltung der Seitenschiffgewölbe war die Anpassung auch des vorbestehenden Gebäudeteils hin zum modernen gotischen Stilidiom und damit eine gewisse stilistische Harmonisierung des vorbestehenden romanischen Langhauses und des neu errichteten Sanktuariumsbaus. Dabei ist unklar, ob beide Seitenschiffe eingewölbt oder die Arbeiten nach der Einwölbung des südlichen Seitenschiffs eingestellt wurden. Dessen künstlerische Gestaltung – nämlich weiße Oberflächengestaltung bei farblicher Betonung nur der Bauglieder – könnte Aufschluss über die ursprüngliche farbliche Gestaltung des gesamten Kircheninneren zumindest in den Gewölbebereichen geben, wobei allerdings von einer mindestens teilweisen farblichen bzw. bildnerischen Ausgestaltung der Wände auszugehen ist.

Denkbar ist außerdem, dass auch weitere Teile des Langhauses im Zuge der zwischen ca. 1330 und 1333 erfolgten Bauarbeiten verändert wurden. So ist ja bereits darauf hingewiesen worden, dass dieses in seinen oberen Teilen ebenso wie Teile des Sanktuariumsbaus abweichend zum in Quadermauerwerk aufgeführten unteren Bereich in Ziegelmauerung ausgeführt worden sind. Es ist also durchaus denkbar, dass diese Bereiche nicht schon bei der ursprünglichen Errichtung von S. Pietro in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, sondern erst im Zuge der Bauarbeiten im frühen Trecento geschaffen worden sind. Insofern allerdings die unteren Teile des offensichtlich erst in gotischer Zeit errichteten Sanktuariumsbaus ebenso in Quadermauerwerk gefertigt sind, ergibt sich hier kein eindeutiger Befund.¹³⁶² Denkbar ist außerdem, dass eine etwaige Neuschaffung des Obergadens von S. Pietro bereits nach 1293 erfolgt war, als der Klosterkomplex durch einen Bürgertumult beschädigt und anschließend auf Kosten der Kommune repariert worden ist. Dabei erlauben die einschlägigen Quellen nämlich keinerlei Aufschluss über den Umfang und den Ort der Reparaturarbeiten.¹³⁶³

Dass also das Langhaus von S. Pietro weitgehend erhalten blieb und im Zuge der Transformationskampagne von ca. 1330–1333 höchstens teilweise umgestaltet worden ist, ist jedoch nicht nur durch ein Streben nach einer Eindämmung von

1361 Touring Club Italiano 2012g, S. 118.

1362 S. o. S. 357 ff.

1363 Venanti 2006, S. 327 Fn. 3 mit Bezug auf Montanari 1957.

Kosten bzw. durch mangelnde finanzielle Mittel zu erklären. Denkbar ist des Weiteren, dass den Mönchen die beeindruckende Reihung antiker Spoliensäulen auch weiterhin als erhaltenswert erschienen ist, schon weil sie auch zum damaligen Zeitpunkt als äußerst repräsentatives Baumerkmal erschienen sein mögen. Möglicherweise wollten die Mönche von S. Pietro den erhaltenen älteren Bauteilen auch eine Legitimierungswirkung abgewinnen, insofern diese deutlich vor Augen führten, dass das Kloster S. Pietro in Perugia über eine weitaus längere Tradition verfügte als jenes von S. Francesco al Prato.

Wenn man darüber hinaus annehmen möchte, dass die Legende einer frühchristlichen Errichtung von S. Pietro und deren bauliche Instandsetzung durch den Klostergründer S. Pietro Abate im ausgehenden 10. Jahrhundert bereits im Trecento existierte und nicht erst um 1436 durch die Congregazione di S. Giustina *ex novo* erschaffen worden ist, so könnten die Mönche von S. Pietro bereits jetzt die Niederlegung des durch ihren Klostergründer teils wundersam geschaffenen Baus als illegitimen Akt betrachtet haben.¹³⁶⁴ Dabei könnte die Tatsache, dass offenbar bereits im 14. Jahrhundert ein Heiligenportrait des S. Pietro Abate auf einer Säule in der linken Arkadenreihe von S. Pietro bestand, als Beleg dafür genommen werden, dass zu jenem Zeitpunkt bereits jene Baulegende existierte, wonach Pietro Abate einen der beteiligten Arbeiter durch das wundersame Aufhalten einer fallenden Säule gerettet habe (Abb. 226).¹³⁶⁵ Da das Bild des Pietro Abate jedoch bereits damals schon in Korrespondenz zu einem Säulenportrait des heiligen Benedikt stand (Abb. 229), ist fast wahrscheinlicher, dass beide Säulenbilder schlicht einer in Perugia ohnehin gängigen Bildform entsprachen (Abb. 936f.) und Pietro Abate unabhängig von einer solchen Legende gemalt wurde. Dafür, dass den Mönchen der Kirchenbau S. Pietro als bewahrenswerte Schöpfung des S. Pietro Abate erschienen ist, ist es jedoch auch gar nicht erforderlich, dass die Mönche bereits die spätestens um 1436 entwickelte Legende von einer wundersamen Instandsetzung des Klosters durch Pietro Abate kannten. So wird S. Pietro Abate nämlich bereits in einer in S. Pietro bewahrten kaiserlichen Urkunde als Gründer des Klosters genannt, woraus folgt, dass er wohl auch der Errichter der Kirche gewesen ist.¹³⁶⁶

Die Beibehaltung des Langhauses bedeutete jedoch auch, dass man sich in S. Pietro über ein wichtiges Element der Papstliturgie hinwegsetzte. Dabei handelt es sich um die Westung der Kirche, die in S. Francesco in Assisi und S. Francesco al Prato in Perugia gewährleistet war, und aus der sich wahrscheinlich überhaupt erst die Zelebration *versus populum* ergeben hatte.¹³⁶⁷ Wahrscheinlich wäre aber auch

1364 S. zur Fiktion einer Errichtung von S. Pietro in frühchristlicher Zeit oben Kapitel III.6, und zur Fiktion des Pietro Abate durch die um 1436 geschaffene Vita A oben Kapitel IV.4 und dort speziell zur Frage der Datierung der Heiligenverehrung von Pietro Abate Kapitel IV.4.a).

1365 Zur Baulegende s. o. S. 242 f. Zum Vorbestehen der Säulenbilder bereits vor ihrer Erneuerung durch Benedetto Bonfigli im Jahr 1465 s. o. Fn. 685.

1366 S. o. S. 207 f.

1367 Zum Nachweis siehe Angaben zur Liturgie *versus populum* in Fn. 1323; siehe auch Cooper 2000, S. 222.

bei einem Neubau von S. Pietro aufgrund der Hanglage auf dem Monte Caprario und den vorbestehenden Klosterbauten eine Westung der Kirche nur schwierig zu erreichen gewesen.

Im Resultat ergibt sich im Vergleich zu den Franziskanerkirchen in Bezug auf die architektonische Neuschöpfung in S. Pietro ein ähnlicher Befund wie in Bezug auf das Altarbild: So wird die franziskanische Vorlage in der Benediktinerkirche weitgehend kopiert; allerdings werden im Zuge der Adaption auch einige eigenständige Merkmale eingebracht, die das Altarbild bzw. die Kirchenarchitektur gegenüber den Vorbildern aus dem konkurrierenden Orden als distinkt erscheinen lassen. Bei Meos Altarbild war es noch der Verzicht auf die Erhöhung der Mitteltafel und die Einfügung benediktinischer Heiliger gewesen, die dem Dossale ein eigenes, benediktinisches Gepräge gegeben hatten, und die beim Altarbild der Benediktinerabtei Subiaco auch erneut aufgegriffen wurden.¹³⁶⁸ In S. Pietro bestand das Merkmal der Eigenständigkeit in der Beibehaltung eines dreischiffigen Langhauses in teils archaisch anmutenden Formen. Dennoch bleibt es bemerkenswert, dass die Ausgestaltung des Sanktuariumsbaus und damit auch des Querhauses in der Benediktinerkirche S. Pietro durch eine Adaption der Architektur von S. Francesco al Prato und damit letztlich der Architektur der Mutterkirche des Franziskanerordens, S. Francesco in Assisi, erklärt werden muss.¹³⁶⁹ Dabei wäre auch zu fragen, ob die Einfügung eines Querhauses in allen drei Kirchen nicht ebenfalls als ein baulicher Bezug auf das Papsttum zu interpretieren ist, wird doch das Querhaus von Altsanktpeter als bedeutendstes Merkmal des konstantinischen Baus angesehen.¹³⁷⁰

Julian Gardner hat in der Architektur S. Pietro sogar insgesamt eine „bewusste architektonische Reflexion von (Alt-)St.-Peter im Vatikan gesehen; man habe in dem Perugianer Benediktinerkloster versucht, die Romunmittelbarkeit und eine „direkte Verbindung in ein apostolisches Zeitalter“ („unbroken link with an apostolic age“) durch eine Art bauikonographische Bezugnahme auf den konstantinischen Bau auszudrücken.¹³⁷¹ Für Gardner ist dabei der gesamte Baukörper des Langhauses „substantiell“ („substantially“) Bestandteil einer Neubaukampagne des 13. Jahrhunderts, in deren Rahmen man bewusst mit verschiedenen Mitteln versucht habe, für diesen ein frühchristliches Erscheinungsbild zu fingieren.¹³⁷² Bei seiner Datierung der Architektur von S. Pietro ist Julian Gardner gemessen an seinen entsprechenden Belegen komplett von Gisberto Martelli abhängig, übergeht aber dessen Frühdatierung der Säulenzone in das 6. Jahrhundert.¹³⁷³ Tatsächlich sind die unteren Bereiche des Langhauses jedoch, wie oben ausführlich erarbeitet

1368 S. o. Fn. 1309, 1310, 1311 und 1345.

1369 Vgl. zur architektonischen Bezugnahme von S. Francesco al Prato auf S. Francesco in Assisi oben Fn. 1323.

1370 S. o. Fn. 1167.

1371 Gardner 1997, S. 23–30; die Thesen formuliert auf S. 23, 27 und 30.

1372 Ibid., S. 14.

1373 Vgl. die Belege zur entsprechenden Passage: *ibid.*, S. 14. Zu dieser Bewertung kommt auch Cooper 2001b, S. 209, Fn. 17. Vgl. zur (in vielen Teilen irrigen) Datierung der einzelnen Bauteile durch Gisberto Martelli o. S. 350 ff.

wurde, insgesamt in die Gründungszeit von S. Pietro und damit kurz vor zwischen 965 und 972 oder kurz vor zwischen 985–996 zu datieren,¹³⁷⁴ und stellt damit keine bewusste, archaisierende architektonischen Bezugnahme des 13. Jahrhunderts zu Altsanktpeter dar.

Julian Gardner hat noch zahlreiche weitere Indizien für einen angeblichen ausdrücklichen bauikonographischen Bezug von S. Pietro in Perugia auf Altsanktpeter benannt, doch drückt sich in ihnen entweder mangelnde Kenntnisse der Ausstattungsgeschichte von S. Pietro aus¹³⁷⁵, oder sie sind nicht zwingend¹³⁷⁶. Auch ist nicht nachvollziehbar, inwiefern die Einbringung sämtlicher Elemente, durch die für Gardner in S. Pietro einen Rombezug hergestellt worden sein soll, einer einzelnen Kampagne angehören sollen, da er die Einfügung des Querhauses frühestens in das 12., das Langhaus insgesamt in das 13. und das Altarbild des Meo da Siena, das seiner Auffassung nach ja auf das Stefaneschi-Altarbild Bezug nehmen soll, in das Jahr 1333 datiert.¹³⁷⁷ Gardner verwies zwar auf den Umstand, dass mit Kardinal Giacomo Colonna (um 1250–1318) von 1306 bis zu 1310 ein Römer Kommendatarabt von S. Pietro war, dem grundsätzlich die Planung und Durchführung umfassender Bau- und Ausstattungsmaßnahmen zuzutrauen wäre; schließlich hatte er gemeinsam mit Papst Nikolaus IV. (1288–1292) ab um 1290 in Santa Maria Maggiore umfassende Baumaßnahmen und die anschließende Mosaikausstattung durch Jacopo Toritti vornehmen lassen; auch war er die treibende Kraft hinter den Restaurierungsarbeiten der Lateranbasilika nach einem schweren Brand im Mai 1308.¹³⁷⁸ Doch war die Kommende von S. Pietro nur eine von zahlreichen weiteren Konzessionen, die Giacomo im Zuge einer Rehabilitation nach schweren Auseinandersetzungen mit

1374 S. o. Kapitel IV.2 und V.3.

1375 Die Säulen sind nicht wie von Gardner behauptet schwarz, vgl. aber Gardner 1997, S. 23. Wahrscheinlich ist er von der entsprechenden Angabe in einem Kirchenführer des Ottorino Gurrieri abhängig (Gurrieri 1953, S. 8). Tatsächlich bestehen 13 der 18 Säulen aus „*Bardiglio*“-Marmor, d. h. sie erscheinen dunkelgrau bzw. dunkelblau; die übrigen sind aus orientalischem, hellgrauen Granit, vgl. Abb. 199 und 200. Gardner behauptet außerdem, dass zwischen zwei bewusst heller gefärbten Säulen ein „Gemälde“ („painting“) mit einer Kreuzigungsdarstellung aufgestellt worden sei, um ausdrücklich auf Altsanktpeter Bezug zu nehmen, wo es am Seitenschiff auch eine Kreuzigungsdarstellung gegeben habe, Gardner 1997, S. 24. Tatsächlich stammt das Holzkreuz aber erst entweder vor 1610 oder im Jahre 1786; s. S. 471 und 704.

1376 Dass S. Pietro ursprünglich offenbar über einen Portikus verfügte, stellt nicht zwingend einen Rombezug her, auch wenn z. B. Honorius III. (reg. 1216–1227) an S. Lorenzo fuori le Mura gleichzeitig einen solchen errichtete, da sich Loggien in jener Zeit auch in anderen Regionen Italiens – etwa bei S. Niccolò dei Mendicoli in Venedig – finden (Abb. 1304b–1304d), vgl. aber Gardner 1997, S. 23.

1377 Vgl. zur Datierung des Querhauses und zum angeblichen Rombezug von Meos Altarbild *ibid.*, S. 7, 23.

1378 Daniel Waley, s. v. Colonna, Giacomo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 27 (1982) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-colonna_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-colonna_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 28. Juni 2024), S. 311–314. Zum Verhältnis der Colonna zu Perugia vgl. Rehberg 1999, S. 357.

den Päpsten ab 1306 erhielt.¹³⁷⁹ Er scheint sich überhaupt vorwiegend in Rom und zuletzt in Avignon aufgehalten zu haben, sodass ein Interesse an einer umfassenden Veränderung von Bau und Ausstattung in S. Pietro kaum anzunehmen ist. Damit ist also nicht nur, wie oben bereits erfolgt, die Behauptung abzulehnen, dass mit Meos Altarbild für S. Pietro auf das Hochaltarbild von Altsanktpeter Bezug genommen werden sollte; auch seine Überlegungen zu einer angeblichen architektonischen Bezugnahme auf Altsanktpeter in sämtlichen Bauteilen von S. Pietro ist abzulehnen. Tatsächlich sollte im Kircheninneren von S. Pietro einmal ein direkter Bezug zu Altsanktpeter und damit zur Papstkirche hergestellt werden, doch sollte dies erst im Zuge der malerischen Umgestaltung von ca. 1591–1609 erfolgen.¹³⁸⁰

Bei der Frage, ob wenigstens das Querhaus von S. Pietro eine mittelbare Bezugnahme auf Altsanktpeter darstellen soll, lässt sich bei der Diskussion um Julian Gardners Interpretation einer hochmittelalterlichen Einfügung von Querhäusern noch ein weiterer interessanter Aspekt ermitteln. So hatte dieser nämlich an anderer Stelle behauptet, dass Giacomo Colonna mit der Einfügung von Querhäusern in S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano unter anderem ebenfalls bewusste Bezugnahmen auf Altsanktpeter als der ältesten Kirche mit einem Querhaus hatte vornehmen wollen.¹³⁸¹ Dagegen hat Sible de Blaauw vielmehr eine Bezugnahme auf Montecassino (errichtet 1066–1071) vorgeschlagen, weil die Querhäuser dort wie bei den genannten Umbaumaßnahmen, aber im Gegensatz Altsanktpeter gegenüber der seitlichen Erstreckung der Seitenschiffe nicht ausladend seien und darüber hinaus das Bodenniveau deutlich höher gewesen sei als im Langhaus.¹³⁸² Falls diese These zutrifft, hätten die Mönche von S. Pietro bei der Adaption der Architektur von S. Francesco al Prato eine geradezu geniale Strategie gewählt, indem sie durch die Beibehaltung des Langhauses und die Wahl eines gegenüber dem Langhaus deutlich erhöhten, im Gegensatz zu S. Francesco al Prato nicht ausladenden Querhauses der Bezugnahme auf S. Francesco in Assisi durch die Peruginer Franziskanerkirche eine bewusste bauliche Bezugnahme auf die benediktinische Mutterkirche Montecassino entgegensetzten.

In Bezug auf die Raumhülle des Sanktuariumsbaus lassen sich noch einige Überlegungen zu deren Gestalt im Einzelnen machen. So scheint es, als habe an der Nordwand des Querhauses bis zu ihrer Umformung in ein Thermenfenster im Jahre 1608 eine große Rose bestanden, die zunächst um 1591 noch verputzt und vergoldet worden ist (Abb. 8).¹³⁸³ Im Chorpolygon wird S. Pietro über drei Lanzettfenster verfügt haben, deren rötliche äußere Rahmung auch heute noch am

1379 Daniel Waley, s. v. Colonna, Giacomo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 27 (1982) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-colonna_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-colonna_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 28. Juni 2024), S. 312. Clemens V. scheint S. Pietro als erste Konzession im Rahmen seiner Rehabilitationsbemühungen Giacomos ausgewählt zu haben, weil er damit gleichzeitig ein zu jener Zeit virulentes Nachbesetzungsproblem in S. Pietro lösen konnte, vgl. Ugolini 1967–68, S. 123.

1380 S. u. Kapitel **XI.3.d).**

1381 Gardner 1973, S. 3.

1382 De Blaauw 1994, S. 221 f.

1383 Zur Umgestaltung im Jahre 1608 s. u. Fn. **2592**; zur Renovierung der Rose noch um 1591 s. u. S. **773 f.**

Außenbau von S. Pietro sichtbar ist (Abb. 2). Ihre Verkleinerung erfolgte erst im Zuge der Verlagerung des Hochaltars von Pietro Perugino vor das zu diesem Zweck auf eine Nische reduzierte Mittelfenster; dabei wurden offenbar aus Gründen der ästhetischen Angleichung und der Reduktion von Gegenlicht die Seitenfenster ebenfalls verkleinert.¹³⁸⁴ Die vollkommene Schließung des Mittelfensters sollte sogar erst ca. 1864/65 unter Luigi Manari erfolgen, als das Bild der Himmelfahrt des heiligen Benedikt in die Mittelnische verlagert wurde.¹³⁸⁵

Denkbar ist, dass die Anbringung jenes erhöhten Dachstuhls, der bis 1959 gemeinsam die drei Kirchenschiffe und die Raumflucht des angrenzenden Klostergebäudes gedeckt hatte, ebenfalls um 1330–1333 errichtet worden ist (Abb. 15, 27, 162, 167, 171; für den ursprünglichen First und den Umbau s. Abb. 82–91). Eine mögliche Begründung könnte in einer Angleichung der Höhenverhältnisse zwischen Langhaus und Sanktuariumsbau gelegen haben. Anders als von dem ausführenden Architekten, Gisberto Martelli, vermutet, hätte die von ihm zwischen 1959 und 1965 vorgenommene Rückführung auf eine getrennte Deckung von Kirche und Klostergebäude dann nicht die früher einmal sichtbare Silhouette mit einem deutlich erhöhten Sanktuariumsbau wiederhergestellt.¹³⁸⁶ Dazu würde passen, dass für das Abbatiat von Ugolino II. Vibi ausgedehnte Arbeiten an den Konventsgebäuden überliefert sind; möglicherweise wurden dabei auch jene an den Kirchenbau angrenzenden Raumteile errichtet, die dann mit dem Langhaus von S. Pietro eine gemeinsame Bedachung erhielten.¹³⁸⁷ Ohne weitere Untersuchungen am Bau bzw. eine Einsichtnahme in die Restaurierungsprotokolle wird sich die zwischenzeitliche Erhöhung des Dachstuhls allerdings nicht datieren lassen.

Fraglich ist, ob sich ein Erbauer für den Sanktuariumsbau in S. Pietro identifizieren lässt. Martino Siciliani hatte vorgeschlagen, den Bau dem Architekten Fra Bevignate zu geben.¹³⁸⁸ Dieser war beispielsweise an der Errichtung des Palazzo dei Priori beteiligt, allerdings ist nur eine Mitarbeit am Bau des Nucleus von 1293–1297 nachgewiesen, nicht auch eine Beteiligung an der bis 1353 bezugsfertigen Süderweiterung, deren Konsolgewölbe im Erdgeschoss eine derart starke Ähnlichkeit mit den Gewölben im südlichen Seitenschiff von S. Pietro aufweisen.¹³⁸⁹

Ausgangspunkt für die Vermutung Sicilianis war allerdings das Gewölbe von S. Ercolano gewesen, das über ganz ähnlich prononcierte Konsolen verfüge wie S. Pietro, wobei 1297 begonnene Kirche zuweilen Fra Bevignate (zusammen mit Giovanni Pisano) zugeschrieben wird.¹³⁹⁰ Zu berücksichtigen ist allerdings, dass die Konsolen in S. Ercolano anders als in S. Pietro auf Pfeilern aufruhon und über

1384 S. u. S. 734 ff.

1385 S. u. S. 1276.

1386 S. zu diesem Dachstuhl und seiner Entfernung im Zuge der Restaurierungskampagne von 1959–1965 oben Fn. 1047.

1387 S. zu den Arbeiten an den Konventsgebäuden unter Ugolino II. Vibi oben Fn. 1352.

1388 Siciliani 1994, S. 10.

1389 Touring Club Italiano 2012g, S. 118.

1390 Siciliani 1994, S. 10; vgl. zur Datierung und Zuschreibung Touring Club Italiano 2012g, S. 164.

einen deutlich abweichenden Konsolschmuck verfügen (Abb. 944–950b). Sie weisen also gewisse Ähnlichkeiten mit der Gestaltung in S. Pietro auf, müssen jedoch nicht zwingend demselben Architekten zugeschrieben werden. Ob Fra Bevignate in den 1330ern noch am Leben war, ist nicht widerlegt, angesichts der spärlichen erhaltenen Dokumente jedoch zweifelhaft.¹³⁹¹ Im Übrigen könnten die Konsolen in S. Ercolano von Ambrogio Maitani entworfen worden sein, der die Kirche im 14. Jahrhundert vollendete.¹³⁹² Dass die Konsolen in S. Ercolano durch ein plastisch durchgebautes Gebälk miteinander verbunden sind, kann übrigens kein Argument gegen eine Vergleichbarkeit mit S. Pietro sein, da dieser Bauschmuck offenbar erst aus der 1682 von Jean Regnaud durchgeführten Umgestaltungskampagne stammt.¹³⁹³

S. Ercolano und S. Francesco al Prato sind jedoch nicht die einzigen Bauprojekte des ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts. So wurde im Jahr 1304 mit dem in gotischem Epochenstil ausgeführten Bau der in unmittelbarer Nähe von S. Pietro befindlichen Dominikanerkirche S. Domenico begonnen (Abb. 939–942w). Dieser Bau sollte die an der Stelle der heutigen Klostergebäude befindliche, vorbestehende romanische Kirche ersetzen und angesichts großer Mengen von Gläubigen, die zur Dominikanerkirche strömten, für eine deutliche Vergrößerung des zur Verfügung stehenden Kirchenbaus sorgen. Dabei sollte dieser Bau mit 92 Metern Länge der größte Kirchbau in Umbrien sein; er wurde erst ab 1569 von der Franziskanerkirche S. Maria degli Angeli bei Assisi mit 115 Metern Länge übertroffen (Abb. 1303). Geweiht wurde der Bau erst 1495, was Ottorino Gurrieri zur Annahme einer langen Bauzeit veranlasst hat.¹³⁹⁴

Es ist also davon auszugehen, dass der Wettbewerb zwischen den in Perugia ansässigen Mönchsorden sich nicht nur auf die Benediktiner von S. Pietro und die Franziskaner von S. Francesco al Prato erstreckte, sondern auch die Dominikaner von S. Domenico mit umfasste. Dies lässt den Druck auf die Mönche von S. Pietro umso größer erscheinen, ihre Kirche angesichts konkurrierender Bauprojekte um 1330 durch den Anbau des Sanktuariumsbaus deutlich zu vergrößern.

Leider lässt sich heute kein umfassender Vergleich der architektonischen Gestaltung zwischen S. Domenico und S. Pietro anstellen, da die gotische Dominikanerkirche in der Zeit nach 1614 teilweise eingestürzt und innerhalb der vorbestehenden Mauern im Bereich des Querhauses und des Langhauses ab 1632 durch Carlo Maderno neu gestaltet wurde (Abb. 940–942m).¹³⁹⁵ Heute noch unmittelbar sichtbar ist der gotische Bau (vgl. Abb. 939 und 939b) im Innenraum nur an wenigen Stellen, vor allem im flach schließende Chorjoch mit einem je

1391 Pico Cellini, s. v. Bevignate, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 9 (1967) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/bevignate_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bevignate_(Dizionario-Biografico)); Zugriff am 20. August 2020).

1392 Zur Vollendung der Kirche durch Ambrogio Maitani vgl. Touring Club Italiano 2012g, S. 164.

1393 Ibid., S. 164.

1394 Gurrieri 1974, S. 5–7.

1395 Gurrieri 1974, S. 9f., Touring Club Italiano 2012g, S. 165.

auf einem einzelnen Dienst aufruhenden Kreuzrippengewölbe, dessen Kapitelle deutlich von der Gestaltung in S. Pietro abweichen (Abb. 942c–942e). Gotische Gestaltung weisen außerdem nach wie vor zahlreiche Kapellen im Bereich des Querhauses auf (Abb. 942o–942w); auch an der Südwand des Querhauses sind Spuren von gotischer Malerei zu sehen (Abb. 942i und 942k). An mehreren Stellen der Pilaster des Querhauses wird durch Freilegungsfenster deutlich, dass Madernos Umgestaltung die weiterbestehenden gotischen Pfeiler umhüllt (Abb. 942hf., 942k und 942n); an manchen Stellen ist in solchen Fenstern noch eine Überformung der gotischen Wandgestaltung zu sehen, die aus der Renaissancezeit stammen könnte (Abb. 942h und 942k).

Es sollte nicht das letzte Mal sein, dass ein in S. Pietro realisiertes künstlerisches Projekt aus einer Konkurrenzsituation mit anderen Mönchsorden in S. Pietro heraus erschaffen worden ist; so wird uns dieses Motiv beispielsweise bei der Errichtung des Hochaltarwerks von Pietro Perugino um 1500 erneut begegnen.¹³⁹⁶

b) Die Niederlegung der Krypta im Zuge der Errichtung des Sanktuariumsbaus

Fraglich ist des Weiteren, wie bei der Errichtung des neuen Ostbaus mit der vorbeistehenden Krypta verfahren worden ist. Wie die bereits angestellten Überlegungen ergeben haben, muss die Krypta nach ihrer Errichtung niedergelegt worden sein, da sie in den 1970er Jahren erst ergraben werden musste. Offenbar war die Niederlegung der Krypta mit einer Absenkung des Bodenniveaus im Sanktuariumsbereich einhergegangen, da dessen heutiges Niveau mit der Höhe des ursprünglichen Gewölbes der Krypten-Exedra nicht vereinbar ist. Offengeblieben war dabei jedoch der Zeitpunkt dieser Maßnahmen.¹³⁹⁷

Es erscheint nun zunächst äußerst naheliegend, die Absenkung des Bodenniveaus des Sanktuariumsbereichs und die damit einhergehende Niederlegung der Krypta und ihre Verfüllung unter anderem mit dem Bauschutt seiner ehemaligen Decke als Teil der zwischen ca. 1330 und 1330 erfolgten Schaffung eines neuen Ostbaus zu rekonstruieren. Insofern S. Pietro mit dem Osten an den Hang des Monte Caprario heranreicht (Abb. 2), ist die erhebliche Osterweiterung des Bauwerks (vgl. Abb. 96 und 103), wie am Außenbau deutlich ersichtlich, mit der Errichtung umfänglicher Substruktionsstrukturen einhergegangen, die das Gefälle ausgeglichen haben (vgl. auch Abb. 159). Hätte man die Krypta zu diesem Zeitpunkt beibehalten, hätte man sich zu diesem Zeitpunkt entschieden, ihr jegliche natürliche Beleuchtung und weitgehend auch ihre Belüftungsmöglichkeit zu nehmen. Auch hätte man sich damals entschieden, das gegenüber dem Langhaus bisher sehr hoch angelegte Bodenniveau des Sanktuariums beizubehalten, wodurch ein vollkommen anderer Raumeindruck entstanden wäre als in S. Francesco al

1396 S. u. Kapitel VIII.2.h).

1397 S. o. Kapitel V.2.

Prato – einschließlich einer deutlich schlechteren Einsehbarkeit des doppelseitigen Altarbilds vom Langhaus aus. Ohne weitere Informationen würde also alles dafür sprechen, die Niederlegung der Krypta in die Zeit der Bauarbeiten von ca. 1330–1333 zu datieren und davon auszugehen, dass in den zentralen Bereichen des Sanktuariums bereits damals jenes nur leicht erhöhte Bodenniveau geschaffen worden ist, dass dort auch heute noch sichtbar ist.

Dem steht allerdings die Behauptung von Barbara Venanti entgegen, wonach eines der erhaltenen, in Sgraffiti ausgeführten Wappen in der Krypten-Exedra nach 1423 zu datieren ist, weil die betreffende Familie ihr Wappenrecht erst am 23. Februar jenes Jahres erhalten hätte.¹³⁹⁸ Mit dieser Information erscheint wiederum eine Zuordnung der Niederlegung der Krypta zu den 1436 erfolgten Umgestaltungsmaßnahmen wahrscheinlich, die die Vertreter der Congregazione di S. Giustina sofort nach der Übernahme des Klosters S. Pietro im Kircheninneren vornehmen ließen. Dies ist ohnehin der *Terminus ante quem* für die Niederlegung der Krypta, da sich kaum denken lässt, dass der Presbyteriumsbereich noch stark erhöht gewesen ist, als im frühen 16. Jahrhundert ohne grundsätzliche Veränderung der 1436 geschaffenen Verhältnisse das noch heute sichtbare, damals nur leicht abweichend aufgestellte Chorgestühl samt seiner steinernen Chorschränken geschaffen wurde, da diese Ausstattungsteile ihrer Innen- wie in ihrer Außenseite fest mit den heutigen, gegenüber dem mittelalterlichen Zustand abgesenkten Höhenverhältnissen rechnen (Abb. 178).¹³⁹⁹ Venantis Behauptung, die Niederlegung der Krypta sei erst bei der Umgestaltungskampagne des ausgehenden 16. Jahrhunderts erfolgt, trifft also jedenfalls nicht zu.¹⁴⁰⁰

Aber auch eine Datierung der Bodenabsenkung in das Jahr 1436 erscheint höchst problematisch. So müsste man aufwendig erklären, wie man es denn zu diesem Zeitpunkt technisch bewerkstelligt haben soll, das Bodenniveau des gesamten, 1330 ja erheblich erweiterten Presbyteriumsbereichs abzusenken und dabei dem mit erheblichen Substruktionen und offenbar auch einem im Bereich östlich der Krypta befindlichen, bisher nicht erforschten unteren Stockwerk versehenen Neubau des Trecento (Abb. 2 und 159) quasi eine neue Zwischendecke einzuziehen. Fraglich wäre außerdem der Sinn derartige Arbeiten – sollte man etwa erst nachträglich darauf verfallen sein, das Bodenniveau von Sanktuariumsbereich, Langhaus und Querhaus stärker anzugleichen und dafür die Krypta zu opfern? Zu beachten ist schließlich auch, dass derartige Arbeiten auch nicht den Quellen zur Umgestaltungskampagne von 1436 entnommen werden können.

Es wäre also zu prüfen, ob Venantis Datierung des Wappenrechts tatsächlich zutrifft, bzw. ob auch eine vorzeitige Verwendung des Wappens denkbar wäre. Möglich ist jedoch auch noch eine andere Erklärung. So könnte die Krypta in Teilen auch nach ihrer Niederlegung und teilweisen Verfüllung noch begehbar gewesen

1398 S. o. Fn. 969.

1399 Vgl. zu diesen Maßnahmen unten Kapitel VIII.3 und VIII.4.

1400 Venanti 2006, S. 333. Sie zitiert dabei folgenden Aufsatz: Mezzanotte, Franco, Relazione sulla ceramica e maiolica medievale dello scavo nella basilica di S. Pietro, in: [ohne Herausgeber], Perugia negli anni 1979–1981, Perugia: s. e. 1981.; die Existenz dieser Publikation ist allerdings an keiner Stelle verifizierbar.

sein. Darauf weist auch die Tatsache hin, dass die Arbeiter bei der ersten Auffindung der Krypta im Zuge der Schaffung eines Grabes für Bischofs Herberstein im Jahre 1760 im Bereich des linken Vierungspfeilers hinter einer unterirdischen Kammer einen weiteren, offenbar begehbaren „Hohlraum nicht unbeträchtlicher Ausdehnung“ („un ambiente di qualche estensione“) antrafen.¹⁴⁰¹ Geht man also davon aus, dass die Krypta um 1330 zwar niedergelegt, aber weiterhin zumindest teilweise begehbar war, wäre außerdem zu erklären, warum ein sakraler Raum mit offensichtlich profanen Kritzeleien versehen wird – es handelte sich bei deren Anbringung nämlich bereits um einen profanierten Raum, dessen Begehung eher eine Art Abenteuer darstellte. Die vollständige Schließung der Zugänge zur ehemaligen Krypta könnte dann schließlich entweder im Zuge der Transformation von 1436 oder bei der Schaffung der neuen Chorschranken zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfolgt sein, woraufhin dieser Raum zwischenzeitlich in Vergessenheit geriet, bis er 1760 wieder aufgefunden wurde.

Damit ist tatsächlich davon auszugehen, dass die Krypta im Zuge der Neuerrichtung des Sanktuariumsbaus ca. 1330–1333 niedergelegt worden ist und das Bodenniveau des Sanktuariumsbereichs auch damals schon dem heutigen entsprochen hat. Das bedeutet, dass die Quelle des Jahres 1332 tatsächlich die Schaffung eines neuen Hochaltars und nicht etwa nur die Ajourierung eines vorbestehenden Altars belegt, da dieser im Zuge der Absenkung des Bodenniveaus sicher entfernt werden musste. Damit ist nun auch eine Rekonstruktionsskizze der zwischen 1330–1333 geschaffenen räumlichen Disposition in S. Pietro möglich, deren weitere Inhalte sich teils auch aus den noch folgenden Überlegungen zur Innenraumgestaltung ergeben werden (Abb. 142).¹⁴⁰²

Mit diesem Hergang steht S. Pietro im umbrischen Kontext keine Ausnahme dar. So wurde etwa in S. Paolo „inter vineas“ bei Spoleto einem Bau des 10. Jahrhunderts kurz vor 1234 ein neuer, gegenüber dem vorbestehenden Bau weit höherer Ostbau angefügt, wobei man die Krypta des vorbestehenden Baus einebnete (Abb. 998–1011i).¹⁴⁰³ In S. Giovenale in Orvieto fand im 13. Jahrhundert ebenfalls eine Osterweiterung statt, die offenbar ebenfalls mit einer Niederlegung der vorbestehenden Krypta einherging (Abb. 1127–1128z).¹⁴⁰⁴ Am Anfang des 14. Jahrhunderts begann man in der Basilika S. Andrea in Orvieto vom Presbyterium aus die Transformation in eine Hallenkirche; weil dies jedoch zwischenzeitlich aufgegeben wurde, ergibt sich heute der Eindruck, der Kirche sei ein osterweiterndes Querhaus angefügt worden (Abb. 1131–1131p).¹⁴⁰⁵ In der Kathedrale S. Giovenale in

1401 S. o. Fn. 923.

1402 S. u. Kapitel VI.5.

1403 Gigliozzi 2000, S. 97. Vgl. zum 1234 erfolgten Umbau von S. Paolo „inter vineas“ oben Fn. 1059.

1404 Ibid., S. 149; Sperandio 2001, S. 397 f.

1405 Sperandio 2001, S. 399.

Narni kam es dagegen im 14. Jahrhundert zu einer vollständigen, osterweiternden Erneuerung der Apsis (Abb. 1132–1153).¹⁴⁰⁶

c) Die Neuinszenierung der Heiligenreliquien und des Kults um S. Pietro Abate am Hochaltar von S. Pietro

Fraglich ist jedoch, was diese Maßnahme für die Grablege von S. Pietro Abate bedeutet hat. In den vorangegangenen Abschnitten ist erarbeitet worden, dass der Gründer des Klosters S. Pietro – wie dies durch eine Urkunde von 1027 sicher dokumentiert ist – bereits zu Beginn des 11. Jahrhunderts als heilig betrachtet worden ist, und dass er mit einiger Wahrscheinlichkeit im Kryptenaltar bestattet wurde, um auf diese Weise baulich dessen Heiligkeit zu postulieren.¹⁴⁰⁷ Sollte dies zutreffen, hätte er um 1330/33 rekondiert werden müssen, da die Krypta nun niedergelegt wurde. Dies gilt allerdings auch für den Fall, dass bereits seine erste Grabstätte im Hochaltar von S. Pietro eingerichtet worden ist, da der Altar ja um 1332 neu geschaffen werden musste. Wie durch Antonio Veghi bezeugt wird, wurden bei der Verlagerung des Hochaltars im Jahre 1436 im Hochaltar ein Kästchen mit Knochen aufgefunden, die laut Inschrift jene „des heiligen Stephanus und des heiligen Pietro Abate“ seien, sowie ein Körbchen mit weiteren, nicht näher bestimmten Knochen (Dok. 4a und 4b).¹⁴⁰⁸ Damit kann also als sicher gelten, dass die Gebeine des Pietro Abate sowie weiterer Heiliger bei der Neuschaffung des Hochaltars um 1332 in diesem rekondiert wurden. Fraglich ist jedoch, welche Gestalt der Altar gehabt hat, und ob er – wie dies um 1608/09 in S. Pietro geschehen sollte – ostentativ als Altargrab ausgestaltet worden ist, oder ob die Reliquien dergestalt in den Hochaltar eingebracht wurden, dass deren Existenz von außen nicht mehr sichtbar war.¹⁴⁰⁹

In diesem Kontext hat Dillian Gordon die These aufgestellt, dass der Hochaltar von S. Pietro bewusst als Grab des heiligen Pietro Abate inszeniert und damit ein weiteres Element aus S. Francesco al Prato übernommen wurde. Dort soll nämlich nach ihrer Rekonstruktion ein 1262 aufgefundener frühchristlicher Sarkophag, in dem der selige Ägidius (1190–1262), der dritte Gefährte des heiligen Franziskus, begraben wurde, und der sich heute im Oratorio di S. Bernardino befindet (Abb. 828 und 1371ff.), den Stipes des Hauptaltars gebildet haben. Dabei handelt es sich um jenen Sarkophag, dessen stilistische Übereinstimmungen mit dem Dossale des Franziskusmeisters Gordon überhaupt erst veranlasst haben, das ehemals doppelseitige Altarbild mit S. Francesco al Prato in Verbindung zu bringen. Nach den Erkenntnissen Donal Coopers scheint diese These allerdings nicht mehr

¹⁴⁰⁶ Ibid., S. 393.

¹⁴⁰⁷ S. zur Heiligkeit des Pietro Abate oben S. 207; s. zur hohen Wahrscheinlichkeit einer Bestattung in der Krypta oben S. 342 ff.

¹⁴⁰⁸ S. o. S. 409.

¹⁴⁰⁹ S. u. zur Rekonstruktion dieser Maßnahme Kapitel X.4.b) und zu deren Analyse Kapitel XI.7.

haltbar, da ihm der Nachweis gelang, dass sich der Sarkophag in S. Francesco al Prato nachweislich mindestens ab 1439, möglicherweise aber schon ab 1265 im Querhaus befunden hatte. Nimmt man die Tatsache hinzu, dass im Jahre 1403 ein neues Hochaltarbild offenbar für dieselbe, weiterbestehende Mensa gefertigt wurde, erscheint eine ursprüngliche Aufstellung des Ägidiussarkophags als Stipes in S. Francesco al Prato als höchst unwahrscheinlich.¹⁴¹⁰ Damit muss aber auch Gordons Theorie abgelehnt werden, wonach die Peruginer Franziskanerkirche mit der Einrichtung eines Altargrabs am Hochaltar für S. Pietro in Perugia vorbildhaft geworden ist.

Liest man außerdem Antonio Veghis Bericht von der Auffindung der Reliquien, so scheint es, als wären die in einem Kasten und einem Korb verwahrten Reliquien im Hochaltar in dieser Form im Jahre 1436 nicht erwartet worden, weil ausdrücklich davon die Rede ist, dass die Reliquien „gefunden“ worden seien („trovato“, vgl. Dok. 4a und 4b). Allerdings setzt diese Lesart nicht zwingend die Existenz eines Altargrabs voraus. Dieses könnte im Übrigen auch eine ähnliche Gestalt wie in der Ober- und Unterkirche von S. Francesco in Assisi gehabt haben, wo sich das Sepulcrum in einem Aufsatz auf dem Kapitell eines Pilasters in der Mitte der Rückseite des Stipes befindet. Auf dieses Arrangement könnten die Mönche von S. Pietro sogar erneut bewusst Bezug genommen haben, als sie 1608/09 auf der Rückseite ihres Hochaltars das heute noch bestehende Altargrab für S. Pietro Abate und den damals fingierten Heiligen Stefano Abate kreierte (Abb. 535f.).¹⁴¹¹ Aufgrund der Tatsache, dass bei Veghi in der Verkleinerungsform von einem „Kistchen“ („cofanetto“) und einem „Körbchen“ („canestrello“) die Rede ist, ist jedenfalls die Rekondierung in einem kleinen Hohlraum wie er in den Hochaltären von S. Francesco in Assisi besteht, durchaus denkbar. In dem Fall müsste man aber davon ausgehen, dass das ab 1575 greifbare Kopfreliquiar

1410 Vgl. dazu oben Fn. 1303.

Die ursprüngliche Anordnung des Sarkophags als Altarblock, dem doppelseitigen Altarbild auf der Mensa und einer inschriftlich auf 1272 datierten, traditionell dem Franziskusmeister zugeschriebenen *Croce dipinta* (daher auch die Datierung des Altarbildes) versuchte Gordon anhand zahlreicher Indizien zu belegen, vgl. Gordon 1982, S. 75–77, zahlreiche Quellenzitate finden sich auf S. 76, Fn. 59. Zwischenzeitlich hat sie die enge Beziehung zwischen Kreuzigungsdarstellung und Dorsale noch stärker mit der begründeten, aber angreifbaren These pointiert, dass die *Croce dipinta* eine Darstellung der Kreuzigung innerhalb des narrativen Zyklus des Christumartyriums auf dem Altarbild ersetzt haben soll, vgl. Gordon 2002, S. 229 f. Eine Anbringung der vom Franziskusmeister gemalten *Croce dipinta* über dem Hochaltar behauptet auch Serena Romano, obwohl sie (ohne nähere Begründung und offensichtlich irriterweise) davon ausgeht, dass das doppelseitige Altarbild auf dem Altar der Krypta von S. Francesco al Prato gestanden hatte; vgl. Bon Valsassina und Garibaldi 1994, Kat.-Nr. 4, 58 und Kat.-Nr. 5, S. 64. Wenn man Donal Cooper jedoch darin folgt, ist bis ungefähr zwischen 1508 und 1532 die zusätzliche Existenz eines Lettners für diese Kirche anzunehmen. Es wäre m. E. jedoch zu prüfen, ob sich nicht Hinweise einer Anbringung der *Croce dipinta* oberhalb dieses Lettners ergeben.

1411 S. u. ausführlich Kapitel XI.7.b); vgl. für die Altargräber in S. Francesco in Assisi unten Fn. 3509.

des S. Pietro Abate dem Reliquienschatz der Kirche erst nachträglich hinzugefügt worden wäre.¹⁴¹²

Auch wenn die genaue Ausgestaltung des um 1332 in S. Pietro geschaffenen Hochaltars nicht mehr rekonstruiert werden kann, gibt es jedoch einen weiteren Hinweis dafür, dass dieser bewusst als Grablege des Klostergründers S. Pietro Abate ausgestaltet worden ist. Hierzu gilt es, sich erneut der Ikonographie des Altarbilds des Meo da Siena zuzuwenden, die bis heute zumindest auf der Marienseite nicht vollständig befriedigend gedeutet werden konnte. Bereits angedeutet wurde, dass hier jeweils gegenständig zwei Heilige mit einem ähnlichen kirchlichen Amt bzw. Stand angeordnet sind (Abb. 825). Dabei sind einige Heilige durch ikonographisch eindeutige Kleidung bzw. Attributbeigaben eindeutig identifizierbar, so etwa am Nächsten zu Maria der als Papst gegebene Petrus¹⁴¹³ und die beiden an zweiter Position stehenden heiligen Zeitgenossen Jesu, Paulus und Johannes der Täufer.¹⁴¹⁴ Schon die Identifikation des dem Petrus gegenüberstehenden Papstes als Gregor der Große ist aber nicht ganz eindeutig.¹⁴¹⁵ An dritter Position zu Maria stehen zwei Bischofsheilige, die ebenfalls nicht klar identifiziert sind, entsprechend der auch später noch in S. Pietro wie auch in anderen Peruginer Kirchen wirkmächtigen Lokaltadttradition aber die heiligen Peruginer Bischöfe Herkulanus und Constantius darstellen müssen.¹⁴¹⁶ Während die Identifikation der an vierter Stelle stehenden Benediktinerheiligen vorerst offenbleiben muss, sind die beiden Diakone an fünfter Stelle wieder eindeutig identifizierbar, nämlich als der (auf der Reproduktion kaum erkennbar) mit Steinen an seiner Tonsur und einer Palme in der Hand gemalte Erzmärtyrer Stephanus auf der Linken¹⁴¹⁷ sowie der (ebenfalls schlecht erkennbar) durch ein Rost zu seinen Füßen gekennzeichnete heilige Laurentius auf der Rechten.¹⁴¹⁸ Dessen Erscheinen folgt nach den Bischofsheiligen Herkulanus und Constantius erneut in einer Peruginer Darstellungstradition, ist er doch Schutzheiliger der Stadt und Patron von dessen Kathedrale S. Lorenzo.¹⁴¹⁹

1412 Vgl. zum Kopfreliquiar unten Fn. 2236.

1413 Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 46 meN.

1414 Ibid., S. 46.

1415 Als Gregor den Großen identifizieren ihn Ricci 1929, S. 89, Todini 1989, S. 222 und Gardner 1997, S. 26; einschränkend dagegen Gordon 2002, S. 237 und Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 46.

1416 Zum heiligen Herkulanus vgl. Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 46 mit Verweis auf Gardner 1997, S. 26; zum heiligen Constantius vgl. Ricci 1929, S. 89; und Gardner 1997, S. 26. Mangels entsprechender Anhaltspunkte ist die von Todini vorgeschlagene Identifikation mit einem S. Emiliano unwahrscheinlich (vgl. aber Todini 1989, S. 222; infolgedessen unschlüssig zeigt sich Gordon 2002, S. 238).

1417 Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 46 meN.

1418 Ibid., S. 46–48 meN.

1419 Die Trias der Schutzheiligen von Perugia, die heiligen Laurentius, Herkulanus und Constantius, ist beispielsweise am 1346 geschaffenen Portal des Palazzo dei Priori dargestellt, Touring Club Italiano 2012g, S. 121.

Die ganz außen stehenden weiblichen Heiligen werden gemeinhin als die in ihrem Benediktinerhabit gemalte heilige Scholastika¹⁴²⁰ und die das Salbgefäß tragende Maria Magdalena¹⁴²¹ identifiziert.

Unsicher zeigt sich die Forschung allerdings bei der Identifikation der beiden jeweils an vierter Stelle stehenden Benediktinerheiligen. Zu sehen sind hier zwei jeweils einen Kodex tragende Männer in hellrosafarbenem Habit, wobei der linke, grauhaarige deutlich älter als der rechte, braunhaarige Mönch mittleren Alters gegeben ist (Abb. 825). Vorgeschlagen wurde hier eine Gegenüberstellung von einem älteren Benedikt mit einem jüngeren Bernhard oder Maurus sowie eine solche von Placidus und Maurus.¹⁴²² Diese Erklärungen vermögen jedoch nicht zu überzeugen, da es keinen erkennbaren Grund gibt, in S. Pietro den heiligen Bernhard zur Darstellung zu bringen, weil eine Gegenüberstellung von Benedikt mit Maurus die Frage aufwerfen würde, warum denn der traditionell zumeist gemeinsam mit Maurus dargestellte Placidus fehlen soll, und weil Placidus und Maurus als Schüler des heiligen Benedikt – wie es später auch in S. Pietro mehrfach geschehen sollte – gewöhnlich als ungefähr Gleichaltrige portraitiert werden.

Beschäftigt man sich dagegen mit späteren Heiligendarstellungen im Kircheninneren von S. Pietro, erscheint eine ganz andere Identifikation naheliegend – nämlich dass hier einem älteren heiligen Benedikt der Ordensgründer S. Pietro Abate gegenübergestellt wird. So sollte diese Gegenüberstellung ein wesentliches gestalterisches wie inhaltliches Kernelement der ca. 1591–1609 eingebrachten male-rischen Neuausstattung in S. Pietro bilden.¹⁴²³ Dabei nahmen die Protagonisten jener Umgestaltung offenbar auf eine Gegenüberstellung der beiden Heiligen im Kircheninnenraum von S. Pietro Bezug, die Benedetto Bonfigli bereits im 15. Jahrhundert geschaffen hatte. Dieser hatte nämlich im Jahre 1465 an den beiden vom Eingang aus gesehen jeweils zweiten Säulen zwei gegenständliche Ganzfiguren-portraits des heiligen Benedikt und des S. Pietro Abate gemalt, wobei er zwei an derselben Stelle vorbestehende – möglicherweise um 1330 bereits existente oder im Zuge der Umgestaltung von ca. 1330/33 sogar erst überhaupt geschaffene! – Heiligendarstellungen erneuerte (Abb. 226 und 229).¹⁴²⁴ Das bedeutet also, dass die später eindeutig typologisch konnotierte Gegenüberstellung des Ordensgründers und Errichters des Klosters von Montecassino, Benedikt von Nursia, mit dem Klostergründer und Errichter von S. Pietro in Perugia um 1330 in S. Pietro bereits eingeführt war oder mit Meos Altarbild eingeführt wurde. Auffällig ist, dass

1420 Ricci 1929, S. 89, Todini 1989, S. 222; Gardner 1997, S. 26, Gordon 2002, S. 237; Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 46.

1421 Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004, S. 48 meN.

1422 Zum linken Heiligen: Benedikt (ibid., S. 46 mit Verweis auf Ricci 1929, S. 89 und Todini 1989, S. 222); Gardner hält ihn für Maurus (vgl. Gardner 1997, S. 26). Zum rechten Heiligen: Bernhard (Ricci 1929, S. 89), Maurus (Todini 1989, S. 222), Placidus (Gardner 1997, S. 26), einer von beiden Letzteren (Gordon 2002, S. 238).

1423 S. u. Kapitel **XI.3.d**).

1424 S. o. S. 251 ff.

beiden Heiligen in Bonfiglis Portraits als ein alter, grauhaariger und als ein junger braunhaariger Mann gegeben sind, und dass ihnen als Attribut jeweils ein Buch beigegeben ist – ebenso, wie dies beim Altarbild des Meo da Siena der Fall ist. Es ist naheliegend davon auszugehen, dass Bonfigli diese Gestaltungselemente von den vorher an dieser Stelle existenten Bildern übernahm. Es ist also davon auszugehen, dass entweder Meo von den vorbestehenden Säulenbildern die Gestaltungsweise der heiligen Benedikt und Pietro Abate übernahm oder der Maler der Säulenbilder sich an Meos Altarbild orientierte oder sogar sämtliche dieser Bilddarstellungen im Zuge der Umgestaltungskampagne von S. Pietro von um 1330 neu geschaffen worden sind. An der Identifikation der beiden Heiligen auf Meos Altarbild kann jedoch in allen hier benannten Konstellationen kaum mehr ein Zweifel bestehen.

Dass die Darstellung des S. Pietro Abate auf Meos Altarbild dabei außerdem als visueller Verweis auf die Bewahrung seiner Reliquien im Hochaltar zu verstehen ist, kann man zusätzlich auch noch durch einen anderen Umstand als überwiegend wahrscheinlich erklären. So ist zunächst nicht erklärlich, warum auf dem Altarbild der heilige Stephanus zur Darstellung kommen sollte, der in Perugia weder als Schutzheiliger noch sonst als Patron einer bedeutenden Kirche in Erscheinung tritt. Die weiter unten angestellten Überlegungen werden jedoch ergeben, dass der heute im Altargrab von S. Pietro verehrte S. Stefano Abate im Jahre 1608/09 kreiert wurde, als man nämlich die von Antonio Veghi zitierte Inschrift auf dem Reliquienkästchen dahingehend deutete, dass darin neben Pietro Abate die Gebeine eines seiner Gefährten mit Namen Stefano verwahrt seien. Tatsächlich handelte es sich aber bei den Gebeinen jedoch um jene des Erzmärtyrers Stephanus – was den Mönchen von S. Pietro um 1330 eben noch bewusst war, und weshalb sie ihn eben auch auf der Tafel über dem Hochaltar, in dem ein Teil seiner Reliquien bewahrt wurde, zur Darstellung brachten.¹⁴²⁵ Seine Gegenüberstellung mit dem heiligen Laurentius ist dabei offenbar dadurch motiviert, dass hier ein Heiliger, dessen Gebeine im Hochaltar von S. Pietro ruhen, einem Heiligen gegenübergestellt wird, dessen Gebeine in der Peruginer Kathedrale S. Lorenzo bestattet sind. Indem also offenbar die Darstellung des heiligen Stephanus auf dem Hochaltar von S. Pietro als Verweis auf die Rekondierung seiner Reliquien im Hochaltar selbst zu verstehen ist, ist es wahrscheinlich anzunehmen, dass die für S. Pietro noch bedeutsameren (und daher auf der Inschrift auch erstgenannten) Reliquien ihres Ordensgründers ebenfalls von einer Darstellung dieses Heiligen auf dem Hochaltar begleitet wurden, der damit eben mit hoher Wahrscheinlichkeit mit dem jüngeren der beiden einzigen dargestellten Benediktinermönche zu identifizieren ist.

Fraglich ist jedoch, warum mit der Darstellung von drei mit der Kathedrale von Perugia assoziierten Heiligen auf dem Hochaltar von S. Pietro außerdem ein sehr starker Bezug zum Peruginer Bischofsamt geschaffen wurde, mit dem sich S. Pietro ja in der Vergangenheit mehrfach in ernsthaften Auseinandersetzungen befunden hatte. Dies ist nun möglicherweise nicht nur dadurch zu erklären, dass

die Pfarrkirche S. Costanzo eine Pertinenz von S. Pietro darstellt,¹⁴²⁶ und der heilige Herkulanus laut Gregor dem Großen ursprünglich in S. Pietro bestattet wurde. Denkbar ist vielmehr zum einen, dass bereits zum jetzigen Zeitpunkt die auf die entsprechende Heiligenlegende Gregor den Großen gestützte (in Wahrheit aber unzutreffende) Annahme in Perugia wirkmächtig war, wonach es sich bei S. Pietro um die ursprüngliche Kathedrale der Stadt gehandelt haben soll.¹⁴²⁷ Mit der Darstellung von drei Bischofsheiligen würde sich die Kirche S. Pietro damit in ihrer aus der Historie erwachsenden Bedeutung mit der Bischofskirche S. Lorenzo gleichstellen. Dazu passt, dass während des Abbiats von Ugolino I. dei Guelfoni der Abt von S. Pietro und der Bischof von S. Lorenzo durch die Peruginer Kommune direkt auf einer Rangstufe behandelt wurden¹⁴²⁸ – möglicherweise ist dies eine Folge der von diesem Abt, dem ursprünglichen Auftraggeber des Altarbilds – vorgetragenen Prätendenz. Dabei mag auch eine Rangerhöhung gegenüber S. Francesco al Prato eine Rolle gespielt haben, das nicht wie S. Pietro über einen vermeintlichen frühchristlichen episkopalen Ursprung verfügte. Denkbar ist aber auch, dass Ugolino I. sich mit einem bischöflich konnotierten Altarbild im Jahre 1330 selbst als zukünftiger Bischof von Perugia ins Spiel bringen wollte. Falls das Altarbild erst nach seiner Bischofswahl durch das Kapitel am 23. November 1330 in Auftrag gegeben wurde, wäre sogar denkbar, dass Ugolino mit der Aufnahme starker affirmativer Elemente bezüglich des Peruginer Bischoftums in das Altarbild der ihm unterstehenden Mönchskirche seinen zunächst ab Dezember 1330 durch die Raspanti infrage gestellten Anspruchs auf das Bischofsamt untermauern wollte, was ihm mit der tatsächlichen Amtsübernahme am 25. April 1331 auch gelingen sollte.

d) Die Tafel des Meo da Siena als ikonographisches Modell für spätere bildprogrammatische Transformationen in S. Pietro

Die (offenbar teils aus einer konkreten historischen Konstellation des frühen 14. Jahrhunderts erwachsene) Ikonographie für Meos Altarbild sollte für die Innenraumgestaltung S. Pietro jedenfalls auch in Zukunft absolut maßgeblich werden. So ist auffällig, dass Pietro Peruginos zwischen ca. 1495 und 1500 gemaltes Hochaltarbild von S. Pietro nahezu sämtliche ikonographische Elemente von Meos Altarbild wieder aufnahm, nämlich sowohl den Christus, die Apostel und die Engel der Christusseite (Abb. 826 und 851), als auch die Maria sowie die Heiligen Benedikt, Pietro Abate, Herkulanus, Constantius und Scholastika auf der Marienseite (Abb. 825 und 851, 855–862). Es scheint, als wären lediglich die Maria Magdalena – aufgrund der Aufnahme der Abtei in die Congregazione di S. Giustina – gegen die Darstellung der Kongregationsheiligen sowie die Heiligen

1426 S. u. Fn. 3060.

1427 S. o. Kapitel III.2.

1428 So erhalten sowohl der Bischof als auch der Abt von S. Pietro in einem gemeinsamen Privileg 1314 durch die Kommune das Recht, Waffen zu tragen, Ugolini 1967–68, S. 124 mN; vgl. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 58.

Stephanus und Laurentius gegen die Darstellung der Benediktinerheiligen Placidus und Maurus ausgetauscht, und die ohnehin verdoppelnde Darstellung des Petrus als Papst sowie jene Gregors des Großen, Paulus' und Johannes' des Täufers weggelassen worden (Abb. 855–860).¹⁴²⁹ Hinzugekommen sind außerdem drei Historienszenen in der Predella (Abb. 852–854), während die beiden Propheten David und Elias möglicherweise sogar mit einer verkürzten Darstellung der alttestamentarischen Figuren in den Arkadenzwickeln der Marienseite von Meos Altarbild zu erklären sind (Abb. 825 und 863 f.).¹⁴³⁰ Insgesamt stellt Pietro Peruginos Altarbild also auch eine ästhetische Ajourierung der vorbestehenden Tafel an, wobei es – entsprechend des veränderten zeitgenössischen Geschmacks des 15. bzw. 16. Jahrhunderts zu einer Erhöhung der Haupttafel und der Anfügung zahlreicher kleinerer Tafeln kam.¹⁴³¹ Einen solchen Vorgang hatte Donal Cooper bereits für eine Vielzahl anderer Kirchen mit doppelseitigen Altarbildern beobachtet;¹⁴³² dass Peruginos Altarbild im Gegensatz zu vielen Vergleichsbeispielen dabei einseitig ausgeführt wurde, erklärt sich zunächst einmal durch die durch Antonio Veghi für das Jahr 1436 bezeugte Verlagerung des Hochaltars an das Ostende des Sanktuariumsbereichs von S. Pietro – die Rückseite eines Altarbilds wäre an dieser Stelle gar nicht einsehbar gewesen.¹⁴³³ Inhaltlich wurde bei dieser Transformation jedoch so weit wie möglich an der zuvor bestehenden Tafel des Meo da Siena festgehalten, wobei die Ikonographie der Himmelfahrt Christi wohl vor allem deshalb gewählt wurde, weil sich so mit einer zwingenden bildinhaltlichen Begründung auf einer einheitlichen, großformatigen Haupttafel sowohl Christus als auch die zwölf Apostel, Maria und zahlreiche Engel darstellen ließen.¹⁴³⁴ Von besonderer

1429 Christa Gardner von Teuffel hat bereits auf den engen ikonographischen Zusammenhang zwischen der Tafel Meos und Peruginos hingewiesen und als erste die Einfügung der S. Giustina auf Peruginos Altarbild als Verweis auf die Congregazione di S. Giustina erkannt, der S. Pietro seit 1436 angehörte. Gardner von Teuffel ging aber irrtümlich davon aus, dass die heiligen Benedikt und Pietro Abate auf dem Altarbild des Meo da Siena nicht abgebildet waren, Gardner von Teuffel 2001, S. 128.

1430 Im Zuge der Transformationskampagne von ca. 1591–1609 sollte im rechten Seitenschiff erneut eine Reihe alttestamentarischer Figuren gemalt werden (Abb. 200, vgl. Kapitel X.3.c)). Da Meos Altarbild zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in S. Pietro war, scheint eine direkte Rückführung dieser Ikonographie auf trecenteske Vorgaben sehr unwahrscheinlich; möglicherweise ist die Serie der alttestamentarischen Figuren, die überwiegend in fingierten, annähernd runden Rahmen gemalt sind, aber durch Peruginos Propheten-*Tondi* inspiriert worden, die sich zu jenem Zeitpunkt entweder noch an der Cassa oder in der Nähe des in das zu einer Nische umgebauten Zentralfensters im Chorpolygon befanden (vgl. Kapitel X.5). Damit wäre Meos Altarbild zumindest mittelbar auch für die Einbringung der Serien alttestamentarischer Figuren verantwortlich gewesen.

1431 Vgl. Gardner von Teuffel 2001, S. 126.

1432 S. o. Fn. 1313.

1433 Vgl. zu dieser Umgestaltung ausführlich unten Kapitel VII.1.

1434 Dies halte ich als Grund für die Wahl der Himmelfahrtsikonographie wahrscheinlicher als die von Gardner von Teuffel vorgeschlagene angebliche Christozentrik in der von Ludovico Barbo geprägten Theologie der Congregazione di S. Giustina, der späteren Cassinensischen Kongregation, s. u. Fn. 1967.

Bedeutung sollte die Himmelfahrtsikonographie allerdings spätestens dann werden, als sie die Protagonisten der Umgestaltung von ca. 1591–1609 zum inhaltlichen wie gestalterischen Zielpunkt ihrer den gesamten Kircheninnenraum umfassenden malerischen Gesamtausstattung werden lassen sollten.

Indem nun die Tafel des Pietro Perugino offensichtlich weite Teile der Ikonographie der Tafel des Meo da Siena aufnimmt, erscheint es als überwiegend wahrscheinlich, dass Meos Tafel auf dem Hochaltar verblieb, als dieser im Jahre 1436 an das Ostende des Sanktuariums von S. Pietro verlagert werden sollte, und dass das Altarbild erst im Jahre 1483 mit der Schaffung einer neuen, zu bemalenden Tafel für den Hochaltar bzw. wahrscheinlicher noch mit der Aufstellung der Cassa von Peruginos Altarwerk auf den Hochaltar im Jahre 1496 an die Confraternita di S. Pietro Apostolo abgegeben wurde.¹⁴³⁵

Fraglich ist dabei allerdings, wann die Aufspaltung der zwei Seiten des Hochaltarbilds und die Abtrennung der seitlichen Tafeln erfolgte, die die Schaffung eines dritten Registers mit einem leeren Mittelfeld oberhalb der mittig angeordneten Christustafel ermöglichte (Abb. 827). Wie bereits dargelegt wurde, ist diese Disposition seit dem späten 18. Jahrhundert für die Aufstellung des Altarbilds in der Sakristei der Peruginer Confraternita di S. Pietro Abate bzw. S. Pietro Apostolo bezeugt und möglicherweise mit einer Anpassung der Tafel an die dortigen beengten Platzverhältnisse zu erklären. Mit Blick auf die enge Beziehung zwischen den Altarbildern des Meo da Siena und des Pietro Perugino erscheint es dagegen weit plausibler anzunehmen, dass die Tafel bereits in diese Gestalt gebracht wurde, als der Hochaltar im Jahre 1436 nach hinten verlagert wurde.¹⁴³⁶ Dies ist nämlich nicht nur deshalb wahrscheinlich, weil der veränderte Zeitgeschmack offenbar nach einer Erhöhung der Altarbilder verlangte, und weil der Hochaltar nun an der Rückwand des Chorpolygons stand und die Rückseite von Meos Altarbild so nicht mehr einsehbar gewesen wäre (Abb. 143), sodass eine Längsspaltung der Tafel mit dem Ziel einer einseitigen Anordnung der Bildtafeln in dieser historischen Konstellation als logisch schlüssig erscheint.¹⁴³⁷ Vielmehr weist Peruginos Haupttafel eine extrem hohe dispositive Ähnlichkeit mit dem Altarbild in seiner neuen, für die Sakristei der Bruderschaft dokumentierte Disposition auf, indem unten eine zentral von Heiligen flankierte Maria, darüber ein zentraler Christus mit Engeln und darüber wiederum ein zentrales Feld angeordnet werden, das im Perugino-Altarbild durch den zentralen Gottvater und im neu disponierten Meo-Altarbild von einer Leerstelle eingenommen wird (vgl. Abb. 827 und 863 f.). Möglicherweise

1435 Vgl. zur Rückverlagerung des Hochaltars im Jahre 1436 ausführlich unten Kapitel VII.1 sowie zur Rekonstruktion des Hergangs der Schaffung von Peruginos Altarbild unten Kapitel VIII.2.a) und VIII.2.e). Dass Meos Dossale bis zur Aufstellung von Peruginos Altarwerk auf dem Hochaltar von S. Pietro verblieb, behaupten auch Garibaldi und Innamorati 2004, S. 150 und Sander 2006, ohne allerdings an dieser Stelle Belege oder weiterführende Überlegungen anzuführen.

1436 Vgl. zu dieser Umgestaltung ausführlich unten Kapitel VII.1.

1437 S. zu einer Erhöhung der doppelseitigen Altarbilder in den franziskanischen Kirchen als mögliches ästhetisches Vorbild für S. Pietro unten S. 554 ff.

waren sich die Entwerfer der Ikonographie und Disposition von Peruginos Altarbild sogar gar nicht mehr der ursprünglichen Disposition von Meos ehemals doppel-seitigem Altarbild bewusst, sodass sie das erst im Zuge der Umgestaltung von 1436 hinzugefügte zentrale leere Feld im obersten Register als verlorene Darstellung eines Gottvaters deuteten. Damit mag ihnen also die durch die Einführung einer Himmelfahrtsikonographie plausibilisierte Disposition der Haupttafeln des Perugino-Altarwerks tatsächlich als eine sehr weitgehende Übernahme der Anordnung der Tafeln in Meos Altarbild erschienen sein. Der Zusammenhang zwischen beiden Altarwerken ist also sogar noch weit enger als von Christa Gardner von Teuffel vermutet, die als erste deren direkte Beziehung erkannt hatte.¹⁴³⁸

Fraglich ist, in welcher Orientierung die Tafel ursprünglich auf dem Hochaltar gestanden hat, sprich ob die Marienseite zum Langhaus oder zum Sanktuarium hin gewiesen hat. Dabei erscheint die Marienseite heute als die schmuckvollere, da sie noch von Meo da Siena selbst gemalt worden und damit qualitativ höherwertig ausgestaltet worden ist, und da sie mit der prachtvollen Darstellung überwiegend liturgischer Gewänder offenbar von vornherein auch die bessere Gelegenheit zur malerischen Prachtentfaltung bot (vgl. Abb. 825 f.).¹⁴³⁹ Gemeinhin wird angenommen, dass die Marienseite zum Langhaus und die Christusseite zum Sanktuarium gewiesen hatte. Julian Gardner begründet dies zunächst mit der Benediktsregel, die in den Vorschriften zur Haltung beim Gottesdienst Psalm 137,1 zitiert, wo es heißt: „Vor dem Angesicht der Engel will ich dir Psalmen singen“.¹⁴⁴⁰ Dies sei auch der Grund, warum auf der Christusseite in den Bogenzwickeln Engel zu sehen seien (Abb. 826).¹⁴⁴¹ Weitere Argumente bezieht Gardner aus prominenten Vergleichsstücken; so habe bei Duccios *Maestà* zum Langhaus eine zentrale Mariendarstellung gewiesen, zum Sanktuarium aber die Seite mit den Szenen aus dem Leben Christi und Mariens.¹⁴⁴² Das *Stefaneschi*-Altarbild habe auf dem Hochaltar von Altsankt-peter mit der Petrus-Seite zum Langhaus und der Christus-Seite zum Sanktuarium

1438 Die inhaltliche Abhängigkeit der Tafeln des Meo und des Pietro Perugino hat bereits Christa Gardner von Teuffel erkannt, wobei sie davon ausging, dass Perugino versucht habe, Meos Komposition in sein neues Altarbild einzukonzentrieren. Wie genau die Abhängigkeit zwischen beiden Altarbildern ausgestaltet war, und in welcher Disposition Perugino Meos Altarbild angetroffen hatte, führte Gardner von Teuffel an dieser Stelle allerdings nicht aus, vgl. Gardner von Teuffel 2001, S. 128 und Gardner von Teuffel 2004a, S. 149. Die Frage, ob Meos Retabel noch auf dem Altar gestanden hatte, als Peruginos Altarwerk geschaffen wurde, hatte sich Gardner von Teuffel nicht in dieser Komplexität gestellt, weil sie sich nicht einer zwischenzeitlich erfolgten Rückverlagerung des Hochaltars bewusst war.

1439 Daher bezeichnet sie Rudolf Hiller von Gaertringen auch als „Hauptseite“, vgl. Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt/Main) 2004, S. 45.

1440 Regula Benedicti XIX („De disciplina psallendi“): „In conspectu angelorum psallam tibi“.

1441 Gardner 1997, S. 25.

1442 Ibid., S. 14, offenbar mit Verweis u. a. auf Brandi und Istituto Centrale per il Restauro 1959 und White 1979, S. 80 ff.

gestanden, wobei dies allerdings umstritten ist.¹⁴⁴³ In S. Francesco al Prato habe die Seite mit den Passionsszenen Christi zum Sanktuarium gewiesen (Abb. 841); Gordon vermutet hier eine zentrale Darstellung des thronenden Christus.¹⁴⁴⁴ Für die zum Langhaus weisende Seite mit den Darstellungen von Aposteln und Propheten (Abb. 842) wurde zwischenzeitlich eine zentrale Kreuzigung angenommen; dagegen hat Dillian Gordon eine Madonna mit Kind vorgeschlagen, da die Kreuzigung ja bereits in der *Croce dipinta* des Franziskusmeisters enthalten gewesen sei, für die sie eine Anbringung über dem Hochaltar vermutete, und da das nach dem Modell von S. Francesco al Prato gemalte Altarbild aus S. Francesco in Farneto ebenfalls eine Madonna mit Kind und flankierenden Passionsszenen zeige (Abb. 843).¹⁴⁴⁵

Während die Beispiele in Siena und gerade in Rom aufgrund ihrer wie oben dargelegt höchstens lockeren Beziehung zum Retabel von Meo da Siena nur Indiziencharakter haben, ist der Verweis auf die Ausrichtung des Altarbilds in S. Francesco al Prato ein starkes Argument, da dessen räumliche Disposition und Architektur im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1330–1333 in S. Pietro gleich in mehrerlei Hinsicht vorbildhaft geworden war. Allerdings erscheint die Ausrichtung des doppelseitigen Retabels in der prominenten Peruginer Franziskanerkirche nicht mit letzter Sicherheit geklärt, da sie von Gordon mehr oder weniger nur postuliert wird. Insofern die Vermutung, dass die Marienseite zum Langhaus gewiesen habe, offenbar auf der Annahme beruht, dass die dortigen Passionsszenen in der über dem Hochaltar befindlichen *Croce dipinta* des Franziskusmeisters kulminiert wären, so wäre einzuwenden, dass für dieses Kreuz sehr viel wahrscheinlicher eine ursprüngliche Lokalisierung über dem von Donal Cooper rekonstruierten Lettner der Kirche zu vermuten ist.¹⁴⁴⁶ Insofern aber die Rekonstruktion der ursprünglichen Ausrichtung des dortigen Altarbilds mit Bezug auf die vermeintlich geklärte Ausrichtung von Meos Hochaltarbild in S. Pietro erfolgte, bestünde die Gefahr eines Zirkelschlusses.

Es gibt auch ein Argument, das für eine Allokation der Marienseite zum Sanktuarium hin sprechen würde. In diesem Falle würden nämlich die heiligen Stephanus und Pietro Abate auf der Seite dargestellt sein, auf der aller Wahrscheinlichkeit nach auch ihre Reliquien rekondierte wurden. Dies erscheint aber keinesfalls als zwingend. Insgesamt erscheinen damit die gängigen Annahmen über die ursprüngliche Ausrichtung von Meos doppelseitigem Altarbild auf dem Hochaltar von S. Pietro die wahrscheinlichsten Erklärungen, ohne dass in dieser Frage jedoch letzte Sicherheit erlangt worden wäre.

1443 Gardner 1997 mit Verweis auf Gardner 1974, S. 58 und 69. Eine umgekehrte Disposition behauptet Gordon 1996, S. 144.

1444 Gordon 1982; Gordon 2002, S. 229f., Fn. 12 meL; zustimmend Gardner 1997, S. 14.

1445 Gordon 2002, S. 230f. mwH.

1446 S. o. Fn. 1410.

e) Eine Umgestaltungskampagne zur Hochzeit kommunaler Faktionskämpfe: persönlich-familiäre Inbesitznahmen des Sanktuariums von S. Pietro

Bisher ist der Umfang der zwischen ca. 1330 und 1333 erfolgten Umgestaltung von S. Pietro in Perugia in Bezug auf die Hochaltargestaltung, die dortige Errichtung eines Heiligengrabs und die Aufstellung eines doppelseitigen Altarretabels ermittelt worden. Außerdem hatten die bisherigen Überlegungen ergeben, dass auch die Architektur des Kirchenbaus wesentlich verändert wurde, indem nämlich die vorbestehende Krypta niedergelegt, der Sanktuariumsbau errichtet und das Langhaus von S. Pietro teilweise baulich ergänzt worden sind. In Bezug auf die räumliche Disposition konnte nachgewiesen werden, dass in diesem Zuge eine Retrochordisposition geschaffen wurde. Da nahezu sämtliche Ausstattungsteile der damals geschaffenen räumlichen Disposition heute verloren sind und die wenigen erhaltenen Quellen keine weiteren Auskünfte geben, können für deren genaues Aussehen weitgehend nur Vermutungen angestellt werden. So wird man davon ausgehen können, dass die damals geschaffene räumliche Disposition in wesentlichen Punkten jener Disposition entsprochen haben wird, wie sie erneut zwischen ca. 1591–1609 geschaffen werden sollte und seitdem bis heute im Kircheninneren fortbesteht (vgl. Abb. 142 und 151). Das bedeutet, dass – wie der Vergleich mit Coopers Rekonstruktionsvorschlägen für S. Francesco al Prato ergibt (Abb. 1371) – für den Hochaltar die ungefähre Position des heutigen Altars zu vermuten ist, und dass auch damals das Chorgestühl entlang der Außenmauern des Chorjochs und des Chorpolygons verlaufen ist, wofür ja in der Architektur offenbar auch absichtlich Konsolgewölbe eingerichtet wurden (Abb. 433f. und 442). Insofern durch die Errichtung des Sanktuariumsbaus zu einer erheblichen Verlängerung der Sanktuariumszone geführt hat, (vgl. Abb. 96), ist davon auszugehen, dass das Chorgestühl in seiner neuen Anordnung hinter dem Hochaltar nicht allein oder weitgehend aus Teilen vorbestehender Gestühle errichtet werden konnte, wie dies dann zwischen ca. 1591–1609 geschehen sollte. Vielmehr ist im Zuge der Transformationskampagne von ca. 1330–1333 in S. Pietro wohl ein neues Chorgestühl geschaffen worden.

Die im Folgekapitel angestellten Vergleiche mit weiteren räumlichen Kirchen dispositionen im Italien des 13. und 14. Jahrhunderts werden weitere Aufschlüsse über die tatsächliche Gestalt und Nutzung dieses Raumarrangements ergeben. An dieser Stelle soll es aber zunächst darum gehen, die zwischen ca. 1330 und 1333 erfolgte Transformation von S. Pietro in Perugia im Kontext der eingangs skizzierten familiären Auseinandersetzungen im kommunalen Perugia des 14. Jahrhunderts zu deuten. Deutlich wird angesichts des hier ermittelten tatsächlichen Umfangs dieser Umgestaltungskampagne zunächst einmal auch die tatsächliche Dimension der inschriftlichen Nennung von Ugolino I. dei Guelfoni und dessen bildlicher Darstellung als ein von einem Engel der thronenden Maria zugeführten Stifterfigur auf dem Hochaltarbild des Meo da Siena (Abb. 824f.). Tatsächlich reklamiert der damalige Abt von S. Pietro für sich hier nämlich nicht allein die Schaffung des

Hochaltarbilds als ein von ihm persönlich initiiertes Werk, vielmehr bezieht sich die Behauptung seiner Urheberchaft auf den gesamten Umgestaltungsakt. Es scheint dabei, als müsse man seine Nennung und Abbildung auf dem Hochaltarbild als Akt der dauerhaften Aneignung des gesamten neu geschaffenen Raumes, d. h. also des Sanktuariumsbaus im Allgemeinen und des – möglicherweise nun als Familienkapelle – gelesenen, durch die Maßnahmen erheblich erweiterten Sanktuariumsbereichs im Speziellen lesen. Sollte Ugolino I. dei Guelfoni tatsächlich ein Beccherino gewesen sein, hätte sich hier ein Vertreter einer Familie der Gegenseite der im Borgo S. Pietro dominierenden Raspanti einen der prominentesten halböffentlichen und sakral aufgeladenen Räume zu eigen gemacht. Sollte er dagegen keiner Parteiung oder gar tatsächlich doch den Raspanti zuzurechnen sein, handelte es sich immer noch um einen Akt, der in der Konkurrenzsituation sämtlicher Peruginer Familien innerhalb der Kommunalpolitik als Versuch einer politischen Rangerhöhung der Guelfoni zu lesen wäre.

Deutlich wird auf diese Weise aber nun auch, welche Dimension der Umdatierungsakt hatte, den Ugolino II. Vibi auf der Tafel hatte durchführen lassen. Indem er die Jahreszahl von „1330“ auf „1333“ und damit auf das hier vermutete Abschlussdatum der gesamten Transformationskampagne ändern ließ, nutzte er nicht nur die Namensgleichheit mit seinem Vorgänger aus und machte aus dem inschriftlich genannten wie dem bildlich dargestellten Ugolino des Altarretabels eine Referenz auf seine eigene Person. Vielmehr reklamierte er nun auch die gesamte Umgestaltungskampagne, die neben der Schaffung des Altarbilds auch die Neuschöpfung größerer Raumteile und die Einrichtung einer neuen räumlichen Disposition umfasste, für sich. Dieser scheint auch vor dem Hintergrund der Tatsache damals öffentlich durchsetzbar gewesen zu sein, weil Ugolino II. offenbar tatsächlich noch einmal wesentlich zur Fortführung und dem erfolgreichen Abschluss der gesamten Transformationskampagne beigetragen hatte. Außerdem lenkte Ugolino II. – offenbar mit Billigung des Konvents von S. Pietro – den inschriftlich und bildlich postulierten Aneignungsakt des Ugolino I. dei Guelfoni dahingehend um, dass er nun den Sanktuariumsbau bzw. den möglicherweise zu diesem Zeitpunkt als Familienkapelle zu deutenden Sanktuariumsbereich für die Vibi in Besitz nahm.

Derartige familiar-persönliche Inbesitznahmen des Kircheninnenraums von S. Pietro sind ein absolutes Spezifikum der familiären Faktionskämpfe des kommunalen Perugia im 14. Jahrhundert; sie sollten in S. Pietro zu keinem Zeitpunkt wiederholt werden. So hat sich keiner der Protagonisten der früher oder zu einem späteren Zeitpunkt erfolgten Umgestaltungen im Kircheninnenraum nennen, geschweige denn porträtieren lassen – wenn man von der Vermutung absieht, dass Pietro Abate möglicherweise von vornherein mit seiner Bestattung in der Krypta der Kirche gerechnet hatte. Dies geschah nach derzeitigem Kenntnisstand sogar nicht einmal in den vier seitlichen Familienkapellen.

Eine Besonderheit der Umgestaltung von ca. 1330–1333 ist allerdings, dass diese persönlich-familiären Elemente keineswegs die einzige inhaltliche Dimension darstellen. Sie mischen sich vielmehr mit jenen Bedeutungsdimensionen der Umgestaltungskampagne, die einem überparteilichen, an der papalen Amtskirche

orientierten Amtsverständnis der beiden Äbte entsprungen waren. Hätten die beiden Ugolinos mit der Umgestaltung nämlich allein das Kircheninnere von S. Pietro für ihre Familien in Besitz nehmen wollen, hätte es eines aufwendig durch die Schaffung einer spezifischen neuen Architektur und räumlichen Disposition erreichten Postulats seiner besonderen Papstnähe und der damit einhergehenden Aufwertung des Klosters gegenüber dem konkurrierenden S. Francesco al Prato nicht bedurft. Allerdings mögen Ugolino II. Vibi und möglicherweise auch Ugolino I. dei Guelfoni ihre so vorgetragene guelfische Gesinnung nicht nur als Bekenntnis eines der Amtskirche ergebenden Abts von S. Pietro, sondern gleichzeitig auch als persönliches Bekenntnis eines Vertreters der Adelsfaktion der Raspanti verstanden haben.

Bei der Interpretation der Umgestaltungskampagne von ca. 1330–1333 im Kontext der Faktionskämpfe im kommunalen Perugia ist außerdem ein Nachspiel zu berücksichtigen, das sich im Jahre 1337 ereignete. So wurde Ugolino dei Guelfoni nach seinem Tod am 7. Oktober jenes Jahres im Kircheninneren von S. Pietro bestattet, obwohl er inzwischen Bischof von Perugia war und in S. Pietro mittlerweile Ugolino II. Vibi als Abt regierte. Dabei berichten zeitgenössische Memorien, dass die Beisetzung gleich am Folgetag stattfand und unter großen Ehrungen erfolgte.¹⁴⁴⁷ Seine Grabplatte ist auch heute noch in S. Pietro erhalten und befindet sich nach mehreren Verlagerungen nun im unteren Bereich der Ostwand des nördlichen Seitenschiffs (Abb. 289). Dass es sich bei dem hier Dargestellten und in der Inschrift genannten Ugolino um den ersten Abt dieses Namens und nicht etwa um Ugolino II. Vibi handelt, ist eindeutig, da er eine Mitra trägt. Dennoch wird er in der gesamten älteren wie der jüngeren Literatur durchweg als Ugolino Vibi bezeichnet.¹⁴⁴⁸ Dass dieser Irrtum jedoch weit älter ist und mit der bereits genannten Verschmelzung beider Ugolinos bereits in den fast zeitgenössischen Chroniken zu erklären ist, zeigt der Umstand, dass der Grabstein seit spätestens

1447 „A dì 7 ottobre del detto millesimo passò da questa vita presente in Perugia di morte naturale Mons. Ugolino da Gubbio, vescovo della città di Perugia, el quale era nativo della città de Agobbio, e fu sepolto nella chiesa di S. Pietro de Perugia con grande onore“, Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 58; er zitiert hier aus dem zeitgenössischen Codice Massini, ohne eine Seitenangabe zu machen.

Ein Begräbnis am 8. Oktober 1337 behaupten die Annalen von Perugia dieses Jahres (ed. Bonaini, et al. 1850, S. 67) und der Chronist „Graziani“ (ed. ibid., S. 119).

1448 Dieser Irrtum beruht an keiner Stelle auf der Ineinsetzung beider Ugolini, sondern vielmehr entweder auf der fehlerhaften Zuordnung des ersten Ugolino zur Familie der Vibi (Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1162; Galassi 1792, S. 41 f.; Siepi 1822b, S. 592; De Stefano 1902a, S. 25; Kauffmann 1987, S. 473; Gordon 2002, S. 239) oder teils auf einer irrigen Zuordnung des Grabsteins an den tatsächlichen Ugolino II. Vibi (Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 74; Montanari 1966, S. 35; Gardner 1997, S. 9). Bei Bini erscheint dieser Irrtum vollkommen unverständlich, da er ja von der irrigen Ineinsetzung beider Ugolinos Kenntnis hat und sogar die Beisetzung von Ugolino da Gubbio in S. Pietro referiert hatte (vgl. Fn. 1447). Galassi hatte den Dargestellten ursprünglich sogar als einen „Orlandino“ bezeichnet (Galassi 1774, S. 46), was er aber in den späteren Auflagen seines Kirchenführers berichtigte.

1597 und bis 1826 in der Cappella Vibi aufbewahrt wurde.¹⁴⁴⁹ Die Vibi waren bei der Übernahme des Grabsteins also bereits davon ausgegangen, dass es sich bei dem Dargestellten um einen ihrer Vorfahren handelte.

Fraglich ist, an welcher Stelle im Kircheninnenraum sich Ugolino I. Guelfoni hatte bestatten lassen. Obwohl der Zeitpunkt der Errichtung des Vorgängerbaus der heutigen, 1506 errichteten Cappella Vibi unbekannt ist und dieser Anbau damit durchaus bereits um 1330 bestanden haben könnte,¹⁴⁵⁰ wird der Grabstein dorthin erst im Zuge einer späteren Verlagerung gelangt sein, weil den Zeitgenossen die wahre Familienabstammung des Ugolino I. dei Guelfoni selbstverständlich noch höchst präsent gewesen sein wird.¹⁴⁵¹ Tatsächlich belegt ist die Grabplatte hier erst ab 1597. Sie befand sich im Boden der Kapelle und wurde aus Schutz vor weiterem Abrieb erst im Jahre 1826 oder 1827 wegverlagert.¹⁴⁵²

Dillian Gordon hat die Grabplatte des Ugolino dei Guelfoni über eine Ähnlichkeit der Kleeblattbögen über dem Toten und über den Heiligenfiguren von Meos Altarbild mit dem Hochaltar in Verbindung gebracht (vgl. Abb. 824–826 mit 289).¹⁴⁵³ Zu bedenken ist allerdings, dass die motivische Ähnlichkeit nicht etwa motivische Identität bedeutet, insofern der Bogen über Ugolino einem Lanzettbogen eingeschrieben ist, was bei Meos Altarbild nicht der Fall ist – wohl aber bei seinem Nachfolger für S. Benedetto in Subiaco (Abb. 847). Denkbar wäre also, dass es sich bei der Einfügung des überfangenden Lanzettbogens um eine ästhetische Fortentwicklung handelte, mit dem die künstlerische Formensprache der ca. sieben Jahre alten Bögen des Altarbilds auf den aktuellen Zeitgeschmack hin ajouriert werden sollten. Möglicherweise liegt also tatsächlich eine motivische Bezugnahme der

1449 Nachweis 1597 durch Cesare Crispolti: S. u. Fn. 3617. Verlagerung weg vom Boden der Cappella Vibi in die Sebastianskapelle 1826 nachgewiesen durch eine Angabe Mauro Binis, vgl. Fn. 1039.

1450 Vgl. zur Cappella Vibi und ihrem Vorgängerbau. Bini [1848] II [Ms.], S. 199; Manari 1864a, S. 463 Fn. 2; Elli 1994, S. 162).

1451 Dies behauptet aber Ferdinando Ughelli („[...] sepoltusque est in Ecclesia S. Petri, in Vibiorum sacello“, Ughelli und Coleti 1717, Sp. 1162). Ughelli identifizierte – obwohl er sich der Tatsache bewusst war, dass es in S. Pietro zwei Äbte mit Namen Ugolino gegeben hatte – den späteren Bischof fälschlicherweise mit jenem Ugolino, der der Familie der Vibi entstammte und ging daher offenbar davon aus, dass der zu seiner Zeit gültige Bestattungsort auch der Ort der Erstbestattung gewesen sein musste.

1452 Cesare Crispolti d. Ä. beschreibt das Grab als 1597 in der Cappella Vibi befindlich, vgl. Fn. 3617. Die Anbringung im Boden ist mehrfach beschrieben worden, vgl. Fn. 3619. Bini berichtet, man habe die Grabplatte 1826 bzw. 1827 zunächst in die Sebastianskapelle verlagert, um sie vor weiterem Abrieb zu schützen, vgl. Fn. 4079. Die Anbringung an ihrem heutigen Ort am Ostende des linken Seitenschiffs erfolgte möglicherweise 1862 (Fn. 4080). Sie ist offenbar Teil einer von Luigi Manari konzipierten bzw. geleiteten Umgestaltungskampagne in S. Pietro in den Jahren 1864/65 (s. u. S. 1301 f.). Dillian Gordons behauptet im Übrigen eine Verlagerung im Rahmen der Umbauarbeiten ab 1591 (vgl. Gordon 2002, S. 239). Dabei handelt es sich um ein weiteres Beispiel für den Umstand, dass der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 fälschlicherweise zahlreiche bisher ungeklärte Umgestaltungsakte zugeschrieben werden, nur weil sie recht weit ging und bisher in ihrer tatsächlichen Dimension schlecht erforscht war.

1453 Ibid., S. 239.

Grabplatte des Ugolino I. dei Guelfoni auf das von ihm in Auftrag gegebene doppel-seitige Altarbild des Meo da Siena vor, sodass für die Verortung seiner Grabplatte tatsächlich ein Ort in der Nähe des Hochaltars von S. Pietro vermutet werden kann.

Möglicherweise lässt sich der ursprüngliche Bestattungsort des Ugolino I. dei Guelfoni und damit der ursprüngliche Ort seiner Grabplatte sogar noch weiter eingrenzen. So haben archäologische Untersuchungen der 1930er-Jahre im Bereich hinter dem heutigen Hochaltar angeblich ein „Gewirr von Grablegen“ zutage gefördert, die offenbar Bestandteil der bis zum Jahr 1760 üblichen, mindestens teilweisen Grablege der Mönche im Sanktuariumsbereich von S. Pietro gewesen sind. Ein von Fabio Palombaro beigebrachter Grundriss dokumentiert vier Grablegen unmittelbar östlich der ja offenbar nur teilweise verschütteten Krypta (vgl. Abb. 103).¹⁴⁵⁴ Diese Gräber befanden sich damit in einem Raumteil, der erst im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1330–1333 geschaffen worden ist. Es ist also durchaus denkbar, dass sich Ugolino I. Guelfoni an dieser Stelle mit Sicht-bezug zum Hochaltar und im Rund der im Chorgestühl versammelten Mönche bestatten ließ und damit die entsprechende Grablege-Tradition im Sanktuarium von S. Pietro begründete.

Eine solche prominente Grablege in der Kirche eines mittlerweile von einer konkurrierenden Familie und möglicherweise sogar konkurrierenden Faktion regierten Klosters ist jedoch nur möglich gewesen, weil beide Ugolinos offenbar noch eine prononciert auf innerkommunalen Ausgleich angelegte Amtsführung verfolgt haben, die noch dazu neben den persönlich-familiären auch die überper-sonalen, an der Amtskirche orientierten Interessen des Klosters S. Pietro bzw. – im Falle Ugolinos dei Guelfoni – des Bistums Perugia betont hat. Eine solche Grablege wird Ugolino I. dei Guelfoni bereits lange zuvor angestrebt und mit Ugolino II. dei Vibi abgestimmt haben – schon allein die Fertigung der Grabplatte wird einige Zeit gedauert haben und damit, sofern man von einem persönlichen Auftrag von Ugolino I. ausgehen möchte, eine Frühdatierung der Planungen für die Grablege im Sanktuariumsbereich von S. Pietro in Perugia erforderlich machen. Damit ist die weitgehend zwischen 1330 und 1333 geschaffene, 1337 aber erst eigentlich vollendete Umgestaltung von S. Pietro in Perugia auch eine visuelle Manifestation guter, auf Ausgleich bedachter Amtsführung in Zeiten innerkommunaler und inter-nationaler teils sogar kriegerischer Auseinandersetzungen. Sie hat für S. Pietro in Perugia eine besondere Blütezeit gebracht.

Diese Blütezeit endete erst nach dem Tod des Ugolino II. Vibi, um 1362, als keine Äbte vom Format der beiden Ugolinos mehr die Regierung von S. Pietro angetreten haben. Es sollte ihren Nachfolgern nicht mehr gelingen, einen Ausgleich zwischen den Interessen des Klosters S. Pietro und jenen der innerkommunalen Adelsfaktionen herzustellen. Als dieser Prozess schließlich im Jahre 1398 in einem politischen Mord mündete, den mit Francesco Guidalotti ein Abt von S. Pietro persönlich verübte, sollte dies über kurz oder lang zum Verlust der Papstunmittel-barkeit des Klosters führen.

Als dies im Jahre 1436 durch die Zuordnung des Klosters zur Congregazione di S. Giustina tatsächlich geschah, die den päpstlichen Auftrag hatte, das Kloster nach seiner Teilerstörung im Zuge der innerkommunalen Auseinandersetzungen in S. Pietro wieder zu sanieren, scheint es, als hätten deren Vertreter die visuelle Inbesitznahme des Sanktuariumbereichs durch eine der Adelsfamilien in Perugia nicht mehr länger akzeptiert. Zwar haben sie offenbar die Referenzen auf die beiden Ugolinos auf dem Hochaltarbild von S. Pietro belassen, doch immerhin offenbar den Grabstein des Ugolino I. dei Guelfoni entfernt, sofern dieser tatsächlich im Sanktuarium von S. Pietro gelegen hatte. Jedenfalls ist dies die wahrscheinlichste Herleitung dafür, wie der Grabstein bis spätestens 1597 in die Cappella Vibi gelangt ist.¹⁴⁵⁵

VI.5 Weitere Deutungen der räumlichen Disposition von S. Pietro:

Die Frage von Zugangsbeschränkungen und die Funktion der umbrischen doppelseitigen Altarbilder

Im Folgenden soll nun durch Abgleich mit einschlägigen Vergleichsbeispielen die Rekonstruktion der zwischen ca. 1330 und 1333 in S. Pietro geschaffenen räumlichen Disposition um weitere Elemente ergänzt werden. Dieser Abgleich wird außerdem Aufschlüsse darüber geben, wie dieses Raumarrangement zu unterschiedlichen Zeiten genutzt worden ist und welche Funktion seinen einzelnen konstitutiven Elementen dabei zugekommen sind.

Als Henrik van Os die auf das Jahr 1272 datierte doppelseitige Tafel des Franziskusmeisters für S. Francesco al Prato untersuchte (Abb. 831–842), stellte er nebenbei auch Vermutungen über die räumliche Disposition dieser Peruginer Franziskanerkirche (Abb. 1369–1394) im Mittelalter an. Ohne wie Donal Cooper eine ausführliche Beweisführung anzustellen, schloss van Os von der tiefen Apsis und der Doppelseitigkeit des Altarbildes direkt auf ein Retrochorarrangement. Für das Hochaltarbild des Franziskusmeisters vermutete van Os die Funktion, die in anderen italienischen Kirchen der Lettner übernommen habe, nämlich Laien und Klerus voneinander zu trennen und den Laien so den Blick auf das liturgische Zentrum zu verstellen.¹⁴⁵⁶

1455 Vgl. zur Umgestaltung des Kircheninneren von S. Pietro und die besondere Beziehung der Klosterreform und der Kircheninnenraumgestaltung in der Congregazione di S. Giustina unten Abschnitt VII und dort insb. Kapitel VII.2.

1456 „Although there are other instances of a high altarpiece being used to separate the monk's choir from the remainder of the church, we must bear in mind that it was customary in the 13th century – and this rule applies to Franciscan churches as well – to separate the laity and the clergy in a completely different way. It was done by means

Die Herangehensweise van Os', bei der Interpretation eines Altarbildes auch seine Rolle im liturgischen Kontext der entsprechenden Kirche zu berücksichtigen, war zum Zeitpunkt des Erscheinens seines Aufsatzes außerordentlich modern gewesen, wurde er doch im Jahre 1974 und damit ungefähr gleichzeitig mit Marcia Halls Pionierarbeiten zur räumlichen Disposition italienischer Kirchen veröffentlicht. Vor dem Hintergrund der neueren Forschung müssen die Rekonstruktionsvorschläge jedoch als überholt betrachtet werden.¹⁴⁵⁷

Zunächst einmal ist die von van Os rekonstruierte Innenraumdisposition in S. Francesco al Prato um ein weiteres Element zu ergänzen. So hat Donal Cooper wahrscheinlich machen können, dass diese Kirche zusätzlich zu einem Retrochor auch über einen Lettner verfügte (Abb. 1371).¹⁴⁵⁸ Dies gilt auch für die Minoritenkirche S. Francesco in S. Sepolcro, für die Cooper ebenfalls einen Retrochor nachgewiesen hatte. Hier wird der Lettner bei einer Apostolischen Visitation 1583 als „arca in medio ipsius ecclesiae“ bezeichnet. Die Bezeichnung „in medio ecclesiae“ wird in den zeitgenössischen Quellen oft tatsächlich dem Wortsinne nur als Bezeichnung der Region im mittleren Bereich des Kircheninnenraums gemeint; es ist jedoch für einige Beispiele direkt nachweisbar, dass aus der gängigen räumlichen Position eines Lettners in diesem Bereich der Begriff „in medio ecclesiae“ auch zur Bezeichnung des Lettners selbst verwandt wurde.¹⁴⁵⁹ Die zuweilen anzutreffende Bezeichnung „Arco“ scheint

of a rood screen in the nave in front of the high altar, which concealed the liturgical center of the church from the eyes of the laity“, Cooper 2001b, S. 121 f.

1457 So auch: *ibid.*, S. 5–8.

Van Os' als *Obiter dictum* geäußertes Rekonstruktionskonzept ist über Coopers Kritik hinaus auch an weiteren Stellen angreifbar. So steht bereits van Os' Behauptung, in italienischen Franziskanerkirchen sei das Chorgestühl immer in der Apsis platziert worden (van Os 1974, S. 121), das Beispiel des noch erhaltenen Langhauschores der Minoritenkirche SS. Gloriosa dei Frari in Venedig entgegen.

Sein Rekonstruktionsvorschlag für die „Normaldisposition“ franziskanischer Kirchen außerhalb Umbriens ist aber auch bereits in sich selbst nicht schlüssig: So habe es dort nach van Os einen Retrochor gegeben. Vom Langhaus aus gesehen habe der Hochaltar vor diesem Chorgestühl gestanden und vor diesem Altar wiederum ein Lettner zur Trennung von Laien und Mönchen. In diesem Falle hätten in den Franziskanerkirchen Italiens außerhalb von Umbrien die Mönche entweder eine ungeschmückte Rückwand der sonst ja weitgehend einseitigen Altarbilder betrachtet und niemand hätte den Liturgen sehen können, oder der Hochaltar hätte mit dem Rücken zum Lettner gestanden.

1458 Cooper 2001b, S. 46 f.; Hauptargument sind zwei im Vor-Carattoli-Plan erkennbare Halbsäulen zwischen dem zweiten und dritten Joch der Kirche, die für das Konsolgewölbe von S. Francesco al Prato nicht erforderlich waren und deren Existenz so erklärungsbedürftig erscheint. Die Halbsäulen lassen sich anhand mehrerer Quellen räumlich mit einer Kanzel („pergolo“) in Verbindung bringen, von der es 1475 heißt, ihr auffälliger Zustand würde die Sperrung der halben Kirche erforderlich machen. Wahrscheinlich sei „Pergolo“ mithin eine Metonymie für einen Lettner, der funktional unter anderem die Aufgaben einer Kanzel übernahm; die Verwendung von „Pergolo“ für Lettner sei im Übrigen in zeitgenössischen Quellen oft für „Lettner“ verwendet worden, wie er in seiner Dissertation nachweise, *ibid.*, S. 47 f. mwH.

1459 So ordnete Bischof Angelo Peruzzi bei einer Apostolischen Visitation der Diözesen von Arezzo und S. Sepolcro den Abriss zweier Altäre „bei den Säulen oder dem Bogen in der Mitte der Kirche“ an; das ganze Zitat lautet: „Altare Sancti Antonij de Padua et Altare Sancti Bonaventura cum altare Sancti Antonij quae sunt situata ad columnas,

dagegen eine Bezeichnung für den Lettner zu sein, die ihre Logik aus seinem spezifischen Erscheinungsbild in der jeweiligen Kirche bezieht, ähnlich wie der brückenartige „Ponte“ von S. Maria Novella in Florenz oder die Bezeichnung „Barco“ – also Boot bzw. Kahn – für die oft räumlich sehr tief gestalteten Lettner in Venedig.¹⁴⁶⁰

Für S. Pietro ist belegt, dass der Steinmetz Guido di Francesco im Oktober 1534 eine Summe Geldes erhielt „per lui a Vanne Scarpellino per opere 28 a rompere l’arco della Chiesa“. ¹⁴⁶¹ Diese Maßnahme stand am Anfang der von 1534 bis 1537 bezahlten Neufassung der seitlichen und vorderen Chorschranken durch Guido di Francesco. ¹⁴⁶² Dass es sich bei dem „Bogen“, den ein Guido unterstehender Steinmetz Vanne hier niederlegen sollte, tatsächlich um einen mittelalterlichen Lettner gehandelt hat, wird durch einen weiteren Rechnungsbucheintrag wahrscheinlich gemacht: So erhält im Jahre 1478 ein gewisser „Giovanni Tedesco“ Zahlungen „für das Kreuz, das in der Mitte der Kirche aufgestellt werden soll“ („del crocifisso ci fece per mettere nel mezzo della Chiesa“), und das sich heute vor einem gerahmten Ölbild mit einer Gewitterlandschaft am mittleren Altar des linken Seitenschiffes

seu arca in medio ipsius ecclesiae et quam maxime redolent indecentiam; ordinavit altaria ipsa quam pronti demoliri“, Sansepolcro, Archivio Curia Vescovile, Visitatio etc. nach *ibid.*, S. 45 Fn. 126. Hier werden also zwei Altäre „in der Mitte der Kirche“ lokalisiert. Cooper verweist zur Interpretation auf Peruzzis Beschreibung von S. Maria degli Angeli in La Verna, wo er konstatiert: „Duo altaria vidit in medio ipsius Ecclesiae immediate ex Chorum“. Diese Altäre sind noch *in situ*; sie befinden sich am Lettner. Peruzzis habe also bereits in S. Sepolcro in Arezzo zwei Altäre gemeint, die sich am Lettner befunden hätten; „in medio ecclesiae“ werde außerdem auch bei den übrigen Visitationsberichten Peruzzis konsistent zur Bezeichnung eines Lettners verwendet; *ibid.*, S. 46 mwH., bes. Fn. 127. Aus diesem Grund trägt Coopers Dissertation auch genau diesen Titel – „In medio ecclesiae“ (Cooper 2000). Zustimmend: Hall 2006, S. 216.

In anderen Quellen wird „in medio ecclesiae“ aber auch lediglich zur Bezeichnung der Region in der Mitte des Kirchenraumes verwandt; z. B. beschreibt Giuliano Lapaccini in seinem *Chronicon* des Konvents von S. Marco den Abriss des Langhauschores 1436 wie folgt: „[...] et chorus qui erat in medio ecclesiae reductum [Morçay: reductus] fuit per ejus transversum id est per longum brachij ecclesiae pro viris laicijs, et reliquum corpus ecclesiae per usu mulierum“, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Fondo S. Marco, cod. 370 fol. 6r nach einem von Marcia Hall kolportierten, bisher nicht veröffentlichten Transkript von Robert William Gaston, *ibid.*, S. 219 Fn. 15 mwH.

Vgl. außerdem die Interpretation von „nel mezzo della chiesa“ in Hall 1974b, S. 325 Fn. 4.

Im Falle des Santo von Padua scheint dagegen eine solche Bezeichnung – hier lautet sie „faza de mezo de la chiesa“ – nicht die geographische Mitte der Kirche zu meinen, sondern Mitte im Sinne einer Aufteilung der Räume, da sich der mit diesen Worten bezeichnete Lettner deutlich im hinteren Bereich der Kirche befand, vgl. Herzner 1970, S. 93 f.

1460 Zu den verschiedenen zeitgenössischen Bezeichnungen für Lettner s. – teilweise Cooper folgend – Hall 2006, S. 216; außerdem Hall 1974a, S. 163; 170.

1461 ASPi, L. E. 81 (Belforti; offenbar = L. E. 181 Lonzini, et al. 2014 = 121 (vgl. dort Signatur Nr. 187, die 87 Belforti entspricht) Lamberti) *Giornale* (1533–1538), S. 56 nach Manari 1865b, S. 540.

1462 S. u. Kapitel VIII.3.c).

befindet (Abb. 199).¹⁴⁶³ Da jedoch mit der Bezeichnung „mezzo della chiesa“ in den Quellen immer eine zentrale Stelle im Kircheninnenraum und nie an einer Seitenwand gemeint ist und oft auch unmittelbar einen Lettner bezeichnet, ist mit großer Wahrscheinlichkeit in S. Pietro mindestens seit 1478, wahrscheinlich aber bereits seit der Umbaukampagne von ca. 1330 von der Existenz eines Lettners auszugehen. Insofern bei der Transformationskampagne von 1330/1333, wie bisher dargelegt wurde, sowohl die räumliche Disposition als auch die sie ermöglichende Architektur teils bis ins Detail nach dem Vorbild von S. Francesco al Prato gestaltet worden ist und diese Kirche wohl bereits seit ihrer Errichtung über einen Lettner verfügte, ist mit höchster Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass um 1330 in S. Pietro entweder ein Lettner errichtet oder ein vorbestehender Lettner weiter an seinem Ort belassen wurde (Abb. 142).¹⁴⁶⁴

Grundsätzlich möglich wäre allerdings auch eine andere Deutung: Danach könnte man den in der Quelle genannten „Arco“ auch mit den seit der Umgestaltung von 1436 bestehenden vorderen Chorschranken identifizieren, die durch Guido di Francesco ab 1537 neu geschaffen wurden.¹⁴⁶⁵ Dann hätte der Abriss der Vorbereitung einer kompletten Neuerrichtung (und nicht etwa nur einer Modernisierung der Oberfläche) der vorderen Chorschranken gedient, die dann zwischen 1436 und 1534 die Form eines Bogens gehabt hätten. Auch diese Deutung ist durchaus möglich, allerdings ist mir keine Quelle bekannt, in der „mezzo della Chiesa“ die Position der vorderen Chorschranken und nicht die eines Lettners bezeichnet hätte.

Marcia Hall hat die Erkenntnisse einer doppelten Abschränkung des Kircheninnenraums, die ihren eigenen ursprünglichen Vermutungen ja widersprachen, inzwischen vollständig akzeptiert. Sie versuchte daraufhin, Coopers Forschungsergebnisse mit ihren eigenen zusammenzuführen und auf dieser Basis eine Typologie der Kircheninnenraumdispositionen zu entwickeln. Danach soll es drei verschiedene „Basic arrangements“ des italienischen Kircheninnenraumes gegeben haben. Das erste, nach ihrem Modell älteste, repräsentiert ihre eigenen Forschungsergebnisse, die sie anhand von S. Croce und S. Maria Novella in Florenz entwickelt hatte (Abb. 848 und 1246). Dieser Typ zeichnet sich nach Hall durch einen über die gesamte Breite der Kirche erstreckenden Lettner erheblicher Höhe und Tiefe

1463 ASpi, L. E. 3 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1475–1483), f. 110; zit. nach Manari 1865b, S. 257 f., s. auch Rossi 1872 I, S. 68 Dok. 15 und Lolli 2019, S. 19; weitere Zahlungen transkribiert in ibid., S. 18 f. Vgl. auch Siciliani 1994, S. 33 (irrtümliche Datierung auf 1474) und Teza und Stopponi 2001, S. 221, Fn. 276 mwL. Eine ausführliche Analyse des Kreuzes und eine Einordnung in die zahlreichen, im Verlaufe des 15. Jahrhunderts bei deutschen Meistern bestellten Holzkruzifixe in Italien liefert Lisner 1960, S. 176–281. Giovanni Kruzifix für S. Pietro bildet als gesichertes Werk für Lisner einen zentralen Angelpunkt für die Identifikation zahlreicher weiterer, von deutschen Künstlern für italienische Auftraggeber geschaffener Darstellungen des Gekreuzigten.

1464 S. u. S. 699.

1465 Vgl. zu den Maßnahmen von 1436 unten Kapitel VII.1.a) und zur Neuschöpfung der vorderen Chorschranken Kapitel VIII.4.a).

aus, der je nach Größe der Kirche unterschiedlich aufwendig gestaltet sein konnte. Des Weiteren habe dieser Typ über einen an drei Seiten umschlossenen Mönchschor verfügt, der eine vom Lettner getrennte Einheit gebildet und dessen vordere Schranke bei den von ihr betrachteten Beispielen ein halbes Joch vom Lettner entfernt gestanden habe. Zum Altar hin sei dieser Mönchschor offen gewesen.

Der zweite Typ besitze ebenfalls einen Langhauschor, verfüge jedoch nur über eine einzige Unterteilung („single partition“) des Kircheninnenraumes, die gleichzeitig den vorderen Teil („front part“) der Chorumfriedung („choir enclosure“) bilden würde – wie dies etwa in S. Maria del Carmine in Florenz der Fall gewesen sei (Abb. 849). Den dritten Typ würde schließlich das von Cooper rekonstruierte Lokalphänomen einer Grundrissdisposition mit Retrochor und Lettnerstruktur im mittleren Langhausbereich bilden (Abb. 1371).¹⁴⁶⁶

Zur Klassifizierung des bisherigen Erkenntnisstands ist diese von Hall entwickelte Typologie äußerst hilfreich; sie wird auch in der vorliegenden Arbeit mehrfach Verwendung finden. Zu berücksichtigen ist allerdings, dass diese Typologie schon angesichts des heutigen Kenntnisstands keinesfalls als abschließend bezeichnet werden kann. So lassen sich prominente Beispiele benennen, die sich nicht von Halls benannten Typen erfassen lassen (Abb. 850).¹⁴⁶⁷ Auch ist es fraglich, ob das Unterscheidungskriterium einer bloß einfachen Teilung des Kircheninnenraumes für Halls zweiten Typ hinreichend fein gewählt ist, um tatsächlich ausschließlich grundsätzlich ähnliche historische Kircheninnenräume in einer Gruppe zusammenzufassen. So würden darunter nämlich morphologisch derart unterschiedliche Phänomene fallen wie einschiffige Kirchen, in denen womöglich aus Platzgründen eine einfache Wand die Kirche vollständig teilt und das Chorgestühl direkt an diese angesetzt ist, Kirchen wie S. Maria del Carmine in Florenz, wo das Chorgestühl womöglich direkt an eine so aufwendige Lettnerstruktur wie bei Halls Typ 1 angesetzt wurde (Abb. 849) und das Beispiel S. Maria Gloriosa dei Frari, deren Grundrissdisposition sich *prima facie* am besten als Typ 1 unter Weglassen des Lettners beschreiben ließe, wo also überhaupt keine durchgehende Teilung des Langhauses mehr erfolgt (Abb. 616).¹⁴⁶⁸

Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass bei der Typologisierung zu diesem Zeitpunkt auf jegliche interpretatorischen Elemente verzichtet werden sollte, da

1466 Hall 2006, S. 216–218; der Rest ihres Artikels dient der ausführlichen Darlegung dieser Typologie.

1467 So bildet z. B. ein Grundriss des Santo (Uffizien-Nr. 1868A; Datierung str., Abb. 850) einen Lettner ab, der sich weder im mittleren Langhausbereich befindet noch die gesamte Langhausbreite abschränkt. Vielmehr erstreckt er sich zwischen den beiden (vom Hauptportal aus gesehen) vorletzten Pfeilern mit einer breiteren Öffnung in der Mitte. Diese Struktur wäre keiner von Halls Kategorien zuzuordnen, vgl. Janson 1957 II, S. 170 f.; White 1969, S. 4; Plan aus dem 16. Jahrhundert; Herzner 1970, S. 94; 115 Fn. 141: möglicherweise vor 1477–1480.

1468 Die Existenz der genannten einschiffigen Kirchen wird von Hall nur behauptet, nicht aber direkt belegt, Hall 2006, S. 218; das Exempel von S. Maria del Carmine nach der von Hall reproduzierten Grundrissdisposition *ibid.*, S. 223 Abb. 9, im vorliegenden Text Abb. 849; zur Frarikirche als Prototyp ihres Typs 2 *ibid.*, S. 218, 230 f.

bisher noch zu wenig über die Funktion der einzelnen Bau- und Raumteile unterschiedlicher räumlicher Dispositionen sowie über deren geographisches und zeitliches Vorkommen bekannt ist. Man sollte daher Halls Bezeichnung des zweiten Typs als „Kompromissdesign“ nicht als Rekonstruktion der tatsächlichen historischen Verhältnisse lesen, da ein Kompromisscharakter weder für die Verwendung dieses Typs in kleineren Kirchen (Kompromiss aus Platzmangel?) noch in Bezug auf die Frarikirche (Kompromiss zwischen modernerem Wunsch nach der Ästhetik eines offenen Kirchenraumes und älteren liturgischen Bedürfnissen, die weiterhin Abschränkungen innerhalb des Kirchenraumes nötig machen?) belegt sind.¹⁴⁶⁹ Schließlich ist bei der Rekonstruktion von unterschiedlichen Dispositionstypen und ihrer jeweiligen Nutzungsweise bisher auch der Kirchentyp noch nicht hinreichend berücksichtigt worden – also ob es sich um ein Frauen- oder Männerkloster, eine Kathedrale, eine Pfarrkirche oder eine Kirche „sine cura“ gehandelt hat, und welche unterschiedlichen Gruppen von Geistlichen oder Laien diese Kirchen und ihre Unterräume zu unterschiedlichen Zeiten genutzt haben.

Dennoch ist noch einmal die äußerst hohe Nützlichkeit von Halls Typologie zu betonen, sofern man sie zunächst einmal nur deskriptiv verwendet und dieses epistemologische Instrument vor dem Hintergrund des tatsächlichen Befunds immer weiter entwickelt. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang die Erkenntnis, dass es sich bei Lettnern und vorderen Chorschränken zuweilen um zwei unterschiedliche raumabgrenzende Strukturen gehandelt (Typ 1) hat, die damit offenbar auch unterschiedliche Funktionen im Kircheninnenraum erfüllt haben.

Zu berücksichtigen ist dabei zunächst, dass die Einfügung einer weiteren Struktur zu einer Unterteilung des Kircheninnenraums in drei voneinander getrennte Unterräume geführt hat. Den vorderen Chorschränken scheint dabei zumindest in den Kirchen von Männerklöstern vor allem die Aufgabe zugekommen zu sein, die Grenze zu jenem Unterraum zu markieren, in dem das Chorgestühl stand, und daher als Unterraum der Mönche jener Kirche betrachtet werden darf.¹⁴⁷⁰

Henrik Os, dem die zusätzliche Existenz vorderer Chorschränken in zahlreichen Konventskirchen nicht bekannt gewesen ist, hat auch für die Lettner die ausschließliche Funktion einer Trennwand vermutet.¹⁴⁷¹ Tatsächlich war das Funktionsspektrum der Lettner aber sehr viel breiter, erscheint für Italien aber noch nicht hinreichend geklärt. So existierte offenbar häufig eine räumliche Verbindung mit einem Kreuz und ggf. auch einem Kreuzaltar und weiteren Altären, wovon der im Englischen gängige Begriff „Rood Screen“ („rood“ = Kreuz) zeugt.¹⁴⁷² Ob

1469 Zu bedenken ist auch, dass Cooper zu Recht die von ihm angeführten Belege für eine Existenz von Lettnern in den von ihm behandelten Kirchen als „persuasive, rather than conclusive“ genannt hat (Cooper 2001b, S. 49); man sollte daher nicht wie Hall bei dem Typ 3 davon ausgehen, dass sämtliche umbrischen Kirchen mit Retrochor einen solchen Lettner besessen hatten.

1470 Vgl. auch *ibid.*, S. 47–49.

1471 Van Os 1974, S. 121.

1472 Lettner als Ort für das Kreuz und den Kreuzaltar (daher der englische Begriff „Rood screen“); Hall 1974a, S. 171; Hall 2006, S. 218; 228 f.

allerdings die räumliche Verbindung zwischen einem Lettner und einem darüber befindlichen großformatigen Kreuz grundsätzlich lediglich einer räumlichen Darstellungskonvention entsprach oder ob in der überwiegenden Zahl der Fälle tatsächlich von einem funktionalen Zusammenhang zwischen Kreuz und Lettner oder gar vom grundsätzlichen Vorhandensein eines Kreuzaltars am Lettner auszugehen ist, muss bisher als ungeklärt gelten. Weitere Funktionen konnten von einer Art Bühnenfunktion bei Mysterienspielen bis hin zur Aufnahme der Orgeln (Abb. 617) reichen; die Nutzung konnte dabei im Einzelnen auch nach dem liturgischen Kalender wechseln.¹⁴⁷³ Der Begriff „Lettner“, der vom lateinischen „*Lectio*“ abgeleitet ist, verweist außerdem auf die häufig greifbare Funktion, wonach vom Lettner aus die Lesungen der Epistel- und Evangelienperikopen erfolgt sind;¹⁴⁷⁴ dementsprechend verfügen beispielsweise die Lettnerfunktionen übernehmenden vorderen Chorschränken von S. Maria Gloriosa dei Frari zwei Kanzeln (Abb. 616). Der Grund für ein solches Arrangement mag darin gelegen haben, dass der Vorleser durch die erhöhte Position im Kirchenraum besser zu hören war, und dass er, an der Grenze zwischen unterschiedlichen Unter-Räumen stehend, sowohl das Publikum vor dem Lettner als auch jenes in den dahinter liegenden Unter-Räumen versorgt haben mag.

Auf die Frage, ob ein Teil oder sämtliche dieser Funktionen unter bestimmten Umständen auch den vorderen Chorschränken zugekommen sind, wird im Folgenden noch einzugehen sein – wenn es nämlich darum gehen wird, den Wandel der in S. Pietro um 1436 geschaffenen räumliche Disposition zu interpretieren. Diese hatte nämlich zunächst Halls Typ 1 entsprochen und hatte damit sowohl einen Lettner als auch zusätzlich vordere Chorschränken besessen (Abb. 143); offenbar

1473 Für Mysterienspiele („*Sacre rappresentazioni*“) in Florenz vgl. Hall 2006, S. 222 f.; zur Anbringung von Altären vgl. Hall 1974a, S. 165; Hall 1970; Hall 1974b; Hall 1978, S. 213; zur Anbringung von Orgeln *ibid.*, S. 214; zu Lettnern als möglicher Ort familiärer Selbstrepräsentation *ibid.*, S. 214; zur Abhängigkeit vom liturgischen Kalender vgl. Hall 1974a, S. 163 Fn. 17.

Für den deutschen Raum hat Erika Kirchner-Doberer eine Typologie der Lettner entwickelt, die jedoch nicht ohne weiteres auf die bisher bekannten italienischen Lettner übertragbar ist; Kirchner-Doberer 1946; Doberer 1956; vgl. Hall 1974a, S. 165; zur Definitionsproblematik außerdem insbes. S. 171; vgl. auch Schmelzer 2004.

Zur Frage der Funktion eines Lettners im Allgemeinen (allerdings mit besonderem Schwerpunkt auf Beispiele aus dem nordalpinen Raum) vgl. Jung 2000; Jung 2006.

1474 Zur Herleitung des deutschen Begriffs vgl. N. N., s. v. Lettner, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 4 (1989), S. 302. Zum Lettner als Ort der Lesung vgl. außerdem: Hall 1974a, S. 163, 166, 171 mwH; Hall 1974b, S. 339 f.; Hall 2006, S. 226.

Es wird zuweilen vermutet, dass ursprünglich neben den vorderen Chorschränken Amben standen. Erst im Verlaufe des 13. Jahrhunderts sei dann damit begonnen worden, die Pulte auf den Lettnern einzurichten (N. N., s. v. Kanzel, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 3 (1991), S. 633).

Einzelne mittelalterliche Amben, bei denen offenbar ebenfalls bereits zwischen einem Ort für die Epistel- und einem Ort für die Evangelienlesung unterschieden wird, sind beispielsweise in Ravello, Troia, S. Sabino in Bari und Bitonto noch erhalten. Die ursprüngliche Verbreitung, Anordnung und Zweckbestimmung solcher Strukturen ist jedoch noch nicht mit Sicherheit geklärt, um deren Verwendung hinreichend zu datieren und dabei etwa zwischen Regionen und Kirchentypen zu differenzieren.

kam es im Jahre 1534 dann aber zu einer Niederlegung des Lettners, sodass die Disposition nun grundsätzlich Halls Typ 2 entsprach (Abb. 146). Dabei ist von einer teilweisen Verlagerung der Funktionen des Lettners auf die vorderen Chorschranken auszugehen.¹⁴⁷⁵

Tatsächlich haben aber auch die zusätzlich zu den vorderen Chorschranken bestehenden Lettner auch Funktion eines Sicht- und Zugangsschutzes gehabt, weshalb englischsprachige Autoren für den Lettner oft den Begriff „*Screen*“ bzw. – wie die italienischen Autoren – den Begriff *Tramezzo* verwenden.¹⁴⁷⁶ Die Frage, wie die beiden Unterräume dies- und jenseits des Lettners in Kirchen des Typs 1 genutzt wurden und wer zu ihnen Zugang hatte, ist bisher allerdings nicht ausreichend geklärt.¹⁴⁷⁷ Marcia Hall hat zahlreiche Belege dafür beigebracht, dass den Lettnern die Aufgabe zugekommen sei, die Klausur der Mönche abzugrenzen. Die Lettner hätten dabei sicherstellen sollen, dass die Mönche ihr Chorgestühl erreichen, ohne gesehen zu werden.¹⁴⁷⁸ Das würde aber die Frage stellen, wie der Unterraum zwischen den vorderen Chorschranken und dem Lettner überhaupt genutzt worden wäre, da sich dann – zumindest beim Einzug der Mönche – dort niemand hätte aufhalten dürfen. Noch dazu hätte der Lettner dann in jedem Fall die gesamte Kirchenbereite durchmessen müssen, was aber beispielsweise in SS. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig nicht der Fall ist (Abb. 619).

1475 S. u. Kapitel VIII.4.b).

1476 Vgl. Cooper 2001b, S. 39. Zur Verwendung des Begriffs vgl. Hall 1974a, S. 168 f.; Hall 2006, S. 216–218. Jacqueline Elaine Jung hat die trennende Funktion von Lettnern überhaupt bestritten, vgl. Jung 2000 und Jung 2006.

1477 Zur Frage unterschiedlicher Räume im italienischen Kircheninneren und den Fragen von Zugängen vgl. insbesondere Gaston 2006.

1478 Hall verweist zunächst (über einen Artikel Meerssemans) auf einen Generalkapitelbeschluss der Dominikaner von 1249, der angeordnet hatte, dass in die dominikanischen Kirchen „*Intermedia*“ ausdrücklich deshalb einzuziehen seien, damit die Mönche beim Betreten und Verlassen des Chorgestühles nicht gesehen werden können, Hall 2006, S. 218. Meersseman hatte diese *Intermedia* als Lettner gedeutet, die im Falle von Langhauschören sämtliche Schiffe der Kirche durchzogen hätten, Meersseman 1946, S. 162 f.

Der entsprechende Ausschnitt aus dem 1249 in Trier gefällten Generalkapitelbeschluss im Wortlaut: „*Item. Intermedia que sunt in ecclesiis nostris inter seculares et fratres. sic disponantur ubique per priores. quod fratres egredientes et ingredientes de choro non possint videri a secularibus. vel videre eosdem. Poterunt tamen aliquae fenestre ibidem aptari. ut tempore elevationis corporis dominici possint aperiri.*“ – *Item. In aliis que sunt in ecclesiis iuxta chorum fratrum a dextris et a sinistris. mulieres ingredi non permittantur*“, Reich 1898, S. 47 nach Sundt 1987.

Im Falle von S. Maria Novella verweist Hall auf eine in den Akten der Opera di S. Maria Novella greifbare Anweisung an Vasari als entwerfenden Architekten der Umbaumaßnahmen von um 1566. Als Ausgleich für die Niederlegung des Lettners der Kirche bei gleichzeitiger Verlagerung des Langhauschores in die *Cappella maggiore* habe er einen neuen Zugang zu schaffen, der garantiere, dass die Mönche auf dem Wege zum neuen Chorgestühl nicht gesehen werden könnten: „*Fare il Coro doppio per i Fratri [...] col far l'entrata dietro alle Cappelle, che si possa di dormitorio venire in coro, servirà, che i Frati non siano visti*“, nach Hall 1979, S. 168 (Dok. 3).

Siehe hierzu auch Hall 1974b, S. 338; Hall 1978, S. 215.

Es lassen sich zu unterschiedlichen Zeiten und aus zahlreichen geographischen Räumen Italiens aber auch Belege dafür beibringen, dass die Lettner Männer und Frauen voneinander getrennt haben. Dabei kam den Frauen der Teil der Kirche zu, der am weitesten vom Altar entfernt ist, Männern jedoch der Teil jenseits des Lettners.¹⁴⁷⁹ Wenn dies durchgängig zutreffen soll, würde sich aber die Frage

1479 Zu dieser Frage vgl. insbesondere Randolph 1997; Aston 1990, die auch andere mögliche Formen der Separierung von Frauen und Männern, z. B. longitudinale Aufteilungen, die Aufteilung mit ephemeren Vorrichtungen wie z. B. Vorhängen und die Nachweisbarkeit solcher Trennungen bereits im Frühchristentum und bei den mittelalterlichen Liturgisten wie Durandus von Mende behandeln.

Cooper nimmt für die umbrischen Kirchen nach Halls Typ 3 eine dreigestufte Zugangsberechtigung an („tripartite scheme of access“), d. h. vor dem Lettner Frauen, zwischen Lettner und doppelseitigem Altarbild Männer und hinter dem doppelseitigen Altarbild die Mönche (Cooper 2001b, S. 47–49).

Marcia Hall hält den Aufenthalt von Männern jenseits des Lettners mit der möglichen Funktion der Klausurdemarkation für vereinbar, Hall 1978, S. 215 (vgl. auch die Quelle zum Generalkapitelbeschluss der Dominikaner in Fn. 1478). Vgl. des Weiteren: Hall 1974b, S. 339; Hall 1978, S. 215; Hall 2006, S. 219 f.

Unmittelbar quellenmäßig fassbar ist dieser Befund für die Dominikanerkirche S. Marco in Florenz in der kurz vor 1457 erstellten (Cooper 2001b, S. 47) Konventschronik des Giuliano Lapaccini (Biblioteca Medicea-Laurenziana, Fondo S. Marco, cod. 370 fol. 6r), wo ab 1436 (Hall 2006, S. 219), im gleichen Jahr also wie in S. Pietro, die räumliche Disposition verändert wird – allerdings genau umgekehrt von einem Langhauschor zu einem durch zwei Wände zerteilten Kirchenraum mit Retrochor: „[E]t chorus qui erat in medio ecclesiae reductum [Morçay schlägt vor: reductus] fuit per ejus transversum id est per longum brachii ecclesiae pro viris laicijs, et reliquum corpus ecclesiae per usu mulierum. Et sic triplex distinctio apparuit. Prima est chorus seu Oratorium fratrum reclusum, tanquam a laicijs separatum. Secunda est chorus laicorum in secunda parte ecclesiae. Tertia est ecclesiae inferior, quae dicitur mulierum. Ubi fuerunt erecta 4or [Hall nach Gaston: „[fol. 4r]“] altaria, et ubi facta fuerunt sedilia per audientia confitentium mulierum [...]“, zit. nach Morçay 1913, S. 13, vgl. auch Zit. nach Gaston bei Hall 2006, S. 219 Fn. 15 die das Transkript von Morçay für nicht zulässig hält, wobei ihr eigenes Transkript offensichtlich fehlerhaft ist (vgl. „[fol. 4r]“ im Transkript, obwohl auch sie die Stelle auf fol. 6r lokalisiert); vgl. zu diesem Passus insgesamt Cooper 2001b, S. 47 f.; Hall 2006, S. 219 f.; Teubner 1979, S. 264; Cox-Rearick 1995, S. 168–170; Kempers 1992, S. 36, der dies als Praxis der Bettelorden betrachtet.

Die Frage, ob sich diese Praxis nur auf die Bettelorden bezog, ist von erheblicher Bedeutung, kann hier jedoch nicht geklärt werden. Für eine weite Verbreitung einer geschlechtertrennenden Funktion des Lettners sprechen z. B. die zahlreichen Hinweise, die Cooper sowohl für umbrische Kirchen mit Retrochordisposition als auch für Kirchen sonstiger Form in ganz Italien zitiert: So ein Passus aus dem Liber de laudibus civitatis Ticinensi (ca. 1330), der das Vorhandensein von Lettnern in den Kirchen Pavia beschreibt: „[...] habent autem omnes tam magne quam parve ecclesie in medio murum cancellorum, quibus separantur a mulieribus viri, totum solidum sine foraminibus vel fenestris, unde non possunt mulieres altare videre nisi per unum hostium in medio in parvis ecclesiis, in maioribus vero per tria hostia, que quando necesse fuerit possunt claudi valvis, celebratis officiis“, nach Cooper 2001b, S. 2 Fn. 4; siehe auch die notariell beurkundete Stiftung von 1492 für „unum altare cum capella [...] in parte inferiori dicte ecclesie deputata pro residentia mulierum“ in S. Francesco in der Città di Castello (einer der Kirchen mit doppelseitigem Altarbild) nach *ibid.*, S. 45, Fn. 125, oder die Bezeichnung der Vorderseite des doppelseitigen Altarbildes in S. Francesco al Monte in einem Vertrag mit Pietro Vannucci von 1502 als die Seite „verso la Chiesa delle donne“, *ibid.*, S. 18, Fn. 61.

stellen, ob Frauen überhaupt der Zugang beispielsweise von jenseits des Lettners liegenden Familienkapellen verwehrt war; im Falle von S. Pietro stellt sich diese Frage insbesondere in Bezug auf die Kapellen der Familien Ranieri und Vibi im östlichen Teil der Kirche, für die sich gerade besondere Stiftungen durch weibliche Vertreter der Familien nachweisen lassen.¹⁴⁸⁰

Daneben lassen sich aus den Quellen Anhaltspunkte für weitere Formen der Aufteilung und Zugangsbeschränkungen gewinnen,¹⁴⁸¹ ohne dass die Forschung bisher ein kohärentes Bild erarbeitet hätte. So ist auch nicht bekannt, ob die Praxis der Raumdurchtrennung und Unterraumnutzung in Kirchen unterschiedlicher Orden, bzw. in Bischofs- und Parochialkirchen sowie in unterschiedlichen Zeiten und Regionen voneinander abwich, d. h. ob aus einem anderen Kontext stammende Quellen auf die jeweils behandelte Kirche überhaupt übertragbar sind. Insgesamt ergibt sich nach derzeitigem Kenntnisstand, dass in Quellen fassbare Behauptungen einer strikten Trennung von Räumen nach monastischen und Gender-Gesichtspunkten eher zeitgenössische Idealvorstellungen und weniger eine historische Realität darstellten. Ebenso scheint der Zugang zu bestimmten Räumen der Kirche zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich geregelt gewesen zu sein, wobei der liturgische Jahreskalender ebenso eine Rolle spielte wie der tägliche liturgische Zyklus, also die Frage, ob z. B. gerade das Stundengebet bzw. eine Messe abgehalten wurde.¹⁴⁸²

Fraglich ist nun, welche Nutzungsweise für die Kirchen des Typs 3 zu rekonstruieren ist, die in S. Pietro nicht über vordere Chorschranken, dafür aber über ein doppelseitiges Altarbild verfügt hätten. Denkbar ist zunächst, dass die Funktion des Lettners in beiden Dispositionstypen grundsätzlich gleich war. Für das doppelseitige Altarbild ist oben bereits die Vermutung Donal Coopers kolportiert worden, wonach die niedrigen doppelseitigen Altarbilder möglicherweise bei der zum Chorraum hin zelebrierten Konventualmesse die unkonsekrierte Hostie vor den Augen der im Chorgestühl sitzenden Mönche verbergen sollte.¹⁴⁸³ Zusätzlich könnte den doppelseitigen Altarbildern in der auch in S. Pietro ab ca. 1330/33 einschlägigen

1480 Hall 1978, S. 215; Hall 2006, S. 219; Waldmann 2003. Vgl. zu den Kapellen in S. Pietro, den weiblichen Stiftern wie Pantasilea Vibi und Leonarda Baglioni und ihren Vorgängerbauten unten Kapitel VIII.3.b) und Bini [1848] II [Ms.], S. 199–224. Für das von Bini präsentierte reiche Material besteht noch erheblicher Aufarbeitungsbedarf, insbesondere wegen durch familiäre Tauschgeschäfte verursachten zwischenzeitlichen Namenswechseln.

1481 Der Florentiner Philologe, Historiker und Kunstberater Vincenzo Borghini (1515–1580) berichtet beispielsweise im Kapitel „Della chiesa“ seiner posthum (1584–85) veröffentlichten *Discorsi*, dass in Florenz während der Messe die Lettnen zwischen Katechumenen, öffentlich Büßenden und sogar Ungläubigen auf der einen Seite sowie makelfreien Christen auf der anderen getrennt habe, wobei während des Offertoriumsteils die Lettnertüren geschlossen wurden, vgl. Hall 1974b, S. 339 meF/mwH. Vgl. aber die völlig unterschiedliche Nutzung der Lettnertüren – die beim Offertorium gerade *geöffnet* waren – und die andere Einteilung im Generalkapitelbeschluss der Dominikaner von 1249 in Fn. 1478.

1482 Waldmann 2003; vgl. hierzu auch Cooper 2001b, S. 49, Fn. 139, wo Cooper eine Publikation zum Fragenkomplex der Zugangsformen zu italienischen Kirchen vor der Gegenreformation ankündigte, die jedoch bisher nicht erschienen ist.

1483 S. o. Fn. 1331.

Retrochordisposition nach Halls Typ 3 jedoch auch die Funktionen übertragen worden sein, die in Kirchen des Typs 1 offenbar den vorderen Chorschranken zugekommen waren – nämlich die Grenze zum den Mönchen vorbehaltenen Chorbereich zu markieren.¹⁴⁸⁴ Die damit einhergehende Aufgabe eines Sichtschutzes konnten die Altarbilder jedoch nur teilweise übernehmen, da beispielsweise das Bild des Franziskusmeisters an seiner höchsten Stelle nur ca. 79 cm hoch war und Meos Altarbild durchgängig eine Höhe von ca. 61 cm hatte.¹⁴⁸⁵ Und trotz ihrer erheblichen Breite von ca. dreieinhalb bzw. ca. drei Metern hätten sie – anders als tatsächliche Chorschranken – das Betreten des Chorbereiches durch Laien nicht tatsächlich physisch verhindern können.¹⁴⁸⁶

Die Zuweisung bestimmter Unterräume zu unterschiedlichen Nutzergruppen anhand monastischer und genderspezifischer Gesichtspunkte und eine Abhängigkeit von unterschiedlichen Nutzungsformen und -zeiten scheint auch in S. Pietro gegolten zu haben. Fassbar wird dies in den 1235 von einem päpstlichen Inquisitor für S. Pietro festgelegten Reformstatuten, wo es heißt: „Des Weiteren soll kein weltlicher Laie während der Messe im Chorgestühl anwesend sein, außer an Feiertagen. Wenn ein Laie nicht aus dem Chor herausgehen will, sollen die Mönche entweder schweigen oder den Chor verlassen. Außerdem soll es Frauen nicht erlaubt sein zum Hochaltar zu gehen, wenn die Heilige Messe gefeiert wird.“¹⁴⁸⁷ Bereits in der vorbestehenden räumlichen Disposition von S. Pietro wird also bereits ein Mönchsraum, in den die Männer (und sicher auch die Frauen) nicht gehen durften, von einem Altarraum unterschieden, den die Frauen nicht (aber scheinbar wohl die Männer) betreten durften. Möglicherweise gab es also bereits vor 1330/33 eine Dreiteilung des Kircheninnenraums von S. Pietro, der einen Mönchsraum von einem Altarraum unterschied, in den zeitweise auch die Männer treten durften, und einen weiteren Raum, der den Frauen zukam. Dies scheint in einem gewissen Einklang mit der im Zusammenhang mit der räumlichen Aufteilung des Kircheninneren oft zitierten Darstellung des „Wunders in Greccio“ in der Oberkirche von

1484 Vgl. auch Cooper 2001b, S. 47–49.

1485 Für das Bild des Franziskusmeisters, dessen szenische Tafeln 54 cm hoch sind (Bon Valsassina und Garibaldi 1994, Kat.-Nr. 4, S. 58) schätzt Cooper die genannte Höhe für die – gemessen an den Nachfolgestücken – scheinbar giebelartig erhöhte Mitte. Zu Meos Altarbild s.o. Fn. 1251.

1486 Zu den Schätzungen der Breite des Franziskusmeister-Bildes siehe Fn. 1303; zur Breite von Meos Bild siehe Fn. 1251.

1487 „[...] item nullus laicus secularis permittatur esse in choro in officio, preter dies sollempnes; quod si laicus exire chorum noluerit, monachi vel taceant vel exeant chorum. item mulieres non permittantur ire ad altare maius dum divinum officium celebratur“. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 155. Diese Statuten entstanden wohl im Rahmen einer der Visitationen, die Bestandteil eines von Papst Innozenz III. (1198–1216) vorangetriebenen und auf dem IV. Laterankonzil (1215) im Canon 12 beschlossenen Reformprojektes für die im Niedergang betroffenen Benediktinerorden in Italien. Der Beschluss sah die regelmäßige Abhaltung von Provinzialkapiteln an, deren Hauptaufgabe die Wahl von Visitatoren war. Diese Reforminitiative wurde unter seinen beiden unmittelbaren Nachfolgern Honorius III. (1216–1227) und Gregor IX. (1227–1241) fortgesetzt, ebte dann aber ab, vgl. Kilian 1997, S. 63 und Leccisotti 1939, S. XVI–XXVI jeweils mit weiteren Angaben.

S. Francesco in Assisi (Abb. 1358) zu stehen: Dort sind – am Weihnachtstage! – die Mönche und Laienmänner im Altarraum zu sehen; die Frauen verbleiben jedoch jenseits einer Schranke, die noch dazu ein Kreuz und eine Kanzel aufweist. Ob der durch diese Darstellung vorgegebene Betrachterstandpunkt einem hinter dem Altarraum bestehenden Chorraum entspricht, und ob hier eine Kirche vom Typ 2 dargestellt ist, bei der den vorderen Chorschranken Letztnerfunktion zugekommen wäre, ist bisher jedoch nicht geklärt worden.

Das Altarbild in Greccio scheint aber immerhin den Hinweis zu liefern, dass Laien beiderlei Geschlechts in Klosterkirchen zumindest zeitweise anwesend waren; dass dies auch in S. Pietro der Fall war, macht nicht zuletzt das Reformstatut von 1235 deutlich. Obwohl ein Aufruf zur Geldeintreibung für den neuen Hochaltar von 1332 sich auf die „Pfarrei S. Pietro“ bezieht, scheint S. Pietro selbst in Wahrheit keine Pfarre gewesen zu sein. Jedenfalls fehlen sämtliche Hinweise auf das Bestehen von Stammbüchern, die Taufen, Ehen und Begräbnisse verzeichnen ebenso wie eine Taufe im Kircheninnenraum; außerdem wird S. Pietro erst im Jahre 1810 (und auch zu diesem Zeitpunkt offenbar nur temporär) zur Pfarre erklärt.¹⁴⁸⁸

Es gibt außerdem eine Quelle, die eine weitere temporäre Nutzungsform des Chorraums von S. Pietro unmittelbar belegt. Es handelt sich dabei um eines jener wenigen bisher bekannten Zeugnisse, anhand derer sich die Nutzung des Kircheninnenraums von S. Pietro unmittelbar belegen lässt. So wird in einem der *Libri Contractuum* berichtet, wie genau die Amtsübernahme durch Ugolino II. Vibi verlaufen ist. So hätten sich die Mönche von S. Pietro gemeinsam mit dem soeben von der päpstlichen Bestätigung der Amtseinsetzung aus Avignon zurückgekehrten Ugolino am 16. Juni 1331 bei dem Kreuz vor der Tür des Klosters versammelt. Dort habe der Notar Andreuccio di Francesco die apostolischen Briefe bzw. die Bulle von Johannes XII. in Anwesenheit zahlreicher Zeugen der Familien Baglioni, Guidalotti und anderer eröffnet. Daraufhin verlas er, wie es in der Quelle heißt, dem Klausuralprior, dem Kapitel und dem Konvent von S. Pietro sowie Ugolino II. Vibi selbst, dass der Papst ihn, Ugolino, zum Abt ihres Klosters erhoben habe, und dass er den genannten Mönchen angeordnet habe, ihn als ihren Abt und Hirten anzunehmen. Erst daraufhin begaben sich alle in die Kirche, und stellten sich im Chor auf. In Anwesenheit der Zeugen und des Notars nahmen dort der Klausuralprior und die Mönche die Hand des Abts in ihre Hände und versprachen ihm Gehorsam und Ehrerbietung nach der Benediktsregel und den Konstitutionen des Klosters. Diese Zeremonie wurde im selben Zuge auch durch den Klausuralprior und die Prioren der Kirchen und Kapellen des Klosters vollzogen, die an diesem Tag anwesend waren.¹⁴⁸⁹ Am 21. des Monats taten dies im

1488 S. u. S. 745 f. und Fn. 3993.

1489 Transkript der einschlägigen Quellen: Tabarelli und Mira 1967, Dok. 14, S. 23–25 (= ASPi, L. C. 2, S. 8r); Dok. 15, S. 25 f. (= ASPi, L. C. 2, S. 8r-v). Vgl. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 67 mit einer Zusammenfassung der Quellentexte.

Kapitel dann auch weitere Konventual- bzw. Klausuralmönche (*monaci intrinseci*) in Anwesenheit von zwei Zeugen.¹⁴⁹⁰

Das bedeutet also, dass die Inbesitznahme des Klosters räumlich-visuell inszeniert wurde, wobei der Kircheninnenraum von S. Pietro wirkmächtig ausgenutzt wurde. Dass die Verlesung der – außerordentlich kostspieligen! – päpstlichen Einsetzungsurkunde noch vor den Toren des Klosters erfolgte, symbolisierte offensichtlich, dass Ugolino bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht Abt des Klosters war – umso wirkmächtiger ist dann sein Einzug und die damit performativ visualisierte, in diesem Moment stattfindende Inbesitznahme der Klosterkirche und damit einhergehend des Klosters von S. Pietro. Dort führt ihn sein Weg zum Chorraum und damit zum den Mönchen von S. Pietro zugehörigen Unterraum der Kirche. So ist dies auch der angemessene Ort für jenes Ritual, in dem die Angehörigen des Klosters und all seiner weitläufigen Besitzungen dem Abt die Treue versprechen – womit der Akt der Besitzergreifung von S. Pietro und seinen zahlreichen Dipendenzen weitgehend abgeschlossen ist. Hinzu kommt nämlich noch einmal ein weiterer Unterwerfungsakt, den die verbleibenden Mönche des Klosters einige Tage später im Kapitel vollziehen.

VI.6 Zusammenfassung

Von ca. 1330 bis 1333 hat in S. Pietro in Perugia eine umfassende Transformationskampagne stattgefunden, bei der – zum ersten und einzigen Mal in der Geschichte dieser Kirche – wesentliche Teile der vorbestehenden Architektur abgerissen und in neuen, deutlich vergrößerten und morphologisch veränderten Formen neu aufgebaut worden sind. So wurden die Architektur von S. Pietro östlich des Triumphbogens und damit der mono- oder triapsidiale Schluss abgetragen und stattdessen ein neuer Sanktuariusbau errichtet, der aus einem Querhaus, einer Vierung, einem Chorjoch und einem Chorpolygon im 7/10-Schluss bestand. In diesem Zuge wurde der nach Osten hin an einem Hang liegende Bau durch die Errichtung von Substruktionen wesentlich nach Osten hin erweitert. In diesem Zuge wurde auch die Krypta niedergelegt und teilweise verfüllt; der Bodenbereich des Sanktuariusbaus blieb erhöht, doch war der Niveauunterschied zum Langhaus hin deutlich geringer.

Im Zuge der Umgestaltung wurde auch das Langhaus von S. Pietro verändert, aber in seiner Substanz erhalten. So wurde mindestens das rechte Seitenschiff eingewölbt, um so eine stilistische Angleichung beider Gebäudeteile und eine Ajourierung der verwendeten Formensprache hin zu einem gotischen Stilidiom zu

1490 Transkript der einschlägigen Quellen: Tabarelli und Mira 1967, Dok. 19, S. 35 f. (= ASPi, L. C. 2, 11r). Vgl. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 67 mit einer Zusammenfassung des Quellentexts.

erreichen. Möglicherweise wurde im Zuge der Arbeiten auch der Obergaden der Kirche erneuert, um so eine gewisse Anpassung des Höhenniveaus beider Bauteile ermöglichen, insofern der neu errichtete Sanktuariumsbau das Langhaus in der Höhe stark überragte.

Anlass für die Errichtung dieses neuen Bauteils war das Verlangen nach der Einrichtung einer neuen räumlichen Disposition. So sollte nun nämlich nach dem Vorbild der Franziskanerkirche S. Francesco al Prato, deren Architektur auch für die neu geschaffenen Raumteile vorbildhaft war, eine Retrochor-Disposition eingeführt werden, bei der der Innenraum durch einen Lettner und ein doppelseitiges Altarbild auf einem gegenüber dem im Chorjoch und dem Chorpolygon befindlichen Chorgestühl vorgezogenen Hochaltar dreigeteilt wurde.

Hintergrund dieser Maßnahmen ist der Umstand, dass S. Pietro seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht mehr allein durch fromme Männer, sondern vielmehr durch die Vertreter der in jener Zeit in Faktionskämpfe verwickelten führenden Familien des Stadtadels von Perugia geführt wurde. Das bedeutet jedoch nicht, dass das Kloster zu einer bloßen Kommende verkommen wäre; vielmehr haben die Äbte das Kloster offenbar in einem zweigeteilten Amtsverständnis geführt, bei dem die Interessen ihrer Familien mit den Interessen des Klosters S. Pietro in Ausgleich gebracht wurden. Im letztgenannten Bereich fühlten sich die Äbte monastischen Idealen ebenso verpflichtet wie einer Loyalität gegenüber der Amtskirche, was bei einem papstunmittelbaren Kloster eine direkte Ergebnisbeziehung gegenüber dem im avignonischen Exil residierenden, um seine Herrschaft über den Kirchenstaat besorgten Papst bedeutete. Da auch die politische Faktion der Raspanti, denen die Familien der in S. Pietro im 13. und 14. Jahrhundert regierenden Äbte überwiegend oder sogar sämtlich zuzuordnen waren, eine guelfische Politik betrieben, ließen sich beide Interessen und eine allgemein um Ausgleich bemühte Politik noch gleichzeitig verfolgen; zu einem für S. Pietro und im Übrigen auch seine räumliche Disposition höchst folgenreichen, dilemmatischen Loyalitätskonflikt sollte es erst kommen, als sich die Raspanti am Ende des 14. Jahrhunderts von der Sache des Papstes abwenden sollten.

Diese Rahmensituation hat sich unmittelbar in der Transformationskampagne von ca. 1330–1333 niedergeschlagen. Sie ist dabei auf vier Ebenen zu verstehen, von denen zwei dem an den Interessen der papalen Amtskirche orientierten Amtsverständnis der in S. Pietro regierenden Mönche zuzuordnen sind und zwei jeweils familiar-personalen Beweggründen. So handelt es sich zunächst einmal um den Versuch einer Rangerhöhung bzw. Rangangleichung des Klosters S. Pietro gegenüber der im 13. Jahrhundert neu errichteten Franziskanerkirche S. Francesco al Prato. Hier hatte man nämlich nach dem Vorbild von S. Francesco in Assisi eine Retrochordisposition eingerichtet, die als raumikonographischer Verweis auf das Papsttum zu verstehen war, indem sie – als gewestete Kirche mit einem freistehenden Altar – grundsätzlich die nach Osten und gleichzeitig *versus populum* zelebrierte Papstmesse ermöglichte. Möglicherweise wurde das Papstzeremoniell jedoch bereits im 13. und 14. Jahrhundert tatsächlich in S. Francesco al Prato vollzogen. Die Neuerung gegenüber S. Francesco in Assisi, die in der Einführung eines doppelseitigen

Altarbilds bestand, sollte offenbar vor allem beim Vollzug von Konventualmessen den Blick auf die unkonsekrierte Hostie verstellen, möglicherweise aber auch einen Rest an Sicht- und Zugangsschutz zum Bereich des Mönchschores herstellen, der nun nicht mehr durch Chorschranken umfriedet war.

Die Mönche von S. Pietro, die in einem sehr engen persönlichen Verhältnis zu den zuweilen auch in ihrem Kloster residierenden Päpsten und ihren Kardinälen standen, fühlten sich durch die Neuerungen im neu gegründeten S. Francesco al Prato offenbar unter Druck gesetzt, ein ähnliches raumikonographisches Postulat der direkten Papstnähe zu schaffen. Nur so ist zu erklären, warum in einer benediktinischen Kirche eine räumliche Disposition und ein Altarbildtypus adaptiert wurde, der in Umbrien bisher grundsätzlich franziskanisch konnotiert war. Allerdings nahmen die Mönche von S. Pietro an beiden Elementen charakteristische Anpassungen vor, die den Benediktinern eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber den Franziskanern sicherten; so wurde bei dem Altarbild von Meo da Siena auf die Erhöhung der Mitteltafel verzichtet sowie franziskanische Heilige durch Benediktinerheilige und mehrfache Affirmationen des Papsttums und der Amtskirche ersetzt, und die Architektur wurde stärker jener von Montecassino angepasst als jener von S. Francesco in Assisi.

Eine weitere Botschaft, die die auftraggebenden Äbte mit dem raumikonographischen Postulat einer Papstnähe gesetzt zu haben scheinen, ist ein institutionelles Bekenntnis des Klosters zum Petrusamt in einer Stadt, die politisch zunehmend auf Eigenständigkeit und damit auf Papstferne setzte. Dies ist jedoch gleichzeitig auch als persönlich-familiäres Bekenntnis der den führenden Peruginer Familien entstammenden Äbte zur Sache der Raspanti zu verstehen, die um 1330 noch relativ unzweifelhaft die Sache der Guelfen vertraten.

Familiäre Selbstrepräsentation spielte jedoch auch noch in einer anderen Form eine Rolle. So handelt es sich bei der Umgestaltung von ca. 1330–1333 in Wahrheit um eine Maßnahme, die von zwei unterschiedlichen Äbten ins Werk gesetzt worden ist. Ursprünglich konzipiert und begonnen wurde die Einrichtung der Retrochor-disposition mit einem doppelseitigen Altarbild durch den seit 1310 regierenden Abt Ugolino I. dei Guelfoni, dessen politische Zuordnung nicht eindeutig erscheint. Möglicherweise rechnete er bei der Konzeption des Altarbilds bereits mit seiner Bewerbung um das Amt des Bischofs von Perugia im November 1330, weshalb er das Altarbild auch mit für die im Kircheninnenraum von S. Pietro benutzte Ikonographie folgenreiche Verweise auf das Peruginer Bischofsamt versah. Er ließ sich außerdem auf dem Altarbild sowohl inschriftlich nennen als auch als Stifterfigur bildlich darstellen und nahm auf diese Weise den neu zu errichtenden Sanktuariumsbereich – offenbar in Form einer Familienkapelle – für seine Familie in Besitz.

Weder das Altarbild noch die architektonischen Umbaumaßnahmen scheinen jedoch bei seiner tatsächlich erst im Jahre 1331 erfolgten Übernahme des Bischofsamts fertiggestellt gewesen zu sein. Dies geschah erst nach einer durch die Amtsübernahme seines Nachfolgers, Ugolino II. dei Vibi durchgeführten finanziellen Sanierung des Klosters und der anschließenden Fortführung der Arbeiten. Indem Ugolino II. Vibi nun die Jahreszahl „1330“ auf dem Altarbild in das Jahr

„1333“ änderte, vermerkte er nicht nur das tatsächliche Datum der Fertigstellung der gesamten Transformationskampagne. Vielmehr nutzte er die Namensgleichheit mit seinem Vorgänger aus und identifizierte sich mit dem auf dem Altarbild genannten und abgebildeten Ugolino. Damit nahm er jedoch nicht nur – wie bisher vermutet – das Altarbild in Besitz, vielmehr bezog sich der Aneignungsakt auf den gesamten Sanktuariumsbau von S. Pietro, den Ugolino II. ja auch erst fertiggestellt hatte. Damit war der Sanktuariumsbereich nun für die Vibi in Besitz genommen. Dennoch hat Ugolino II. es offenbar zugelassen, dass sein Vorgänger Ugolino I. dei Guelfoni sich 1337 im Zentrum des Chorbereichs von S. Pietro in Sichtbeziehung zum Hochaltar und damit sowohl in der Mitte der Mönche als auch in der Mitte des von ihm begonnenen Umgestaltungsprojekts bestatten ließ. Dabei handelt es sich offenbar um ein besonderes Zeugnis der auf Ausgleich bedachten Amtsführung der beiden Ugolinos, die offenbar noch zu Lebzeiten Ugolinos I. zu einer entsprechenden Vereinbarung gelangt waren.

Mit der Transformationskampagne von ca. 1330–1333 war aber auch eine Neuordnung der Heiligenverehrung des Pietro Abate verbunden. So war dessen Verehrungsort in der Krypta, mit der eine Heiligkeit offenbar überhaupt erst baulich postuliert worden war, durch deren Niederlegung aufgegeben worden. Stattdessen wurden die Reliquien, die neben Pietro Abate auch jene des heiligen Stephanus und weiterer Heiliger enthielt, nun – offenbar erneut nach dem Vorbild von S. Francesco in Assisi – im Hochaltar rekondierte. Dabei wurde der Hochaltar offenbar in gewissem Maße als Altargrab inszeniert, indem nämlich sowohl der heilige Pietro Abate als auch der heilige Stephanus auf dem Hochaltar abgebildet wurden. Pietro Abate wurde dabei gegenständig zum heiligen Benedikt abgebildet, was mit zwei gegenüberliegenden Säulenportraits im Langhaus von S. Pietro auch noch einmal wiederholt wurde. Damit wurde die Inszenierung von Pietro Abate als Gegentyp zum heiligen Benedikt begründet, die im Kircheninnenraum von S. Pietro bei späteren Umgestaltungen äußerst wirkmächtig werden sollte.

Aber auch in anderer Hinsicht sollte das Hochaltarbild die in S. Pietro bei späteren Umgestaltungen eingebrachten Bildinhalte und bildlichen Dispositionen vorgeben. So wurde Meos Hochaltarbild offenbar bereits bei der Rückverlagerung des Altars im Jahre 1436 an die Rückwand des Chorpolygons dergestalt umgestaltet, dass die Doppelseitigkeit aufgegeben und seitlich einige Tafeln abgetrennt wurden. Anschließend wurden die Bildtafeln in drei Registern übereinander angeordnet, womit offenbar auch einem zeitgenössischen Trend zur Erhöhung von Altarbildern Rechnung getragen werden sollte. In dieser Anordnung hat die Tafel sowohl die Bilddisposition als auch die Bildinhalte des um 1500 geschaffenen Altarwerks von Pietro Perugino weitgehend vorgegeben. Auf diese Weise sollte Meos Tafel mittelbar aber auch einen großen bildprogrammatischen und dispositiven Einfluss auf die sehr weitgehende Umgestaltung des Kircheninnenraums von ca. 1591–1609 ausüben.

Die weiteren Funktionen und die tatsächliche Benutzung der um 1330 geschaffenen räumlichen Disposition lassen sich gegenwärtig nur in groben Umrissen rekonstruieren. So sollte durch die Dreiteilung möglicherweise eine Trennung in einen Mönchs- und Altarbereich ganz im Osten, einem Bereich der Männer

zwischen Altar und Lettner und einem Bereich der Frauen westlich des Lettners erreicht werden. Hier ist jedoch mit unterschiedlichen Nutzungen je nach Tages-, Wochen und Jahresrhythmus zu rechnen. Deutlich wurde durch die zeitgenössische Beschreibung der Amtsübernahme durch Ugolino II. Vibi außerdem, dass die Mönche von S. Pietro den Kircheninnenraum effektiv für räumlich-performative Inszenierungen politischer und kirchlicher Akte zu nutzen wussten.





VII

**Die Aufnahme von S. Pietro
in die Kongregation von
S. Giustina im Jahre 1436:
Eine Kirchengestaltung als
notwendige Voraussetzung
für die Klosterreform**

VII.1 Die Rekonstruktion der Umgestaltungskampagne von 1436: Welche neuen Orte erhalten Chorgestühl und Hochaltar?

a) Rekonstruktion anhand der Beschreibung des Antonio Veghi

Die Retrochor-Lösung, die in S. Pietro um ca. 1330–1333 eingerichtet worden war, wurde laut des bereits genannten Tagebucheintrags von Ser Antonio Veghi Ende 1436 aufgegeben: Nach dessen Zeugnis ist der Hochaltar, der sich zuvor außerhalb der „Tribuna“ befunden habe, am 21. Dezember jenes Jahres entfernt worden. Anschließend habe man das Chorgestühl von der „Tribuna“ weg an dessen Stelle vor der „Tribuna“ gebracht und hinter dem Chorgestühl einen neuen Altar errichtet (Dok. 4a und 4b).

Bereits bei der Besprechung des Quellenwerts von Veghis Bericht für die von ca. 1330/33 bis 1436 gültige räumliche Disposition ist deutlich geworden, dass Veghis Beschreibung der Umgestaltung von 1436 wohl etwas unscharf formuliert ist. Würde man Veghi beim Wort nehmen, hätte das Chorgestühl bis zu diesem Zeitpunkt auf dem damals bereits um ein paar Stufen erhöhten Sanktuariumsbereich (der „Tribuna“) gestanden, während der Altar „de fuore dalla tribuna“, mithin also im Langhaus Aufstellung gefunden hätte (vgl. Abb. 96 f.). Damit wäre der Altar bis 1436 sehr weit vom Chorgestühl entfernt gewesen und hätte um einige Stufen niedriger gestanden. Da diese Annahme höchst unwahrscheinlich ist, war oben bereits die Deutung vorgeschlagen worden, dass Veghi mit einer etwas umständlichen Formulierung lediglich hatte ausdrücken wollen, dass der Altar bis 1436 vom Langhaus aus gesehen vor dem wohl entlang der Wände des Chorjoches und des Chorpolygons befindlichen Chorgestühls gestanden hatte und sich dabei jedoch tatsächlich mit auf der „tribuna“ befunden hatte (Abb. 142).¹⁴⁹¹

Über die neue Disposition heißt es nun in der längeren Fassung von Antonio Veghis Bericht, die in der *Cronaca del Graziani* überliefert ist, dass „das Chorgestühl nun dort aufgestellt wurde, wo sich der Altar befunden hatte („adesso è fatto el coro dove stava lo altare“, Dok. 4b). Dies würde – nun wieder in einer strengen Lesart – aus dem Textzusammenhang geschlossen eigentlich bedeuten, dass bei der Umgestaltungskampagne von 1436 das Chorgestühl außerhalb der „tribuna“ (also dem seit 1330/33 unverändert erhöhten Sanktuariumsbereich), der Hochaltar aber östlich davon in der „tribuna“ aufgestellt wurde. Nun berichtet Veghi am Ende seines Tagebucheintrags jedoch über die bei der Altarverlagerung aufgefundenen Reliquien, dass diese „in einen Altar hinter dem Chorgestühl, in der Mitte zwischen den Säulen des genannten Chorgestühls verlegt wurden, wobei man diesseits und jenseits die Bilder des heiligen Petrus und des heiligen Paulus aufstellte“. ¹⁴⁹² Würde man diese Textpassage wieder im strengen Wortsinne lesen, ergäbe sich, dass es am

¹⁴⁹¹ S. o. S. 403.

¹⁴⁹² „Li quali ossa de San Pietro e de San Stefano, e li altri ossa [...] fuoro messe in uno altare dirieto al coro, nel mezzo fra le colonde del ditto coro, e de là e de qua le

Ostende des Chorgestühls zusätzlich zum Hochaltar einen weiteren Altar gegeben hätte (Verwendung des unbestimmten Pronomens!), der von Säulen des Chorgestühls flankiert wurde, und der die im alten Hochaltar aufgefundenen Reliquien aufnahm. Hier wird nun ganz deutlich, dass Antonio Veghi in dem gesamten Eintrag zu einer etwas unscharfen Formulierungsweise neigt, die nicht unmittelbar wörtlich verstanden werden darf: Es wird sich bei diesem Altar natürlich nicht um einen weiteren, sondern um den nach Osten verlagerten Hochaltar handeln, da nur dieser die Hauptreliquien der Kirche aufgenommen haben wird, und da diese Reliquien spätestens 1534 auch tatsächlich im Hochaltar wieder aufgefunden wurden.¹⁴⁹³ Dieser Hochaltar wird, da er ja auf die „tribuna“ verlagert wurde, in der zuvor der Retrochor stand, im Haupt des Chorpolygons gestanden haben. Und da er vom Chorgestühl umschlossen wurde, bzw. das Chorgestühl an ihn heran reichte, wird nun ohne Zweifel deutlich, dass *sowohl* das Chorgestühl *als auch* der Altar zu allen Zeiten auf der erhöhten *tribuna* gestanden haben und dass Antonio Veghi mit „de fuore dalla tribuna“ nur hatte ausdrücken wollen, dass zunächst der Altar vor dem Chorgestühl und seit 1436 das Chorgestühl vor dem Altar gestanden hatte (Abb. 143). Dies bedeutet allerdings auch, dass – anders als bisher oft angenommen – im Jahre 1436 der Hochaltar bewegt wurde, während das Chorgestühl in wesentlichen Teilen an dem Ort bestehen blieb, an dem es in den 1330er Jahren errichtet worden war (vgl. Abb. 142 im Verhältnis zu Abb. 143).¹⁴⁹⁴ Dabei ist zu berücksichtigen, dass das Chorgestühl ähnlich wie nach seiner Umgestaltung 1532–1537 über Bänke für die Zelebranten verfügt haben wird, und dass diese bei der Verlagerung des Hochaltars höchstwahrscheinlich mit verlagert wurden.¹⁴⁹⁵

Die Quelle sagt jedoch nichts dazu aus, inwiefern das Sanktuarium durch Sicht- und Gangbarrieren abgeschränkt gewesen ist. Da die Umgestaltung von 1436 jedoch, wie im Folgenden ausführlich zu zeigen sein wird, zuvörderst dem Ziel gedient hat, die Klausur für die Mönche von S. Pietro sicherzustellen, wird sicher davon auszugehen sein, dass das Chorgestühl sowohl über seitliche als auch über vordere Chorschranken verfügt hat.¹⁴⁹⁶ Außerdem ist, wie dies oben bereits ausgeführt worden ist, davon auszugehen, dass im Zuge dieser Umgestaltungsmaßnahmen nun auch das mit höchster Wahrscheinlichkeit seit 1337 im Zentrum der Tribuna befindliche Grab des Ugolino dei Guelfoni entfernt und in die Kapelle der Familie der Vibi verlagert worden ist, die den hier Bestatteten irrigerweise für dessen Nachfolger Ugolino Vibi hielten.¹⁴⁹⁷ Die dazugehörige Grabplatte befindet sich nach mehreren späteren Verlagerungen heute am Ostende des nördlichen Seitenschiffs (Abb. 289).

in imagine de S. Pietro e de S. Pavolo arlevate“, zit. nach Bonaini, et al. 1850, S. 411 (Dok. 4b).

1493 S. u. S. 689 f.

1494 Dagegen behaupten Gordon 2002, S. 239 Fn. 63, Cooper 2000, S. 212, Fn. 28 und Gardner von Teuffel 2001, S. 124, Fn. 52, der Hochaltar sei nie bewegt worden.

1495 Vgl. zur Schaffung des neuen Chorgestühls zwischen 1532–1537 unten Kapitel VIII.4.

1496 S. dazu unten insb. Kapitel VII.2.f).

1497 S. o. S. 466 ff.

Zu beachten ist außerdem, dass das seit 1333 auf dem Hochaltar stehende doppelseitige Altarbild des Meo da Siena (Abb. 824–826) auch auf dem rückverlagerten Hochaltar Aufstellung fand. Allerdings wurde es, wie die im vorherigen Abschnitt angestellten Überlegungen ergeben haben, in diesem Zuge in ein deutlich schmaleres und höheres und zudem einseitiges Bild verwandelt, indem man die Tafel zwischen der Christus- und der Marienseite aufspaltete und seitlich jeweils einige Heilige abspaltete, sodass man diese, ein leeres Mittelfeld flankierend, in einem dritten Register oberhalb eines Marien- und eines Christusregisters anordnen konnte (Abb. 827f. und 892b).¹⁴⁹⁸ Ziel dieser Maßnahme scheint zunächst gewesen zu sein, die in der neuen Position im Scheitel des Chorpolygons nicht mehr einsehbare Rückseite des ursprünglich doppelseitigen Altarbilds auch weiter sichtbar zu halten. Auf weitere Aspekte dieser Maßnahme wird im Folgenden jedoch noch einzugehen sein.

b) Der Grundriss Nr. 122 – ein Dokument der Planung oder der historischen Realität?

Fraglich ist nun, ob sich die Angaben Veghis möglicherweise durch eine weitere Quelle des Archivio di S. Pietro präzisieren lassen, und ob sich dabei auch die oben bereits aufgeworfene Frage klären lässt, ob zusätzlich zu den vermuteten Chorschranken in S. Pietro auch ein Lettner existiert hat.¹⁴⁹⁹ Dabei handelt es sich um den Grundriss aus dem Archivio di S. Pietro mit der aktuellen Inventarnummer 122 (Abb. 129–131).¹⁵⁰⁰

Auf dem Plan ist mit Ritz- und Kohlevorzeichnungen und in der Ausführung mit Tinte auf Papier das gesamte Klosterareal abgebildet (Abb. 129f.). Dabei ist der zeitliche und inhaltliche Zusammenhang der unterschiedlichen Techniken teils schwer zu interpretieren: An manchen Stellen etwa im Bereich der Apsis sowie in Teilen der nördlichen und südlichen Klostergebäude erscheint die Tinte dunkler als an anderen; zuweilen scheinen die mit schwarzem Bleistift eingetragenen Zeichnungen auch weiterführende Planungen darzustellen.¹⁵⁰¹ Die einzelnen Raumeinheiten sind schriftlich bezeichnet, wobei die Worte „clauströ“, „chiostro“, „chiesa“, „sagrestia“ und „logia“ von einer anderen Hand geschrieben wurden als

1498 Möglicherweise war diese Aufspaltung noch deutlich komplexer; s. o. S. 459 ff.

1499 Dabei geht es um die Deutung jenes „arco“, den der Steinmetz und Bildhauer Guido di Francesco im Jahre 1534 niedergelegt hat, s. o. S. 471 f.

1500 Lonzini, et al. 2014, S. 665, Nr. 122. Der Plan hat zuvor auch die Inventarnummern „n° 462“ und „Cassone XIX, n°28“, unter der er beispielsweise bei Bini geführt wird (vgl. Bini [1848] II [Ms.], S. 192 f.). Zu den im Archivio di S. Pietro erhaltenen Karten s. Lonzini, et al. 2014, S. 625–627 und Bistoni Colangeli 1995. Zum Plan ausführlich Sorignani 2023, die für den Plan die Maße 446 × 350 mm angibt (S. 214).

1501 Camilla Sorignani erwägt, dass die einzelnen Teile des Plans durch unterschiedliche Hände erstellt worden sein könnten und je nach Technik zum Teil nachträglich eingetragene Planungen darstellen könnten, Sorignani 2023, S. 214, 217.

die Worte „capitolo“, „refettorio“, „scopoerto“ und „scuperto“.¹⁵⁰² Außerdem sind an zahlreichen Stellen ohne Angabe einer Maßeinheit Längenangaben eingetragen. Im unteren Bereich des Blattes finden sich außerdem in sechs Zahlenkolonnen angestellte Berechnungen.

In der Ausführung des Planes zeigen sich frappierende Ähnlichkeiten zu Grundriss-Skizzen von Antonio da Sangallo d. J. (1484–1546).¹⁵⁰³ Dies betrifft beispielsweise den Grundriss des Klosterareals von Montecassino, den er im Jahre 1531 gemeinsam mit seinem Bruder Giovanni Battista da Sangallo (1496–1548) ausführte (Abb. 143).¹⁵⁰⁴ Auch hier ist, ähnlich wie im Grundriss Nr. 122 aus dem Archivio di S. Pietro, ein ganzer Klosterkomplex aufgenommen und auch hier finden sich überall im Plan einzelne Längenbezeichnungen. Die Wände sind ebenfalls durch nicht farblich abgedunkelte doppelte Linien in ihren äußeren Dimensionen erfasst. Außerdem finden sich wie bei S. Pietro durch Linien angedeutete Wandangaben teils auch in Bereichen, wo Säulenreihen angegeben sind (was wohl bedeuten soll, dass die Säulen nicht über alle Stockwerke hindurchgehen). Der Plan ist ebenfalls in Tinte ausgeführt, wobei keine Streiflichtaufnahmen vorliegen, die ggf. auch hier vorliegende vorbereitende Ritzungen offenlegen würden. Der Plan enthält keine Zahlenkolonnen, doch finden sich solche beispielsweise in Antonios Grundriss des Konvents von S. Maria della Quercia von ca. 1530 (Abb. 136).¹⁵⁰⁵ Im Gegensatz zum Grundriss für Montecassino, der weitgehend mit einem Lineal erstellt zu sein scheint und kaum Pentimenti aufweist, ist der Plan von S. Maria della Quercia ein Beispiel für einen der freihändig und stärker skizzenhaft ausgeführten Pläne Antonios. Der Grundriss Nr. 122 des Klosterareals von S. Pietro enthält dagegen sowohl Elemente einer auf ein gewisses „Finito“ hin abzielenden Arbeitsweise als auch stärker skizzenhafte Passagen, die zuweilen vorbestehende Zeichnungen korrigieren (z. B. im Bereich des Chores oder der Seitenkapellen). Eine derartige gemischte und in einer ähnlichen „Handschrift“ ausgeführte Arbeitsweise gibt es in Antonios Œuvre dagegen nicht. Auch scheint die Handschrift der Zahlen und Raumbezeichnungen (die sich bei Antonio beispielsweise in seinem Grundriss des vierten Projekts für S. Francesco di Catro (nach 1537) finden, Abb. 137)¹⁵⁰⁶ Antonios Handschrift sehr ähnlich zu sein, ihr aber letztlich nicht genau zu entsprechen. Der Grundriss wird also dem Umfeld von Antonio da Sangallo zuzuordnen sein, aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Antonio da Sangallo selbst stammen. Mögliche Kontakte zur Werkstatt des Antonio könnten sich entweder über das

1502 Funis 2023, S. 120. Francesca Funis möchte die erstgenannten Worte Giorgio Vasari geben, der zu dem insgesamt durch viele Hände erstellten Plan wohl seinem Besuch in S. Pietro im April 1566 beigetragen und dabei architektonische Ratschläge erteilt habe (vgl. dazu auch *ibid.*, S. 116–124). Das Wort „scuperto“ verweise als Dialektform auf einen lokalen umbrischen Verfasser.

1503 Zu dem Künstler vgl. Annarosa Cerutti Fusco, s. v. Sangallo, da: (4) Antonio da Sangallo (ii), in: *Dictionary of Art*, Bd. 27 (1996), S. 741–746 mwL.

1504 Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, U 1276A recto (Frommel, et al. 1994a, S. 227, Abb. auf S. 433).

1505 Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, U 741A recto (*ibid.*, S. 148 f., Abb. auf S. 361).

1506 Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, U 737A recto, (*ibid.*, S. 116, Abb. auf S. 291).

Netzwerk der Cassinensischen Kongregation ergeben haben, als dieser im Jahre 1531 ein Modell für die dann in abweichender Form ausgeführte Grabkapelle des Pietro de' Medici (1471–1503) in der Klosterkirche von Montecassino vorlegte und dort womöglich auch an der Gestaltung des Ostchores und der Einrichtung einer Retrochordisposition arbeitete (vgl. Abb. 138).¹⁵⁰⁷ Der Kontakt zu den Benediktinern von S. Pietro könnte allerdings auch hergestellt worden sein, als zwischen 1540 und 1543 in Perugia die Rocca Paolina nach Plänen von Antonio da Sangallo errichtet wurde (1860 zerstört).¹⁵⁰⁸ Eine andere Möglichkeit besteht schließlich darin, dass der Plan von dem in S. Pietro als Architekt und Steinmetz tätigen Guido di Francesco (erwähnt zw. 1534 und 1559) erstellt wurde, der, aus Settignano bei Florenz stammend, möglicherweise denselben Florentiner Konventionen bei der Grundrissgestaltung folgte wie auch Antonio da Sangallo.¹⁵⁰⁹

Im jüngsten Inventar des Archivio di S. Pietro wird der Grundriss nun allerdings erst in das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts datiert.¹⁵¹⁰ Dabei beziehen sich dessen Autoren auf Mauro Bini, der den Plan vor oder um 1572 hatte datieren wollen, da in jenem Jahr im Chiostro delle Stelle sechs Säulen und zwei Pilaster aufgestellt worden seien, der Plan (im rechten Bereich) diesen Kreuzgang aber nur „indiziert“, d. h. also als doppelte Ritzung mit Angabe zweier Pilaster (einer in der Flucht der Säulen auf der Ostseite) dargestellt worden sei.¹⁵¹¹ Davide Tugliani hat einen Memorialeintrag aus dem Jahr 1570 gefunden, wonach der damalige Abt Girolamo Ruscelli auf Basis einer „pianta delle nuove fabbriche“ ein dreidimensionales Planungsmodell erstellt habe; sollte es sich dabei um den Grundriss Nr. 122 gehandelt haben, so wäre dieser vor 1570 zu datieren.¹⁵¹² Fast scheint es nach dem Inhalt, als sei der dort genannte Plan kurz zuvor für das 1570 beratene Projekt des neuen Chiostro delle Stelle erstellt worden („presi la Pianta del sito delle nuove fabbriche“), doch heißt es am Ende, dass Abt Girolamo Ruscelli versucht habe, sich so gut wie möglich an die Zeichnung zu halten, die die Alten vom Refektorium gehabt hätten („Ho cerchato acostarmi quanto più ho potuto al disegno che mi par

1507 Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, U 181A recto (ibid., S. 116f., Abb. auf S. 331); Annarosa Cerutti Fusco, s. v. Sangallo, da: (4) Antonio da Sangallo (ii), in: *Dictionary of Art*, Bd. 27 (1996), S. 741–746, hier S. 744; Heikamp 1966, S. 136–138. Zu Antonio da Sangallos Beteiligung an der Retrochordisposition von Montecassino vgl. Cooper 1996, S. 85.

1508 Zur Rocca Paolina s. Annarosa Cerutti Fusco, s. v. Sangallo, da: (4) Antonio da Sangallo (ii), in: *Dictionary of Art*, Bd. 27 (1996), S. 741–746, hier S. 744.

1509 Zu Guido di Francesco s. u. Kapitel VIII.3.a). Francesco Ernesto Ventura nimmt an, dass der Plan durch Guido di Francesco oder seinen Vater Francesco di Guido gezeichnet wurde. Er sei um 1530 zu datieren, weil auf ihm im Chiostro del Pozzo (vgl. Abb. 93) jener Brunnen zu sehen sei, den Galeotto di Paolo di Assisi im Jahre 1530 geschaffen habe, Ventura 2005, S. 35.

1510 Lonzini, et al. 2014, S. 665, Nr. 122, S. 454.

1511 Bini [1848] II [Ms.], S. 255 (Dok. 31). Die Datierung der Errichtung der Südseite des Chiostro delle Stelle ergibt sich aus ASPi, L. C. 36 (Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 37), S. 107), vgl. auch Sorignani 2023, S. 217.

1512 Ibid., S. 217.

habbiano hauto gl'antichi dal Reffetorio“).¹⁵¹³ Keine dieser beiden Überlegungen führt also zu einer sicheren Datierung erst in das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts, nach der der Plan weder von Antonio da Sangallo noch von Guido di Francesco erstellt worden sein könnte.

Auch an anderen Stellen finden sich in dem Plan zahlreiche Elemente, die eindeutig identifizierbar und datierbar sind. So sind auf dem Grundriss bereits die vier Kapellen mit quadratischem Grundriss und rückwärtiger Nischenerweiterung eingetragen, die Francesco di Guido ab um 1505/1506 (ev. schon 1499?) anstelle älterer Kapellenbauten errichtete.¹⁵¹⁴ Auch ist im Plan die große Freitreppe eingetragen, für deren Ornamente dieser Künstler im Jahre 1508 eine Zahlung erhält.¹⁵¹⁵

Wurde in dem Grundriss Nr. 122 also tatsächlich ein Ist-Zustand erfasst, der historisch eindeutig zu datieren ist? Hierbei ist zunächst der Blick auf die Bereiche der vier genannten Kapellen und der Konventsbauten rechts unten im Plan zu richten. Hier finden sich zahlreiche Übermalungen; während jene im Bereich der Kapellen noch wie Korrekturen einer zunächst nicht hinreichend maßstabsgetreuen Erfassung wirken, handelt es sich bei letzteren offenbar um die Darstellung zweier abweichender Zustände, die im Grundriss also nun gleichzeitig dargestellt wären.¹⁵¹⁶

Zweifel in Bezug auf die Eindeutigkeit des Grundrisses Nr. 122 und seine Rückführbarkeit auf einen bestimmten tatsächlichen historischen Zustand ergeben sich auch im Bereich der Seitenschiffe. Im linken Seitenschiff ist die Seitenwand glatt, d. h. ohne architektonische Elemente oder Vor- und Rücksprünge

1513 S. u. Fn. 3388.

1514 S. Kapitel VIII.3.b).

1515 ASPI, L. E. d. J. 1508, (offenbar = L. E. 10 Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 273; denkbar wäre aber auch ein *Giornale* des Jahres 1508; zu überprüfen nur vor Ort im Archiv) nach Manari 1865b, S. 365. Die gesamte Treppe wird auf Basis dieses Eintrags bei Manari Francesco di Guido zugeschrieben und auf das Jahr 1508 datiert bei Boccolini 1939, S. 264; Gurrieri 1967–68, S. 180. Francesco Ventura berichtet von einem Bau 1504–1508, allerdings ohne Belege, Ventura 2003, S. 38. Bini berichtet, dass Abt Bartolomeo da Bergamo (1504–07) die Treppe habe errichten lassen; nach ASPI, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 9 seien im Jahre 1506 die Errichtungsarbeiten im Gange gewesen, an derselben Stelle finde sich für 1508 eine Zahlung an Francesco di Guido für die Ausarbeitung der Ornamente, Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 161. An anderer Stelle berichtet Bini über Abt Prospero da Faenza: „[...] nel 1521 fece costruire nell'interno del monastero la scala grande, che poi si disse di San Benedetto (Lib. Econ. n. 14, p. 211)“, *ibid.*, S. 171; ob es sich dabei allerdings um die gleiche Treppe handeln soll, ist nicht geklärt.

1516 Im Bereich der Konventsbauten wirkt es auf den ersten Blick, als sei eine erste, weitgehend rechtwinklige Anordnung hin zu einer spitzwinkligeren Anordnung der gleichen Räume korrigiert worden. So wirken auch die Kohlevorzeichnungen im linken unteren Bereich so, als wären die Dimensionen der später in Tinte ausgeführten Gebäudeteile zunächst größter eingeschätzt und die gleichen Gebäudeteile dann kleiner ausgeführt worden. Dies würde gegen eine auf dem Plan eingetragene Planänderung oder die Eintragung eines neuen Projektes basierend auf einem alten sprechen. Ohne weitere Untersuchungen sind solche Überlegungen jedoch spekulativ.

angegeben.¹⁵¹⁷ Im rechten Seitenschiff der Kirche sind dagegen parallel zu den als kleine Kreise eingetragenen Säulen zwischen den drei Schiffen in gleicher Form vor die Seitenwand gestellte Säulen zu sehen, die vier Mal alternierend ein Wandstück bzw. einen Nischeneinschnitt flankieren.¹⁵¹⁸ Der genaue Standpunkt der letzteren Säulen ist teils leicht korrigiert, ohne dass der Eindruck einer genau vermessenen Eintragung entsteht. Ein solches Projekt ist jedoch nie ausgeführt worden. Um 1751 sind im rechten Seitenschiff lediglich zwei Seitenaltäre nachweisbar; in diesem Jahr wurde der im westlichen Bereich des rechten Seitenschiffs befindliche Maurusaltar nach Osten verlagert und jene Situation hergestellt, die heute noch besteht: Es wurden nämlich in beiden Seitenschiffen jeweils drei Kapellennischen geschaffen.¹⁵¹⁹ Vor diese Nischen sind jedoch keine Säulen gestellt; die architektonische Rahmung erfolgt über an die Wand gesetzte Pilaster, die ein Gebälk tragen bzw. den profilierten Nischenbogen vorbereiten. Von vor die Wand gestellten Vollsäulen würde man außerdem erwarten, dass sie etwas tragen. Aufgrund der Parallelität mit den die Schiffe trennenden Säulen der Kirche scheint hier vor allem ein Gewölbe denkbar. Eine Wölbung des rechten Seitenschiffes ist zwei Mal vor der bisher angenommenen Datierung des Grundrisses an den Anfang des 16. Jahrhunderts erfolgt. Die letzte, heute im Kircheninnenraum sichtbare Wölbung hatte Fino di Ugolino im Jahr 1484 vorgenommen, die ältere war offenbar im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1330–1333 begonnen, jedoch nicht vollendet worden (Abb. 70–77).¹⁵²⁰ In beiden Fällen handelte es sich um Konsolgewölbe. Andererseits könnten die Säulen ein die vermeintlichen Seitenaltäre bekrönendes Gebälk getragen haben, doch ist ein solches Projekt für S. Pietro nicht nachweisbar. Zumindest in diesem Bereich liegt es also nahe, von der Eintragung eines zukünftigen Projektes und nicht des Ist-Zustandes auszugehen.¹⁵²¹

1517 In der Tat sind die Seitenaltäre des linken Seitenschiffs erst im Jahre 1751 geschaffen worden, s. u. Kapitel **XII.4**.

1518 S. a. Funis 2023, S. 124, die darin mit aller Vorsicht einen Vorschlag Vasaris für eine Gestaltung ähnlich der von Vasari projektierten Seitenwände in S. Croce in Florenz sehen will (Abb. 1249).

1519 S. u. Kapitel **XII.4.d**) und **XII.4.e**).

1520 S. zur älteren Wölbung oben Kapitel **VI.4.a**) und dort insb. S. 443 f. S. zur Wölbung des Fino di Ugolino Kapitel **VIII.1** und dort insb. S. 570 f.

1521 Ventura bezeichnet den Grundriss einerseits ebenfalls als ein Projekt, Ventura 2003, S. 38 f. Mit seinen Abbildungen, die neben dem Grundriss Nr. 122 auf einem leicht modifizierten Grundriss von Gisberto Martelli beruhen, unterstellt er allerdings andererseits für die Säulen und Nischen eine tatsächliche direkte Umsetzung: In seiner Abbildung 2 (hier Abb. 139 oben) mit der Bildunterschrift „Riproduzione ipotetica della chiesa nel primo '500“, sind die Säulen eingetragen, die Nischen werden an die Stelle von Martellis Grundriss eingetragen, also mit den tatsächlich ausgeführten Nischen gleichgesetzt. In der Abbildung 3 („Le modifiche apportate fino al 1535: l'Organo (1509), i pulpiti (1514), i muri del coro (1535)“, hier Abb. 139 unten) sind die Säulen verschwunden, die vierte Nische mit dem Zugang zu einem Anraum ersetzt – und so ist unter der Hand der Zustand hergestellt, der dem heutigen Baubefund entspricht. Dieser Ablauf ist weder kohärent argumentiert noch wahrscheinlich.

Die Ritz-Zeichnungen scheinen in mindestens zwei Etappen eingetragen worden zu sein. So sieht man im Bereich des Langhauses und der Vierung (vorgeritzte Wände des Chorpolygons ungefähr in der Mitte des dann tatsächlich eingetragenen Bereichs), dass zunächst geplant gewesen war, den Grundriss von S. Pietro womöglich in gleicher Länge, in der Breitenerstreckung jedoch weit gestauchter einzutragen (Abb. 131). Daraufhin scheint es jedoch in einer zweiten Etappe zu einer Planänderung und Verbreiterung auf die dann auch in Tinte fixierten Maße der Kirche gekommen zu sein, weil auch diese durch Ritzzeichnungen vorgebildet sind.

In seinen in Tinte ausgeführten Teilen scheint der Plan von den Abmessungen her grundsätzlich zuverlässig: Innerhalb der Kirche gehen aus dem Plan 110 Einheiten für die zusammengenommene Länge von rechtem Seitenschiff und Querhaus hervor. Für die Gesamtlänge der Kirche, die im Plan nicht ausdrücklich angegeben ist, die neben der Breite aber die einzige aus der modernen Literatur hervorgehende Längenmessung des Kirchenbaus darstellt, ergeben sich im Plan Nr. 122 im Verhältnis 140–150 Längeneinheiten. Wenn es sich bei der Einheit um den Peruginer Fuß handelt (0,365 m)¹⁵²², ergibt sich mit ca. 51 bis 55 Metern eine ungefähre Übereinstimmung mit den Angaben der modernen Literatur (53,5 m).¹⁵²³ Überblendet man den älteren Plan mit modernen Grundrissen, so kann man des Weiteren eine weitgehende Übereinstimmung in den Proportionen des Kirchenbaus und der angrenzenden Gebäude feststellen (Abb. 132, orientiert an den äußeren Dimensionen des Langhauses und des Querhauses bzw. Abb. 134, orientiert an den Dimensionen von Langhaus und Chorpolygon).¹⁵²⁴

Durch die Überblendung werden jedoch auch Ungenauigkeiten augenfällig: So weichen die Säulenabstände auf dem Plan erheblich vom modernen Grundriss ab.¹⁵²⁵ Eingetragen sind eine Halbsäule an der Westwand und darauf folgend zehn Säulen.¹⁵²⁶ Während die Gestalt der Westwand vor ihrer umfassenden

1522 Zupko 1981, S. 196f.; vgl. Fn. 1755.

1523 An dieser Stelle ist nur eine derart oberflächliche Einschätzung möglich, da ich keine Messungen vor Ort durchführen konnte. Die Binnendistanz von der inneren Querhauswand bis zur Innenwand am hinteren Ende des Querhauses wird im Grundriss Nr. 122 mit 110 Piedi angegeben („70“ plus „40“). Damit ergibt sich auf der Basis des Grundrisses eine Gesamtlänge der Kirche von ca. 141 Piedi bzw. ca. 51,6 m (Innenwände) oder ca. 148 Piedi bzw. ca. 54,0 m (Außenwände). Das entspricht ungefähr den Längenangaben der Kirche in der Literatur von 53,5 m (De Stefano 1902a, S. 10; Siciliani 1994, S. 24; „53 m“ bei Kauffmann 1987, S. 470, der hier – da er ansonsten vollständig von De Stefano abhängig ist, offensichtlich beim Übertrag 50 cm unterschlagen hat.

1524 Für die hier vorliegenden Überblendungen bin ich jeweils von den drei vorliegenden Grundrissen der Kirche ausgegangen. Daraufhin habe ich u. a. mit leichten proportionalen Verzerrungen des gesamten Plans den Grundriss Nr. 122 so angepasst, dass die äußeren Dimensionen der modernen Grundrisse (ausgegangen bin ich im Zweifel von den vier äußeren Kanten des aus Langhaus und Querhaus gebildeten Rechtecks) und des alten Grundrisses übereinstimmen. M. E. ist nur auf diese Weise eine aussagekräftige Vergleichbarkeit der Grundrisse möglich.

1525 Dies beobachtet auch Ventura 2003, S. 39.

1526 Bei der Säulenreihe zwischen rechtem Seitenschiff und Hauptschiff ist die letzte Säule als Halbsäule eingetragen, die an eine quer verlaufende Ritzung gelegt ist. Die Interpretation fällt hier schwer.

Umgestaltung ab 1591 nicht mehr überprüft werden kann,¹⁵²⁷ verfügt S. Pietro heute jedoch nur über neun Säulen.

Es ist in der Literatur nur vereinzelt versucht worden, die im Grundriss Nr. 122 verzeichneten Säulenangaben zu deuten. So hat Francesco Ernesto Ventura in seinen Rekonstruktionsskizzen zur Geschichte der räumlichen Disposition von S. Pietro ganz offensichtlich die auf dem Grundriss Nr. 122 eingetragenen rechteckigen Ansätze an den dortigen neunten Säulen zu den hinteren Teilen der Vierungspfeiler von S. Pietro uminterpretiert (Abb. 139 oben). Nach Ventura sollen die vorderen Bereiche der Vierungspfeiler erst zusammen mit den von dem Architekten, Bildhauer und Steinmetz Francesco di Guido im Jahre 1514 errichteten Kanzeln entstanden sein (Abb. 139 unten).¹⁵²⁸ Diese Interpretation erscheint jedoch als nicht plausibel. Zunächst einmal sind die vermeintlichen Pfeiler-Erweiterungen im Grundriss Nr. 122 beim neunten Säulenpaar eingetragen; Ventura überträgt sie jedoch ohne nähere Begründung auf das zehnte Säulenpaar.¹⁵²⁹ Hinzu kommt, dass mit Venturas Rekonstruktionsvorschlag davon auszugehen wäre, dass bis zur Errichtung von Guidos Kanzeln im Jahre 1514 der letzte Arkadenbogen der beiden Säulenreihen von der neunten Säule bis zum hinteren (östlichen) Teil des jeweiligen Vierungspfeilers gereicht hätte. Ganz offensichtlich wäre die daraus resultierende Spannweite jedoch viel zu weit für einen unter den gegebenen Bedingungen realisierbaren Arkadenbogen ausgefallen (vgl. Abb. 417 und 422), sodass man kaum davon ausgehen kann, dass, wie Ventura dies nahelegt, der vordere Teil der Vierungspfeiler erst nachträglich errichtet worden wäre. Zu beachten ist schließlich auch, dass die Säulenabstände auf dem Grundriss Nr. 122 auch zwischen dem neunten und dem zehnten Säulenpaar gleich bleiben; Ventura hatte die größere Entfernung zwischen den beiden östlichsten Stützen der Arkadenreihe nur deshalb so groß ausfallen lassen, um hinreichend Platz für eine nachträgliche Errichtung von Guido di Francescos Kanzeln lassen zu können.

Ein weiterer Autor, der die Angaben des Grundrisses Nr. 122 in Bezug auf die Säulen zu deuten versucht hat, ist Mauro Bini. Dieser hat nun in Bezug auf die Region um die Vierungspfeiler von S. Pietro auf ein Bild aus dem ehemaligen Besitz des Klosters verwiesen, das einen Schnitt („spaccato“) durch die Kirche von S. Pietro darstellte. Es war laut Bini im Umfeld der französischen Besetzung im Jahre 1810

1527 Die linke scheint fast vollständig mit der Westwand vermauert zu sein (Abb. 184). Verlässliche Angaben über den ursprünglichen Zustand sind hier schwer zu treffen, da 1592 durch die Verlegung der vorderen Chorschranken der untere Bereich der Westwand erheblich verändert wurde. Die Lisene, die den ersten Bogen der rechten Arkaden trägt, ist jedoch nicht Bestandteil der ursprünglichen vorderen Chorschranken. Es ist ebenso gut denkbar, dass sie bereits vor der Verlagerung der Chorschranken bestand, wie es möglich erscheint, dass sie im Zuge der Verlagerung zum Ausgleich einer Asymmetrie eingebracht worden ist.

1528 Vgl. seine Abbildung 1 und Abbildung 2 (hier Abb. 139) sowie seine Ausführungen zu den Kanzeln, deren Nichtvorhandensein im Plan er dann als *Terminus ante quem* für die Datierung des Planes verwandte.

1529 Dass sich Venturas von der Gestaltung des neunten Säulenpaars in Grundriss Nr. 122 hat inspirieren lassen, erscheint angesichts der ähnlichen Gestaltung der Pfeiler (nämlich als in die Seitenschiffe auskragend) in Venturas Grundrissen eindeutig.

an eine Peruginer Familie mit Namen Santarelli gegeben worden und ist nun verschollenen (*Dok. 32 und 34*).¹⁵³⁰ Laut Bini habe es sich bei diesem Bild nun um eine zwischen 1436 und 1500 zu datierende Darstellung gehandelt, die dokumentiere, dass der Triumphbogen der Kirche ursprünglich auf Säulen aufgeruht habe.¹⁵³¹ Diese Säulen seien nun, so Bini, wahrscheinlich jene, die am östlichen Ende der Säulenreihe im Grundriss Nr. 122 zu sehen seien. Auf dem Santarelli-Bild, dem Bini hier offenbar höhere Glaubwürdigkeit zubilligen möchte, waren die Säulen aber offenbar in eingerückter Position zu sehen, was Bini zu der ganz abwegigen Vermutung bringt, der Triumphbogen der Kirche sei ursprünglich möglicherweise spitzbogig (weil durch die Engstellung der Säulen steiler) gewesen.¹⁵³² An dieser Stelle wird deutlich, dass das Santarelli-Bild mit hoher Wahrscheinlichkeit weitgehend dieselbe Situation gezeigt haben wird, die auf dem Bild der Exequien des heiligen Ludwig von Benedetto Bonfigli dargestellt ist (Abb. 821), denn auch hier ruht der Triumphbogen auf zwei gegenüber der Flucht der Langhausarkaden verengt stehenden inneren verengten Stützen. Dass diese bei Bonfigli – und wohl auch bei dem Santarelli-Bild – in Wahrheit allerdings als eckige Pfeiler ausgebildet sind, dürfte Mauro Bini ebensowenig ernstgenommen haben, wie er es ja letztlich auch nicht ernstgenommen hat, dass auf dem Grundriss Nr. 122 die westlichen Säulen gar nicht in eingerückter Position zu sehen sind. Da ein solcher Zustand gemessen am Baubefund in S. Pietro niemals bestanden haben wird (vgl. Abb. 178), wird auch an dieser Stelle die oben bereits ausführlich begründete Feststellung bestätigt, dass es sich bei Bonfiglis Darstellung keineswegs um ein Architekturportrait von S. Pietro, sondern vielmehr um eine nur von dieser Kirche inspirierte, gegenüber dem tatsächlichen Befund sehr frei ausgeführte Idealvorstellung eines antiken Kircheninnenraums handelt.¹⁵³³ Da es sich bei dem Santarelli-Bild – wie sich auch weiter unten mit einer anderen Detailbeobachtung bestätigen wird¹⁵³⁴ – offenbar um eine weitgehende Kopie des von Bonfigli gemalten Kircheninnenraums – möglicherweise unter Weglassung der zentralen Personendarstellungen – handelt, besitzt auch dieses Bild anders als von Bini vermutet keinerlei Quellenwert für die Rekonstruktion des historischen Kircheninneren von S. Pietro.

Weder Venturas noch Binis Überlegungen können also letztlich zu einer Klärung der vom Baubefund abweichenden Säulenangaben im Grundriss Nr. 122 beitragen, und der Quellenwert des Santarelli-Bilds muss wohl als äußerst gering

1530 Bini [1848] II [Ms.], S. 192. Die weiteren Angaben Binis zum Santarelli-Bild finden sich bei *ibid.*, S. 194; 218.

1531 Zu einer Datierung nach 1436 kommt Bini, da auf dem Bild das Chorgestühl *hinter* dem Hochaltar angeordnet ist. Bini nimmt nämlich irrigerweise an, dass im Jahre 1436 eine Retrochordisposition geschaffen wurde (*ibid.*, S. 193 f., 218), obwohl das Gegenteil der Fall gewesen ist. Vgl. hierzu auch Kapitel VIII.2.c). Zu einer Datierung vor 1500 gelangt Bini, weil auf dem Hochaltar noch nicht Peruginos Altarbild zu sehen ist, *ibid.*, S. 192 f.

1532 *Ibid.*, S. 193 (*Dok. 32*). Weitere Angaben zum Santarelli-Bild finden sich in diesem Text auf S. 512 f.

1533 S. o. S. 392 ff.

1534 S. u. S. 512 f.

eingeschätzt werden. Da jedoch sowohl Bini als auch Ventura in der Folgezeit auch für andere Fragen äußerst wirkmächtig geworden sind, soll ihre Vorgehensweise weiter unten weiter analysiert und widerlegt werden.

Eine weitere Interpretationsvariante des Bereichs zwischen dem neunten und dem zehnten Säulenpaar im Grundriss Nr. 122 wäre es, in den zwei parallel zur Kirchenbreite verlaufenden Ritzungen kurz nach dem zehnten Säulenpaar den Triumphbogen der Kirche zu sehen (Abb. 131). Bei der linken zehnten Säule scheint ein rechteckiger Pfeiler in der Ost-West-Ausdehnung dieses möglichen Bogens eingetragen zu sein, die rechte Säule ist bei näherem Hinsehen als Halbsäule angegeben, die vielleicht vor einen solchen korrespondierenden Pfeiler gestellt zu denken ist, auf dem der Triumphbogen einmal aufgeruht haben mag; allerdings fehlt hier die konkrete Einzeichnung eines Pfeilers. Denkt man sich diesen jedoch hinzu, so wären im Grundriss doch nur neun Säulenpaare angegeben, während anstelle des vermeintlichen zehnten in Wahrheit nur zwei Halbsäulen eingetragen wurden, die zwei Vierungspfeilern vorgeblendet gewesen waren. Es ist aber genauso gut denkbar, dass die fragliche Ritzung in Wahrheit der ursprünglich geplanten, in der Breite deutlich gestauchteren Planungsstufe angehört und damit nicht als Triumphbogen zu identifizieren ist.

Zusammenfassend handelt es sich also um einen Plan, der sowohl auf sorgfältigen Messungen beruhende Eintragungen des Baubefundes als auch Elemente von Planungen enthält; einzelne Eintragungen, deren Existenz sich nicht auch durch andere Quellen belegen lässt, könnten also immer auch bloße Studien sein, die nie in der Realität bestanden hatten. Damit ist eine genaue Datierung aber auch letztlich unmöglich, da bei keiner Eintragung sicher davon ausgegangen werden kann, dass sie einen tatsächlich bereits in dieser Form bestehenden Zustand darstellt. Will man jedoch an der Nähe der Zeichnung zur Sangallo-Werkstatt oder zu Guido di Francesco festhalten, so wird eine Datierung in die 1530er oder 1540er Jahre zu vermuten sein.

Mit dem derzeitigen Kenntnisstand ist der Widerspruch nicht aufzulösen, dass in einem ansonsten sehr sorgfältig aufgemessenen Kirchenbau, in dem scheinbar auch die Säulen anhand von Messungen eingetragen wurden (Ritzungen der Flucht, Punzierungen zur Lokalisierung der Säulen)¹⁵³⁵, die Säulenabstände in der Ausführung aber vom tatsächlichen Befund erheblich abweichen. Bei einer Lokalisierung der liturgischen Ausstattung würde sich daher immer die Frage stellen, ob man diese relativ zur (von der Westwand aus gemessenen) Nummer der Säule vornimmt (Abb. 133), oder gemessen am maßstabsgetreuen Verhältnis zum Außenbau, d. h. orientiert an den Dimensionen von Lang- und Querhaus (Abb. 132) bzw. Langhaus und Chorpolygon (Abb. 134).

1535 Es handelt sich wahrscheinlich nicht um Punzierungen einer Zirkelnadel, da die Säulen nicht kreisrund sind. Aus diesem Grunde wird hier von Punzierungen mit dem Ziel einer maßstabsgetreuen Lokalisierung der Säulen angenommen. Im Bereich der linken Säulenreihe könnte es sich statt Punzierungen auch um in Tinte ausgeführte Punkte handeln; dies ist auf den vorliegenden Abbildungen nicht sicher zu erkennen.

c) Der Grundriss Nr. 122 als Quelle für die räumliche Disposition von S. Pietro in den Jahren 1436 bis ca. 1500/1532

Fraglich ist nun, ob sich dem Grundriss Nr. 122 irgendwelche Rückschlüsse in Bezug auf die Geschichte der räumlichen Disposition von S. Pietro entnehmen lassen. Hier ist nun zunächst eine Beobachtung von entscheidender Bedeutung: So sind die in den 1530ern errichteten seitlichen Chorschränken nicht eingezeichnet, die – wie noch zu zeigen sein wird – seit damals und auch heute noch die Flucht der Seitenwände des Sanktuariums verlängernd in das Querhaus der Kirche hineinragten (Abb. 146, 253 und 338).¹⁵³⁶ Mit den bisher angestellten Überlegungen wäre aber davon auszugehen, dass derartige seitliche Chorschränken tatsächlich bereits seit 1436 bestanden hatten, und dass diese in den 1530ern nur stilistisch erneuert worden wären (Abb. 143).

Wenn man nicht davon ausgehen möchte, dass die seitlichen Chorschränken in dem Plan schlicht weggelassen wurden, wird der Grundriss Nr. 122 in Bezug auf die räumliche Disposition also nur eine nie ausgeführte Planungsstufe darstellen. Die naheliegende Alternative zu dieser Feststellung wäre, anders als bisher davon auszugehen, dass die im Jahre 1436 geschaffene räumliche Disposition eben doch grundsätzlich von der 1532 geschaffenen abgewichen hat, und dass das Chorgestühl vor seiner Erneuerung zwischen 1532 und 1537 eben doch nicht vollständig im erhöhten Sanktuariumsbereich von S. Pietro gestanden hatte. Dann könnte man davon ausgehen, dass der Plan eben doch einen historischen Zustand des Kircheninneren von S. Pietro dokumentiert und dementsprechend vor 1532 zu datieren ist.

Tatsächlich scheint der Grundriss auch den Chorbezirk von S. Pietro anzugeben, der sich dann aber in vorgelagerter Position im Bereich von Langhaus und Querhaus und außerhalb des Chorpolygons befunden hätte. So sind im Plan mehrere Elemente eingetragen, die parallel zur Breite der Kirche von Säule zu Säule Langhaus und Vierung durchteilen, wobei allerdings unklar ist, ob es sich um Abschränkungen der Kirche oder z. B. teils nur um Stufen handeln soll.¹⁵³⁷ Wenn man dem Plan tatsächlich eine große Nähe zur Sangallo-Schule zuschreiben möchte, so wäre an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass dieser in seinen Grundrissen zwar oft Schränken im Kircheninnenraum mit eingezeichnet hat, diese aber zumindest bei seinen Grundrisszeichnungen von Montecassino anders, nämlich mit dem tatsächlichen Befund entsprechenden sehr viel dünneren Mauern und unter

1536 Diese Anhaltspunkte verwendet – mit kleinen Abweichungen im Detail – auch Ventura 2003, S. 38 f. Der Plan liefert zahlreiche weitere Details, insbesondere auch im Bereich der Klostergebäude, die bisher noch nicht zu einer engeren Datierung herangezogen wurden. Da auch für die Klosterbauten eine adäquate Aufarbeitung noch aussteht, können diese Elemente hier jedoch nicht berücksichtigt werden. Für erste Hinweise auf weitere Anhaltspunkte für eine Datierung durch die Konventsbauten siehe z. B. Bini [1848] II [Ms.], S. 230.

1537 Stufen wären für die nicht vollständig durchgehenden Teilungen nicht denkbar, da die Annahme einer Rampe im Bereich der mittleren Öffnung abwegig erscheint.

Einbezug etwaiger Rhythmisierungen der Mauerfläche durch Pilaster eingetragen hat (Abb. 135 und 138).¹⁵³⁸

Wenn man in diesen Doppellinien nun aber dennoch tatsächlich Schranken sehen möchte, so hätte die westlichste von ihnen das Langhaus laut Grundriss Nr. 122 bei der siebten Säule (Abb. 133) (maßstabsgetreu aber bei der achten, vgl. Abb. 132) durchteilt. Nähme man den Grundriss wörtlich, so hätte diese Schranke über keinerlei Durchgang verfügt, da der Plan ansonsten überwiegend Türöffnungen und Durchgänge in Form von Unterbrechungen der Wand angibt.¹⁵³⁹ Eine zweite Abschränkung befindet sich direkt beim nächsten, achten (bzw. neunten) Säulenpaar. Für diese scheint der Mitte ein Durchgang angegeben zu sein. Wenn man nun annimmt, dass die erste Durchschranke der Lettner von S. Pietro und die zweite die vorderen Chorschranken gewesen sind, dann hätte zwischen ihnen nur ein schachtartiger Raum in der Breite nur eines einzigen Interkolumniums bestanden. Eine derartige, zwischen Lettner und vorderen Chorschranken nur einen schachtartigen Raum schaffende Disposition ist bisher jedoch aus keiner anderen Kirche bekannt und wirkt daher auf den ersten Blick höchst unplausibel.

Merkwürdigkeiten ergeben sich auch in Bezug auf die östliche Begrenzung des Chorbereichs. So hatte Ventura in der von Westen aus gesehen dritten vermeintlichen Abschränkung, die aus einer doppelten Mauer (eine Korrektur?) mit einem möglichen Durchgang oder Rücksprung in der Mitte bestand, Peruginos Altarwerk von um 1500 sehen wollen, das er, Bini folgend, als mauerartige Struktur rekonstruieren wollte.¹⁵⁴⁰ Im Folgenden wird jedoch ausführlich dargelegt, dass diese Rekonstruktion nachweislich falsch ist und Peruginos Altarwerk in Wahrheit als schrank- oder triumphbogenförmige Struktur zu rekonstruieren ist.¹⁵⁴¹ Und auch am Ostende gibt es wieder eine Dopplung der Strukturen, weil ungefähr im Abstand eines Interkolumniums auf die dritte eine vierte, erneut mit einem vermeintlichen Durchgang versehene Abschränkung zu folgen scheint. Fraglich wäre in diesem Bereich erst recht, wie dieser schachtartig zu denkende Bereich funktionell genutzt worden wäre.

Der Zugang der Mönche zum Chorgestühl scheint laut Grundriss Nr. 122 durch eine Seitentür direkt unterhalb der Scala nuova erfolgt zu sein, die das südlich der Kirche liegende Kloster mit dem Kirchenbau verband. Unmittelbar westlich dieses Zugangsbereichs befindet sich im rechten Seitenschiff nun eine weitere Abschränkung, die offensichtlich auch mit einer Tür versehen ist. Wenn Marcia Halls bereits genannte, anhand mehrerer Quellen belegbarer These¹⁵⁴² stimmt, dass

1538 Vgl. die Grundrisse Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. U 181A recto (Frommel, et al. 1994a, S. 116 f., Abb. S. 331; in der vorliegenden Arbeit Abb. 138); Nr. U 182A recto (ibid., S. 117, Abb. S. 332) und Nr. U 1276A recto (ibid., S. 227, Abb. S. 433; in der vorliegenden Arbeit Abb. 135).

1539 Das scheint aber nicht immer der Fall zu sein, s. z. B. die kleinen Räume an der Südost-Seite des Chiostro del Pozzo, die ebenfalls keinerlei Zugänge zu verfügen scheinen.

1540 S. u. Kapitel **VIII.2.**

1541 S. u. Kapitel **VIII.2.e)** und **VIII.2.g).**

1542 Siehe Fn. 1478.

eine entscheidende Funktion des Lettners die Sichtabschränkung beim Betreten des Chorgestühles war, dann hätte diese Abschränkung des rechten Seitenschiffes, die in unmittelbarem räumlichen Zusammenhang mit dem Mönchszugang zur Kirche steht, und für die im linken Seitenschiff keine Entsprechung existiert, die Ergänzung zu einem scheinbar bogenförmigen Lettner („Arco“) gebildet, der nur das Langhaus durchmaß.¹⁵⁴³

Die möglichen Seitenbegrenzungen des Chorbezirks sind jedoch recht merkwürdig angegeben. So hätte es entsprechend der mit Tinte gemalten Linien in der Flucht der rechten Arkaden eine durchgehende Mauer gegeben, die bereits beim Lettner begonnen¹⁵⁴⁴ und bei der vermeintlichen vierten Durchschränkung geendet hätte (Abb. 130). Das bedeutet, dass für die Mönche auf der Südseite des Chorgestühls kein Durchgang zum Chorgestühl bestanden hätte; sie hätten sich zum Ostende des Chorbezirks begeben müssen, um dort durch den zentralen Durchgang zu schreiten. In jenem Fall hätte die dritte Abschränkung aber einen Durchgang besitzen müssen, der entsprechend der in diesem Bereich unklaren Eintragungen auf dem Grundriss dann wohl ehesten ebenfalls im Zentrum anzunehmen wäre. Die nördliche Begrenzung des vermeintlichen Chorbezirks ist dagegen nicht als durchgängig angegeben; so scheint es laut dem Grundriss Nr. 122 nur zwischen der vierten Abschränkung und der vermeintlichen zehnten Säule eine Mauer gegeben zu haben; westlich davon ist scheinbar nur ein kleines querstehendes Mauerstück bei der neunten¹⁵⁴⁵ und ein kleines, längs stehendes Mauerstück bei der zehnten Säule angegeben (Abb. 130).

1543 Allerdings ist auch zu bemerken, dass der Triumphbogen zumindest in einer Quelle von 1592 über seine Bemalung als „arco della chiesa“ bezeichnet wird, vgl. Manari 1866, S. 257.

1544 Vielleicht handelt es sich hierbei um die Eintragung der Orgel, die nach einem Memorialbericht (ASPi, Mazzo LXVIII (= Loncini, et al. 2014, S. 349 f., Nr. 53; möglicherweise zu identifizieren als der darin befindliche fasc. 6 „Memorie di ricordi diversi del Monastero di San Pietro e di altri dell'abbate d. Gregorio Ricciardetti“), laut Bini auf S. 10) zwischen die „ersten Säulen des Seitenschiffs auf der Epistelseite“ (Bini) gebracht wurde, Bini [1848] II [Ms.], S. 228; Manari 1866, S. 257, s. u. Fn. 1939.

1545 Denkbar wäre z. B., dass hier der Zugang zur Krypta verzeichnet ist. Bei der Wiederfreilegung der Krypta 1978–1981 wurde der Zugang an der linken Seitenwand des Langhauses unmittelbar vor der Sakramentskapelle eingerichtet (Abb. 103 f. und 165; das entsprechende Gelände vor der Wand des linken Seitenschiffes ist zu sehen auf Abb. 199); orientiert man sich an der Anzahl der Säulen (Abb. 133), so hätte sich dieser Zugang an der Säule direkt neben dem modernen Zugang befunden. Die von Fabio Palombaro gelieferte Rekonstruktionszeichnung, in der er seine Rekonstruktion der Krypta, der Fundamente der ursprünglichen Apsis von S. Pietro sowie im Sanktuarium aufgefundene Gräber auf einen modernen Grundriss projiziert (dieser sieht dem von Ottorino Gurrieri ähnlich), lokalisiert einen Zugang am rechten Ende des hinteren Korridors der Krypta, der die kleineren Räume unter den Seitenschiffen und den großen apsidialen Raum unter dem Mittelschiff miteinander verbindet (Abb. 103); Palombaro deutet ihn als Zugang zum Kloster. Palombaro 2005, S. 301. Wenn die von Palombaro in seiner Grundriss-Skizze gemachten Angaben über die Lokalisierung dieser Stufen im Verhältnis zum Kirchenraum von S. Pietro stimmen, so muss dieser Zugang schon Anfang des 16. Jahrhunderts verschüttet gewesen sein, da sich die Stufen dort genau an dem Zugang vom Klosterhof in die Kirche befunden

Trotz dieser Unsicherheiten könnte man die so aus dem Grundriss Nr. 122 gewonnenen Angaben über die Allokation des Chorgestühls zwischen 1436 und 1532 als zumindest mit dem Schriftquellenbefund vereinbar betrachten. Ginge man nun also davon aus, dass S. Pietro zwischen 1436 und 1532 über einen in Richtung Westen vorgelagerten Chorbezirk verfügt habe, so müsste man entsprechend der oben angestellten Überlegungen zum Wortlaut der Graziani-Chronik¹⁵⁴⁶ nun allerdings annehmen, dass S. Pietro zusätzlich zum Hochaltar *doch* über einen zusätzlichen, die Reliquien aufnehmenden Altar verfügt hätte, wobei der Hochaltar im Bereich des Chorgestühls, der Reliquienaltar aber im Kapellenhaupt gestanden hätte.

Nun scheint ein Altar im Chorhaupt von S. Pietro im Grundriss Nr. 122 auch tatsächlich angegeben zu sein (Abb. 130). Die Lokalisierung des vermeintlichen Hochaltars im Chorbezirk erscheint jedoch weit schwieriger. So heißt es in der „Graziani“-Chronik, dass die Reliquien im Jahre 1436 eingebracht worden seien „in uno altare dirieto al coro, nel mezzo fra le colonde del ditto coro, e de là e de qua le immagine de S. Pietro e de S. Pavolo arlevate“ (Dok. 4b). Wenn man nun annehmen möchte, dass „zwischen den Säulen des Chorgestühls“ bedeutet, dass der Altar von dem rätselhaften zehnten Säulenpaar in der Arkadenflucht flankiert worden sei, dann mag man ihn mit dem nur schwach zu erkennenden Rechteck im Bereich des vermeintlichen Triumphbogens identifizieren. Letztlich hätte er sich dann aber nicht *hinter* dem Chorgestühl, sondern in seinem Inneren befunden, wenn auch im hinteren Bereich. Will man aber davon ausgehen, dass mit den in der Quelle genannten Säulen wie bisher angenommen tatsächlich solche des Chorgestühls selbst und nicht etwa der Arkadenreihe der Kirche gemeint sind, dann hätte dieses den östlichen Abschluss umlaufen und den Altar direkt flankiert. In diesem Falle müsste man den merkwürdigen vermeintlichen Rücksprung in der Mitte der dritten Abschränkung als den Ort ansehen, den der Hochaltar von S. Pietro zwischen 1436 und 1532 eingenommen hätte.

Auch wenn es also möglich scheint, den Schriftquellenbefund mit dem – allerdings vagen – Befund des Grundrisses Nr. 122 zu versöhnen, so erscheint eine solche Rekonstruktion jedoch dennoch als äußerst unwahrscheinlich. So ist bisher angenommen worden, dass die Erhöhung des Bodenniveaus im Bereich

hätten. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass dieser Zugang dem Betreten der Krypta gedient hat.

Ein Zugang zur Krypta muss jedoch noch Anfang des 16. Jahrhunderts bestanden haben, wenn man dem unbekannten Verfasser mit offensichtlichen genaueren Kenntnissen der Ausgrabungsunterlagen folgt, der in einem Aufsatz der italienischen Wikipedia Indizien für den Zeitpunkt der Zuschüttung aufgelistet hat. Danach sollen in der Krypta mehrere Hinterlassenschaften aufgefunden worden sein, die in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu datieren sind. Insgesamt ist es also wahrscheinlich, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts im linken Seitenschiff ein Zugang zur Krypta bestand; hier besteht jedoch noch erheblicher Aufarbeitungsbedarf.

Zu dem angeblichen antiken Gräberfeld im Bereich des Sanktuariums vgl. Ottorino Gurrieri, der davon berichtet, dass sich dessen Spuren bei Ausgrabungen kurz vor 1953 gefunden hätten; Gurrieri 1953, S. 6; Kauffmann 1987, S. 468; vgl. auch De Stefano 1902a, S. 9; Touring Club Italiano 2012g, S. 170.

von Vierung und Chorpolygon bei der Umgestaltungsmaßnahme der 1330er Jahre eingerichtet und seitdem nicht mehr verändert worden ist. Wenn man nun annimmt, dass in dem Plan die Längen- und Breitenerstreckung des Baus korrekt erfasst worden ist, so müssten sich der Umbruch im Bodenniveau zwischen der „zweiten“ und „dritten“ Abschränkung befunden haben – also mitten in dem angeblich vorgelagerten Chorbezirk (Überblendung Abb. 134). Es ist jedoch wenig wahrscheinlich anzunehmen, dass ein Chorgestühlsbezirk die Stelle der Erhöhung des Bodenniveaus mit einschließt – wie hätte der Höhenunterschied bei der Anlage der Stallen vermittelt werden sollen? Alternativ könnte man davon ausgehen, dass das erhöhte Bodenniveau des Sanktuariumsereichs wenigstens im Bereich des Chorgestühls nach Westen verlängert war und erst mit der Neuschaffung des Chorgestühls und seiner Schranken zwischen 1532 und 1537 auf den Bereich von Vierung und Chorpolygon beschränkt wurde. Hierfür fehlen in den Quellen und im Baubefund (insbesondere im unteren Bereich der entsprechenden Säulen im Langhaus) jedoch jegliche Anhaltspunkte.

Nun könnte man einwenden, dass für die Eintragung der vermeintlichen Schranken nicht die (sorgfältig in die Skizze übertragenen!) Abmessungen des Außenbaus, sondern die Säulenabstände einschlägig gewesen sein sollen (Abb. 133). In jenem Fall würde die Vierung nun im Bereich der vermeintlichen dritten Abschränkung beginnen und man könnte nun behaupten, hier seien in Wirklichkeit nicht Schranken, sondern Treppen zu sehen, wobei erst die vierten Schranken den östlichen Abschluss des Chorbezirks gebildet hätten. Eine derartige Identifikation der vermeintlichen vier länglichen Elemente im Grundriss Nr. 122 ist kürzlich auch von Camilla Sorignani vorgeschlagen worden.¹⁵⁴⁷ Das Chorgestühl hätte in diesem Fall eben nur bis an die Treppen herangereicht. Das aber würde bedeuten, dass der Hochaltar entweder in unbefriedigender Position direkt vor dem Treppenaufgang oder in erhöhter Position auf der Tribuna direkt an der vierten Abschränkung gestanden hätte, da man vor dem Altar ja noch einen Bereich für den Zelebranten annehmen muss. In dieser Position wäre der Altar jedoch im Gegensatz zu Veghis Zeugnis aber von keinerlei Säulen flankiert worden. Außerdem sind im Grundriss an dieser Stelle offenbar ein Durchgang und kein Altar angegeben. Valentina Menchetelli und Francesco Cotana haben in einem Beitrag für den Katalog zur Ausstellung „Il Perugino di San Pietro“ von 2023 eine isometrische Rekonstruktion vorgelegt, die das Chorgestühl im Langhaus angibt, gleichzeitig aber das Hochaltarbild im Chorchaupt anordnet. Dies ist allerdings nur möglich, weil die Isometrie keinerlei Unterschied im Bodenniveau angibt und die vierten vermeintlichen Schranken im Grundriss Nr. 122 weglässt.¹⁵⁴⁸

Wenn man aber bei der Annahme eines Langhauschores ausgeht, die dritte vermeintliche Abschränkung im Grundriss Nr. 122 als Stufen und die vierte vermeintliche Abschränkung doch als hintere Chorschranken interpretiert werden müssen, wäre schließlich auch fraglich, wie der nun komplett vom Chorbezirk

¹⁵⁴⁷ Sorignani 2023, S. 216 (Grafik) und 217 (Text).

¹⁵⁴⁸ Menchetelli und Cotana 2023, S. 112, Abb. 7.

abgeschränkte Sanktuariumsbereich liturgisch oder in anderer Form genutzt worden sein soll. Für eine Nutzung als Familien-(Grab)-Kapelle oder Grabkapelle für die Mönche mit einem entsprechenden zusätzlichen Altar im Kapellenhaupt gibt es bisher keine ausreichenden Hinweise.¹⁵⁴⁹ Oder möchte man davon ausgehen, dass das Sanktuarium der Ort gewesen wäre, in dem für die – da sich dieser Bereich östlich des vermeintlichen Lettners befand, möglicherweise nur männlichen – Laien Gottesdienste zelebriert wurden? Diese Nutzung lässt sich jedoch nach dem derzeitigen Kenntnisstand ebensowenig belegen wie jegliche andere eines nach Osten hin komplett von den Mönchen abgeschränkten Sanktuariumsbereichs in S. Pietro.

Fraglich wäre bei diesem Rekonstruktionsvorschlag außerdem, ob er mit der in der Congregazione di S. Giustina bzw. der Cassinensischen Kongregation üblichen räumlichen Disposition vereinbar war, da das Kloster S. Pietro 1436 in diese Ordensgemeinschaft aufgenommen wurde. Auf diese Frage wird noch ausführlich einzugehen sein; vorweggenommen sei an dieser Stelle, dass in einem Eintrag des *Libro della Fabbrica* der Mutterkirche der Kongregation, S. Giustina in Padua, im Jahre 1520 behauptet wird, dass die Verortung des Hochaltars im Haupt der „cappella maioris“ in der Cassinensischen Kongregation allgemeiner Brauch sei.¹⁵⁵⁰ Dies muss als starkes Indiz dafür gewertet werden, dass die Kongregationsvertreter, die für die Umgestaltung der räumlichen Disposition von S. Pietro im Jahre 1436 ja direkt verantwortlich gewesen waren, den Hochaltar nach dem Brauch ihrer Kongregation im Zentrum des Chorpolygons von S. Pietro aufstellen ließen.

Das Hauptargument gegen die Annahme, der Grundriss Nr. 122 würde einen vorgelagerten Chorbezirk darstellen, wie er zwischen 1436 und 1532 in S. Pietro bestanden hatte, ist jedoch, dass sich den Quellen zu den nachfolgenden Umgestaltungskampagnen keine entsprechende umfassende Verlagerung von Hochaltar und Chorgestühl entnehmen lässt. Durch die unten angestellten Überlegungen zur Neufassung des Hochaltars, die zwischen 1483 und 1500 mit der Neufassung des Altarblocks und der Errichtung von Peruginos Altarwerk mit der Himmelfahrt Christi realisiert wurde, werden ergeben, dass der Hochaltar zu jener Zeit im Zentrum des Chorpolygons in unmittelbarer Nähe der Rückwand errichtet wurde (Abb. 143).¹⁵⁵¹ Würde man davon ausgehen, dass er zuvor in einem vorgelagerten, nach hinten durch Schranken abgeschlossenen Chorbezirk gestanden hätte, müsste man nun annehmen, dass die Mönche von S. Pietro den Hochaltar um das Jahr 1500 so verlagert hätten, dass sie ihn von ihren Ställen aus nicht mehr hätten sehen können. Dies ist jedoch wohl kaum anzunehmen. Auch müsste im Rahmen

1549 Die vorläufige Aufarbeitung der Kapellenanbauten für S. Pietro von Mauro Bini hat für eine Familienkapelle in der *Cappella maggiore* zunächst einmal keine Anhaltspunkte geliefert, s. o. Kapitel VIII.3.b). Gisberto Martelli berichtet von einer Säuberung von Mönchsgräbern hinter der ursprünglichen runden Apsis der Kirche (wohl um einen erneuten Termitenbefall des Chorgestühles zu verhindern), Martelli 1966b, S. 326 Fn. 5 nach Palombaro 2005, S. 300, Fn. 23. Daraus ergibt sich jedoch nicht, dass Chorpolygon und Chorjoch tatsächlich auch liturgisch als Kapelle mit einem eigenen, vom Hauptaltar unterschiedlichen Altar genutzt worden sind.

1550 S. u. S. 558.

1551 S. u. Kapitel VIII.2.g).

dieser Umgestaltungskampagne der vermeintliche Reliquienaltar im Chorhaupt beseitigt worden sein – doch finden sich auch hierzu keinerlei Anhaltspunkte in den Schriftquellen. Sollte der Grundriss Nr. 122 also tatsächlich einen nach Westen vorgezogenen Chorbezirk darstellen, so wird es sich dabei um nicht ausgeführte Pläne gehandelt haben.

Es ist für den Grundriss Nr. 122 allerdings auch eine vollkommen andere Lesart denkbar. So könnte man die „erste“ und „zweite Abschränkung“ insgesamt für Bestandteile eines Lettners halten, wobei einzig merkwürdig bleibt, dass dieser im Bereich der „ersten Abschränkung“ keinen Durchgang besessen haben soll. Mit der „dritten“ Abschränkung könnten Stufen gemeint sein, die zum erhöhten Sanktuariumbereich führen; möglicherweise soll die Doppellinie der quer verlaufenden Linien auch andeuten, dass sich in diesem Bereich ebenfalls die vorderen Chorschranken befunden hatten, die in ihrer Mitte ebenso, wie dies für ihre Umgestaltung in den 1530er Jahren gesichert ist, in der Mitte über einen verschließbaren Zugang verfügten. In diesem Fall wäre davon auszugehen, dass in der Tat die Eintragungen innerhalb des Kircheninnenraums nicht maßstabsgetreu erfolgten.¹⁵⁵²

In der rechteckigen Struktur im Chorhaupt könnte man nun den Hochaltar sehen; das ihn flankierende und bis zu den vorderen Chorschranken verlaufende Chorgestühl wäre im Plan dann nicht eingetragen.

In dieser Lesart des Plans würde aber die vermeintliche „vierte Abschränkung“ ebensowenig als solche interpretiert wie die vermeintlichen seitlichen Chorschranken, ohne dass eine befriedigende alternative Lesart angeboten werden könnte. Auch muss man an dieser Stelle betonen, dass der Plan zwar vermeintlich Treppen zwischen dem Langhaus und dem Sanktuariumbereich zeigt, nicht aber solche zwischen dem Sanktuariumbereich und den beiden Querhausarmen. Das widerspricht jedoch nicht der an dieser Stelle betrachteten These, sondern zeigt nur, wie wenig verlässlich der nur auf den ersten Blick den damaligen Bestand erfassende Plan erscheint. Rätsel würden in der an dieser Stelle betrachteten Lesart auch die quer verlaufenden Linien aufgeben, die als „fünfte Abschränkung“ das Chorpolygon abschließen und die Doppellinie, die sich als „sechste Abschränkung“ östlich davon im Chorpolygon befindet. Erstere könnte jedoch lediglich auf Unsorgfältigkeit beim Zeichnen zurückzuführen sein, in dem unvorsichtig die Ostgrenze des Querhauses einfach verlängert wurde. Letztere vermeintliche Abschränkung könnte dagegen möglicherweise dem früheren Planungsstadium zugeordnet werden, in dem die Dimensionen des Außenbaus noch deutlich gestaucht eingetragen werden sollten (vgl. die unmittelbar anschließenden Ritzungen für das ursprüngliche, kleinere Chorpolygon, Abb. 131). Auch sie wäre damit nicht als Angabe einer tatsächlichen Schranke im Kircheninneren von S. Pietro zu lesen.

In diesem Fall würde der Grundriss Nr. 122 in Bezug auf die räumliche Disposition von S. Pietro tatsächlich jenen historischen Zustand dokumentieren, wie

1552 Vgl. die vorderen Grenzen der Vierung und damit auch des Sanktuariumbereichs im modernen Grundriss und die vermeintlichen Treppenstufen des Grundrisses Nr. 122 in der an den Außengrenzen von Langhaus und Querhaus orientierten Überblendung in Abb. 132.

er dort zwischen 1436 und ca. 1532 bestanden hat. Der Zustand würde jedoch jenen Überlegungen entsprechen, wie sie weiter oben bei der Interpretation des Tagebucheintrags von Antonio Veghi als dessen wahrscheinlichere Lesart angenommen worden sind.

In dieser Lesart hätten also auch laut dem Grundriss Nr. 122 in S. Pietro seit 1436 der Hochaltar im Chorhaupt gestanden und das Chorgestühl den gesamten, auch damals bereits das Chorpolygon und die Vierung umfassenden Sanktuariumsbereich umfasst. Die vorderen Chorschränken hätten am westlichen Ende dieses Sanktuariumsbereichs gestanden und hätten ihn nach Westen abgeschränkt; die seitlichen Chorschränken wären in dem Grundriss schlicht nicht mit angegeben worden. Vielleicht waren sie auch in abweichendem Material gebildet und beispielsweise nur durch die Dorsale des Chorgestühls gebildet worden, sodass eine Eintragung im Grundriss Nr. 122 als nicht notwendig erachtet worden war.

Der Grundriss Nr. 122 wird also entweder als nicht ausgeführte Planstufe (was wahrscheinlicher ist) oder in der zweiten hier vorgeschlagenen Lesart zu interpretieren sein. Er ist in jedem Fall nicht zur Widerlegung der aus dem Schriftquellenbefund und dem Baubefund gewonnenen Rekonstruktion der 1436 geschaffenen räumlichen Disposition geeignet, wonach der Hochaltar im Scheitel der Apsis stand, wohl von Zelebrantenbänken flankiert wurde und das Chorgestühl entlang der Seitenwände des Sanktuariums und wohl auch entlang seitlicher Chorschränken im Bereich der Vierung bis zum westlichen Ende des erhöhten Sanktuariumsbereichs verlief, wo der Chorbereich durch vordere Chorschränken vom Langhaus getrennt wurde.

Zusätzlich zu diesem Chorbereich existierte laut dem Schriftquellenbefund ein Lettner, der mit jenem „Arco“ zu identifizieren ist, den Guido di Francesco 1534 niedergelegt hat.¹⁵⁵³ Trotz der Unzuverlässigkeit des Grundrisses Nr. 122 habe ich für die Rekonstruktion der Grundrisse von 1330 bis 1534 den Lettner auf Basis der „ersten“ und der „zweiten Abschränkung“ in diesem Grundriss rekonstruiert (Abb. 142–144). Dabei habe ich allerdings entgegen dem Befund in Grundriss Nr. 122 aus Plausibilitätsgründen einen mittleren Zugang auch in der Westwand des Lettners postuliert. Außerdem habe ich auch die vermeintliche zusätzliche Sichtabschränkung im südlichen Seitenschiff mit übernommen, wie sie der Grundriss Nr. 122 zu suggerieren scheint. Da weder Position noch Gestalt sicher rekonstruierbar erscheinen, habe ich diese Strukturen in hellbrauner statt in dunkelbrauner Farbe eingetragen.

d) Binis Interpretation der Geschichte des Kircheninneren von S. Pietro, basierend auf Grundriss Nr. 122

An dieser Stelle lohnt es sich, intensiv auf die Rekonstruktion der Geschichte des Kircheninneren von S. Pietro einzugehen, wie sie Mauro Bini vorgenommen hat. Diese weicht nämlich in mehreren Punkten ganz grundsätzlich von den im vorliegenden Text vorgelegten Rekonstruktionen ab, wobei der Hauptgrund in einer irrigen Beurteilung des Quellenwerts des Grundrisses Nr. 122 liegt. Da Binis Rekonstruktion, wie noch deutlich werden wird, äußerst wirkmächtig gewesen ist, soll sie nun in ihren Grundzügen vorgestellt und widerlegt werden.

Binis Beschreibungen sind insgesamt vor allem deshalb schwer zu verwerten, weil er den Quellenwert zahlreicher Dokumente falsch einschätzt und diese falschen Einschätzungen zur Basis für dann sehr weitgehende Schlüsse macht. Dies betrifft nicht nur die Interpretation des Grundrisses Nr. 122, sondern auch die von Benedetto Bonfiglis Darstellung der Exequien des heiligen Ludwig (Abb. 820f.) sowie des bereits genannten „Santarelli-Bilds“. Hinzu kommt, dass Bini oft nicht kohärent argumentiert und häufig nicht offenlegt, welche Information er im Einzelnen welcher Quelle entnommen haben will. Zuweilen zitiert er auch die von ihm benutzten Quellen in falschem Zusammenhang.

Zunächst beschreibt Bini die „alte Form“ der Kirche („Forma antica della Chiesa di S. Pietro), die er dem Santarelli-Bild entnommen haben will (Dok. 32).¹⁵⁵⁴ Da – abgesehen vom Altarbild und dem Chorgestühl – alle von Bini genannten Details auch auf Bonfiglis Fresko im Palazzo dei Priori zu sehen sind, wird das Santarelli-Bild entweder stark mit Bonfiglis Bild übereingestimmt haben, oder Bini wird Bonfiglis Bild als eine weitere, entscheidende Quelle für seine Rekonstruktion der „Forma antica“ von S. Pietro verwendet haben. Außerdem hatte er, wie gleich deutlich werden wird, für seine Rekonstruktion auch den Grundriss Nr. 122 zugrunde gelegt.

In seiner „Forma Antica“ habe S. Pietro in allen Schiffen über einen offenen Dachstuhl verfügt; die ursprüngliche Bedeckung des Mittelschiffs sei zu Binis Zeit über Soffitte noch vorhanden gewesen. Die Seitenschiffe hätten scheinbar über keine Kapellen verfügt, wohl aber auf einer der beiden Seiten drei lange Fenster gotischer Form. In der Apsis hätten drei Fenster in gotischer Form mit Säulchen bestanden, über einem oder allen dreien außerdem Rosen in Steinschnitt (gemeint sind offenbar in Kreise eingeschriebene Vierpässe im Couronnement).¹⁵⁵⁵ Dies sind Elemente, die alle in Bonfiglis Fresko zu sehen sind (Abb. 821).

Im Langhaus hätten Säulen verschiedenen Materials und Formen bestanden. Der Hochaltar habe „isoliert“ vor dem Chorgestühl gestanden. Das Chorgestühl habe sich, dahinter befunden, nämlich „zwischen den beiden Pfeilern, die die Apsis abschließen“ („tra i due Piloni, che terminano l’Abside della chiesa“!). Damit meint Bini jene Pfeiler, auf den seiner Ansicht nach der Triumphbogen von S. Pietro

¹⁵⁵⁴ Bini [1848] II [Ms.], S. 192.

¹⁵⁵⁵ Ibid., S. 192.

einmal aufgeruht hatte, bevor die heute dort befindlichen Kanzeln geschaffen wurden.¹⁵⁵⁶ Damit hatte für Bini das Chorgestühl also nicht in der Apsis gestanden, sondern vielmehr in vorgelagerter Position. Diese Information hat Bini, wie er weiter unten angibt (*Dok.* 34), ausdrücklich dem Grundriss Nr. 122 entnommen, da das Chorgestühl entsprechend den dick eingezeichneten Linien (zwischen „erster“ und „vierter Abschränkung“) dort ebenfalls westlich der Tribuna in einem Bereich zwischen den beiden Triumphbogen-Pfeilern zu sehen sei (vgl. Abb. 131).¹⁵⁵⁷

Die Triumphbogen-Pfeiler seien laut Bini auf dem Santarelli-Bild als nach innen eingerückt dargestellt, nicht aber auf dem Grundriss Nr. 122 (*Dok.* 32).¹⁵⁵⁸ Auch hier wird, wie dies oben bereits angedeutet worden ist, deutlich, dass das Santarelli-Bild offensichtlich mit den Angaben von Bonfiglis Exequien des heiligen Ludwig übereinstimmt, denn auch dort ruht der Triumphbogen auf zwei nach innen eingerückten Pfeilern auf (Abb. 821). Auf dem Hochaltar, so fährt Bini fort, habe als Altarbild ein Triptychon mit gemaltem Kreuz in der Mitte gestanden, das von Maria mit Kind und heiligem Benedikt flankiert gewesen sei. Die Wände seien „rau und roh“ gewesen („crudo e grezzo“);¹⁵⁵⁹ eine Information, die Bini erneut offenbar dem nach dem Modell von Bonfiglis vermeintlicher Darstellung von S. Pietro gemalten Santarelli-Bild entnommen hat (vgl. Abb. 821).

Nun gibt Bini aber an, dass dieser Zustand noch gültig gewesen sei, als das Triptychon durch Peruginos Altarbild ersetzt worden sei.¹⁵⁶⁰ Hier wird also plötzlich deutlich, dass Bini in dieser Passage, in der es ja eigentlich um die „Forma antica“ hatte gehen sollen, gar nicht den ältesten Zustand gemeint hat, wie er mindestens vor den Umgestaltungen von 1436 gegolten hatte (die Umgestaltung von ca. 1330 kennt Bini nicht); vielmehr war es die ganze Zeit um den seit den Umgestaltungen von 1436 bestehenden Zustand gegangen.

Das bedeutet: Weil Bini sowohl das Santarelli-Bild, das mit Bonfiglis Fresko der Exequien des heiligen Ludwig wohl wesentlich übereinstimmt, als auch den Grundriss Nr. 122 irrigerweise als Beschreibungen historischer Tatsachen gedeutet hat, geht er entgegen dem ausdrücklichen Schriftquellenbefund davon aus, dass ab 1436 eine Retrochordisposition in S. Pietro bestanden hatte. Diese Fehleinschätzung sollte jedoch, wie im Folgenden immer wieder deutlich wird, erhebliche Wirkung auf die Sekundärliteratur haben.

Bei der Interpretation von Antonio Veghis Tagebucheintrag, der genau das Gegenteil belegt, muss Bini also nun in erhebliche Schwierigkeiten kommen. Er reagiert, indem er zunächst einmal die Glaubwürdigkeit Veghis herabsetzt („Se vuoi poi prestar fede ad Andrea di Ser Angelo Veghi [...]“)¹⁵⁶¹ und dann statt des einfachen Wortlauts eine extrem umständliche Lesart vorschlägt: Ursprünglich

1556 Ibid., S. 193.

1557 Ibid., S. 218.

1558 Ibid., S. 193 f.

1559 Ibid., S. 193.

1560 Ibid., S. 192.

1561 Ibid., S. 193.

habe das Chorgestühl nämlich laut Veghi „nicht hinter dem Altar, sondern in der Tribuna, also dem Sanktuarium gestanden“ („il coro non era dietro l’altare, ma entro la Tribuna, cioè entro il Santuario“). Was Bini damit meint, ist, dass das Chorgestühl vor 1436 nicht an seiner späteren, angeblich weit vorgerückten Position gestanden habe, sondern (wie heute) im die Apsis einschließenden Sanktuariumsbereich, wobei der Hochaltar ursprünglich im Scheitel der Apsis gestanden habe („l’altare era più dentro verso le Fenestre [sic] ossia sotto l’Apside [sic] della Chiesa“).¹⁵⁶²

Laut dem Tagebucheintrags soll nun im Jahre 1436 der Hochaltar, der sich außerhalb der Tribuna befunden hatte, und das Chorgestühl in der Tribuna die Plätze getauscht haben („Ci dice lo stesso Diario (n° 61 p^a 36) che nel “1436 a dì 21 Dicembre fu levato l’Altare grande, che era fuori della Tribuna, e nella medesima vi era il Coro, ed hanno fatto il Coro dove era l’Altare“).¹⁵⁶³ Plötzlich erhält der Hochaltar bei Bini für die Zeit vor 1436 also eine neue Position außerhalb der Tribuna. Diese Inkongruenz in Binis Argumentation sollte man jedoch nicht überbewerten; sie ist nur der Tatsache geschuldet, dass er in dieser Situation in Veghis eigentlich eindeutige Formulierung genau das Gegenteil hineinlesen will.¹⁵⁶⁴ Was Bini hier im Kern ausdrücken will, ist, dass im Jahre 1436 jene Situation geschaffen wurde, die er zuvor als „Forma Antica“ von S. Pietro beschrieben hatte.

Zu beachten ist, dass Bini hier auch in anderer Hinsicht überhaupt nicht konsistent argumentiert, da er behauptet, dass der Hochaltar bei der Umgestaltung von 1436 ungefähr an seiner heutigen Stelle zu stehen gekommen sei.¹⁵⁶⁵ Wenn man

1562 Ibid., S. 194.

1563 Ibid., S. 194.

1564 Auch einem anderen Leser war offenbar aufgefallen, dass Bini an dieser Stelle den eigentlich eindeutigen Wortlaut der Quelle in ihr Gegenteil verkehrt, denn er schrieb an den Seitenrand von Binis Manuskript: „Questo passo è male interpretato“ (vgl. *ibid.*, S. 194).

1565 Dabei beziehe ich mich speziell auf diese Passage: „Ci dice lo stesso Diario [di Antonio Veghi] (n° 61 pa 36) che nel 1436 a dì 21 Dicembre fu levato l’Altare grande, che era fuori della Tribuna, e nella medesima vi era il Coro, ed hanno fatto il Coro dove era l’Altare: dal che apprendiamo, che il Quadro di Tela ora dei Santarelli, dal quale abbiamo preso l’antica forma della Chiesa, fu fatto dopo il 1436, quando cioè il Coro fu collocato dietro l’Altare, e che questo fu postato più avanti, e forse nel posto medesimo, in cui ora si vede [...]“ *ibid.*, S. 218.

Zum besseren Verständnis wiederhole ich hier die Ergebnisse der vorherigen Ausführungen: Antonio Veghi belegt als Zeitzeuge für 1436, dass sich vor 1436 das Chorgestühl in der Tribuna, also dem „Sanktuariumsbau“ bzw. der *Cappella maggiore* befunden habe, der Hochaltar aber außerhalb dessen. Damit kann nur eine Kollokation des Hochaltars vom Eingang aus gesehen vor dem Chorgestühl gemeint sein – also eine Retrochordisposition. 1436 ist dann das Chorgestühl an die ursprüngliche Stelle des Hochaltars verlegt, also vorgezogen worden. Über die neue Anordnung des Hochaltars sagt Antonio di Ser Veghi in der von Bini verwendeten Überlieferung nichts (s. Dok. 4a); in der Form der Überlieferung der *Cronaca del Graziani* wird ergänzt, dass der Hochaltar hinter dem Chorgestühls, flankiert von zwei seiner Säulen, neu errichtet worden sei (s. Dok. 4b).

Bini dagegen liest die Quelle so, als sei 1436 umgekehrt das Chorgestühl hinter dem Hochaltar angebracht worden, womit man die heute wieder bestehende Retrochordisposition hergestellt habe. Diese Interpretation widerspricht also dem Wortlaut der Quellen und ist damit nicht zutreffend.

nun aber die Überblendung des modernen Grundrisses und des Grundrisses Nr. 122 vergleicht (Abb. 132), so ergibt sich diese Position des Hochaltars unvereinbar mit den vorherigen Aussagen Bini. So hätte der Hochaltar zunächst einmal *auf* der Tribuna gestanden. Außerdem gilt: Wenn der Hochaltar, wie dies im modernen Grundriss angegeben ist, in der Vierung gestanden hat und das Chorgestühl sich *dahinter* befunden haben soll, muss es im Bereich des Chorjochs und des Chorpolygons gestanden haben – der Zustand, der heute eben auch der Fall ist. Will man in den in Vierung und östlichem Langhaus befindlichen Eintragungen des Grundrisses Nr. 122 tatsächlich die Position des Chorgestühls sehen, so hätte es jedoch *vor* dem Hochaltar gestanden.

Wie noch zu zeigen sein wird, ist es vor allem diese den Tatsachen widersprechende Rekonstruktion, die Bini dann dazu gebracht hat, Peruginos Hochaltar in Form einer Wand zu rekonstruieren, die mit den vorderen Chorschranken des vermeintlich zwischen den Triumphbogenpfeilern befindlichen Chorgestühls identisch war.¹⁵⁶⁶

Im Kapitel zum Chorgestühl kommt Bini noch einmal auf diese Anordnungen und Verlagerungen zurück (Dok. 34).¹⁵⁶⁷ Hier bekräftigt er seine früheren Angaben zur seit 1436 bestehenden Disposition, die er erneut unlogischerweise als „più antica forma della chiesa“ bezeichnet. Das neue Chorgestühl von 1532–1537 sei ebenfalls in der im Grundriss 122 angeblich angegebenen Position zwischen den Triumphbogenpfeilern (zwischen „erster“ und „vierter Abschränkung“) errichtet worden.

Im Ergebnis handelt es sich bei Bini Ausführung also um jene „gran confusione di date ed errori“, die ihm ein Leser handschriftlich am Rande seines Manuskripts attestiert hatte.¹⁵⁶⁸ Die von aufgrund seiner irrigen Einschätzung des Quellenwerts des Grundrisses Nr. 122 und des Bonfigli-Freskos von Mauro Bini erstellten irrigen Tatsachenbehauptungen, die in der Sekundärliteratur bis heute häufig unwidersprochen übernommen werden, sollen im Folgenden noch einmal zusammengefasst und beurteilt werden: In S. Pietro hatte der Chor zu keiner Zeit in vorgerückter Position außerhalb des Sanktuariumsbereichs gestanden. Nach 1436 und zur Zeit der Errichtung von Peruginos Hochaltarbild um das Jahr 1500 hatte der Hochaltar nicht vor der vorderen Chorschranke, sondern vielmehr im Haupt des Chorpolygons östlich des Chorgestühls gestanden. Die Annahme, dass der Triumphbogen von S. Pietro vor der Errichtung der beiden Kanzeln durch Guido di Francesco zwischen 1514 und 1520/21 auf vorgelagerten (Bonfigli-Fresko) oder nicht vorgelagerten Säulen (Grundriss Nr. 122) aufgeruht habe, ist aufgrund der Unzuverlässigkeit der beiden Quellen und des Mangels jeglicher Hinweise in den entsprechenden Regionen des Baukörpers mehr als unwahrscheinlich.¹⁵⁶⁹ Dies gilt auch für die Annahme, die Wände von S. Pietro seien im 15. Jahrhundert „roh“

1566 S. u. Kapitel VIII.2.c).

1567 Bini [1848] II [Ms.], S. 218.

1568 Am Rand von *ibid.*, S. 196, hat jemand eingetragen: „In tutto questo vi è una gran confusione di date ed errori.“

1569 S. u. S. 512 ff.

gewesen, und das Hauptschiff habe über einen offenen Dachstuhl verfügt, da Bini diese Angaben allein dem Bonfigli-Bild entnommen hatte, das aber nachweislich einen von S. Pietro inspirierten antiken Idealkirchenraum darstellt und nicht etwa ein Architekturportrait von S. Pietro.¹⁵⁷⁰

Abzulehnen ist im Übrigen auch die Annahme Binis, auf dem Hochaltar von S. Pietro habe sich zwischenzeitlich ein Triptychon befunden, das auf der Mittel- tafel eine Kreuzigung und auf den Seitentafeln eine Madonna mit Kind und einen heiligen Benedikt gezeigt hätte. Auch wenn er dies nicht direkt belegt, scheint Bini dieses Element erneut allein dem Santarelli-Bild und damit der in Bezug auf S. Pietro höchst unzuverlässige Darstellung der Exequien des heiligen Ludwig des Benedetto Bonfigli entnommen zu haben.¹⁵⁷¹ Letzteres zeigt nämlich tatsächlich auf dem Hochaltar ein Triptychon, dessen genaue Ikonographie aufgrund des Erhaltungszustands allerdings nicht mehr ermittelt werden kann (Abb. 821).¹⁵⁷²

Tatsächlich geben die vorliegenden schriftlichen Quellen keinerlei Aufschluss darüber, ob die Mönche von S. Pietro bei der Umstellung ihrer Ausstattung im Dezember 1436 das zwischen 1330 und 1333 geschaffene doppelseitige Altarbild des Meo da Siena beibehielten, bzw. ob es zum Zeitpunkt der Umstellung überhaupt noch das Hochaltarbild von S. Pietro gebildet hatte. Ein Triptychon, das Binis Beschreibung des Santarelli-Bilds entspricht, ist in S. Pietro allerdings weder heute noch vorhanden noch jemals für das Kircheninnere oder überhaupt das Kloster von S. Pietro dokumentiert.

Es ist also tatsächlich auch weiterhin von der weiter oben angestellten Überlegung auszugehen, wonach das von Meo da Siena zwischen 1330 und 1333 geschaffene, ursprünglich doppelseitige Dossale noch auf dem Hochaltar stand, als Peruginos Altar entworfen wurde. Dies ergibt sich aus der Vielzahl inhaltlicher und dispositiver Übereinstimmungen zwischen dem Altarbild des Meo da Siena und dem um 1500 geschaffenen Altarbild des Pietro Perugino (Abb. 884f.). Da sich umso mehr Übereinstimmungen ergeben, wenn man Meos Bild in seiner ab dem späten 18. Jahrhundert greifbaren Gestalt als einseitiges, nunmehr in drei Registern angeordnetes Altarbild betrachtet (Abb. 827), so ist davon auszugehen, dass das Altarbild durch die Aufspaltung und die damit einhergehende Aufgabe der Doppelseitigkeit sowie die seitliche Abspaltung von Heiligenfiguren zur Gewinnung eines dritten Registers bereits im Kircheninneren von S. Pietro und nicht erst nach ca. 1495 am neuen Aufstellungsort in der Confraternita di S. Pietro Apostolo erfolgt war. Offenbar hatte man diese Maßnahmen im Zuge der Rückverlagerung des

1570 S. o. S. 392 ff.

1571 Vgl. Bini [1848] II [Ms.], S. 192 (Dok. 32).

1572 Bini beschreibt dabei entgegen dem Bildbefund den Hochaltar als vor dem Chorgestühl befindlich, offenbar weil er sich anders nicht in der Lage sieht, die Bild-darstellung auf andere Weise mit seiner (irrigen) Rekonstruktion des Tagebucheintrags des Antonio Veghi zu versöhnen. Dabei beziehe ich mich auf die in Fn. 1565 zitierte Textpassage. Zu beachten ist hier, dass Bini, wie im vorliegenden Kapitel rekonstruiert, irrigerweise annahm, im Jahre 1436 sei eine Retrochordisposition *hergestellt* und nicht etwa beseitigt worden.

Hochaltars im Jahre 1436 ergriffen, um auch in dessen neuer Position an der Rückwand des Sanktuariums die ursprünglich auf der Rückseite des von Meos Retabel angebrachten Darstellungen sichtbar zu halten und die Tafel insgesamt zu erhöhen (Abb. 827 f. und 892 b).¹⁵⁷³ Offenbar ist die Altarmensa im Zuge der Verlagerung allerdings nicht verschmälert worden. So wird im vorliegenden Text vermutet, dass das zwischen ca. 1495 und 1500 geschaffene neue Hochaltarbild des Pietro Perugino für S. Pietro in Perugia in seiner ursprünglichen Disposition eine Breite von ca. 3,87 m hatte und damit sogar noch breiter gewesen ist als Meos Dossale (heute ca. 3,05 m).¹⁵⁷⁴ Auch wenn im Zuge der Schaffung von Peruginos Altarbild offenbar auch ein neuer Hochalterblock geschaffen wurde,¹⁵⁷⁵ dürfte dessen Breite durch das Chorgestühl vorgegeben gewesen sein, da dieses laut Antonio Veghi den Hochaltar unmittelbar umschloss. So heißt es dort nämlich, dass der Hochaltar in seiner neuen Position ab 1436 „in der Mitte zwischen den Säulen des [...] Chorgestühls stand, wobei auf der einen Seite ein Bild des heiligen Petrus und auf der anderen das des heiligen Paulus errichtet wurden“ („nel mezzo fra le colonne del ditto coro, e de là e de qua le immagine de S. Pietro e de S. Pavolo arlevate“, Dok. 4b).¹⁵⁷⁶

e) Die Wirkmächtigkeit von Binis Text am Beispiel der Rekonstruktionsvorschläge von Francesco Ernesto Ventura und Piero Tacconi

Unfreiwillig widerlegt wurden Binis Annahmen im Übrigen auch durch Francesco Ernesto Ventura, als dieser versuchte, Binis Rekonstruktion der Geschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro durch am Grundriss Nr. 122 orientierte Eintragungen in einem modernen, wesentlich auf Martellis Zeichnung (Abb. 96) basierenden Grundriss zu visualisieren, wobei er gleichzeitig aufzeigte, dass Binis Rekonstruktionsvorschläge bei näherem Hinsehen keinesfalls zutreffen können.¹⁵⁷⁷

Den Altar, der ja nach Bini 1500 vor dem Chorgestühl und außerhalb der Tribuna errichtet worden sein soll, identifiziert Ventura nun mit dem im Grundriss Nr. 122 sichtbaren kleinen Rechteck zwischen „zweiter“ und „dritter Abschränkung“; letztere ist für Ventura identisch mit Peruginos Altarbild, das laut Bini die Gestalt einer „Muro a centina“ gehabt und das sich hinter dem Altar befunden haben soll (Abb. 139 oben).¹⁵⁷⁸ Das Chorgestühl scheint Ventura in der Zeichnung

1573 S. o. ausführlich S. 459 ff.

1574 Vgl. zur Breite von Meos Altarbild oben Fn. 1251. Vgl. zu den Maßen der einzelnen Tafeln von Peruginos Altarwerk unten Fn. 1777; zur Rekonstruktion in seiner zwischen 1495 und 1500 geschaffenen Gestalt bezüglich der inneren Tabula unten Kapitel VIII.2.f) und bezüglich der äußeren Cassa als Schrank oder Triumphbogen einschließlich ihrer möglichen Dimensionen Kapitel VIII.2.e) und VIII.2.g).

1575 S. u. S. 604 f.

1576 Zit. nach *Cronaca del Graziani*, 2. H. 16. Jh. ed. Bonaini, et al. 1850, S. 411.

1577 Ventura 2003.

1578 Vgl. zu Binis Rekonstruktion unten Kapitel VIII.2.c).

an den Seitenwänden des Chorpolygons anzugeben, das seiner Ansicht nach wohl über einen weiteren Altar verfügt haben soll. Damit wären die Mönche durch eine doppelte Schranke vom Altar und seinem Altarbild getrennt gewesen.¹⁵⁷⁹ Allerdings benennt Ventura in einer weiteren Rekonstruktionsskizze die von Guido di Francesco um 1535 geschaffenen Wände als „muri del coro“ und lokalisiert sie westlich und östlich des vermeintlichen Perugino-Altars in der Vierung von S. Pietro (Abb. 139 unten). Für 1535 trägt er an den beiden westlichen Wänden auch zwei kleine Kästchen ein, die das Chorgestühl zu meinen scheinen – Ventura scheint es also nun sowohl westlich als auch östlich der vermeintlichen Schranken im Vierungsbereich von S. Pietro zu lokalisieren. Auf die Tatsache, dass Venturas Rekonstruktionsvorschlag für den Zustand von um 1500 einen unwahrscheinlich weiten Abstand zwischen den Vierungspfeilern und den beiden letzten Säulen der beiden Arkadenreihen des Langhauses voraussetzt, ist oben bereits hingewiesen worden.

Die angebliche Rückverlagerung des angeblich mauerartigen Perugino-Altars, die Bini für das Jahr 1567 behauptet,¹⁵⁸⁰ soll laut Ventura nun auf die im Grundriss Nr. 122 verzeichnete dicke Linie erfolgt sein, die die beiden vorderen Kanten der Seitenwände des Chorpolygons miteinander verbindet. (Abb. 140). Dabei scheint Ventura zu insinuieren, dass der Grundriss Nr. 122 einen Zustand sowohl von um 1500 als auch von nach 1567 dokumentiert.

Auch in seinen Aufriss-Skizzen ist Ventura vollständig von Bini abhängig. So trägt er im Chorpolygon zweibahnige Maßwerkfenster in gotischen Formen ein, deren Existenz nur Bini behauptet hatte, bestätigt noch einmal Binis irrige Rekonstruktion von Peruginos Altarbild in mauerartiger Form und scheint auch die Existenz eines offenen Dachstuhls zu insinuieren (Abb. 140). Die Visualisierung der von Bini gestifteten Legenden in Venturas Lesart wird auf der Titelseite des Venturas Aufsatz enthaltenen Buches in der von Piero Tacconi erstellten Rekonstruktion des Chorbereichs von S. Pietro in seiner angeblichen Gestalt von um 1567 fortgeführt, indem außerdem noch die Wände wie von Bini behauptet als „crudo e grezzo“ gezeigt und die Fenster erneut in – nun allerdings abweichenden – gotischen Formen dargestellt werden. Zu beachten ist außerdem, dass die Rekonstruktionszeichnung an der Nordwand des Querhauses den Eingang zur Cappella degli Angeli zeigt, die jedoch erst ab 1598 geschaffen werden sollte.¹⁵⁸¹ An zentraler Stelle zeigt Tacconis Bild nun Peruginos Altarwerk erneut in jener irrigen Rekonstruktion als Altarwand, die, wie im vorliegenden Text weiter unten nachgewiesen wird, letztlich

1579 Ventura übernimmt in seiner Rekonstruktionsskizze für den Anfang des 16. Jahrhunderts im rechten Seitenschiff auch die Säulen vor den vorspringenden Seitenwänden, die er nur dem Grundriss Nr. 122 entnommen haben kann, zu denen sich Bini aber nicht äußert. Diese haben, wie oben bereits ausgeführt worden ist, in S. Pietro wohl nie bestanden.

1580 S. u. Kapitel VIII.2.c).

1581 S. u. Kapitel X.3.

auf Mauro Bini zurückgeht, und die in der Perugino-Forschung bis in die jüngste Zeit bestimmende Wirkung entfalten sollte.¹⁵⁸²

f) Zusammenfassung

Durch die Umgestaltungskampagne von 1436 ist also die Raumdisposition von S. Pietro im Sanktuariumsbereich entschieden umgestaltet worden (Abb. 143). So wurde der Hochaltar von seiner Position westlich des Chorgestühls ins Zentrum des Chorpolygons verlagert. Damit wurde die in S. Pietro bisher gültige Retrochordisposition beseitigt; das Chorgestühl stand nunmehr vom Langhaus aus gesehen vor dem Hochaltar. Dabei wurde das vorbestehende Hochaltarbild des Meo da Siena beibehalten, jedoch dadurch in ein deutlich schmaleres und höheres und zudem einseitiges Bild verwandelt, indem man die Tafel zwischen der Christus- und der Marienseite aufspaltete und seitlich jeweils einige Heilige abspaltete, sodass man diese, ein leeres Mittelfeld flankierend, in einem dritten Register oberhalb eines Marien- und eines Christusregisters anordnen konnte (Abb. 827f., 829 und 892b). Der Chorbezirk, der in seiner Erstreckung mit dem seit um 1330/33 gesamthaft erhöhten Sanktuariumsbereich identisch gewesen sein wird, wurde durch seitliche und vordere Chorschränken vollständig vom übrigen Kirchenraum abgegrenzt. Für die Beseitigung der Retrochordisposition waren sicherlich auch Anpassungen am Chorgestühl erforderlich; wahrscheinlich mussten jedoch nur die östlichen und westlichen Bereiche des Gestühls an die neue Situation angepasst werden (Hochaltar mit Zelebrantenbänken im Osten, Chorschränken im Westen). Am Ende flankierte das Chorgestühl den Hochaltar im Osten mit zwei seiner Säulen. Die seitlichen Chorschränken scheinen nicht durch Steinmauern, sondern vielmehr durch die Dorsale des Chorgestühls bzw. der Zelebrantenbänke selbst gebildet worden zu sein. Zu beachten ist, dass die Umgestaltungen offenbar auch die Entfernung des Grabs des ursprünglichen Initiators der Umgestaltungskampagne von ca. 1330/33, Abt Ugolino dei Guelfoni, beinhalteten, das sich bis dahin mit hoher Wahrscheinlichkeit im Zentrum der Tribuna befunden hatte. Dieses wurde nun aufgrund einer Fehlidentifikation des Toten als Abt Ugolino Vibi in die Familienkapelle der Vibi verlagert.

Diese Umgestaltung der Raumdisposition hatte wesentliche Auswirkungen auf die Unterteilung des Kirchenraums von S. Pietro in Unterräume und deren jeweilige Einsehbarkeit und Zugangsberechtigung für unterschiedliche soziale Gruppen. So hatte seit 1330 der Hochaltar nach Osten hin bereits einen Unter-Raum abgegrenzt, doch hatte diese Grenze weder eine physische noch eine Sichtbarriere dargestellt. Der Bereich östlich des Hochaltars hatte, wie dies oben dargestellt worden ist, vornehmlich als Unterraum der Mönche gedient, die dort ihr Chorgestühl besessen hatten; ungewiss ist allerdings, ob auch andere gesellschaftliche Gruppen zeitweise Zugang zu diesem Bereich hatten, und ob sich hier möglicherweise eine

(möglicherweise nur symbolische) Kathedra für den Papst befunden hatte. Der Bereich östlich des Hochaltars hatte sich also vom übrigen Kirchenraum in der Nutzung und sicher auch den Zugangsberechtigungen unterschieden, auch wenn die Grenze nicht mit physischen Schranken durchgesetzt worden war (Abb. 143).

Durch die Transformation von 1436 wurde dieser Zustand nun drastisch verändert. Durch die Schaffung seitlicher und vorderer Chorschranken wurde der mindestens vornehmlich den Mönchen von S. Pietro zukommende Bereich nun tatsächlich mit physischen Barrieren versehen, und es scheint, als hätten dieser nun tatsächlich den gesamten erhöhten Sanktuariumsbereich umfasst. Durch die Verlagerung des Hochaltars änderte sich nun auch die Gerichtetheit dieses Raums; hatten sich die Mönche beim Messvollzug bisher nach Westen gerichtet, so mussten sie sich nun nach Osten wenden.

Ob man davon ausgehen möchte, dass mit der Umgestaltungskampagne von 1436 eine Raumdisposition von Marcia Halls „Typ 1“ (Einteilung in drei physisch getrennte Unterräume) oder vom „Typ 2“ (Einteilung in zwei physisch getrennte Unterräume) geschaffen wurde,¹⁵⁸³ hängt davon ab, wie der in den Quellen genannte „arco“ gedeutet wird, der bis 1534 in S. Pietro bestanden und den der Steinmetz und Bildhauer Guido di Francesco in jenem Jahr niedergelegt hat. Möchte man ihn mit den vorderen Chorschranken von S. Pietro identifizieren, so ist der Kirchenraum nach Westen hin mangels anderer Quellenbelege wohl nicht weiter unterteilt gewesen; möchte man ihn jedoch als Lettner identifizieren, so ist der Kircheninnenraum von S. Pietro seit 1436 durch physische Grenzen in drei Unter-Räume geteilt gewesen.¹⁵⁸⁴

Es ist möglich, dass die räumliche Disposition, wie sie 1436 geschaffen worden ist, auf dem Grundriss Nr. 122 im Archivio di S. Pietro abgebildet ist. Die dort dargestellten, von Westen aus gesehen ersten beiden Schranken könnten dann die Position und Erstreckung des Lettners von S. Pietro angeben, der sich in jenem Fall zur Komplettierung der Mönchsklausur auch teilweise ins südliche Seitenschiff erstreckt hätte. Es ist jedoch auch möglich, die auf dem Grundriss abgebildeten Doppellinien nicht als Abschränkungen zu lesen bzw. in dem Grundriss insgesamt eine nicht realisierte Planungsstufe zu sehen. Damit ist auch weiterhin die Existenz eines Lettners in S. Pietro nicht sicher bewiesen. Der Grundriss Nr. 122 weist große Ähnlichkeiten mit Plänen des Antonio da Sangallo d. J. auf und ist möglicherweise in die Nähe seiner Werkstatt zu verweisen. Er wurde damit möglicherweise in den 1530er oder 1540er Jahren erstellt.

1583 S. o. Kapitel VI.5.

1584 Zur Deutung des „arco“ s. o. S. 471 f.

VII.2 Die Beseitigung der Retrochordisposition als Folge der Aufnahme in die Congregazione di S. Giustina

a) Die „Congregacio monachorum de Observantia S. Justine vel congregacio Unitatis“

Die Beseitigung der Retrochordisposition stellt verglichen mit der Entwicklung der übrigen bekannten umbrischen Kirchen mit doppelseitigen Altarbildern und Retrochor-Disposition eine Ausnahme dar. Zwar ist auch in diesen Kirchen – wie Donal Cooper herausgearbeitet hat – eine Veränderung feststellbar: Die mit ca. 50 Zentimetern Höhe relativ niedrigen doppelseitigen Altarbilder werden nämlich durch sehr viel höhere Altarbilder ersetzt. Eine solche Erhöhung des Altarbilds von S. Pietro scheint man auch mit seiner offenbar 1436 erfolgten Umgestaltung in ein dreiregistriges, einseitiges Altarbild angestrebt zu haben (vgl. Abb. 827f. und 892b).¹⁵⁸⁵ In keiner der anderen Kirchen wird jedoch die Retrochor-Disposition aufgegeben; noch dazu sind die neuen Altarbilder ebenfalls überwiegend doppelseitig, sodass die räumliche Disposition im Großen und Ganzen unverändert bleibt.¹⁵⁸⁶ Die 1436 in S. Pietro vorgenommene grundsätzliche Veränderung der räumlichen Disposition erscheint also höchst erklärungsbedürftig.

Die Tatsache, dass S. Pietro nun eine räumliche Disposition aufgibt, die wesentlich auf die Rezeption des Raumarrangements franziskanischer Kirchen der Region zurückgegangen war, und die einen raumikonographischen Verweis auf das Papsttum dargestellt hatte, ist letztlich Folge einer für das Peruginer Benediktinerkloster grundstürzenden Entscheidung des Papstes. So unierte nämlich Eugen IV. (*1383, reg. 1431–1447) mit einer auf den 19. Mai 1436 datierten Bulle die bisher papstunmittelbare Abtei mit der Kongregation „S. Giustina de Padua“.¹⁵⁸⁷ Bei dieser Kongregation handelte es sich um die jüngste und letztlich auch erfolgreiche Initiative für eine durchgreifenden Reform benediktinischer Klöster in Italien, die ob eines scheinbar weitgehenden spirituellen und materiellen Verfalls zahlreicher Konvente seit dem Dugento nicht zuletzt von päpstlicher Seite mehrfach erfolglos

1585 Siehe zu dieser Maßnahme oben S. 459 ff.

1586 Vgl. zu dem von Donal Cooper dokumentierten Vorgehen in anderen umbrischen Kirchen mit Retrochor und doppelseitigem Altarbild oben Fn. 1313. Auf die Frage, ob mit der stark erhöhten Form der Altarbilder auch eine Veränderung ihrer Funktion einhergeht, wird unten auf S. 554 ff. ausführlich eingegangen.

1587 Die Bulle findet sich transkribiert bei Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 163–167. Die Aufnahme wird bereits durch das Ende April in S. Benedetto Po (Polirone bei Mantua) tagende Generalkapitel der Kongregation S. Giustina di Padua beschlossen, OCG ed. Leccisotti 1939, 1436, S. 47.
Zur im Folgenden zusammengefassten Vorgeschichte und frühen Entwicklung der Kongregation „Santa Giustina“ bzw. der späteren Cassinensen siehe zusammenfassend Kilian 1997, S. 63–102; vgl. Trifone 1910; Trifone 1911; Leccisotti 1944; Sambin 1959; Leccisotti 1969; Trolese 1976; Trolese 1978; Trolese 1980; Trolese 1983; Trolese 1984; Trolese 2001; Trolese 2004.

vorangetrieben worden war.¹⁵⁸⁸ Die Bildung der Kongregation von S. Giustina ging zurück auf Bestrebungen des venezianischen Patriziersohnes Ludovico Barbo (1381–1443), der die Profess auf den Augustinerorden abgelegt und schon mit sechzehn Jahren das Priorat von S. Giorgio in Alga, einem beinahe aufgelassenen Augustinereremiten-Konvent bei Venedig, als Kommende erhalten hatte.¹⁵⁸⁹ 1404 verlegte auf Einladung Barbos eine kleine, reformerisch eingestellte Gemeinschaft von Regularkanonikern ihren Sitz zu Barbo nach S. Giorgio in Alga, nachdem diese sich zunächst in das nahegelegene, verlassene Kloster S. Nicolò di Lido zurückgezogen hatte. Dieser Gruppe, die sich mit päpstlicher Bestätigung ab diesem Jahre als „*Canonici secolari di S. Giorgio in Alga*“ verfassten, gehörten unter anderem die später sehr einflussreichen Geistlichen Lorenzo Giustiniani (*1381; reg. 1451–1456 als erster Patriarch von Venedig, 1690 heiliggesprochen), Antonio Correr (1369–1445; 1408–09 Lateinischer Patriarch von Konstantinopel) und sein Cousin Gabriel Condulmer, der spätere Papst Eugen IV., an.¹⁵⁹⁰

Inzwischen zum Bischof von Siena ernannt, setzte sich Condulmer beim römischen Papst Gregor XII. erfolgreich für die Einsetzung Ludovico Barbos als Abt des Benediktinerklosters von S. Giustina in Padua ein, das durch eine lange Zeit von Adelskommenden stark verfallen war.¹⁵⁹¹ Barbo gelang es bis 1410, zunächst

1588 Schon Papst Innozenz III. (1198–1216) hatte mit einem auf dem 4. Laterankonzil erwirkten Beschluss Provinzialkapitel und regelmäßige Visitationen für die Benediktinerklöster in Italien erwirken wollen (Canon 12 der Lateranbeschlüsse, „*In singulis*“, Mansi 1778, Sp. 999–1002 oder zit. nach Edition der Konzilsbeschlüsse lateinisch/deutsch in: Wohlmuth und Istituto per le Scienze Religiose (Bologna) 2000, S. 227–271). Seine Nachfolger hatten diese Initiative zunächst unterstützt, gegen Ende des 15. Jahrhunderts war der Reformeifer jedoch abgeflaut. Mit der Bulle „*Summi Magistri*“, der so genannten „*Benedictina*“ vom 20. Juni 1336, versuchte der Zisterzienserpapst Benedikt XII. (1334–1342) ein ähnliches Reformprogramm, das aber letztlich erfolglos blieb (Bullarum diplomatum et privilegiorum 1859, S. 347–387; Cocquelines 1743a, S. 214–240). Auch das Konzil von Basel (1431–1449) beschäftigte sich mit einer Reform der italienischen Klöster, scheiterte jedoch in diesem Punkte (Concilium Basilense VIII ed. Dannenbauer 1936, S. 143–147), vgl. hierzu Kilian 1997, S. 63–65 mwH; Leccisotti 1939, S. X mwH.

1589 Zur Person Barbos siehe Angelo Pantoni, s. v. Barbo, Ludovico, in: *Dizionario degli istituti di perfezione*, Bd. 1 (1974), Sp. 1044–1047; Alessandro Pratesi, s. v. Barbo, Ludovico, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 6 (1964) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-barbo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-barbo_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 24. Juni 2024); Trifone 1910; Tassi 1952; Sambin 1955; zur Barbos Episkopat in Treviso (1437–1443) vgl. Pesce 1969.

1590 Kilian 1997, S. 70–72 mwH; Leccisotti 1939, S. IX f. Zur Geschichte dieser Gruppe vgl. als grundlegende Chronik Tomasino 1642; in der neueren Literatur Silvio Tramontin, s. v. Canonici secolari di S. Giorgio in Alga, in: *Dizionario degli istituti di perfezione*, Bd. 2 (1975), Sp. 154–158; Cracco 1959; Lorenzoni 1997.

1591 Ludovico Barbo wurde von Gregor XII. am 20. Dezember 1408 in Rimini als Abt S. Giustina eingesetzt; Besitz vom Kloster nahm er am 16. Februar 1409; Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 273 ff.

Nach der Eroberung Paduas durch die Venezianer war zunächst Antonio Correr als Kommendatarabt von S. Giustina eingesetzt worden. Sein Versuch, S. Giustina durch Olivetaner sanieren zu lassen, scheiterte jedoch am Widerstand der verbliebenen „*Monachi negri*“ von S. Giustina; vgl. Kilian 1997, S. 69, 72 mwH; Leccisotti 1939, S. X–XII.

dieses Kloster zu konsolidieren, wobei er die verfallenen Gebäude wiederherstellte, S. Giustina wirtschaftlich sanierte und schließlich die Wiederherstellung der monastischen Observanz garantierte.¹⁵⁹² Dann weitete er seine Reformbestrebungen in Anlehnung an das cluniazensische System durch gezielte Neugründungen von Prioraten und die Entsendung von Reformkolonien nach und nach über Teile Oberitaliens aus.¹⁵⁹³ Im Verlaufe des Jahres 1418 bereitete Ludovico Barbo die Gründung einer Ordenskongregation mit dem Namen „De Unitate“ vor, die Papst Martin V. am 1. Januar 1419 bewilligte.¹⁵⁹⁴

Der Kongregation „De Unitate“ gehörten gleichberechtigt die vier Klöster S. Giustina in Padua, S. Giorgio Maggiore in Venedig, die Florentiner Badia und SS. Felice e Fortunato in Ammiana. Die päpstliche Bulle bekräftigte noch einmal ausdrücklich, welche Ziele neben der wirtschaftlichen und baulichen Sanierung der Klöster im Zentrum von Barbos Reformstreben standen: die Verbesserung der klösterlichen Disziplin im Sinne einer Wiederbeachtung der Benediktsregel und die Freiheit der Klöster, d. h. die Abwehr des Kommendenwesens.¹⁵⁹⁵ Die vom Papst in seiner Bulle bewilligten *Constitutiones* dieser Kongregation spiegeln Barbos Sorge um die Verstetigung seines Reformwerkes wider, dem er aus der Erfahrung mit dem Kommendenwesen heraus immer wieder die Gefahr der Machtanreicherung bei einzelnen Personen entgegenstehen sah. So sollte die oberste Leitung des Klosterverbunds bei einem jährlich tagenden Generalkapitel liegen, das sich aus den Superioren der Klöster sowie aus gewählten Vertretern der einzelnen klösterlichen Gemeinschaften zusammensetzen. Dieses Generalkapitel wählte Visitatoren, die gemeinsam mit einem aus ihren Reihen zu wählenden Präsidenten während des laufenden Jahres die Exekutivgewalt ausübten. Daneben wurden zur Verrichtung unter anderem legislativer Aufgaben vom Generalkapitel so genannte Definitoren gewählt. Die einzelnen Klöster bewahrten angesichts solcher Elemente der Zentralisierung dennoch ein gewisses Maß an Eigenständigkeit; sie wurden nach wie vor durch Äbte geleitet, die jedoch durch das Generalkapitel bestimmt wurden und

1592 Zu diesen drei Bestandteilen der Reform des Konvents von S. Giustina vgl. Kilian 1997, S. 73 f. mwH. Ludovico Barbo selbst nennt das Ziel der „Innovationis [...] sacrae sanctissimi Benedicti originalis religionis“ als oberstes Ziel seiner Reformen, Barbo [1408] ed. Pez 1721, S. 284; für das vollständige Zitat siehe Fn. 1693. Diese Ziele werden in der päpstlichen Bulle zur Gründung der Kongregation „De unitate“ von 1419 noch einmal ausdrücklich bekräftigt. Zu den Zielen Barbos siehe S. 546 ff.

1593 Leccisotti 1939, S. XIV f.

1594 Die Urkunde des Papstes Martin V. „Ineffabilis summi providentia patris“ transkribiert nach dem „Liber Privilegiorum Casinens.“ in Bullarium Cassinense ed. Margarini 1650a, S. 45–47. Barbara Kilian verweist für die Datierung der Urkunde auf deren Eschatokoll („Datum Mantuae Cal. Ianuarij Pontificatus nostri anno secundo“, d. h. 1419, da Martin am 11.11.1417 gewählt wurde). Die Datierung des Generalarchivars von S. Giustina Cornelio Margarini, der das Bullarium Cassinense 1670 herausbrachte, auf den 1. Januar 1421 sei damit nicht korrekt, vgl. Kilian 1997, S. 77, Fn. 88; siehe auch Winkelmes 1996, S. 61 Fn. 9.

1595 Bullarium Cassinense ed. Margarini 1650a, S. 46, vgl. Kilian 1997, S. 77 mwH.

deren Amtszeit auf höchstens fünf Jahre begrenzt war.¹⁵⁹⁶ Diese Konstitutionen wurden durch Martin V. mindestens zwei Mal angepasst.¹⁵⁹⁷

Am Ende einer unmittelbar folgenden fundamentalen Krise, die durch den Widerstand einzelner Klostervorsteher gegen das „demokratische“ Element der gewählten Konventualen bedingt war, kam es schließlich zu einer Bestätigung der von Barbo befürworteten, auf eine Kontrolle der Einzelklöster abzielenden Organisationsform: Am 23. Oktober oder November 1432 bestätigte Gabriele Condulmer nunmehr als Papst Eugen IV. eine neue Konstitution für die Kongregation „De Unitate“. ¹⁵⁹⁸ Im Prinzip bestätigte sie die Verfassungsregeln von 1419, führte aber ganz im Sinne Barbos weitere Regelungen ein, die einer kommandenähnlichen Ausbeutung von Klöstern weiter vorbeugen sollten: So wurde den einzelnen Klöstern das Wahlrecht für die Äbte und Prioren entzogen, die fortan jährlich durch das Generalkapitel zu bestimmen seien; ein Klostervorsteher konnte nur bis zu fünf Mal wiedergewählt werden.¹⁵⁹⁹ Diese Konstitution blieb bis in das 17. Jahrhundert in Kraft.¹⁶⁰⁰ 1433 erfolgte eine Umbenennung der Kongregation in „Congregacio monachorum de Observantia S. Justine vel congregacio Unitatis“ (häufig abgekürzt bezeichnet als „Congregazione di S. Giustina“),¹⁶⁰¹ nach der Aufnahme des Klosters Montecassino 1504/1505 benannte sich die Kongregation erneut in „Congregatio Casinensis [sic] alias S. Justinae“ um, daher die auch in dieser Arbeit verwandte Kurzbezeichnung als „Cassinensischen Kongregation“. ¹⁶⁰² Nach dem Bericht, den Barbo über sein Reformwirken verfasste, und der eine der wichtigsten Quellen für die Frühzeit der Kongregation darstellt, verstand sich die Kongregation als

1596 Vgl. zur Rechts- und Verfassungsgeschichte der Kongregation von S. Giustina: Molitor 1928, S. 278; Leccisotti 1948; Witters 1965; 1984.

1597 Am 15. Mai 1429 (Datierung von Margarini; analog zur vorgenannten Urkunde müsste diese auf den 15. Mai 1428 datiert werden, da die Datierung im Eschatokoll lautet: „Dat. Romæ apud Sanctos Apostolos Idus Maii Pontificatus nostri anno vndecimo“) erlässt Martin V. eine Bulle, die von ihrer Struktur her der des 1. Januar 1419 sehr ähnlich ist und scheinbar noch einmal umfassend die konstitutionellen Bestimmungen der Kongregation regelt. Bullarium Cassinense ed. Margarini 1650a, S. 48 f. Margarini führt noch eine weitere, allerdings kleinere Anpassung aus, die undatiert ist, Bullarium Cassinense ed. Margarini 1670 I, S. 49 f. Diese Bullen werden in den genannten Darstellungen nicht besprochen; eine hinreichende Aufarbeitung der Entwicklung der Verfassungsgeschichte der Kongregation von S. Giustina steht noch aus.

1598 Die Päpstliche Bulle „Et si ex solitudinis“ abgedruckt: Bullarium Cassinense ed. ibid., S. 50–52 (dort datiert auf dem 23. Oktober 1432) und in einer anderen, auf den 23. November 1432 datierten Version auf S. 52–54; eine weitere Version findet sich in: Cocquelines 1743b, S. 7–9; vgl. Kilian 1997, S. 81, Fn. 116; Winkelmes 1996, S. 61 Fn. 9. Vgl. zur zwischenzeitlichen Krise insb. Tassi 1951.

1599 OCG ed. Leccisotti 1939, 1431, S. 28; 1435, S. 44.

1600 Trifone 1910, S. 52; Schmitz 1955, S. 142.

1601 OCG ed. Leccisotti 1939, 1433, S. 37; 1434, S. 40; 1437, S. 51; päpstlich bestätigt am 13. Dezember 1433 (Bullarium Cassinense ed. Margarini 1650a, S. 56; vgl. Kilian 1997, S. 82, Fn. 121).

1602 Bulle Julius II. „Super cathedram“, Bullarium Cassinense ed. Margarini 1650a, S. 109 f. nach Kilian 1997, S. 90 Fn. 193; 1. Dezember 1504 behauptet Winkelmes 1996, S. 61 Fn. 9. Vgl. auch Zaggia 2003, S. 430 f.

Neubegründerin des Benediktinerordens in Italien.¹⁶⁰³ Dieser hohe Anspruch hat eine gewisse Berechtigung, gehörten doch Mitte des 15. Jahrhunderts schon 18, an dessen Ende über 40 und bis zu den Säkularisationen unter Napoleon im frühen 19. Jahrhundert fast alle Benediktinerklöster Italiens den Cassinensen an.¹⁶⁰⁴

b) Das Ende der Papstunmittelbarkeit: Der Beitritt von S. Pietro zur Kongregation von S. Giustina im Jahre 1436 und die Umformung der räumlichen Disposition von S. Pietro

Die Aufnahme von S. Pietro in Perugia in die Congregazione di S. Giustina gehört zu den frühesten Beitritten eines Klosters zu dieser Kongregation und fällt in die Zeit, in der Papst Eugen IV. als besonderer Förderer zugunsten der Congregazione di S. Giustina insgesamt 60 Urkunden erließ und ihr zahlreiche Klöster zur Reform zuführte.¹⁶⁰⁵ Die Bulle vom 19. Mai 1436, mit der dieser Papst das Kloster der Kongregation „der heiligen Justina bzw. der Einheit“ zuschlug, beschreibt in der Narratio zunächst die jüngste Entwicklung von S. Pietro: Demnach seien dem Papst durch zwei Visitatoren Berichte bestätigt worden, wonach „das Kloster S. Pietro in Perugia des Ordens des heiligen Benedikt, das der römischen Kirche unmittelbar ist, aus diversen Gründen, nicht zuletzt wegen der Vernachlässigung und Gleichgültigkeit oder besser der schlechten Lenkung des lieben Sohnes Oddo [Graziani], des Abtes dieses Klosters, in seinen Strukturen und Gebäuden zusammengefallen und in seinen Besitztümern und Einkünften vernachlässigt, sowie bezüglich der Beachtung jeglicher Regeln im Stich gelassen worden ist, und dass des Weiteren dem Kloster noch mehr Schäden in geistlichen und weltlichen Belangen entstanden sind und weiter unterhalten werden“.¹⁶⁰⁶ In der gegenwärtigen Situation hielt der

1603 Barbo [1408] [Ms.], Sp. 282 nach Kilian 1997, S. 82. Barbos Traktat „Liber de initio et progressu congregationis benedictinae S. Justinae de Padua“, den er erst 1440 in seiner Zeit als Bischof von Treviso verfasste (1437 bis zu seinem Tode 1443, vgl. *ibid.*, S. 84 f.) liegt publiziert in zwei Ausgaben vor: Barbo [1408] ed. Pez 1721 und Barbo [1408] ed. Campeis 1908. Eine weitere wichtige Quelle bildet Cavaccio 1606, der jedoch oft von Barbo abhängig ist. Barbos Angaben lassen sich jedoch oft durch Archivalien mit „Überrest“-Charakter verifizieren, sodass sein Bericht insgesamt verlässlich erscheint.

1604 Kilian 1997, S. 86 f. und 93 f. mwH. Zur Expansion der Kongregation im 15. und insbesondere im 16. Jahrhundert vgl. ausführlich Zaggia 2003.

1605 *Ibid.*, S. 82 f. Zum besonderen Verhältnis zwischen Papst Eugen IV. und Ludovico Barbo vgl. Conconi 1981, für Barbos eigene Einschätzung des Verhältnisses siehe Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 304 f.

1606 „[...] quod monasterium Sancti Petri Perusini, ordinis sancti Benedicti, nobis et Romane Ecclesie | immediate subiectum, ex diversis causis et presertim incuria et negligentia seu potius malo regimine dilecti filii Odoonis, illius abbatis, in suis structuris et edificiis collapsum ac in possessionibus et redditibus neglectum, omnique regulari | observantia destitutum erat, quodque alias plura substulerat tunc et quotidie sustinebat in spiritualibus et temporalibus detrimenta“. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 163.

Papst ein sofortiges Einschreiten für geboten, „damit das Kloster nicht in totalen Zusammenbruch fällt“. ¹⁶⁰⁷

Das Kloster von S. Pietro befand sich demnach in einem ganz ähnlichen Zustand des Verfalls von Gebäuden, Finanzen und monastischer Disziplin, in dem Ludovico Barbo 1408 S. Giustina in Padua übernommen hatte, und in dem sich auch die übrigen von der Kongregation zur Konsolidierung übernommenen Klöster ursprünglich befunden hatten. Dieser Umstand erscheint frappierend, hatte sich das Kloster doch noch unter Abt Ugolino II. Vibi (reg. 1330/31–ca. 1362) in einer besonderen Blütezeit befunden und über ca. 120 Dipendenzen verfügt; möglicherweise stellt sein Abbatat überhaupt den historischen Höhepunkt der Macht von S. Pietro dar. Daneben handelte sich jedoch nicht nur um eine politische und wirtschaftliche, sondern vielmehr auch um eine kulturelle und religiöse Hochzeit dieses Klosters, war die Amtszeit von Ugolino Vibi doch von der prachtvollen Erweiterung des Kirchenbaus S. Pietro und von einer besonderen Förderung der Bildung seiner Mönche und deren monastischer Disziplin geprägt gewesen. ¹⁶⁰⁸

Ab den 1370ern hatte für das Kloster allerdings eine längere politische und ökonomische Krisenzeit begonnen, die wesentlich durch eine Verschärfung der Parteikämpfe innerhalb der Kommune von Perugia verursacht wurde. So ist beispielsweise offenbar durch die verschärften Gegensätze zwischen den einzelnen Faktionen zu erklären, dass man sich nach dem Tod von Abt Filippo Vibi (reg. 1363–1374) auf Jahre hinaus nicht auf einen neuen Abt einigen konnte. Dies hatte wiederum zur Folge, dass dem Kloster gegenüber der Stadt Perugia ruinöse Zahlungsverpflichtungen entstanden und diese immer wieder in das Kloster hineinregierte. Die desaströse Sedisvakanz konnte das Kloster auch nicht aus eigener Kraft beenden, vielmehr wurde die Lösung erst durch eine vom Kloster S. Pietro erbetene, im Jahre 1379 päpstlich verordnete Kommendatur durch den Mailänder Erzbischof Simone di Borsano herbeigeführt. ¹⁶⁰⁹ 1380 sah sich Papst Urban VI. sogar veranlasst, die Zahl der Mönche des durch die Sedisvakanz ruinierten Klosters S. Pietro zu begrenzen. ¹⁶¹⁰ Im Jahre 1381 sollte es dann wieder zur Wahl eines regulären Abts kommen; mit Francesco di Simone di Ceccolo dei Guidalotti kam dabei ein

1607 „[...] ne illud [monasterium] in totalem collapsum deveniret“, *ibid.*, S. 163.

1608 S. o. Kapitel VI.2.

1609 Ugolini 1967–68, S. 140 f. Elli gibt an, dass Filippo Vibi bis 1379 regiert habe; dies ist aber offenbar ein Lapsus, da der zugrunde liegende, von ihm edierte Text des Mauro Bini ebenfalls 1374 als das Todesjahr von Filippo Vibi dokumentiert. S. hierzu und zu den anschließenden Entwicklungen im Kloster von S. Pietro Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 79–84.

1610 Die Bulle vom 14. März 1380 abgedruckt bei Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 20 f. Darin wird der Zustand von S. Pietro folgendermaßen beschrieben: „propter guerrarum [...] que in illis partibus longo tempore vigerunt adeo est in iuribus et facultatibus diminutum“, *ibid.*, S. 20. Siciliani referiert außerdem, dass die Paramente des offensichtlich verschuldeten Klosters 1378 für 100 Florinen verpfändet seien, gibt aber keine Belege hierfür an, Siciliani 1994, S. 12.

Vertreter jener Familie ins Amt, die mittlerweile zu den führenden Kräften innerhalb der Faktion der Raspanti, also der Vertreter des Popolo grasso gehörte.¹⁶¹¹

Inzwischen distanzierte sich das unter der Führung der Raspanti bisher guelfische, nun aber wechselnd von den Raspanti und den Beccherini (den Vertretern des tatsächlichen Adels und des Popolo minuto) regierte Perugia zunehmend vom Papst, während die kommunalen Faktionskämpfe gleichzeitig in mehrfachen Versuchen der Errichtung einer Signorie eskalierten.¹⁶¹² Als im Jahre 1389 die Beccherini die Macht in Perugia zurückeroberten, wurden die Raspanti zu Geächteten erklärt und damit exiliert; der Anführer Paolo di Nino Guidalotti wurde von den Gewinnern geköpft. Betroffen von der Ächtung war auch der Abt von S. Pietro, der zur selben Familie gehörte; er floh zwischenzeitlich in die zu S. Pietro gehörige Festung Deruta und später nach Casalina, das ebenfalls von S. Pietro abhängig war. Hier gewährte er auch anderen geflohenen Vertretern seiner Familie Schutz, darunter auch seinem Vater Simone Guidalotti, der zu den politischen Führern der Raspanti gehörte. Nicht zuletzt auf dessen Betreiben hin holten die Raspanti nun die Hilfe des arriierten Heerführers Biordo Michelotti, der im Jahre 1392 zwischen den Peruginer Faktionen die Vereinbarung über eine päpstliche Schlichtung erreichte.¹⁶¹³

Daraufhin begab sich Papst Bonifatius IX. auf kommunale Einladung hin noch im selben Jahr in die Stadt Perugia. Er plante offenbar, die Schlichtung der eskalierten Faktionskämpfe mit der Errichtung einer päpstlichen Signorie in Perugia zu verknüpfen. Bonifatius legte nun zunächst fest, dass die Raspanti zurückkehren dürften. Im Juni entschied er, seine Residenz aus dem Palazzo dei Priori in das Kloster S. Pietro zu verlagern, um dort den gesamten Sommer zu verbringen. Dabei waren offenbar Bedenken um seine eigene Sicherheit handlungsleitend; zuvor hatte er nämlich die Mauern des Klosters ausbauen und (merkwürdigerweise) den Campanile niederlegen lassen.¹⁶¹⁴

Trotz der Anwesenheit des Papstes kam es daraufhin zu einem politischen Mord: Offenbar aus Rache für ihre Exilierung wurden in den Häusern der Guidalotti führende Vertreter der ghibellinischen Beccherini aus der Familie der Baglioni ermordet. Daraufhin verließ Papst Bonifatius IX. aus Protest, scheinbar aber auch aus erhöhten Sorgen um seine Sicherheit das Kloster S. Pietro und die Stadt Perugia und begab sich nach Assisi. Daraufhin wurde auf Betreiben der Raspanti am 3. August 1393 in Perugia die Signoria des Biordo Michelotti errichtet, was die päpstlichen Aspirationen auf dieses Amt zunächst zunichtemachte. Dabei spielten die Guidalotti eine maßgebliche Rolle; Simone di Ceccolo Guidalotti, der Führer dieser Familie und Vater des Abts von S. Pietro, wurde Ende Oktober 1395 nach

1611 Ugolini 1967–68, S. 140f.

1612 H. G. Walther, s. v. Perugia, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6 (1993), Sp. 1909–1911, hier Sp. 1910; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 79.

1613 Ugolini 1967–68, S. 141 f. meN; H. G. Walther, s. v. Perugia, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6 (1993), Sp. 1909–1911, hier Sp. 1910.

1614 Ugolini 1967–68, S. 142 meN.

Rom entsandt, um den Papst mit Biordo Michelotti auszusöhnen, was ihm Ende März 1396 auch offiziell gelang.¹⁶¹⁵

1398 sollte sich jedoch das Blatt erneut in gewaltsamer und für S. Pietro äußerst folgenreicher Form wenden. So begab sich der Abt dieses Klosters, Francesco Guidalotti, am 10. März mit zwei seiner Brüder und zahlreichen Gefolgsleuten zum Peruginer Signore Biordo Michelotti und verlangte, diesen zu sprechen. Als dieser tatsächlich herauskam, wurde er von den drei Brüdern gemeinschaftlich ermordet. Wie eine zeitgenössische Chronik berichtet, hatten sie nun damit gerechnet, dass das Volk die Ermordung des „Tyranen“ begrüßen würde.¹⁶¹⁶ Stattdessen kam es aber zu einem gegen die Guidalotti gerichteten Volksaufstand in Perugia, infolgedessen Simone und Francesco Guidalotti, also der Vater und der Onkel des Abts von S. Pietro, ermordet und der gesamte Familienbesitz dauerhaft eingezogen wurden. Außerdem wurde am 12. März das Kloster S. Pietro angezündet, wobei es offenbar zum Verlust der meisten Dokumente aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert kam. Dies lässt sich auch heute noch im Sammlungsbestand im Archivio di S. Pietro ablesen.¹⁶¹⁷ Die Kirche S. Pietro blieb bei diesem Sturm jedoch intakt, weil der Magistrat der Kommune für ihren Schutz sorgte. Abt Francesco Guidalotti rettete sich nach Casalina, musste von dort aber schließlich auch wieder fliehen. Er wurde *in effigie* – d. h. durch seine öffentliche bildliche Darstellung in Form eines von einem Bein herunterhängenden Mannes mit einem kleinen Dämon, der in sein Ohr flüstert – aus Perugia verbannt und starb am 17. Juni 1400.¹⁶¹⁸

Für die Stadt Perugia bedeutete dieser Mord die Bestätigung des Endes der kommunalen Epoche und den Verlust der weitgehenden Unabhängigkeit. So wurde die Stadt 1400–1424 durch unterschiedliche externe Mächte in Form einer

1615 Ibid., S. 142 f. meN.

1616 Memorie di Perugia dall'anno 1352 all'anno 1398, BCAP, Ms. 15564 ed. Fabretti 1887, S. 56–58; zit. auch in: Ugolini 1967–68, Fn. 86. Laut Ugolini sind diese Memorie auch die wahrscheinliche Quelle für die wirkungsmächtigste Schilderung dieser Vorfälle, nämlich: Pellini 1664b, S. 94 f. Vgl. außerdem Pier Luigi Falaschi, s. v. Guidalotti, Francesco, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 61 (2004) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guidalotti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guidalotti_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 1. März 2017).

1617 Ugolini 1967–68, S. 143; Nach Montanari sei die Verschonung des Kirchenbaus die ausdrückliche Absicht der Peruginer gewesen, Montanari 1966, S. 201. Bini fasst die Ereignisse insbesondere unter Rekurs auf die lokalen Chronisten zusammen (Andrea di Angelo Veghi, Francesco di Nicolò di Nino; Mariotti, Timoteo Bottoni etc. und die zusammenfassende „Graziani“-Chronik; vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 85–102. Leccisotti und Tabarelli vermuten, dass die meisten Verluste von Archivalien im Archivio di S. Pietro auf diese Unruhen zurückzuführen sind, Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. XIV und XVII. Die Zerstörungen von 1398 sind jedoch nicht die ersten, die das Kloster S. Pietro erlitten hat. So war der Baukomplex bereits 1293 ebenfalls durch einen Bürgertumult beschädigt worden; damals wurden die Schäden durch Kommune Perugas beseitigt (vgl. Venanti 2006, S. 327 Fn. 3 nach Montanari 1957, S. 495–499). Vgl. zum Quellenbestand im Archivio di S. Pietro oben Kapitel I.3.a).

1618 Ugolini 1967–68, S. 143 meN; Pier Luigi Falaschi, s. v. Guidalotti, Francesco, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 61 (2004) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guidalotti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guidalotti_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 24. Juni 2024).

Signorie regiert; ab 1424 übernahmen schließlich die Baglioni die Signoria von Perugia, das mittlerweile weitgehend unter päpstlicher Oberhoheit stand.¹⁶¹⁹ Den endgültigen Verlust der Autonomie sollte jedoch erst die Guerra del Sale des Jahres 1540 erbringen.¹⁶²⁰

Was Abt Francesco Guidalotti zu seiner Bluttat bewegt haben mag, scheint bis heute nicht letztlich geklärt. Die genannten zeitgenössischen *Memorie* geben an, er habe aus rein persönlichen Motiven gehandelt; dabei hätten Eifersucht auf Biordo Michelotti, der mit seinem Vater Simone Guidalotti in einem besonderen Vertrauensverhältnis stand, und Ehrgeiz eine Rolle gespielt; so habe sich Abt Francesco als Lohn für die Beseitigung des Peruginer Signore eine Kardinalsernennung durch Papst Bonifatius ausgerechnet.¹⁶²¹ Außerdem soll, wie bereits berichtet, ein politisches Fehlkalkül über die Stimmung in der Peruginer Bevölkerung eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Fraglich ist jedoch, ob diese Angabe in einer zeitgenössischen Quelle eines Verfassers unbekannter (und damit möglicherweise in Opposition zu Francesco Guidalotti stehender) Parteizugehörigkeit tatsächlich den gesamten Sachverhalt erfasst. Zu berücksichtigen ist nämlich auch die besondere Lage, in der sich der Abt von S. Pietro befunden hatte. So gehörte seine Familie einerseits jener politischen Faktion der Raspanti an, die Biordo Michelotti ja überhaupt erst nach Perugia geholt hatte. Andererseits bedeutete die von den Guidalotti maßgeblich betriebene Übertragung der Signorie über die Stadt den Bruch mit dem Papst, der ja zunächst diese Funktion selbst hatte übernehmen wollen. Es scheint also, als hätte sich Francesco Guidalotti nun in einem Loyalitätskonflikt befunden, der seinen ebenfalls Familien der Raspanti entstammenden Vorgängern noch erspart geblieben war, da zu ihren Zeiten die Sache dieser kommunalen Parteiung zugleich auch noch die Sache des Papstes gewesen war. Während sein Amt von Francesco Guidalotti erforderte, als Abt eines papstunmittelbaren Klosters dem Papst die Treue zu halten, hätte eine an den Familieninteressen orientierte Amtsführung, die ja bei der Verbannung von 1389–1392 für ihn offenbar noch handlungsleitend gewesen war, einen Schwenk weg vom Papst bedeutet. Anders als seine Vorgänger Ugolino I. dei Guelfoni und Ugolino II. Vibi konnte Francesco Guidalotti also durch eine papsttreue Amtsführung als Abt von S. Pietro nicht mehr dem amtskirchlichen und dem familiären Ideal zugleich dienen und fühlte sich zu einer Entscheidung genötigt. Diese fiel schließlich gegen seine Familie und für die unmittelbare Sache des Papstes aus. Zu berücksichtigen ist dabei auch, dass er mit diesem ja zuvor auch einige Zeit in den Klostermauern von S. Pietro verbracht und ihm so möglicherweise auch persönlich nähergekommen war.¹⁶²²

1619 H. G. Walther, s. v. Perugia, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6 (1993), Sp. 1909–1911, hier Sp. 1910.

1620 S. u. Fn. 3095.

1621 Fabretti 1887, S. 56; vgl. auch Ugolini 1967–68, Fn. 86.

1622 Francesco Ugolini hatte in Francesco Guidalotti dagegen einen Emporkömmling gesehen, der die Politik des Ausgleichs nicht mehr beherrscht habe (vgl. Ugolini 1967–68, S. 140). Dabei berücksichtigt er m. E. jedoch nicht hinreichend die erheblich

Der von Francesco Guidalotti verübte politische Mord sollte jedoch nicht zu einer Stärkung des Klosters S. Pietro in seiner starken Position als papstunmittelbare Entität führen; vielmehr kam es zu einer Teilzerstörung der Klostergebäude, einer dauerhaften Vertreibung von Abt Francesco und zum Ende der Guidalotti als einer der führenden Peruginer Familien. Die Krise des Klosters, die bereits vor Francescos Abbatat begonnen hatte, konnte offenbar auch während der langen Amtszeit seines Nachfolgers Oddo di Fazio dei Graziani (reg. 1400–1436, † um 1438) nicht gelöst werden, auch wenn er dies offenbar mit großem Eifer anstrebte. Grund hierfür war einerseits die katastrophale finanzielle Lage des Klosters und andererseits die Tatsache, dass die Mönche des Klosters derart unzufrieden mit der Regierung Oddos waren, dass sie sich direkt beim Papst über seine Amtsführung beschwerten. Dieser unternahm daraufhin einen Reformversuch durch die Entsendung zweier Deputierter, der allerdings scheiterte. Daraufhin traf Eugen IV. noch während des laufenden Abbatats von Oddo Graziani die Entscheidung, S. Pietro mit der Congregazione di S. Giustina zu unieren.¹⁶²³ Damit sollte Oddo Graziani der letzte Vertreter der seit dem mittleren Dugento andauernden Epoche stadtdlicher Führung des Klosters und der letzte Abt von S. Pietro in papstunmittelbarer Funktion sein.¹⁶²⁴

Eugen IV. verband in der genannten Bulle vom 19. Mai 1436 die Union mit der Congregazione di S. Giustina mit dem ausdrücklichen Auftrag, sowohl die ruinösen Gebäude als auch die Beachtung der monastischen Disziplin in der von dieser Kongregation praktizierten spezifischen Weise wiederherzustellen.¹⁶²⁵ Mit der Durchführung dieses Auftrags beauftragte die Kongregation in den Jahren 1436 und 1437 Giovanni de Primis und damit einen Vertrauten des Papstes Eugen IV., der diesen im Jahre 1446 sogar zum Kardinal ernennen sollte.¹⁶²⁶ Dieser ursprünglich

verschärften politischen Rahmenbedingungen für Abt Francesco, dessen Abbatat in eine Zeit fiel, in der Perugia im Bürgerkrieg versank. Diskutiert wird außerdem, ob der Mord zwischen Abt Francesco und Papst Bonifatius IX. abgesprochen war; vgl. Pier Luigi Falaschi, s. v. Michelotti, Biordo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 74 (2010) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/biordo-michelotti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/biordo-michelotti_(Dizionario-Biografico)/)); Zugriff am 1. März 2017).

1623 Vgl. für die Ereignisse der Regierungszeit Oddos (1400–1436) insb. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 92–102 meN und Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 50 ff. Fn. 2. Siehe auch Brunamonti Tarulli 1907, S. 86–115.

1624 Vgl. zur Epoche der stadtdlichen Führung des Klosters S. Pietro auch oben Kapitel VI.2.

1625 „[...] nos igitur [...] tenemur officii, indenntati monasterii huiusmodi, ne etiam in religionis opprobrium ulteriora detrimenta patiat, oportune providere volentes ac speranes quod illud per dilectos filios, universitatem et monachos congregationis de observantia | Sancte Iustine, alias Unitatis nuncupate, prefati ordinis, quia a pluribus annis citra in eorum monasteriis ac locis suis sub observantia huiusmodi degentes, divinae officia continuantes variis multiplicarunt, prout in dies multiplicant, virtutum | meritis, in structures et edificiis iuxta eorum posse reparabitur ac ad debitam observantiam deducetur, necnon in cultu et alias in spiritualibus et temporali bus huiusmodi ad laudem et gloriam divini nominis, populi que devotionis augmentum, plurima suscipiet incrementa [...]“, Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 165.

1626 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 100 f.; vgl. zu Giovanni de Primis außerdem Elli 1994, S. 105 f. mwL.

aus Messina stammende Benediktiner, der seine Profess auf S. Giustina abgelegt hatte, verwaltete S. Pietro allerdings nur als Prior; das Abbatat sollte nach der Unionsbulle Eugens IV. bis zum (um 1438 erfolgten) Tod des bisherigen Abts, Oddo dei Graziani, vakant bleiben.¹⁶²⁷ Giovanni de Primis stand dabei in direktem Kontakt mit dem Papst und erwirkte sogar weitere Bullen, mit denen Eugen IV. offenbar entscheidend zur dringend notwendigen Sanierung der Finanzen von S. Pietro beitrug.¹⁶²⁸ In der Bulle vom 9. Juni 1436 betont der Papst noch einmal ausdrücklich, dass Giovanni de Primis nicht zuletzt auch in direktem päpstlichem Auftrag handle. Weiter heißt es, dass Eugen IV. die in den Bullen angeordnete finanzielle Regelung in Hinblick auf die hohen Kosten für den „Wiederaufbau der Gebäude, dessen das Kloster am meisten bedarf“, treffe.¹⁶²⁹ Es ist also mit einer umfangreichen Zerstörung der Klostergebäude zu rechnen, die den Klosterbetrieb erheblich beeinträchtigten; Einzelheiten über die Aufbauarbeiten erfahren wir aus den vorliegenden Dokumenten jedoch nicht. Darüber hinaus lässt sich aus den vorliegenden Archivalien bezüglich S. Pietro nicht erschließen, welche Motivation dahinterstand, trotz erheblicher Finanzprobleme und der Dringlichkeit der Aufbauarbeiten im Bereich der Konventsgebäude noch im Jahre 1436 auch im intaktesten Gebäude, der Kirche, eine umfängliche und kostenintensive Baumaßnahme in Angriff zu nehmen. Warum also die räumliche Disposition von S. Pietro im Jahre 1436 vor allem durch die Verlagerung von Hochaltar und Chorgestühl verändert wurde, erscheint zunächst auch weiter höchst erklärungsbedürftig.

Papst Eugen IV. scheint mit den Reformbemühungen im Kloster S. Pietro jedenfalls sehr zufrieden gewesen zu sein; ausdrücklich mit Hinweis auf deren lobwürdige Lebensführung führte er dem Kloster mit einer Bulle vom 27. Juni 1437 eine Vielzahl neuer Dipendenzen hinzu, die die finanzielle Situation des Klosters offenbar weiter stabilisieren sollten. Darunter befand sich auch die nahegelegene Pfarrkirche S. Costanzo, die für das Selbstverständnis des Klosters in der Folgezeit teils von wesentlicher Bedeutung sein sollte.¹⁶³⁰

1627 Die Bulle Eugens hatte S. Pietro verpflichtet, an Oddo Graziani eine jährliche Pension zu zahlen, vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 166 f.

1628 Ibid., S. 168–176; vgl. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 100–102.

1629 „Cum nuper ad nostrum pervenerit auditum vos monasterium Sancti Petri Perusini, ordinis sancti Petri, ad quod reformandum tu, dilecte fili prior, cum aliquis ex monachis congregationis de observantia Sancte Iustine eiusdem ordinis, de nostro | mandato nuper accessisti, nonnullis gravatum debitis inveniri, que propter incumbentia tibi onera tam fabrice reparationis qua maxime indignet, quam alendorum monachorum solvere et restituere tibi grave et quasi impossibile esset [...]“ Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 168; insg. 168 f.

1630 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 101.

c) Die Baupolitik der Kongregation von S. Giustina: Einführung in die Forschungslage

Bezüglich der Chorgestaltung der Cassinensischen Kongregation gibt es eine ganze Reihe von Untersuchungen, doch beschäftigen sich die meisten von ihnen nur mit der These, wonach die Cassinensen im Cinquecento einen ganz entscheidenden Anteil an der Verbreitung der in diesem Zuge als „gegenreformatorisch“ gedeuteten Retrochor-Disposition in ganz Italien gehabt haben sollen. Davon wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit noch zu handeln sein.¹⁶³¹ An dieser Stelle scheint es jedoch, dass die Kongregation von Santa Giustina, wie sie 1436 ja noch heißt, gerade für das Gegenteil verantwortlich gewesen ist, nämlich für die Entfernung eines Retrochorarrangements zugunsten der Einrichtung des Chorgestühls *vor* dem Hochaltar.

Erstmals hatte sich Christian Adolf Isermeyer mit der Chordisposition cassinensischer Kirchen befasst. Im Rahmen einer 1968 publizierten Untersuchung der Chordisposition von S. Giorgio Maggiore in Venedig hatte er herausgearbeitet, dass gemäß der Ordensverfassung der Kongregation ihren zentralen Organen das letzte Entscheidungsrecht bezüglich der Baumaßnahmen ihrer Mitgliedsklöster zugekommen sei (zu denen nach einem zwischenzeitlichen Austritt seit 1429 auch wieder S. Giorgio Maggiore zählte). Über diese verfassungsrechtlichen Rahmenbestimmungen hinaus konnte Isermeyer allerdings weder für das 15. noch für das 16. Jahrhundert direkte Anweisungen dieser Organe zur baulichen Gestalt und liturgischen Disposition der Mitgliedsklöster beibringen, mit denen diese eine distinkte Ordensarchitektur vorgeschrieben hätten. Stattdessen wandte sich Isermeyer der Baugeschichte der einzelnen Mitgliedsklöster zu und arbeitete aus den Gemeinsamkeiten ihrer Entwicklung Grundzüge einer einheitlichen Entwicklung der cassinensischen Architektur heraus, die er dann als mögliches Resultat einer zentralen Steuerung durch die Kongregationsorgane deutete. Dabei ging Isermeyer von zwei Phasen aus: einer frühen, in der die Chorgestühle vor dem Altar von Chorschranken umschlossen in der Vierung oder im vorderen Langhaus eingebracht worden seien, und einer späteren, in der man die räumliche Disposition sämtlicher cassinensischer Kirchen in ein Retrochorarrangement verändert habe. Bezüglich der Datierung formuliert Isermeyer etwas undurchsichtig: Zunächst postuliert er, dass bis „1530 circa“ der Langhauschor bzw. die Anbringung des Chorgestühls vor dem Hochaltar verbindlich gewesen sei, und in den 1540ern diese „Situation“ „radikal“ gewechselt habe.¹⁶³² In seiner sehr kurzen Darstellung kann Isermeyer jedoch nur zwei sichere Beispiele einer solchen Umdisposition in den 1540ern benennen; eine generelle Übernahme in sämtlichen Kirchen, so heißt es dann auch an anderer Stelle, sei überhaupt erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfolgt (alle seine weiteren Beispiele stammen aus den 1570ern und später).¹⁶³³

1631 S. u. S. 1057.

1632 „Nel quarto decennio del Cinquecento questa situazione cambia radicalmente: il coro viene collocato d'allora in poi dietro l'altare“, Isermeyer 1968, S. 46.

1633 Isermeyer nennt für die frühen Beispiele eines solchen Umbaus Montecassino (projektiert durch Antonio da Sangallo il Giovane 1531, umgesetzt 1543–45) und

Diese wenig entschiedene Periodisierung ist in der späteren Forschung zum Ausgangspunkt entschiedener Zuspitzungen geworden, die von Isermeyer in dieser Form nicht postuliert worden sind. So wollte die Nestorin der italienischen Kirchendispositionen, Marcia Hall, in Rekurs auf Isermeyer davon ausgehen, dass die Cassinensen seit den 1530ern die Vorkämpfer der Retrochordisposition in Italien gewesen seien.¹⁶³⁴ Diametral entgegengesetzt ist dagegen die These von Mary-Ann Winkelmes, die in den Cassinensen beharrende Kräfte sehen wollte, die die alte räumliche Disposition am längsten verteidigten und erst ab den 1570ern zögernd die neue räumliche Disposition übernahmen.¹⁶³⁵

Im Jahr 1997 hat Babara Kilian im Rahmen ihrer ausgewogenen und äußerst quellennahen Studie zur Architektur von S. Giustina in Padua Isermeyers Thesen zur cassinensischen Baupolitik einer umfassenden Überprüfung unterzogen, wobei sie dessen Methode grundsätzlich beibehielt.¹⁶³⁶ Dabei lehnte Kilian Isermeyers erstgenannte Formulierung eines frühen radikalen Wechsels der Cassinensen zum Retrochor-Arrangement ab. Stattdessen betonte sie die Prozesshaftigkeit des Wechsels und legte anhand einer ausführlichen Auswertung der jüngeren Literatur zu den einzelnen cassinensischen Bauten eine generelle Übernahme ab den 1560ern nahe – stützte also mehr oder weniger Isermeyers entsprechende These.¹⁶³⁷ Bereits

S. Benedetto in Polirone (1539–1547 Retrochor durch Giulio Romano). Er spekuliert daraufhin auch über einen möglichen Einbau eines Retrochores 1550–51 in S. Giorgio Maggiore. Für den sich dann bahnbrechenden Wechsel zum Retrochorarrangement nennt Isermeyer zahlreiche Beispiele (darunter auch S. Pietro), die jedoch alle erst ab den 1570ern datieren, *ibid.*, S. 45–47 mwH.

1634 Die verkürzte Paraphrase Isermeyers durch Marcia Hall führt zu einer erheblichen Zuspitzung. Unter Bezug auf den hier paraphrasierten Passus bei Isermeyer schreibt sie: „He has documented the adoption of a more modern arrangement, placing the monks' choir behind the high altar by many congregations of the Cassinese Order well before the Council of Trent“, Hall 1974a, S. 172 mwH; noch einmal bekräftigt Hall 1979, S. 4. Dem folgte Cooper 2001b, S. 3 Fn. 8; differenziert: Cooper 1996, S. 82–86. Vgl. auch Kilian 1997, S. 321, Fn. 188.

1635 „Although the decrees of the Council of Trent (1545–1563) and roughly contemporary reform efforts and building projects advocated the relocation of monastic choirs behind the main altar, so as to provide the lay congregation an uninterrupted view of the altar, Cassinese churches were not renovated to comply with this new arrangement as promptly as the churches of other orders“, Winkelmes 2001, S. 308. Dabei geht Winkelmes von einer Umsetzung der von ihr als gegenreformatorisch gedeuteten Retrochordisposition in den bedeutenderen Neu- und Umbauten der monastischen Kirchen in Mailand, Florenz und Rom schon ab den 1550ern und 1560ern aus – hier zeigt sich also der mangelnde Konsens der Forschung darüber, wann die Retrochordisposition überhaupt in breiter Front in Italien umgesetzt wurde. Winkelmes nennt als frühesten Retrochor S. Sisto (1576) und weist damit mangelnde Kenntnis der Bauten der Kongregation auf, die schon Thema ihrer Dissertation gewesen waren: Winkelmes 1995.

1636 Kilian 1997, S. 201–203; 271–304.

1637 *Ibid.*, S. 20; 329. Kilian geht ebenfalls von zwei Vorreitern aus, nennt hierbei jedoch im Gegensatz zu Isermeyer S. Pietro Gessate in Mailand (S. 319 f., Retrochor scheinbar schon im 15. Jahrhundert) und Montecassino (S. 320 mwH). Gerade um die 1530er seien in zahlreichen bedeutenden Kirchen der Kongregation Chorgestühle erstellt worden, die jedoch ausschließlich unter der Vierung oder im vorderen Bereich des

ein Jahr zuvor hatte Tracy Cooper in Zusammenhang mit ihrer Untersuchung des Zusammenhangs von Architektur und Liturgie in der Choranlage des cassinensischen Klosters S. Giorgio Maggiore in Venedig (Abb. 1313h–1313j) sehr quellennahe, differenzierte Überlegungen zur Entwicklung der Retrochordisposition innerhalb der Ordensgemeinschaft vorgelegt.¹⁶³⁸

d) Das Baurecht der Kongregation von S. Giustina zum Zeitpunkt der Umgestaltungen von S. Pietro im Jahre 1436

Da das Baurecht bzw. die darauf basierende zentrale Baupolitik der Congregazione di S. Giustina bzw. seit 1504 der Cassinensischen Kongregation also sowohl für die Anlage des Chorgestühls *vor* dem Hochaltar im 15. und frühen 16. Jahrhundert, und spätestens ab dem späten 16. Jahrhundert dann für die Einrichtung von Retrochordispositionen verantwortlich gewesen sein soll, soll in der vorliegenden Arbeit die Geschichte der Bauvorschriften innerhalb der Ordensgemeinschaft möglichst umfassend rekonstruiert werden, um auf dieser Basis die in S. Pietro jeweils vorgenommenen Umgestaltungen in Bezug auf das Baurecht und die Entscheidungsvorgänge der Kongregation einordnen zu können. Fraglich ist hier zunächst, welcher rechtliche Rahmen 1436, zum Zeitpunkt der Umdisposition in S. Pietro in Perugia, für Bauvorhaben der Kongregation gegolten hat. Sodann gilt es zu klären, welche Motive hinter den Bauvorschriften standen und ob 1436 von einer allgemeinen Ordenspolitik der Cassinensen auszugehen ist, die in ihren Mitgliedsklöstern die Einrichtung von Chorgestühlen vom Langhaus aus gesehen *vor* dem Hochaltar vorschrieb. Die Geschichte des cassinensischen Baurechts im 16. Jahrhundert wird dagegen untersucht werden, wenn es weiter unten gelten wird, die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 zu interpretieren.¹⁶³⁹

Festgelegt wurde die Verfasstheit der Kongregation von S. Giustina in dem so genannten *Declaratorium* und den *Constitutiones*, die sich gegenseitig ergänzten. Bei den Deklarationen handelte es sich um eine Art Kommentar der Benediktsregel, die für die einzelnen Kapitel der Regel die konkrete Umsetzung für die Observanz von S. Giustina verbindlich festlegte. Die Bandbreite konnte dabei vom gänzlichen Weglassen einer Deklaration bis hin zu gelegentlichem Abweichen vom eigentlichen Wortlaut der Regel reichen. Die „Konstitutionen“ beinhalteten dagegen das Organisationsrecht; sie legte die Verfasstheit der Kongregation von S. Giustina fest, ihre Organe, Mitglieder und deren Rechten und Pflichten.¹⁶⁴⁰ Da die Kongregationsverfassung

Langhauses eingerichtet worden seien, *ibid.*, S. 318–321 mit ausführlicher Würdigung der Sekundärliteratur zu den einzelnen Kirchen.

1638 Cooper 1996. Mit Cooper 1995 und Cooper 2006 hat Cooper noch zwei weitere Studien zur Choranlage von S. Giorgio Maggiore publiziert.

1639 S. u. S. 1057 ff.

1640 Die beste Einführung in das Verfassungsrecht der Kongregation von Santa Giustina bilden Witters 1965 (an dieser Stelle siehe S. 127 f.; 141) und Witters 1984; vgl. zur Einordnung in das Recht der Benediktiner auch McLaughlin 1935; de Valous 1970.

ab einem bestimmten Zeitpunkt auch das Bauwesen der Kongregation regelte, wird auf die Entwicklung dieser Rechtstexte kurz einzugehen sein.

Die frühe Verfassungsgeschichte von S. Giustina ist bisher noch nicht befriedigend erforscht; dies wird in den folgenden Ausführungen an mehreren Stellen deutlich hervortreten. Zunächst einmal herrscht Unklarheit über die Entstehung der beiden Rechtstexte. Sehr wahrscheinlich ist, dass sie unmittelbar auf Ludovico Barbo zurückgehen. Wahrscheinlich erhielt Barbo den Auftrag zur Ausarbeitung der *Declarationes* durch das Generalkapitel des Jahres 1428.¹⁶⁴¹ Ein Auftrag zur Erstellung oder Redaktion der *Constitutiones* ist dagegen nicht greifbar.¹⁶⁴² Willibrord Witters vermutet daher, dass statt eines kohärenten Konstitutionstextes zunächst die Texte der Bullen „Ineffabilis summi providentia“ Martins V. (1419)¹⁶⁴³ und „Et si ex solitudinis“ Eugens IV. (1432) als *Constitutiones* dienten.¹⁶⁴⁴ Mit ihnen hatten, wie oben bereits dargelegt, die Päpste die Kongregationen „De Unitate“ (ab 1433 „S. Justina vel De Unitate“) begründet und ausführlich ihren verfassungsrechtlichen Rahmen erlassen. Die auf diese Weise festgelegten *Constitutiones* gehen scheinbar dennoch ursprünglich auf Ludovico Barbo selbst zurück; dieser schildert nämlich in seinem retrospektiv erstellten Bericht über die Anfänge der Kongregation, dass er zuerst die Grundzüge der Verfassung – d. h. die kongregationsorganisatorischen Grundstrukturen, den Aufbau und die Organe – erarbeitet und dann erst 1418 Papst Martin V. in Mantua

1641 Diesen Nachweis erbrachte Willibrord Witters. Er ging dabei von einem Generalkapitelbeschluss von 1428 aus, der Barbo als Präsident der Kongregation den Auftrag erteilt hatte, „quod per patrem presidentem d. abbatem S. Justine fiat unum memoriale in S. Benedicto pro vita fratrum“ (OCG ed. Leccisotti 1939, 1428, S. 16). 1429 habe die Kongregation dann eine Texteingfügung „in declarationibus, in capitulo, si debeant fratres recipi iterum“ beschlossen, also in ein mit dem Titel bestimmtes Kapitel der nun ausdrücklich genannten *Declarationes* (OCG ed. ibid., 1429, S. 20). 1430 sei der Beschluss erfolgt, denselben Passus „in memoriali de adhibendis in consilium fratribus“ einzufügen (OCG ed. ibid., 1430, S. 24), 1431 „in declaratorio regule, in capitulo de adhibendis ad consilium fratribus, ibi ‚seniorum tantum utatur consilio‘ [...]“ (OCG ed. ibid., 1431, S. 29). Witters behauptete nun, dass sich, wenn man diese Textstellen zusammennehme, ergäbe, dass Memoriale und Declaratorium austauschbare Begriffe seien und mithin in dem Generalkapitelbeschluss von 1428 der Auftrag an Barbo ergangen sei, die *Declarationes* auszuarbeiten, Witters 1965, S. 130. Auch Leccisotti geht von einer Austauschbarkeit dieser Begriffe aus, meint aber, solche habe die Kongregation seit ihren Anfängen gehabt, Leccisotti 1939, S. LVIII. Meines Erachtens sollte jedoch auch in Betracht gezogen werden, ob mit „Memoriale“ nicht auch das aus *Declarationes*, *Constitutiones*, Generalkapitelbeschlüssen und anderen Elementen bestehende Pflichtregister eines jeden Klosters gemeint sein könnte, eventuell Barbo also beauftragt wurde, ein solches Register für S. Benedetto Po zu erstellen. Damit würden dann *Declarationes* und *Constitutiones* vorbestehen. Zu bedenken ist außerdem, dass die vorliegende Edition der Generalkapitelbeschlüsse nicht vollständig ist, vgl. ibid., S. LVIII f.

1642 Witters 1965, S. 130 f.; er behauptet hier sogar vorsichtig für die Jahre 1424–1474 das Fehlen jeglichen Hinweises auf die Existenz eines bestehenden kohärenten offiziellen Textes.

1643 S. Fn. 1594.

1644 Witters 1965, S. 130 f.

vorgestellt habe. Laut Barbo wurde die von ihm vorgeschlagene verfassungsrechtliche Grundordnung von Martin V. wohlwollend aufgenommen.¹⁶⁴⁵

Das Recht der späteren Cassinensischen Kongregation wurde in den Folgejahren durch die Beschlüsse ihrer jährlich stattfindenden Generalkapitel fortentwickelt. Die Rechtszustände, die zu bestimmten Zeiten gegolten haben, sind jedoch im Einzelnen schwer zu rekonstruieren, da ein in den Quellen genanntes „Registrum actorum Congregationis Casinensis“ verloren ist, von dem Tommaso Leccisotti vermutet, dass es sich hierbei um eine offizielle Sammlung der Akten dieser Generalkapitel gehandelt hatte.¹⁶⁴⁶

Über ein Zentralarchiv hatte die Cassinensische Kongregation nie verfügt. Das Organ, das einer Zentralbehörde noch am nächsten gekommen war, war die *Procura generale*, deren Vertreter, die *Procuratori generali*, schon in frühester Zeit vor allem aus dem Kreis der Mönche von S. Paolo fuori le Mura in Rom gewählt wurden. Die *Procura generale* war dementsprechend faktisch im Kloster von S. Paolo angesiedelt und teilte dessen Geschichte, die durch mehrfachen Residenzwechsel geprägt war. Hierdurch war der archivalische Bestand bereits stark beeinträchtigt. Im Jahre 1798 wurde schließlich das Klosterarchiv im Zuge der Ordensunterdrückungen während der napoleonischen Besetzung Roms konfisziert und gemeinsam mit den Beständen anderer Klosterarchive in S. Maria delle Vergini gesammelt, um nach Paris verlagert zu werden. Als dieses im Zuge der kriegesischen Auseinandersetzungen im Zweiten Koalitionskrieg in Brand geriet, ging der Archivbestand der *Procura Generale* der Cassinensischen Kongregation weitgehend unter. Das bedeutete die weitgehende Auslöschung des kulturellen Gedächtnisses einer der wichtigsten italienischen Ordensverbände, die in Teilen nun nicht mehr rekonstruierbar erscheint – ein Akt unfasslicher kultureller Barbarei. Die äußerst geringen Reste des Archivs werden heute wieder in S. Paolo fuori le Mura verwahrt, geben

1645 Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 289 f.

1646 Leccisotti 1939, S. LV. Leccisotti geht an dieser Stelle davon aus, dass es sich dabei um ein Register sämtlicher Verfahren („Akten“) und Beschlüsse der Generalkapitel gehandelt hat, und dass dieses Register im Zuge der Säkularisation verloren ging.

Tatsächlich ist jedoch vollkommen unklar, ob es sich dabei tatsächlich um ein offizielles und erschöpfendes Archiv der Akte des Generalkapitels gehandelt hat. Leccisotti schreibt an anderer Stelle selbst, dass es sich bei „Akten“ spätestens im 17. Jahrhundert nur mehr um eine Liste von Namen und auf den Generalkapiteln beschlossenen Personentransfers gehandelt haben soll, die anschließend im Druck an die einzelnen Klöster verschickt wurden, Leccisotti 1970 VII f.

Offenbar geht Leccisotti davon aus, dass in diesen „Akten“ neben möglichen Sitzungsmitschriften auch sämtliche Beschlüsse der Generalkapitel enthalten waren, wobei er jedoch nicht dazu Stellung nimmt, warum nur die Beschlüsse kopiert worden sein sollen. Dass es ein gemeinsames Beschlussregister gab, erscheint wahrscheinlich, da die Abschriften in den einzelnen Klöstern offenbar weitgehend wortgleich sind.

Leccisotti gibt im Übrigen auch keinerlei Aufschluss darüber, wo ein solches offizielles Register verwahrt worden sein soll, sodass es nicht einmal möglich ist, von dem durchaus sehr unterschiedlichen Schicksal der einzelnen Archive der Cassinensischen Kongregation auf das Schicksal dieser Einzelquelle zu schließen.

jedoch keinerlei Aufschlüsse über die Entwicklung des Verfassungs- und Baurechts der Cassinensischen Kongregation.¹⁶⁴⁷

Rekonstruierbar sind die Beschlüsse des Generalkapitels heute nur aus den Abschriften der einzelnen Mitgliedsklöster, die aufgrund entsprechender Anweisungen der Generalkapitel aus den Jahren 1435, 1442 und 1461 aus dem zentralen Beschlussregister die Passagen herauskopierten, die für ihre Klöster jeweils von Bedeutung waren. Mit der zunehmenden Größe und der zunehmenden Spezialisierung der Beschlüsse der späteren Cassinensischen Kongregation sind dies nach Einschätzung von Tommaso Leccisotti in den einzelnen Klöstern immer weniger Textstellen gewesen.¹⁶⁴⁸ Die Beschlüsse – der Quellenbegriff lautet „ordinationes“ – der Generalkapitel wurden dabei auch nicht allein fortlaufend als eigener geschlossener Kodex gesammelt, sondern teilweise den oben genannten *Declarationes* (dort als fortlaufende Kommentierung der jeweilig einschlägigen Benediktsregel) und *Constitutiones* (auch dort an der jeweils passenden Stelle) eingefügt. Die unterschiedlichen Titel der Beschluss-sammlungen in den einzelnen Klöstern lassen nicht auf eine einheitliche Praxis bei der Kodifizierung schließen; die Rekonstruktion der vollständigen Beschlüsse der Generalkapitel der einzelnen Jahre auf Basis des erhaltenen Quellenmaterials ist daher schwierig und bisher nicht versucht worden.¹⁶⁴⁹ Hinzu kommt dabei der Umstand, dass die Schreiber der einzelnen Klöster für ein

1647 Ausführliche Angaben zur Geschichte und den noch erhaltenen *Fondi* des Archivs der Procura generale der Cassinensischen Kongregation macht Baiocchi 1973.

In seiner Einleitung zu den Generalkapitelbeschlüssen der Cassinensen gibt außerdem auch Tommaso Leccisotti eine ausführliche Einführung in die Quellenlage zur Erforschung der Cassinensischen Kongregation. Danach seien durch die Säkularisation auch in anderen Klöstern der Cassinensischen Kongregation erhebliche Verluste zu beklagen gewesen. Dabei stehe zu vermuten, dass bei der Säkularisation wichtiges Material nicht zerstört, sondern in die Hände von Privatpersonen gelangt sei, in deren Hinterlassenschaften es bis heute unentdeckt überlebt haben könnte; vgl. Leccisotti 1939, S. LV ff.

1648 Leccisotti 1939, S. LV–LVIII.

1649 Der Kodex Pr. 20 im Archiv des Klosters von Montecassino ist überschrieben mit „Capitularia Casinensia“ und reicht von 1424–1513 (ohne 1426), *ibid.*, S. LX. Ein ebenfalls in Montecassino erhaltener Kodex (archivio, QQ, 866) beginnt mit der Angabe „Infrascriptae sunt ordinationes quae habentur in registro congregationis nostrae sanctae Iustinae de Padua; et non habentur in declaratio seu ordinationibus“ und reicht von 1434–1509, *ibid.*, S. LXI. Außerdem enthält er einen Abschnitt mit dem Titel „Admonitiones factae in capitulo generali“ von 1463–1510; *ibid.*, S. LXI. Ein Kodex in der Biblioteca Universitaria in Padua (Inv.-Nr. 529) ist auf der Innenseite des Schutzumschlages überschrieben mit „Declaratorium Regulae S. Benedicti, saec XV, AC. 4“ und enthält von S. 87–180r Transkripte der Ordinationes der Generalkapitel; auf S. 132 heißt es jedoch erläuternd: „In hoc opere sequenti describuntur omnes et singulae ordinationes editae a capitulo generali singulis annis ab anno 1456 inclusive citra solum, quia omnes retro conditae ordinationes in volumine declaratorii et constitutionum suis locis insertae collocataeque fuerunt“, *ibid.*, S. LXII. Ein ähnlicher Verweis auf eine Auflistung erst ab 1456, da die Jahre zuvor in den *Declarationes* und *Constitutiones* enthalten seien, findet sich auch im Kodex C. 1–13 (275) bzw. der alten Signatur 38 in der Biblioteca comunale von Mantua, jedoch enthält er neben Beschlüssen der Jahre 1456–1513 auch chronologisch solche aus den Jahren 1424–1433, *ibid.*, S. LXIII. Für die Überschriften der weiteren von ihm benutzten Kodizes s. *ibid.*, S. LXIII–LXVI.

und denselben Beschluss oft unterschiedliche Jahresangaben vornehmen, was zu unbeabsichtigten Dopplungen und Fehldatierungen führen kann.¹⁶⁵⁰

Die grundlegende zweibändige Edition von Generalkapitelbeschlüssen von Tommaso Leccisotti suggeriert in ihrem Titel zwar Vollständigkeit („Congregationis S. Iustinae de Padua O. S. B. Ordinationes Capitulorum Generalium“);¹⁶⁵¹ tatsächlich handelt es sich jedoch nur um die Edition eines bestimmten Kodex im Archiv des Klosters von Montecassino, der um darüber hinausgehende Angaben ergänzt wurde, die in sieben weiteren Kodizes ehemaliger Klöster der Cassinensischen Kongregation enthalten sind.¹⁶⁵² Die Fassungen der *Declarationes* und *Constitutiones* der einzelnen Klöster, deren Entwicklung durch unterschiedliche Ausgaben und unterschiedliche Handschriften bei ihrer allmählichen Ergänzungen vielleicht Rückschlüsse über den Zeitpunkt der einzelnen Einfügungen erlauben würden, sind dabei ebenso wenig berücksichtigt worden wie die Beschluss-sammlungen anderer als der benutzten acht *Fondi*; Leccisottis Sammlung von Generalkapitelbeschlüssen ist also zwar äußerst wertvoll, kann aber nicht einmal für den von ihm abgedeckten Zeitraum 1424–1504 Vollständigkeit beanspruchen. Für die Folgezeit liegt bisher keine Edition von Generalkapitelbeschlüssen vor.

Im Folgenden soll nun versucht werden, soweit das angesichts der genannten Einschränkungen möglich ist, die Frühzeit der Baugesetzgebung der Kongregation „De Unitate“ bzw. von S. Giustina zu ermitteln. Die früheste rekonstruierbare Version der *Declarationes* und der *Constitutiones* – wenn man für Letztere nicht die Gründungsbullen selbst annehmen möchte – ist eine auf die Jahre zwischen 1443 und 1447, wahrscheinlich auf 1446 datierbare Handschrift mit der Nr. 2060 in der Biblioteca dell’Università di Padova.¹⁶⁵³ Diese ist bisher nicht ediert worden, und

1650 Nämlich den Zeitpunkt des Beschlusses, der Promulgation und der Bestätigung des jeweiligen Beschlusses; zuweilen gibt es in den jeweiligen Kodizes selbst schon Dopplungen, Leccisotti 1970, S. VIII.

1651 Leccisotti 1939; Leccisotti 1970.

1652 Leccisotti 1939, S. LXI und LXVI. Es handelt sich um den Kodex Pr. 20 im Archiv des Klosters von Montecassino. Leccisotti wählte diesen Weg ausdrücklich aufgrund der genannten Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion, die ihm für seine Arbeit als zu weitgehend erschienen, um Vollständigkeit anzustreben, vgl. Leccisotti 1970, S. LXVI und *ibid.*, S. VII.

Den zweiten Band veröffentlicht Leccisotti aufgrund seines vorangeschrittenen Alters, obwohl er hier nicht so intensive Recherchen wie für den ersten hat anstellen können; es bestünden zahlreiche *Lacunae*, *ibid.*, S. VIII.

1653 *Declarationes regule beatissimi patris benedicti ordinatum per patres nostras*, Ms. 15. Jh. (1446?), BUP: Ms. 2060. Die genannte Datierung und Einordnung als früheste bekannte Handschrift hatte Witters vorgeschlagen; er hielt sogar eine noch genauere Datierung auf 1446 für wahrscheinlich (Datierung auf 1446 in der Festlegung der Profess-Formel im Declaratorium, Liste der angeschlossenen Klöster in den *Constitutiones* entspricht der gültigen Liste von 1424–1443, kein Anzeichen für Klöster, die nach 1447 beitreten), Witters 1965, S. 133. Andere Ansicht Tassi, der den Text zwischen 1431 und 1443 datiert, Tassi 1952, S. 42, Nr. 62). Da mir der Text nicht vorliegt, konnte ich diese Angaben nicht überprüfen. Witters verweist im Übrigen darauf, dass das Archiv und die Bibliothek der Abtei von S. Giustina in Padua noch nicht systematisch erschlossen worden seien, wo sich eventuell noch weitere, vielleicht ältere Fassungen der *Declarationes* und *Constitutiones* finden könnten, Witters 1965, S. 131.

ihr Inhalt ist mir nur aus den Paraphrasen und ausschnittshaften Zitaten bei Barbara Kilian bekannt. Im zweiten Teil der *Constitutiones*, der sich mit dem Regierungshandeln der Kongregation befasst („De Regimine Congregationis“), handelt das Kapitel 8 von den Gebäuden der Kongregation („de fabricis monasteriorum“).¹⁶⁵⁴ Darin heißt es, dass die Prälaten eines Klosters die Errichtung oder den Abriss eines Gebäudes nicht vornehmen könnten „sine consensum maioris partis seniorum [...] [sic im Transkript Kilians] ne sine litentia et consensum regiminis aut saltem unius ex visitoribus“.¹⁶⁵⁵ Für die Anfügung oder Abtragung von Bauwerken des Klosters (ob dies die Klosterkirchen mit einschließt, wird nicht explizit erwähnt) wird also die Mehrheit der „Älteren“ ebenso benötigt wie entweder die Erlaubnis und Zustimmung durch die Leitung bzw. Regierung oder wenigstens eines von mehreren Visitatoren. Dabei entsteht zunächst der Eindruck, als würde es sich bei den Älteren um ein Organ des jeweiligen Klosters, bei der Regierung und den Visitatoren aber um Vertreter der Ordenskongregation handeln. Offenbar ist für die Errichtung oder den Abriss eines Klostergebäudes im besten Falle die Zustimmung der gesamten Regierung der Kongregation, mindestens aber die eines der Visitatoren erforderlich.

Kilian geht nun davon aus, dass die Kongregationsverfassung (sie spricht hier von der „Kongregationsregel“)¹⁶⁵⁶ von Anfang an (also bereits vor 1446) „Bauvorhaben der Mitgliedsklöster [...] zu den zentral geregelten Belangen“ gezählt haben. Dabei sei die bei der Gründung der Ordenskongregation geltende Bestimmung, die für Kilian offenbar mit jener aus dem Jahr 1446 identisch ist, im Jahre 1433 auf dem ersten greifbaren Beschluss des Generalkapitels zu den Bauvorhaben der Kongregation noch einmal fast wörtlich bestätigt worden.¹⁶⁵⁷

Fraglich ist jedoch, ob die von Kilian behauptete Entwicklung des Baurechts der Kongregation von S. Giustina den Tatsachen entspricht, und ob im Jahre 1433 tatsächlich nur eine Bestätigung bereits vorher geltender Bauregeln beschlossen worden ist. Zunächst einmal ist zu bemerken, dass weder die Bulle Martins V.

1654 Witters 1965, S. 144.

1655 *Declarationes regulae*, BUP ms 2060, Constit. cap. 8 „De fabricis“, f. 29, zit. nach Kilian 1997, S. 271, die die nach Witters älteste greifbare Fassung der *Constitutiones*, das Dokument 2060 der BUP, offensichtlich im Rahmen ihrer ausgedehnten Archivstudien in Padua selbst konsultiert hat, da sich bei Witters nur die Kapitelüberschrift findet.

Leider zitiert sie das Original nicht vollständig; ich habe daher den eigentlichen Hauptsatz von Kilian nur als Paraphrase übernehmen können.

1656 Barbara Kilian differenziert oft nicht hinreichend zwischen *Declarationes* und *Constitutiones* und spricht stattdessen verallgemeinernd von der „Kongregationsregel“ (vgl. ibid., S. 271, wo sie den Passus über die Bauvorhaben zunächst fälschlicherweise den *Declarationes* zuordnet), sodass zuweilen schwer nachvollziehbar ist, auf welche Bestimmungen sie sich im an einzelnen Stellen bezieht.

1657 Ibid., S. 271 f. Dass Kilian von einer Gültigkeit der erst für um 1446 greifbaren Bestimmung schon vor 1433 ausgeht, wird aus folgender Formulierung auf S. 271 deutlich: „Dem Kapitel VIII der *Constitutiones* entsprechend waren die Mitglieder auf dem Generalkapitel von 1433 darauf hingewiesen worden, das Bauvorhaben stets in das Generalkapitel einzubringen seien [...]“.

„Ineffabilis“ in der von Margarini im „Bullarium Cassinense“ edierten Fassung noch die bisher bekannten drei Fassungen der Bulle Eugens IV. Bestimmungen zum Baurecht umfassen.¹⁶⁵⁸ Wenn Witters' Vermutung zutrifft, dass diese päpstlichen Gründungsbullen die frühesten Versionen der *Constitutiones* der Kongregation bildeten, hätten diese also 1419 und 1432 in Wahrheit noch keine Festlegungen der Kongregation zum Bauwesen enthalten – das Baurecht hätte also nicht wie von Kilian vermutet von Anfang an „zu den zentral geregelten Belangen“ gehört.

Fraglich ist außerdem, wie der Generalkapitelbeschluss von 1433 zu interpretieren ist. Die fragliche Passage lautet: „Item in capitulo de fabrica addatur: nec ipsi priores sine consensu maioris partis deputatorum, computata voce prioris“ (Dok. 3).¹⁶⁵⁹ Kilian übersetzt „in capitulo de fabrica addatur“ mit „Bauvorhaben sind stets in das Generalkapitel einzubringen“ und „nec [...] [sic!] sine consensu maioris partis deputatorum“ mit „Beschlüsse und Entscheidungen darüber können allein mit Zustimmung der Mehrheit der Deputierten getroffen werden“.¹⁶⁶⁰ Bei der Interpretation dieser Passage ist jedoch zu beachten, dass sie in einer Reihe von Änderungsbeschlüssen der *Declarationes* und *Constitutiones* steht; die vorherige Bestimmung hatte sich ausführlich mit der Verteilung der Finanzkompetenz zwischen den Äbten und Kämmerern der Mitgliedsklöster auf der einen und der Zentrale in Form des Generalkapitels auf der anderen Seite befasst.¹⁶⁶¹ Die zitierte Bestimmung sollte daher eher folgendermaßen übersetzt werden: „Außerdem ist in das Kapitel [8 der *Constitutiones*] ‚de fabrica‘ anzufügen: ‚auch nicht die Prioren ohne Zustimmung der Mehrheit der Deputierten, eingerechnet die Stimme des Prioren“ (besser wohl noch als: „Außerdem ist in das Kapitel [8 der *Constitutiones*] ‚de fabrica‘ anzufügen: ‚auch nicht die Prioren [des jeweiligen Einzelklosters] ohne Zustimmung der Mehrheit der Deputierten [der Kongregation], wobei hier die Stimme des Prioren mitgezählt wird“).¹⁶⁶²

Anders als von Kilian vermutet, bekräftigt die Passage also nicht die Bestimmungen des Kapitels 8 der *Constitutiones* in der bis zum Generalkapitel 1433 noch gültigen Fassung, sondern ändert sie vielmehr ab. Wird die Passage so gedeutet, muss man den kryptischen Charakter des einzufügenden Satzes auch nicht mit einer Auslassung kaschieren: Hier wird eine bereits schon existierende Bestimmung im Kapitel 8 der *Constitutiones* in der bis zum Generalkapitel von 1433 geltenden

1658 Das Verhältnis der drei recht unterschiedlichen Editionen der Bulle Eugens IV. zueinander (Bullarium Cassinense ed. Margarini 1650a, S. 50–52, S. 52–54 und Cocquelines 1743b, S. 7–9) ist bisher nicht geklärt.

1659 OCG ed. Leccisotti 1939, 1433, S. 35.

1660 „Dem Kapitel VIII der Consitutiones entsprechend waren die Mitglieder auf dem Generalkapitel von 1433 darauf hingewiesen worden, dass Bauvorhaben stets in das Generalkapitel einzubringen seien (‚in capitulo de fabrica addatur‘) und Beschlüsse und Entscheidungen darüber allein mit Zustimmung der Mehrheit der Deputierten (‚nec [...] [sic!] sine consensu maioris partis deputatorum‘) getroffen werden könnten“, Kilian 1997, S. 272.

1661 OCG ed. Leccisotti 1939, 1433, S. 34f.

1662 Ich habe in das Dokument 2 auch den vorhergehenden Beschluss mit aufgenommen, um zu verdeutlichen, dass es im Zusammenhang immer um die Ergänzung der *Constitutiones* geht.

Fassung, deren vollständiger Wortlaut sich diesem Beschluss nicht entnehmen lässt, zur Genehmigung von Bauvorhaben der Mitgliedsklöster durch die Anfügung eines Halbsatzes weiter präzisiert.

Der Beschluss von 1433 zur Ergänzung der Bestimmungen der *Constitutiones* ist deutlicher Ausweis eines Umstands, auf den schon Tommaso Leccisotti und Willibrord Witters in anderem Zusammenhang hingewiesen hatten: Die *Declarationes* und *Constitutiones* der Cassinensen wurden durch die die Verfassung betreffenden Generalkapitelbeschlüsse in Form der bereits erwähnten Einfügungen über die Zeit hinweg verändert; es ist demnach nicht legitim, eine spätere Fassung der Deklarationen und Konstitutionen vorbehaltlos als Ausweis des Rechtszustandes zu einem vorherigen Zeitpunkt zu nehmen.¹⁶⁶³ Anders als Barbara Kilian vermutet hatte, können wir mit dem Beschluss von 1433 also erst einmal nur davon ausgehen, dass für die Kongregation vor 1433 erstmals Regeln zum Baurecht beschlossen worden sind, deren Inhalt wir allerdings nicht kennen. Diese wurden im Jahre 1433 dahingehend ergänzt, dass die Prioren der Einzelklöster bestimmte Vorhaben im Baubereich auch nicht ohne Zustimmung der Mehrheit von Deputierten der übergeordneten Kongregation beschließen können, ohne dass wir aus diesem Beschluss den Regelungskern der zuvor beschlossenen Norm ermitteln könnten. Wir wissen damit also beispielsweise nicht, wer um 1433 grundsätzlich Bauvorhaben beschließen soll, ob Bauvorhaben bis zu einer gewissen Größe ausgenommen sind, oder ob in der Norm überhaupt grundsätzlich alle Bauvorhaben der Kongregation geregelt werden sollten. Es ist erst einmal durchaus legitim zu vermuten, dass es auch in der 1433 gültigen Fassung der *Constitutiones* wie später um 1446 (Fassung in Ms. 2060) bereits um die Errichtung und den Abriss von Gebäuden gegangen war, doch kann dies keineswegs als gesichertes Wissen angesehen werden. Wörtlich scheint die 1433 gültige jedenfalls nicht mit der um 1446 greifbaren Baunorm übereingestimmt zu haben, da die entsprechende Anfügung („[...] nec ipsi priores sine consensu maioris

1663 Sehr konzise: Leccisotti 1939, S. LV–LIX; Witters 1965, S. 127 f. Wollte man also ein Bild über die Veränderungen der cassinensischen Verfassungsbestimmungen zur Baupraxis gewinnen, wäre es mithin lohnenswert, die Veränderung der entsprechenden Passagen über die von ca. 1443/47 bisher bis 1859 bekannten sechs ungedruckten und elf gedruckten Fassungen der *Declarationes* und insbesondere des Kapitels 8 der *Constitutiones* hin zu untersuchen.

Vgl. Witters: „De l’une à l’autre, ces diverses éditions de la Règle avec les Déclarations et les Constitutions présentent un texte amendé suivant les décisions des Chapitres Généraux successifs qui les ont publiées tour à tour. Dans leur substance cependant, les textes n’ont pas été profondément modifiés, et les modifications introduites reflètent les adaptations successives des usages et de l’organisation de la Congrégation Cassinaise au cours de ces quatre siècles“, *ibid.*, S. 128.

Sechs bisher bekannte handschriftliche Fassungen: *ibid.*, S. 131–138; nach dem Standardwerk zu Ausgaben der Benediktsregel von Anselmo Albareda (1933) bis 1859 dreizehn im Druck publizierte Fassungen: Nr. 45 (Florenz 1520), 48 (Florenz? 1520; volgare); 93 (Venedig 1580), 100 (Rom 1581), 102 (Monreale 1582; volgare), 134 (Paris 1603), 136 (Mainz 1604), 139 (Paris 1604), 256 (Rom 1642), 331 (Pavia 1671), 357 (Rom 1680), 448 (Venedig 1723), 622 (Rom 1859).

Eine solche Untersuchung ist bisher unterblieben und wird auch von Kilian in ihrer im Übrigen vorzüglichen Aufarbeitung der cassinensischen Baupraxis nicht geleistet.

partis deputatorum, computata voce prioris“), in der die Prioren im Nominativ oder Akkusativ stehen, grammatikalisch nicht zur der Bauvorschrift in der Fassung von um 1446 passt, die die Gremien im Genitiv nennt („sine consensum maioris partis seniorum [...] ne sine litentia et consensum regiminis aut saltem unius ex visitatoribus“). Möglich ist allerdings auch, dass Kilian nur Teile der Baunorm von 1446 zitiert hat, und der 1433 beschlossene Halbsatz sich auf einen weiteren Passus bezieht, der bisher in der Literatur nicht greifbar ist. Der tatsächliche Inhalt des das Bauchrecht betreffenden Kapitels 8 der *Constitutiones* von ca. 1446 wird sich nur durch eine direkte Einsichtnahme der Handschrift mit der Nr. 2060 in der Biblioteca dell'Università di Padova klären lassen.

Fraglich ist, ob sich der Wortlaut der offenbar vorbestehenden und bisher unbekannten Verfassungsbestimmung zum Bauwesen, die 1433 durch die entsprechende Anfügung abgeändert wurde, auf anderem Wege bestimmen lässt. Zunächst einmal wird deutlich, dass die beiden Gründungsbullen von Martin V. und Eugen IV. von 1419 bzw. 1432 nicht die gesamte vor dem Generalkapitel von 1433 gültige Verfassung der Cassinensischen Kongregation bilden können, da die zu diesem Zeitpunkt abgeänderte Bestimmung nicht in ihnen enthalten ist. Tatsächlich ist das Kongregationsrecht auch bereits vor der Bulle Eugens IV. von 1432 durch Generalkapitelbeschlüsse fortentwickelt worden, doch findet sich unter den von Tommaso Leccisotti seit 1424, also seit Gründung der Kongregation „S. Justina vel De Unitate“, gefällten und bisher bekannten Generalkapitelbeschlüssen ebenfalls nicht die Ursprungsbestimmung zum Bauwesen, die 1433 abgeändert wird. Wenn man mit Willibord Witters annehmen möchte, dass das Verfassungsrecht der Kongregation nach Erlass der beiden genannten Gründungsbullen von 1419 und 1432 allein durch Generalkapitelbeschlüsse der Kongregation fortentwickelt worden ist,¹⁶⁶⁴ müsste die Bestimmung also entweder vor 1424 gefällt worden sein oder sich unter solchen Beschlüssen finden, die Tommaso Leccisotti aufgrund seiner eingeschränkten Berücksichtigung des Archivmaterials nicht erfasst hatte bzw. aufgrund der Archivverluste nicht erfassen konnte.

Tatsächlich wird man die Gültigkeit von Witters' These in dieser strengen Form ohnehin problematisieren müssen. Die zwei oben genannten Gründungs-urkunden der Kongregation sind nämlich keineswegs die einzigen Urkunden, mit denen diese Päpste die *Constitutiones* von S. Giustina festsetzten bzw. veränderten. So enthalten schon die zahlreichen von Margarini edierten weiteren Papsturkunden Änderungen in Bereichen, die dem später greifbaren Regelungsbereich der *Constitutiones* zuzurechnen sind, wie z. B. die Bestimmungen zur Teilnahme am Generalkapitel in der Bulle Eugens IV. „Etsi Monasteria“ vom 11. Januar 1434¹⁶⁶⁵ oder die Regelungen zur Verbindlichkeit von Generalkapitelbeschlüssen in seiner Bulle „Regularem vitam“ vom 30. Juni 1436¹⁶⁶⁶. Eine Bulle Martins V. („Et si pro cunctorum Christi fidelium“ vom 15. Mai 1428) scheint die *Constitutiones* von

1664 Vgl. Witters 1965, S. 130 f.

1665 Bullarium Cassinense ed. Margarini 1650a, S. 56–58.

1666 Bullarium Cassinense ed. ibid., S. 67–69.

S. Giustina sogar in Gänze noch einmal neu und in veränderter Form festzusetzen.¹⁶⁶⁷ Ob dieser Beobachtung erscheint es verwunderlich, dass diese Bullen in der Forschung zur Verfassungsgeschichte der Kongregation von S. Giustina bisher gänzlich unerwähnt geblieben sind.

Die Frage, welche Rolle päpstliche Urkunden neben den Generalkapitelbeschlüssen an der Rechtsfortbildung der Kongregation „De Unitate“ bzw. S. Giustina gespielt haben, bedarf also überhaupt noch der Aufarbeitung; denkbar ist zum jetzigen Zeitpunkt sowohl, dass sie bisher unbekannte Generalkapitelbeschlüsse mit aufnehmen und päpstlich sanktionieren, als auch, dass sie die Verfassung der Kongregation eigenständig fortgebildet haben. Erst durch die Einbeziehung der durch Leccisotti nicht erfassten Archive und ein Abgleich mit den zahlreichen päpstlichen Urkunden wird sich also ermitteln lassen, auf welchem Wege die *Constitutiones* von ihren Urfassungen in den erstgenannten Bullen zu der erheblich abweichenden Fassung fortentwickelt worden sind, die im Ms. 2060 der BUP greifbar wird, und die die erste, uns im Wortlaut derzeit weitgehend bekannte Bauvorschrift aufführt. Nach erster Durchsicht enthält zwar keine der fünf Bullen Martins V. und der 21 Bullen Eugens IV., die Margarini aufführt,¹⁶⁶⁸ jedwede Baubestimmungen oder legt die *Constitutiones* exakt in der im Ms. 2060 der BUP greifbaren Form fest, doch gilt auch zu bedenken, dass Margarinis Aufstellung der Papstbullen für die genannten Kongregationen nicht vollständig ist. Es muss also vorerst offenbleiben, auf welchem Wege genau die ersten Baubestimmungen für die Kongregation von S. Giustina überhaupt festgelegt und abgeändert wurden, wie die einzelnen Bestimmungen gelautet haben und wann sie jeweils erlassen wurden.

Der grundsätzliche Inhalt der 1433 gültigen Baunorm lässt sich jedoch wahrscheinlich mit einem späteren Generalkapitelbeschluss rekonstruieren. So legt dieses Gremium in derselben Jahresversammlung im April 1436, in der es auch förmlich die Aufnahme des Klosters S. Pietro in Perugia beschließt, fest: „Des Weiteren [beschließen wir], dass an der Stelle [in den *Declarationes* oder *Constitutiones*], wo sich die Bestimmung über die Äbte und Prälaten befindet, wonach sie Gebäude und Zeremonien nicht verändern dürfen [einzufügen ist]: das Nämliche gilt umso stärker auch für deren Vertreter, die in der Zeit der Abwesenheit der Prälaten des Klosters den Ort verwalten“ (Dok. 6).¹⁶⁶⁹ Demnach ist nach derzeitigem Kenntnisstand davon

1667 Bullarium Cassinense ed. ibid., S. 48 f. Die Bulle verordnet erneut, dass die vier Gründungsklöster der Kongregation „De Unitate“ eine Kongregation bilden. Sie legt daraufhin noch einmal die Verfassungsstruktur, d. h. die „Organe“ der Kongregation, ihre Aufgaben und Wahlmodi fest. Diese Themen waren auch Kern der Bulle „Ineffabilis“ gewesen.

1668 Bullarium Cassinense ed. Bullarium Cassinense ed. ibid., S. 44–83.

1669 OCG ed. Leccisotti 1939, 1436, S. 48 (Wortlaut siehe Dok. 3). Vgl. den Generalkapitelbeschluss von 1467, der ebenfalls besondere Zurückhaltung bei Bauarbeiten in Klöstern fordert, wenn deren Prälaten abwesend sind. Ausdrücklich ist hier die Kostenvermeidung als Motiv genannt, OCG ed. ibid., 1467, S. 255. Damit scheinen sich eigenmächtige Entscheidungen der Vertreter in Bezug auf das Bauwesen ein fortdauerndes Problem darzustellen.

Barbara Kilians Äußerung geht völlig über den Inhalt dieses Beschlusses hinweg: „Drei Jahre später [nach dem Beschluss von 1433] wurde der Beschluss über die notwendige

auszugehen, dass bis 1433 bereits Äbte der Einzelklöster Gebäude und Zeremonien grundsätzlich nicht ohne Zustimmung des Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation verändern durften, und dass diese Bestimmung 1433 dahingehend präzisiert wurde, dass dies auch für Prioren gelte. Im Jahre 1436 wurde diese Regelung noch einmal dahingehend ergänzt, dass natürlich auch deren Vertreter umfasst sind. Bei der Anpassung von 1433 wird als zustimmungspflichtiges Organ der Kongregation für bauliche und zeremonielle Veränderungen „die Mehrheit der Deputierten, eingerechnet die Stimme des Priors“ genannt; womöglich hatte zuvor die gleiche Regelung auch für die Äbte der Klöster gegolten. Es steht also zu vermuten, dass seit der frühesten Fassung des Baurechts der Cassinensischen Kongregation durch die Kongregationszentrale Deputierte zu den Einzelklöstern entsandt wurden, die in Vertretung der übergeordneten Kongregation bestimmte Bauvorhaben der Einzelklöster zu begutachten und zu genehmigen hatten. Welche Änderungen an Bauten und Zeremonien im Einzelnen um 1433 bzw. 1436 in dieser Weise zustimmungspflichtig waren, lässt sich anhand dieser Überlegungen jedoch nicht bestimmen; hierzu wären die oben genannten systematischen Untersuchungen erforderlich.

Nach Lage der bisher bekannten Dokumente befasste sich das Generalkapitel erst im Jahre 1440 erneut mit dem Bauwesen (*Dok. 7*). Darin wurden die Genehmigungspflichten für die Neuerrichtung und den Abriss von Bauwerken in den Mitgliedsklöstern nach der Bedeutung der Baumaßnahmen differenziert. Für geringfügige Abrisse und Neubauten („si quidem non sint notabiles“), die die „Väter unserer Kongregation“ („patres nostre congregacionis“) planten, musste nur der Rat (und nicht die Zustimmung) von Deputierten der Kongregation eingeholt werden; ab einer gewissen Tragweite („si vero fuerint nobiles“) bedurften Baumaßnahmen jedoch sowohl der Zustimmung der Mehrheit der Deputierten, wobei die Stimme des Abts des Klosters mitgezählt wird, als auch der „des Kapitels oder der Regierung oder wenigstens seiner Visitatoren“ („tunc non fiant sine consensu maioris partis deputatorum, computata voce sua, eciam capituli | seu regiminis vel saltem sui visitatoris“).¹⁶⁷⁰ Im Einzelnen ist die Identifikation der einzelnen hier genannten Personenkreise nicht sicher geklärt. Aus dem Zusammenhang auch der anderen Bestimmungen lässt sich schließen, dass es sich bei den „Vätern“ offenbar um die Äbte der Einzelklöster, bei den „Deputierten“ um Beauftragte der Kongregation, bei dem „Kapitel“ um das jährlich tagende Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation, bei der „Regierung“ um deren Präsidenten und bei den Visitatoren um jene jährlich vom Generalkapitel neu gewählten Kongregationsvertreter handelt, die gemeinsam mit dem Präsidenten die Exekutivgewalt der Cassinensischen Kongregation ausübten. In diesem Fall würde sich „sui“ bei den Visitatoren auf das Generalkapitel bzw. die Kongregation und nicht auf das ein Bauvorhaben planende Einzelkloster beziehen. Dementsprechend würde es sich bei den Deputierten im Gegensatz zu den ständig bestehenden Visitatoren um temporär, speziell zur Begutachtung eines einzelnen Bauvorhabens eingesetzte

Approbation von Bauvorhaben durch das Generalkapitel erneut bekräftigt“, Kilian 1997, S. 272 mit Verweis auf die gleiche Stelle in den Generalkapitelbeschlüssen in der Edition von Tommaso Leccisotti.

Kongregationsvertreter handeln. Für eine solche Einteilung gibt es jedenfalls Anhaltspunkte aus dem Vorgehen der Cassinensischen Kongregation bei der Bewilligung der Errichtung eines Eingangshofs in S. Pietro in Perugia im Jahre 1579.¹⁶⁷¹

Demnach sind also seit 1440 zahlreiche Organe der Kongregation zu beteiligten, wenn die Äbte der Einzelklöster umfangreiche Bauvorhaben planen. Die Regelung von 1440 legt außerdem fest, was genau unter einem umfangreichen Bauvorhaben zu verstehen ist: „[...] die Frage, wie bedeutend eine Baumaßnahme ist, werde dabei freilich nach dem jeweiligen Zustand der Klöster bestimmt, wobei man die Höhe der Ausgaben oder die Neuheit oder den Grad der Veränderungen oder jede andere aufmerksamkeitswerte Sache berücksichtige“ („[...] que quidem notabilitas consideretur secundum condiciones monasteriorum, habito respectu ad expensas seu novitatem vel mutacionem sive aliam rem nota dignam“, Dok. 7).¹⁶⁷² Die Kongregation scheint sich die Genehmigungs- und Kontrollrechte also vor allem deshalb zu sichern, um überprüfen zu können, ob die geplanten Baumaßnahmen gemessen an Kosten und Umfang in einem guten Verhältnis zum Zustand der Klosterbauten stehen. Es scheint also, als wolle die Zentrale vor allem unnötige Bauvorhaben und eine daraus resultierende Verschuldung der Einzelklöster verhindern. Die Norm schließt mit Bestimmungen über die in Sonderfällen beizuziehenden Personenkreise ab.

Die hier getroffenen Anordnungen sind derart umfänglich und weisen eine solche Geschlossenheit auf, dass es so erscheint, als würden sie die bisherigen Regelungen zum Baurecht in den *Constitutiones* vollständig ersetzen. Da der nächste in den Protokollen der Generalkapitel greifbare Beschluss zur Baupraxis erst aus dem Jahr 1467 stammt,¹⁶⁷³ ist nach derzeitigem Kenntnisstand dann zu vermuten, dass das Kapitel 8 der *Constitutiones* in der Fassung des aus der Mitte der 1440er stammenden Ms. 2060 der BUP auf Basis des Kapitelbeschlusses von 1440 abgefasst wurde. Folgt man Kilians aus ihren Archivstudien in Padua gewonnene Paraphrase und Zitat aus dem Dokument¹⁶⁷⁴ und vergleicht es mit dem durch Tommaso Leccisotti edierten

1671 S. u. Kapitel XI.6.a).

1672 OCG ed. Leccisotti 1939, 1440, S. 65.

1673 OCG ed. ibid., 1476, S. 255.

1674 Kilian: „[...] so hatte die Kongregationsregel, das ‚Declaratorium regulae benedictinae‘, das in seiner ältesten Fassung in einem Mitte der 1440er Jahre entstandenen Manuskript überliefert ist, bereits für die noch junge Gemeinschaft festgeschrieben¹ [Fn. 1: „Declarationes regulae BUP ms 2060, constit. cap. 8 ‚De fabricis‘]. Ausdrücklich heißt es nämlich in dem ‚De fabricis Monasteriorum‘ überschriebenen Kapitel VIII der *Constitutiones*, dass die Prälaten eines Klosters weder Errichtung noch Abriss eines Gebäudes eigenmächtig vornehmen dürfen ‚sine consensum maioris partis seniorum [...] [sic!] ne sine litentia et consensum regiminis aut saltem unius ex visitoribus““, Kilian 1997, S. 271. Mithin ist es nicht vollständig gesichert, dass Kilian aus der Ausgabe der *Declarationes* zitiert, da sie am Ende eine Fußnote mit der genauen Fundstelle um Dokument schuldig bleibt; der Zusammenhang legt dies jedoch nahe. O. D.: Trotz des Titels „Declarationes, etc.“ enthält das Manuskript 2060 der BUP auch die *Constitutiones*, aus denen Kilian hier ganz offensichtlich zitiert, vgl. Witters 1965, S. 131. Gemeint ist bei Kilian im Übrigen sicher Kapitel 8 *des 2. Teils* der *Constitutiones*.

Passus des Generalkapitelbeschlusses von 1440 (Dok. 7),¹⁶⁷⁵ könnte dies durchaus zutreffen. Bei der Niederschrift der hier in Rede stehenden Fassung der *Constitutiones* in der BUP hätte man dann die Regelung nicht wortwörtlich, sondern nur dem Inhalt nach übernommen; insbesondere wäre das Wort „Deputierte“ durch „Ältere“ ersetzt worden (Beschluss 1440: „[...] sine consensu maioris partis deputatorum, computata voce sua, eciam capituli | seu regiminis vel saltem sui visitatoris [...]“)/ Fassung BUP ca. 1446 nach Kilian: „sine consensum maioris partis seniorum [...] ne sine litentia et consensum regiminis aut saltem unius ex visitatoribus“). Die „Älteren“ wären dann nicht, wie eingangs vermutet, mit Vertretern des jeweiligen Einzelklosters zu identifizieren. Da das Manuskript der BUP nicht publiziert ist, kann ich jedoch nicht überprüfen, ob der darin enthaltene Passus zum Baurecht inhaltlich jenem des Generalkapitelbeschlusses von 1440 entspricht und damit auch nicht, ob die Vermutung den Tatsachen entspricht, dass durch den Beschluss von 1440 das bisher geltende Baurecht der Kongregation vollständig ersetzt worden ist.

Zusammenfassend ergibt sich für die frühe Entwicklung der Baubestimmungen in der Kongregation von S. Giustina folgendes Bild: Die ursprüngliche Ordensverfassung der Cassinensen wurde wahrscheinlich durch die päpstlichen Bullen Martins V. (zur Gründung der Kongregation „De Unitate“ 1419) und Eugens IV. (mit einer Neufassung der *Constitutiones* 1423) festgelegt, ohne dass dabei Bestimmungen zum Baurecht getroffen worden wären. Zu einem unbekannten Zeitpunkt vor 1433 wurde diesen *Constitutiones* jedoch eine solche Bestimmung hinzugefügt, die 1433 und 1436 ergänzt wurde. Wahrscheinlich legte sie von Anfang an fest, dass die Äbte und Prälaten der Einzelklöster keine weitgehenden Veränderungen an Bauten und Zeremonien vornehmen durften, ohne dass dies von der Mehrheit der Kongregationsdeputierten erlaubt worden wäre, die offenbar zur Begutachtung von Bauprojekten der Einzelklöster durch die Kongregationszentrale ernannt und entsandt wurden. 1433 und 1436 wurde diese Regelung in der Substanz nicht verändert, sondern – vielleicht aufgrund entsprechenden Missbrauchs – klargestellt, dass sie auch für Prioren und deren Stellvertreter gelte.

Im Jahre 1440 wurde die Bestimmung zum Baurecht entweder wesentlich verändert oder, was wahrscheinlicher ist, ganz ersetzt. Dabei wurden die bisher geltenden Regelungen weiter differenziert, wobei jedoch der Grundsatz einer Genehmigungspflicht größerer Bauvorhaben durch speziell zu diesem Zwecke zu dem jeweiligen Einzelkloster entsandten Deputierten der Kongregation und grundsätzlich auch des Generalkapitels bekräftigt wurde. Die Fassung der Baubestimmungen

1675 Für die Ähnlichkeit des Inhalts vgl. Kilians Paraphrase („Ausdrücklich heißt es in dem ‚De fabricis Monasterium‘ überschriebenen Kapitel VIII der *Constitutiones*, dass die Prälaten eines Klosters weder Errichtung noch Abriss eines Gebäudes eigenmächtig vornehmen dürfen ‚sine consensum maioris partis seniorum [...] ne sine litentia et consensum regiminis aut saltem unius ex visitatoribus‘“, Kilian 1997, S. 271) und Dok. 4. Die Ähnlichkeit bestätigt sich auch beim Vergleich der kurzen von Kilian direkt zitierten Passage aus dem BUP ms 2060 und der entsprechenden Stelle im Generalkapitelbeschluss von 1467: „sine consensu maioris partis deputatorum [...] eciam capituli | seu regiminis vel saltem sui visitatoris“, Dok. 4, zit. nach OCG ed. Leccisotti 1939, 1440, S. 65.

im Dokument 2060 in der BUP aus der Mitte des 15. Jahrhunderts soll offensichtlich trotz Abweichungen in der Formulierung das Baurecht in der Beschlussfassung von 1440 wiedergeben.

Bei all diesen Regelungen handelt es sich jedoch um verfahrenstechnische Anweisungen zur Beschlussfindung. Verbindliche Vorschriften zur konkreten Gestaltung der Architektur oder der räumlichen Disposition der Kongregationskirchen werden an keiner Stelle getroffen. Im Speziellen gilt dies auch für eine etwaige Vorschrift, wonach das Chorgestühl *vor* dem Hochaltar aufzustellen sei: Eine solche Regelung findet sich nämlich weder in den Papstbullen noch in den Generalkapitelbeschlüssen oder den bisher bekannten Editionen der *Constitutiones* und *Declarationes*.¹⁶⁷⁶

Dass ein derartig ausgestalteter Regelungsrahmen, der sich unter Verzicht auf konkrete materielle Bauvorschriften allein auf das Verfahrensrecht, das heißt die Einführung von Kontrollverfahren der Zentrale über bedeutungsvolle Entscheidungen der Einzelklöster beschränkte, im 15. Jahrhundert nicht selbstverständlich war, zeigt ein Abgleich mit dem Ordensbaurecht des Dominikanerordens. Dort hatte man bereits zwischen 1220 und 1300 durch zahlreiche vom Generalkapitel und den Provinzialkapiteln erlassene Beschlüsse ein kohärentes Baurecht entwickelt, dessen Ziel es auf Dauer war, jegliche Formen von Bauornament zu verbieten und das Armutsgebot des Ordens auch in seinen Bauten sichtbar werden zu lassen. Dabei wurden den Mitgliedsklöstern sehr konkrete Vorschriften über die Ausgestaltung der Ordensbauten gemacht; so durften Klosterkirche und Klostergebäude fest vorgeschriebene Höhendimensionen nicht überschreiten, es durften – außer über dem Chor und dem Sanktuarium (eig. „sacristia“) – keine Steingewölbe errichtet werden, und es durften „in unseren Häusern keine sonderlichen auffälligen oder überflüssigen [d. h. wohl: nur um ihrer selbst willen eingebrachten] Gegenstände in Form von Skulpturen, Malereien, Fußböden oder Ähnlichem eingebracht werden, die unsere Armut entstellen.“¹⁶⁷⁷

Derartig konkrete Vorschriften über die Ausgestaltung der Bauten der Congregazione di S. Giustina fehlen vollkommen. Was jedoch denkbar ist, ist, dass, wie

1676 In einer von Margarini im Bullarium Cassinense erstellten Übersicht von „Privilegia, et Indulgentiæ concessa per Summos Pontifices Congregationis Cassinensi absque expeditione Bullæ“ führt dieser folgende Bestimmung auf: „Ivlivs II. concessit quod Prælati Congregationis possint habere in viâ Altare portatiel, se etiâ possint erigere, vel transferre Altare, etiam in requisito Conuentu“, Bullarium Cassinense ed. Margarini 1650a, S. 342, 344. Dabei ist es aber unwahrscheinlich, dass es auch darum ging, den einzelnen Äbten das allgemeine Recht zuzusprechen, auch die fest installierten Altäre eigenmächtig zu verrücken.

1677 Sundt 1987, S. 394. Der Artikel enthält auch in Form von fünf Appendizes Transkripte der einzelnen *Constitutiones* sowie von General- und Provinzialkapitelbeschlüssen, S. 405–407. Als Beispiel für die rigide Form der Verordnungen vgl. beispielsweise die Consuetudines von 1263–1300: „Mediocrates domus et humile habeant fratres nostri, ita quod murus domorum sine solario non excedat in altitudinem mensuram duodecim pedum, cum solario viginti, ecclesia triginta, et non fiat lapidibus testudinata, nisi forte super chorum et sacristiam, nec fiant in domibus nostris curiositates et superfluitates notabiles in sculpturis et picturis et pavimentis et aliis similibus que paupertatem nostram deformant. Si quis vero de cetero contrafecerit, pene graviore culpe debite subiaceat“, *ibid.*, S. 405.

Barbara Kilian und Christoph Isermeyer vermutet haben, die zentralisierenden Elemente im Baurecht der Congregazione di S. Giustina dazu beigetragen haben,¹⁶⁷⁸ die Bauprojekte der Kongregation nicht zuletzt im Bereich der räumlichen Disposition ihrer Mitgliedskirchen zu vereinheitlichen. Wenn also in der Zentrale etwa eine bestimmte Chordisposition bevorzugt worden sein mag, so könnten die Beratungs- und Genehmigungsvorschriften der Kongregation deren Verbreitung innerhalb der Kongregation begünstigt haben.

Eine möglicherweise so realisierte, gewisse Vereinheitlichung der baulichen Gestaltung der Mitgliedsklöster scheint jedoch nicht das primäre Regelungsziel der Beratungs- und Genehmigungsvorschriften der Kongregation gewesen zu sein. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass Ludovico Barbo es für sein Hauptziel, die Beachtung der Benediktsregel, für unbedingt notwendig erachtete, dass die Einzelklöster über eine gute wirtschaftliche Situation verfügten. Bei der Analyse der Reform von S. Pietro durch die Congregazione di S. Giustina wird im Folgekapitel deutlich werden, dass dies auch bei dem Peruginer Benediktinerkloster der Fall war. In diesem Zuge scheint auch die Genehmigungspflicht für Neubauten vor allem der Verhinderung von Verschwendung und damit der Gefährdung des wirtschaftlichen Wohlergehens der Einzelklöster gedient zu haben. So findet sich die Verschärfung der Zustimmungspflicht für Bauvorhaben des Jahres 1433 direkt nach ausführlichen Beschlüssen über die Grenzen, bis zu denen die Äbte der Einzelklöster Geld ausgeben durften, ohne sich mit Vertretern der Einzelklöster, bzw. ab einer bestimmten Höhe auch dem Generalkapitel abzustimmen (*Dok. 3*).¹⁶⁷⁹ Außerdem führt das Generalkapitel von 1467 unter seinen „Ermahnungen zum vorgenannten Jahr 1467“ („*admonitiones antedicti anni 1467*“) folgenden Beschluss auf: „Aufmerksam gemacht durch verschiedene und zahlreiche Beschwerden, die in diesen Zeiten durch unsere Klöster vorgebracht wurden, fordern wir dazu auf, dass Ausgaben so weit wie möglich vermieden werden, und wir mahnen aufs deutlichste an, dass die Klöster in Abwesenheit der Prälaten keine bedeutenden Ausgaben sowohl in Bezug auf die Bauten als auch die Paramente und andere Gebrauchsgegenstände des Klosters machen“ (*Dok. 9*).¹⁶⁸⁰ Deutlich wird durch diesen Beschluss zum einen, dass durch die Kongregation in der Bauverwaltung der Einzelklöster weiterhin Missstände diagnostiziert werden, zum anderen aber, dass diese in den durch die Bauvorhaben verursachten Kosten, und nicht etwa in einer durch die Kongregation missbilligten Art des Bauens und der räumlichen Disposition liegen. Erneut zeigt das Generalkapitel also kein Interesse, eine konkrete bauliche Gestalt vorzuschreiben, und es scheint, als würden die Genehmigungsvorschriften im Baubereich dem Bemühen des Generalkapitels zuzuordnen zu sein, für das wirtschaftliche Wohlergehen seiner Mitgliedsklöster zu sorgen.¹⁶⁸¹

1678 S. u. S. 1057.

1679 OCG ed. Leccisotti 1939, 1433, S. 34f.

1680 OCG ed. *ibid.*, S. 255.

1681 Bei der Einordnung der im 15. Jahrhundert getroffenen Baurechtsbestimmungen der Congregazione di S. Giustina besteht also nicht nur erheblicher Forschungsbereich in der Rekonstruktion, sondern auch in der Interpretation. Insbesondere wäre zu fragen, ob die von der Reformkongregation festgelegten Baurechtsbestimmungen im Vergleich

e) Die Rolle baulicher Maßnahmen und der Anordnung des Chorgestühls vor dem Hauptaltar in Barbos Reformwirken in S. Giustina

Fraglich ist nun zunächst, wie und ob die durch das Baurecht der Kongregation vorgeschriebene Genehmigungspflicht durch das Generalkapitel bei den Baumaßnahmen in S. Pietro überhaupt zur Anwendung kam. Anschließend wäre zu klären, ob und wie die Congregazione di S. Giustina auch außerhalb seiner Bauvorschriften auf die Gestaltung des Kircheninnenraums von S. Pietro Einfluss genommen hat.

In Bezug auf die Anwendung des Kongregationsbaurechts in S. Pietro ist ein Blick auf die Chronologie aufschlussreich: Auf der im April 1436 stattfindenden jährlichen Sitzung beschloss das Generalkapitel die Aufnahme des Peruginer Benediktinerklosters, wollte jedoch erst Brüder zu dessen Reform entsenden, wenn die päpstliche Unionsbulle ausgestellt worden war (*Dok. 3*). Bestimmungen zu Bauvorhaben in S. Pietro wurden dabei nicht getroffen.¹⁶⁸² Die entsprechende Bulle wurde am 19. Mai 1436 erlassen; erst dann also wird sich der designierte neue Prior Giovanni de Primis in Begleitung weiterer Mönche nach S. Pietro begeben haben. Antonio Veghi bezeugt die Verlegung des Chorgestühls dann bereits für den 21. Dezember 1436.¹⁶⁸³ Der neue Prior wartete mithin überhaupt nicht das nächste Generalkapitel ab, das erst am 22. April 1437 in S. Giorgio Maggiore in Venedig stattfand,¹⁶⁸⁴ sondern nahm die umfänglichen Reparaturarbeiten in S. Pietro und auch die Veränderung der liturgischen Disposition der Kirche ohne eine solche Genehmigung vor.¹⁶⁸⁵

Giovanni de Primis handelte bei der Umsetzung der baulichen Maßnahmen in S. Pietro aber nicht eigenmächtig, sondern vielmehr im höchsten Auftrag: Wie die bereits genannten zahlreichen Papstbulen für den neuen Prior von S. Pietro bezeugen, stand de Primis 1436 und 37 in engem Kontakt mit Eugen IV. Wie oben dargelegt, war dem Papst die Instandsetzung der Gebäude neben der wirtschaftlichen Sanierung und der Erneuerung der monastischen Disziplin ausdrücklich eines der wichtigsten Anliegen, die der Prior umzusetzen hatte.¹⁶⁸⁶ Bei der Umsetzung der päpstlichen

zu anderen Orden und Kongregationen ungewöhnlich waren oder gängige Verfahrensweisen bei der Klosterreform darstellten. Anhand eines Abgleichs mit anderen Orden und Kongregationen wäre auch zu prüfen, ob es bei solchen Bestimmungen üblicherweise um die Eindämmung von Geldverschwendung oder doch auch um die Etablierung bestimmter einheitlicher baulicher Lösungen innerhalb der Gemeinschaft ging.

1682 OCG ed. Leccisotti 1939, 1436, S. 47.

1683 Bonaini, et al. 1850, S. 410.

1684 OCG ed. Leccisotti 1939, 1437, S. 51–54.

1685 Bisher ist nicht untersucht worden, ob die verfassungsrechtlichen Bestimmungen der Kongregation bezüglich der Genehmigungspflichten von Bauwerken in der Breite auch tatsächlich Beachtung fanden. Eine Ermahnung des Generalkapitel von 1464, vom eigenmächtigen Bauen zur Verhinderung einer Verschuldung der einzelnen Klöster abzusehen, könnte Ausweis einer teilweisen Nichtbeachtung der Vorschriften sein; so z. B.: OCG ed. *ibid.*, 1476, S. 255.

1686 Bez. der Unionsbulle vom 19. Mai 1436 s. o., Fn. **1587**. In einer Bulle vom 9. Juni 1436 nimmt Eugen IV. auf entsprechende Bitten Giovanni de Primis eine Entlastung der klösterlichen Finanzen ausdrücklich in Hinblick auf die anstehende Sanierung der

Vorgaben zeichnete sich de Primis sogar derart aus, dass Eugen IV. auch bei den Reformbestrebungen der Folgezeit immer wieder auf seine Person zurückgriff und ihn 1446 sogar zum Kardinal ernannte.¹⁶⁸⁷ Es ist davon auszugehen, dass Giovanni de Primis mit dem Reformprogramm der Kongregation von S. Giustina genauestens vertraut war: Der Sizilianer de Primis hatte seine Profess bereits am 24. Juni 1422 auf S. Giustina in Padua geleistet und dort das Reformwirken des Kongregationsgründers Ludovico Barbo aus erster Hand studieren können.¹⁶⁸⁸ Die Rolle der zur Reform eines neu hinzugekommenen Klosters ausersehenen Prälaten wurde von der Kongregation sogar so wichtig genommen, dass ihnen schon in der Gründungsbulle Eugens IV. ein eigener Passus gewidmet war; es wird also davon auszugehen sein, dass auf die ausreichende Instruktion von Giovanni de Primis vor seiner Entsendung erheblicher Wert gelegt wurde.¹⁶⁸⁹ Was aber waren die hauptsächlichen Ziele der von Ludovico Barbo und der Kongregation von S. Giustina verfolgten Reform, und in welchem Zusammenhang standen diese mit ihren Vorstellungen vom Bauwesen der Kongregation und der liturgischen Disposition ihrer Kirchen?

Die wichtigste Quelle zur Beantwortung dieser Frage bildet die bereits erwähnte, von Ludovico Barbo während seiner Zeit als Bischof von Treviso (1437–1443) um 1440 verfasste Schrift über die Anfänge und den Fortgang der von ihm begründeten Kongregation von S. Giustina. Darin berichtet er den Mönchen der von ihm begründeten Kongregation ausführlich von seinen Reformbestrebungen und den ihn leitenden Motiven. Der Grund für die Abfassung dieser Schrift wird wohl nicht zuletzt der Wunsch gewesen sein, durch einen ausführlichen Rechenschaftsbericht die von ihm entwickelte spezifische Reformhaltung der Kongregation in dieser Form auch für die Zukunft zu verstetigen.¹⁶⁹⁰ In diesem „Liber de Initiis“

Bauten vor: „Cum nuper ad nostrum pervenerit auditum vos monasterium Sancti Petri Perusini, ordinis sancti | Benedicti, ad quod reformandum tu, dilecte fili prior, cum aliquibus ex monachis congregationis de observantia Sancte Iustine eiusdem ordinis, de | nostro mandato nuper accessisti, nonnullis gravatum debitis inveniri, que propter incumbencia tui onera tam fabrice reparationes qua maxime indiget, quam alendorum | monachorum solvere et restituere tibi grave et quasi impossibile esset [...]“ (aus diesen Gründen legt Eugen IV. die Zahlung von Verbindlichkeiten durch den vormaligen Abt Oddo Graziani anstatt durch S. Pietro fest), Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. 168 f.

1687 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 100; Elli 1994, S. 105 f. mwH. Vgl. Tassi 1948, S. 3–26.

1688 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 101.

1689 Der entsprechende Passus in der Gründungsurkunde Eugens IV. – bei dem *Magnum Bullarium Romanum* ist er mit der redaktionellen Überschrift „De modo reformandi Monasteria“ versehen – lautet: „§. 12. Adiicientes quod quotiescumque Prælatus aliquis Monasterium cui præfuerit, ad ejusdem Congregationis observantiam reducere, & sub illa reformare delegerit, juxta statuta, decreta, necnon ordinationes Congregationis hujusmodi, prout congruentius poterit, ipsam reformationem faciat, ejusque desuper acta, conventiones & modi, quæ de consensu Congregationis ejusdem, vel illorum, quos ad id deputaverit, in formam publicam redacta fuerint, eo ipso confirmationis Apostolicæ sint robore suffulta“, Cocquelines 1743b, S. 9; Margarini 1650a, S. 52 (§ 14); 54 (§ 13).

1690 Barbo selbst über die Motivation für diese „Epistola ad Monachos Congregationis de Observantia Sanctæ Justinæ alias Unitatis“: „De causa huius libelli, [...] Quidam vestrum de præfata congregatione nostra hædificantes, ad hujusmodi ambiguitatem

berichtet Barbo, wie er im Vorfeld der Übernahme des Abbatats von S. Giustina noch als Prior von S. Giorgio in Alga 1408 mit den wenigen verbliebenen Mönchen des desolaten Klosters von S. Giustina ins Gespräch gekommen sei. Diese hätten ihm davon berichtet, dass sie ihn und die Regularkanoniker für die von ihnen praktizierte Religiosität der Weltabgeschiedenheit bewunderten. Gleichzeitig beschieden sie Barbo, der ja zu diesem Zeitpunkt noch Augustinermönch war, dass sie sich aber nicht nach S. Giorgio in Alga begeben würden, weil sie nicht bereit seien, ihre Zugehörigkeit zum Benediktinerorden aufzugeben. Stattdessen erhofften sie sich von einer Annahme des Abbatats von S. Giustina durch Barbo, *beides* zu bekommen: die Beibehaltung der Benediktsregel und die Sitten von S. Giorgio in Alga. Gerade diese Rede überzeugte Barbo, das Abbatat von S. Giustina anzunehmen.¹⁶⁹¹ Am 3. Februar 1409 legte er die Profess auf den Benediktinerorden ab und erhielt daraufhin die Abtsweihe für S. Giustina.¹⁶⁹²

Als Hauptziel seines Reformwirkens bezeichnete Ludovico Barbo im Folgenden ausdrücklich die Wiedereinsetzung der ursprünglichen Benediktsregel, wobei er einen besonderen Schwerpunkt auf die dementsprechende strenge Erziehung der Novizen legte.¹⁶⁹³ Dass sich in der Frühzeit seines Reformwirkens Mönche verschiedener Professionen, u. a. auch aus S. Giorgio in Alga, in S. Giustina befanden, bezeichnete er für die Wiederbeachtung dieser Regel ausdrücklich als hinderlich.¹⁶⁹⁴

serenandam: quidam verò pro sola devotione à me pluries postulârunt, ut de initio hujus congegationis, & si quæ indicia de operatione divinatam in ipsius innovatione quàm & progressu agnoverim, illa ad perpetuam rei memoriam, ad præsentium & futurorum consolationem in scriptis redigerem, quod me facturum spopondi, ante omnia exorans, quatenus pro rudi stilo, ac rustico sermone ignorantiae meæ pius corrector & lector veniam præstet“, Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 269.

1691 Die Mönche zu Barbo: „[...] diu desideravimus relinquere mundum: mores ac vitam canonicorum S. Georgii in Alega nobis summe placent. Quia verò stabilimentum sub jugo religionis non habent; noluimus intrare congregationem ipsorum. Audivimus te [Barbum] creatum Abbatem Sanctæ Justinæ: sumus certi, quòd habebimus saluberimum intentum nostru. Nam habebimus religionem beati Benedicti, quam summè desideramus; & mores sancti Georgii in Alega, quos nimio veneramus affectu. [...] Precamur igitur, ut acceptes monasterium illud.“ Nach dieser Rede beschließt Barbo, das Abbatat von S. Giustina anzunehmen, Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 277. Zu Barbos ursprünglicher Zugehörigkeit zum Augustiner-Orden vgl. ausführlich Kilian 1997, S. 71 f. mwH.

1692 Quelle: Sambin 1959, S. 158–160; Kilian 1997, S. 73.

1693 So berichtet Barbo über den Fortgang der Reformen nach 1410 (immer in der 3. Person): „Abbas à Domino jam electus, fervore, & zelo sanctæ religionis semper plenus de proposito innovationis sacre sanctissimi Benedicti originalis religionis calidè instruens, & de proximorum salute certificans, in parvo spatio temporis circa sexdecim juvenes studentes ad sacre religionis conversionem recepit“, Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 284.

1694 „Remanserat Abbas cum tribus monachis monasterii, qui benignè præmoniti ab eo expropriati rebus omnibus regulari observantiæ se spontè submiserant, cum duobus monachis albis prædicti Abbatis sancti Michaelis de muriano & duobus clericis de sncto Georgio in Alega, & sicut poterat, observantiam regularem in omnibus ordinavit. Quam conservare tantò et difficilius erat, quantò contra moralia [moralen] scripturæ monita cum hominibus diversarum professionum quin immò & cum sæcularibus sacerdotibus, & clericis ad satisfaciendum populo associatus, ipsam observantiam

Dieses Hauptziel kommt in seinem Bericht über den Beginn seines Abbatats in S. Giustina zeitlich jedoch erst an zweiter Stelle. An den Anfang stellt Barbo eine ausführliche Klage über den mangelhaften baulichen Zustand des Klosters, der es nicht zuletzt Laien und insbesondere Frauen erlaube, in die Klausur der Mönche einzudringen.¹⁶⁹⁵ Als die mit Barbo in S. Giustina angelangten Mönche dieses Anblicks gewahr wurden, riefen sie aus: „Pater, precamur, parce nobis: non potu- issemus cogitasse tantam ineptitudinem hujus loci pro observantia regulari: non videmus locum esse pro salute nostra.“¹⁶⁹⁶ Die Beachtung der Benediktsregel hatte für diese Mönche also ausdrücklich entsprechende bauliche Bedingungen zur Vor- aussetzung. Diese Auffassung vertrat auch Ludovico Barbo, der laut seines Berichts zuerst die Gebäude sanieren ließ. Im Zentrum stand hierbei die Wiederherstellung der Klausur als Voraussetzung dafür, dass Barbo dann in einem nächsten Schritt in S. Giustina die Beachtung der Regel umsetzen konnte.¹⁶⁹⁷ Nach seinem Bericht ging die Gemeinschaft in von S. Giustina in der Folgezeit ganz ähnlich vor, wenn sie ein anderes Kloster zur Sanierung übernahm: Zuerst wurden die Gebäude und auch die wirtschaftliche Situation des Klosters saniert, und erst dann, nachdem

magno cum studio tenere cogeatur, & continuâ vigilantia conservare“, Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 280.

- 1695** „Nam monasterium ita diruptum, ac omni aspectu religiosæ domûs alienum erat, quòd potiùs armentotum divisorium [Anm. Pez: diversorium], quam hominum habitaculum videbatur.

In exteriori parte, ubi nunc admittuntur hospites, & infirmi, camera una erat cum podiolo ligneo vetusto, & deambulatoriis incultis circa ipsam. Versùs oratorium sancti Martini duæ tantum pro factoria incultissimæ erant cameræ, Sala magna protendebatur usque ad murum Ecclesiæ. Spatium magni claustrum ita transeuntibus erat apertum, quòd, an esset de publico, an de proprietate monasterii, agnosui vix poterat. In intriori claustrum, ubi nunc videntur buxi abusculæ pulchræ hyemis tempore, propter lutum non erat accessus: & ubi nunc est refectorium fratrum, tot vepre, & sylvestres arbores erant cum spinis, quòd puero sæpè pro capiendis avibus confuebant. Ubi est introitus ad claustrum, aderat durus carcer, & serpentum receptaculum cum fœtore. In antiquo, & unico dormitorio ex septem partibus, aut quatuor Cameræ, non cellæ erant, hortus oleribus, & arboribus, una exceptâ, erat penitus destitutus. Qui hortus, immò ipsum monasterium omni sexui advenientium patens erat.

Mares & fœminæ Ecclesiæ visitatione completa per chori portam exhibant, quæ ad podiolum dormitorii ducit, claustrum nunc secretum intrantes, per quandam dirputam portam in angulo post portam refectorii tunc sitam exhibant, & ita confidenter omnes transibant, quòd etiam mulieres in dormitorio, quod est abominabile dictum, petebant quandoque loca secreta naturæ“, Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 279; vgl. über die Anfänge vgl. auch Kilian 1997, S. 63–76; für eine Übersetzung dieser Passage S. 64f.

- 1696** Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 279f.

- 1697** „Posthæc Monasterii taliter, qualiter clausura aliisque officinis pro regulari observantia præparatis, dietim expectabat avidè rorem videre de cœlo, & promissam conversionem cernere aliquando: & assiduè orans à Domino postulabat, aliquos sibi dari, cum quibus posset observantiæ debitum reddere, se felicem existimans, si tantum duodecim monachos habuisset“, Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 280. Als nächster Satz folgt das Zitat über die Umsetzung der Benediktsregel aus Fn. 1694. Die bauliche Sicherung der Klausur spielte für Ludovico Barbo auch deshalb eine besondere Rolle, da er der persönlichen Meditation im Tagesablauf der einzelnen Mönche eine herausragende Rolle beimaß, was eine räumliche Abgeschlossenheit voraussetzte, s. u. Fn. 3173.

also die Voraussetzungen geschaffen waren, drang man auf die Beachtung der Benediktsregel.¹⁶⁹⁸

Barbo legt in seinem Bericht keine Details der von ihm getroffenen baulichen Maßnahmen dar. Doch scheint es so, als wenn die Wiederherstellung der Klausur durch entsprechende bauliche Maßnahmen nicht nur den Bereich der Klostergebäude, sondern ganz wesentlich auch den Mönchschor der Kirche von S. Giustina umfasste. Im Mönchschor werden nämlich wesentliche Teile der durch die Benediktsregel vorgeschriebenen gemeinsamen Übungen der Offizien und des gemeinsamen Singens stattgefunden haben, die Barbo als wesentlichen Bestandteil der Benediktsregel ansah.¹⁶⁹⁹ Zu Beginn seines Buches schildert Barbo die Vision eines heiligen Paduaners, Marco da Cles, um 1404 Pfarrer der Paduaner Kirche S. Michele di Torresino, der sich vor Barbos Ankunft häufig in das zerfallene Kloster S. Giustina begeben habe. Eines Tages habe er die Vision eines mit den lokalen Sitten unvereinbaren Bauwerks gehabt, nämlich Türen, die den Chorbereich mit

1698 Beispiel S. Jakob in Monte Agriano bei Verona: „Causa autem refutationis hujus loci fuit, quia communitas Veronæ, jam Abbatem multis, & importunis precibus induxerat ad acceptandum locum sancti Jacobi in monte quodam Agriano nomine situato, ubi est miræ structuræ incepta ecclesia de magnis oblationibus in inventione corporum, ut dicitur, beatorum Apostolorum Philippi & Jacobi diversarum nationum, gentium abundè collatis. In acceptationis tempore ipsius loci ædificia ad habitandum [287] nulla erant, sed tantum capella, ubi in capsula ferrea Apostolorum corpora condita erant, & juxta illam tugurium pro tribus personis juxta vetustum, & destructum totatium situm erat. Sed Abbas cum Prioribus tunc per aliquos annos existentes de certa provisione, quam à communitate de fructibus sancti Jacobi della turba pro monachorum sustentatione habebant, & de oblationibus fidelium locum amplissimum, ut est, fabricarunt, & montem penitus sterilem vitibus, olivis, amygdalis, & aliis structiferis arboribus repperunt“, Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 286f.

Auch Mary-Ann Winkelmes glaubt daran, dass bei den späteren Cassinensen spirituelle Reform und physisch greifbare Erneuerung („physical renovation“) eng miteinander verknüpft waren und hält dies für einen wichtigen Grund für den Erfolg der Kongregation; vgl. Winkelmes 1996, S. 61. Ihre darüber hinausgehende Annahme, die Cassinensen hätten aus ihrer angeblich spezifischen historisch orientierten Theologie einen architektonischen „Begleitstil“ entwickelt, ist jedoch haltlos; vgl. aber *ibid.*, S. 78 („remarkable historical consciousness that enabled Cassinese reformers to compile their own particular theology and companion style of church architecture [...]“).

1699 Barbo schildert dies im Zusammenhang mit seinem Bericht über die Wiedereinsetzung der Benediktsregel, in der er zu Beginn seines Abbatats in S. Giustina insbesondere die Jugend unterwiesen habe. Auf das in Fn. 1693 genannte Zitat folgt unmittelbar der Passus: „Et sic ignis divinus ebulliens sine cessatione plures juvenes ad conversionem fluebant, cum magna, & pura simplicitate, & simplici puritate Abbas & socii scholares, & cives ad lectionem completorii fervidè invitabant, & cum fratribus ad communia exercitia, quæ cum hymnis & canticis devotissimè complebantur, & ipsi devoti juvenes, & scholares fervidè insistebant“, Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 284f.

Dementsprechend hat auch Tracy Cooper vermutet, dass Veränderungen am Chorgestühl im Zentrum der baulichen Veränderungen an Kirchen gestanden hätten, die ihrer Einschätzung nach auf die liturgischen Reformen Barbos gefolgt seien. Sie verweist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die Benediktsregel, die in den Kapiteln 8–20 das (im Chorgestühl abzuhaltende) Stundengebet regulierte. Dieses wurde von Ludovico Barbo in dessen erster Redaktion der *Declarationes* auch kommentiert, Cooper 1996, S. 82f., insb. Fn. 12.

größter Sorgfalt verschlossen.¹⁷⁰⁰ Marco da Cles deutet diese Vision gegenüber dem damaligen Abt von S. Giustina als ein Zeichen für die unmittelbar bevorstehende Reform des Klosters: „Tunc coactè in maximum gaudium versus dixit ad Abbatem, qui tunc erat; Verè, verè magnæ rei indicium est hæc insolita clausura. Sentiebat vir sanctus in confuso mentis sacræ observantiæ claustra promissa quam observantiam postea vidit in actu.“¹⁷⁰¹ Ganz am Anfang seines Berichtes verknüpft Barbo auf diese Weise die Wiederherstellung der Benediktsregel (observantia) mit der baulichen Wiederherstellung der Klausur der Mönche im Chorbereich oder anders gesagt: das gesamte Reformwirken Barbos wird von Mario da Cles in Form von adäquat den Kircheninnenraum durchtrennenden Chorschranken visioniert.

Die genaue Position von Chorgestühl und Altar in S. Giustina in Padua ist für die Zeit Ludovico Barbos nicht sicher rekonstruierbar. 1440 lokalisiert Michele Savonarola das Chorgestühl über der Krypta des in weiten Teilen romanischen Baus von Alt-St.-Giustina, trifft jedoch keine Aussage über die Position des Hochaltars.¹⁷⁰² Es ist jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit von einer ursprünglichen Aufstellung im Haupt der *Cappella maggiore*, und damit von der Positionierung des Chorgestühles *vor* dem Hochaltar auszugehen.

Dafür spricht nicht nur das Argument, dass die von Barbo für kurz vor 1408 kolportierte Vision des Marco da Cles einer Wand mit Türen zum Abschluss des Chorbereichs *prima facie* am besten als Abtrennung des Chorbereiches samt Altar vom Laienbereich in Form von mauerartigen Chorschranken rekonstruierbar erscheint – wobei wohl davon auszugehen ist, dass Barbo 1440 von einer Vision aus der jüngeren Vergangenheit schreibt, die sich inzwischen auch realisiert haben wird.

Dass bereits Barbo das Chorgestühl vor dem Hochaltar eingerichtet haben wird, ist vielmehr auch deshalb sehr wahrscheinlich, weil diese räumliche Disposition für den Kirchenbau von S. Giustina für die gesamte Folgezeit von 1457 bis 1627 nachweisbar ist, und dass sie zuweilen sogar ausdrücklich mit dem Reformwirken dieses Klosters in Verbindung gebracht wurde. Die erste Quelle, die sich auf bauliche Maßnahmen im Sanktuariumsbereich von S. Giustina bezieht, ist ein Testament vom 11. November 1457, in dem der Paduaner Professor für kanonisches Recht, Giacomo Zocchi, der Abtei eintausend Dukaten zum vergrößerten Neubau des Sanktuariums hinterließ. Dabei machte er den Vorschlag, den Altar vor dem Sanktuarium, das Chorgestühl jedoch *hinter* dem Altar in den Neubau zu bringen, wo auch sein Grab eingerichtet werden sollte.¹⁷⁰³ Beim Tode Zocchis 1461 entschied

1700 „Dum semel more solito Ecclesiam visitasset, vidit insolitum opus fabricatum moribus habitantium non convenire, videlicet portas ad claudendum chorum cum multa diligentia præparari“, Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 272. Vgl. auch Kilian 1997, S. 70 mwH; Isermeyer 1968, S. 45 mwH; zu Marco da Cles: Sambin 1959, S. 75–83.

1701 Barbo [1408] ed. Pez 1721, Sp. 272.

1702 Savonarola 1446 ed. Segarizzi 1902, S. 13 f.; zur frühen Baugeschichte vgl. Tonzig 1932; Bresciani Alvarez 1980; Kilian 1997, S. 95–102.

1703 „[...] volo et dispono quod capella ubi est altare magnum ampliatur et allongetur in tantum quod cadat cupola sive truina sub qua ponatur altare magnum et postea una vel due cruerie in volta de muro superiorius quod melius conveniat in tantum quod fiat unus magnus chorus per monachis cantantibus divina [...] et volo [...] in illa posta

sich der Abt von S. Giustina jedoch gegen eine solche Anordnung; der Altar wurde im Kapellenhaupt angebracht, das Chorgestühl in U-förmiger Anordnung mit Blick auf ihn davor, sodass der Mönchschor und damit auch das Sanktuarium durch die Schmalseite des Chorgestühles vom übrigen Teil der Kirche abgetrennt waren (Abb. 1314ee–1314kk).¹⁷⁰⁴ Dieses liturgische Arrangement wurde auch im 1498 erstmals projektierten und bis 1606 errichteten Neubau von S. Giustina bis zur Einrichtung eines Retrochorarrangements im Jahre 1627 beibehalten: Auch dort stand der Altar im Kapellenscheitel, das Chorgestühl befand sich im vorderen Teil der *Cappella maggiore* und war vom Laienraum der Kirche durch eine hoch aufragende „Wand“ abgeschiedet; nur ein eingefügtes Portal verband den Zugang vom Chorbereich mit dem Rest der Kirche.¹⁷⁰⁵ Es ist also sehr wahrscheinlich, dass auch zur Zeit Barbos das Chorgestühl vor dem Hochaltar stand.¹⁷⁰⁶

Von dieser sicher seit 1457 belegten Disposition wissen wir insbesondere durch den Bericht des Jacobo Cavaccio, der in seiner 1606 erschienen Chronik des Klosters von S. Giustina diese Anordnung noch einmal ausdrücklich mit der Verhinderung jeglicher Ablenkung der Mönche durch die Kirchenbesucher begründet hatte. In einer Zeit, in der bereits die überwiegende Zahl der cassinensischen Klöster die Langhauschöre zugunsten eines Retrochorarrangements aufgegeben hatten, sprach sich Cavaccio mit dieser Begründung noch einmal ausdrücklich für die Anordnung des Chores vor dem Hochaltar aus: „[...] paries, qui Monachorum sedes et

latare in plano startorio et pavimento fiat seputura mea de lapide [...]“, nach Tonzig 1932, Dok. VII; siehe auch Isermeyer 1968, S. 45, Fn. 21; Bresciani Alvarez 1980, S. 227, Fn. 39 mwH; Kilian 1997, S. 310 f., Fnn. 144–146.

Wahrscheinlich war Zocchis Vorschlag eines Retrochorarrangements eben durch seine projektierte Grablege in dem Sanktuarium motiviert; solche Arrangements scheinen unter den frühen Retrochordispositionen außerhalb Umbriens häufig ausschlaggebend für die ungewöhnliche Positionierung des Chorgestühls gewesen zu sein, so bei den Entwürfen des jüngeren Antonio da Sangallo für Santa Maria sopra Minerva (vgl. Kleefisch-Jobst 1988; Hall hält interessanterweise den aus der speziellen Grablegesituation geschaffenen Retrochor von S. Maria sopra Minerva für Cosimo de' Medici Umwandlungen in Florenz; darüber hinaus „[it] may have provided the model for all subsequent remodellings“ – sie bleibt aber jeglichen Beleg schuldig, Hall 2006, S. 226, 228 mwH) oder denen von ihm und seinem Bruder Battista da Sangallo, die 1531 für Pietro de Medici in Montecassino eine Grablege entwerfen sollten (Kilian 1997, S. 320 mwH). In diesem Falle wäre die Interpretation Kilians einzuschränken, die Zocchi unterstellt, er habe „den Vorschlag gemacht, den Chor nach modernster Weise – man denke an Michelozzos SS. Annunziata [...] anzuordnen“, ihm also die Rolle eines Protagonisten einer modernen Kirchengestalt zuzuordnen, vgl. *ibid.*, S. 311.

1704 Das alte Sanktuarium ist unter der Bezeichnung „Coro vecchio“ samt des Chorgestühls noch erhalten; der Neubau von S. Giustina (erste Projekte 1498–Fertigstellung 1606) wurde neben der alten Kirche errichtet, vgl. Kilian 1997, S. 95; 311; 319 f.

1705 Diese Rekonstruktion geht zurück auf die hervorragend belegten Erkenntnisse Kilians zur Entwicklung der Chordisposition der Kirche von S. Giustina: *ibid.*, S. 310–314. Bis zur Fertigstellung des Chorgestühles für den Neubau 1566 wurde im Übrigen das bereits erwähnte Gestühl des Vorgängerbaus genutzt, das zu diesem Zwecke kurzzeitig in der Vierung aufgestellt wurde. Mit der Einbringung des neuen Chorgestühles wurde das alte wieder zurück in den *Coro vecchio* verlagert, *ibid.*, S. 314 Fn. 157 nach Gervasi 1698, BUP, Ms. 368, S. 174.

1706 So auch Kilian 1997, S. 311.

Sanctuarium separat [...] enim obest, ne ingredienti apte Sanctuarium & Aram maximam collustremus. Ita Maiores nostri Choros Monachorum disposuerunt instar Cluiacensium, quorum mores profiteamur, ut ante aram Synaxim persolvamus, & obtutus non in patentem Ecclesiam, sed in ipsum altare dirigamus“. ¹⁷⁰⁷ Auch hier wird die bauliche Gestalt des Chorgestühls mit den spezifischen Reformbestrebungen der Kongregation in Verbindung gebracht. Die Parallelsetzung der cassinensischen Ordensreform mit der der Clunyazenser mit ihrer Manifestation in einer angeblich gleichen Chordisposition wird nicht nur von Cavaccio vertreten, tritt nach derzeitigem Kenntnisstand aber nur bei Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts auf und ist für die an dieser Stelle betrachtete Frühzeit nicht greifbar. ¹⁷⁰⁸

f) Die Sorge um eine Sicherstellung der Klausur zu Anfang des 15. Jahrhunderts in den Franziskanerkirchen Umbriens und in S. Pietro

Ob dieser Betrachtungen erscheint es äußerst wahrscheinlich, dass der durch die Kongregation von S. Giustina zur Reformierung des Klosters S. Pietro in Perugia entsandte Prior es als seine dringlichste Aufgabe ansah, im Einklang mit der von Barbo dargelegten Vorgehensweise zuallererst die baulichen Voraussetzungen zu schaffen, bevor er an die volle Durchsetzung der Beachtung der Benediktsregel denken konnte. Im Bereich der Kirche von S. Pietro selbst traf de Primis das seit um 1330–1333 bestehende liturgische Arrangement an, das aus einer Adaption eines lokalen franziskanischen räumlichen Arrangements erwachsen war und einen raumikonographischen Verweis auf das Papsttum bzw. die Papstunmittelbarkeit des Klosters S. Pietro darstellte. ¹⁷⁰⁹ Dabei handelte es sich um eine Retrochoranlage mit niedrigem doppelseitigem Altarbild und möglicherweise einem ungefähr in der Mitte des Langhauses befindlichen Lettner (Abb. 142). Diese zum Chorgestühl der Mönche hin sehr offene Anlage wird de Primis als unvereinbar mit dem offenbar von Ludovico Barbo besonders betonten Gebot angesehen haben, wonach auch im Kircheninnenraum die Klausur der Mönche durch einen baulichen Abschluss des Mönchschores zu sichern sei. Für S. Pietro ist das Gebot, dass Laien grundsätzlich vom Betreten des Mönchschores abzusehen haben, eine seit langer Zeit bestehende Reformforderung für den Benediktinerorden: Sie findet sich, wie oben dargelegt, schon im Reformstatut des päpstlichen Inquisitors von 1235. ¹⁷¹⁰ Dass überhaupt eine solche Anordnung getroffen werden musste, hängt möglicherweise

1707 Cavaccio 1606, S. 300, vgl. Kilian 1997, S. 314.

1708 Chorkonzeption „praticata da Monaci Cluniacenti“, Gervasi 1698, BUP, Ms. 368, S. 17 nach Kilian 1997, S. 314, Fn. 159. „I nostri maggiori [monasteri] disposero i cori di tal maniera, che totalmente si conformassero a quelli dei cluniacensi, le usanze de quali s’haveano prese ad imitare [...]“, Crocecalce 18. Jh., BUP Ms. 253 nach *ibid.*, S. 330, Fn. 226.

1709 S. o. Kapitel **VI.3.b**).

1710 S. o. S. 479 f.

von Anfang an mit mangelnden baulichen Abschränkungen des Altar- und des Chorbereichs zusammen. Die in S. Pietro bestehende Retrochordisposition vermochte jedenfalls weder den Zugang noch auch die Blicke von jenseits des Lettners befindlichen Laien vom Langhaus auf diese Bereiche zu versperren.¹⁷¹¹ Es scheint, als hätte Giovanni de Primis eine solche Situation als unvereinbar mit der benediktinischen Reform im Sinne des Ludovico Barbo angesehen, weshalb er trotz der schwierigen finanziellen Situation und der auch sonst großen Reformanforderungen in S. Pietro in Perugia anordnete, dass die Mönchsklausur im Kircheninnenraum von S. Pietro baulich zu sichern sei. Dies meinte er offenbar dadurch erreichen zu können, indem er den Hochaltar von seiner vorgerückten Position – entsprechend dem Vorbild der Mutterkirche – in das Haupt des Chorpolygons verlagern ließ, sodass das Chorgestühl vor diesem zu stehen kam. Außerdem ist, wie oben dargelegt, davon auszugehen, dass in diesem Zuge auch die Zelebrantenbänke zum Altar hin mit verlagert wurden und der westliche Bereich des Chorgestühls ergänzt wurde. Außerdem scheint es, als hätte man außerdem seitliche und vordere Chorschränken errichtet, die möglicherweise ebensolche Türen enthielten, wie sie Ludovico Barbo durch Marco da Cles für das von ihm reformierte S. Giustina in Padua imaginieren ließ (Abb. 143).

Die Mönche von S. Pietro erhielten auf diese Weise einen kleineren Unterraum, der vom übrigen Kircheninnenraum physisch weitgehend abgeschränkt war. Dies ermöglichte nicht nur einen Schutz vor störenden Einflüssen von außen, sondern sicherte gleichzeitig auch weiterhin die für das Stundengebet erforderliche akustische Genauigkeit eines Kleinraums in einem von einer langen Nachhallzeit geprägten Großraum. Die hier angesprochene Problematik kann besonders gut in der zwischen 1675 und 1708 errichteten, von Christopher Wren entworfenen St Paul's Cathedral in London betrachtet werden (Abb. 1582). Als eigentlicher Ort des Gottesdienstes war dort ursprünglich ausschließlich der im Mittelschiff des Sanktuariums eingerichtete Chorraum vorgesehen, der seitlich durch das Chorgestühl und die Orgeln und zur Vierung hin ursprünglich durch vordere Chorschränken abgeschränkt war (Abb. 1583). Die dort gesungene und gesprochene Liturgie ist innerhalb der auf diese Weise relativ eng gezogenen Raumgrenzen des Chorbereichs sehr gut zu hören. Seit den 1970er Jahren wird die angewachsene Gemeinde jedoch vor einem neu eingerichteten Altar in der von einer Kuppel überfangenen Vierung platziert, die über eine ausgesprochen lange Nachhallzeit verfügt (Abb. 1584f.). Obwohl dieser Raumteil unmittelbar an das Sanktuarium anschließt, ist die Liturgie hier nicht mehr in differenzierter Form zu hören. Dass im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 in S. Pietro in Perugia beide Orgeln in den kurzen Querhausarmen und damit direkt oberhalb des Chorbereichs angeordnet werden sollten, ist sicherlich vor allem mit der weiteren Aufrechterhaltung einer guten Akustik im Sanktuarium

1711 Vgl. zur den vermuteten Zugangsmöglichkeiten zumindest der männlichen Laien in den Bereich jenseits des Lettners oben Kapitel VI.5.

und damit in dem Raumteil zu erklären, in dem der ganz überwiegende Teil der in S. Pietro gefeierten Liturgien stattfand (Abb. 150 und 432 f.).¹⁷¹²

Die Tatsache, dass Giovanni de Primis als Emissär der Congregazione di S. Giustina die Rückverlagerung des Hochaltars und die Abschränkung des Chorbereichs mit dem Ziel einer Aufrechterhaltung der Klausur für die Mönche von S. Pietro durchführte, spricht für eine fortdauernde zumindest zeitweilige Anwesenheit von Laien im Kircheninnenraum. Sie erlaubt allerdings keine differenzierten Aussagen über den Standort, den männliche und weibliche Laien und auswärtige Geistliche in S. Pietro vor und nach 1436 zu unterschiedlichen Zeiten eingenommen haben. Durch die Einfügung vorderer Chorschranken ergab sich für den Kircheninnenraum von S. Pietro wahrscheinlich eine Dreiteilung in den Raum westlich des Lettners, jenen zwischen Lettner und vorderen Chorschranken und für den Chor- und Altarbereich im Sanktuarium (Abb. 143).¹⁷¹³ Es ist oben bereits angedeutet worden, dass der Lettner in einer solchen liturgischen Disposition möglicherweise Frauen und Männer voneinander trennen sollte, wobei die Frauen westlich und die Männer östlich des Lettners standen.¹⁷¹⁴ Dies ist jedoch ebenso wenig erwiesen wie die Frage, ob ein solches Arrangement einem zeitlichen Wandel unterlag, und ob zumindest Männer nicht auch nach 1436 zu besonderen Anlässen eben doch Zugang auch zum Chorbereich von S. Pietro hatten. Unklar ist auch, ob für gegebenenfalls zumindest bei Sonntagsmessen oder Hochfesten anwesende Laien eine feste Bestuhlung bestand bzw. ob sie eventuell eigene Sitzgelegenheiten mitbrachten, da die heutige Bestuhlung in S. Pietro offenbar erst aus dem 19. oder 20. Jahrhundert stammt.¹⁷¹⁵ Einen eigenen Altar am Lettner oder den vorderen Chorschranken haben sie nach jetzigem Erkenntnisstand jedenfalls nicht besessen.

Die Besorgnis um eine adäquate Abschränkung des Mönchsgebietes scheint es im 15. Jahrhundert im Übrigen auch in den franziskanischen Kirchen Umbriens gegeben zu haben, die ähnlich wie S. Pietro über einen Retrochorarrangement und doppelseitige Altarbilder verfügten. Bei der Einführung der umbrischen doppelseitigen Altarbilder im Rahmen dieser Arbeit ist das Phänomen, wonach seit Anfang des 15. Jahrhunderts bis Anfang des 16. Jahrhunderts nach und nach hohe doppelseitige Altarbilder die niedrigen Vorgänger aus dem 13. und 14. Jahrhundert ersetzt haben, bereits dargelegt worden, auch, dass Julian Gardner darin eine Anpassung an die formale Fortentwicklung der italienischen Altarbilder gesehen hat.¹⁷¹⁶ Donal Cooper hat darüber hinaus Indizien dafür gesammelt, dass es den Franziskanern in den von ihm behandelten Kirchen vordergründig darum ging, ihren Ort im Retrochor vom Laienraum abzuschranken. So benennt er mehrere Beispiele, bei denen sich nachweisen lässt, dass zuerst die hohe Holzstruktur errichtet und die Sorge um die Bemalung der Tafeln – *in situ* – erst in einem zweiten Schritt erfolgt

1712 S. u. Kapitel X.2, X.3 und X.4.

1713 S. o. Kapitel VII.1.c).

1714 S. o. Kapitel VI.5.

1715 S. u. Kapitel XIV.1.

1716 S. o. Fn. 1313.

sei.¹⁷¹⁷ Während für die beispielgebenden frühen Altäre in S. Francesco al Prato und S. Pietro eine Doppelweihe des Hochaltars im Zuge des Vollzuges der Papstliturgie zumindest denkbar gewesen war, lässt sich bei den weniger bedeutenden Kirchen mit der liturgischen Disposition vom Hallischen „Typ 3“ für das 15. Jahrhundert nachweisen, dass die Tafeln am hinteren Ende des Altares angebracht waren bzw. dass nur auf der Westseite nach Osten und damit in den allermeisten Kirchen zum Chorraum hin die Messe gelesen wurde. Die Bemalung der Rückseite erscheint in den Quellen an mehreren Stellen optional, es ist sogar ein Beispiel nachweisbar, bei dem bei bestehendem Retrochor ohne Not nur ein einseitiges Altarbild errichtet wurde. Es entsteht angesichts dieser von Cooper vermuteten „Souveränität des strukturellen Zwecks über die gemalte Dekoration“ der Eindruck, als hätte man in den Kirchen, die zu einem früheren Zeitpunkt nach dem berühmten Vorbild von S. Francesco al Prato bzw. der Oberkirche von S. Francesco in Assisi eingerichtet worden waren, in der Erhöhung der Altarbilder einen Weg gefunden, den baulichen Schutz der Klausur ohne erheblichen Aufwand bzw. die Aufgabe des Retrochores zu gewährleisten. Jedenfalls scheinen die Franziskaner dieser Konvente bei dieser Lösung einen entscheidenden Nachteil in Kauf genommen zu haben, der bisher nicht befriedigend erklärt werden kann: Mit der Erhöhung der Altarbilder hatten sie sich auch selbst von der Verfolgung der Messe bzw. dem vermeintlich besonderen Segen spendenden Erblicken der erhobenen Hostie ausgeschlossen.¹⁷¹⁸

Dass Giovanni de Primis in S. Pietro 1436 trotz der hohen Verschuldung des Klosters von S. Pietro statt einer derartigen Erhöhung des Altarbildes die wohl erheblich kostenintensivere Lösung wählte, sowohl das Chorgestühl als auch den Altar zu verlegen, kann als ein weiteres Indiz dafür angesehen werden, dass die zur Reform von neu beigetretenen Klöstern entsandten Prälaten relativ genaue Instruktionen in Bezug auf die Gestaltung der Kircheninnenräume erhalten hatten. Dies muss jedoch nicht unmittelbar bedeuten, dass es einen offiziellen Kongregationsbeschluss gegeben hatte, nach dem das Chorgestühl immer vor dem Altar anzuordnen war. Vielmehr ist anzunehmen, dass de Primis instruiert worden war, dass bei der Kircheninnenraumgestaltung der baulichen Sicherstellung der Mönchsklausur die oberste Priorität einzuräumen war. Der durch eine Erhöhung der Altarbilder erreichte Grad der Abschränkung von den Laien war trotz der Breite

1717 So in Monteripido, S. Sepolcro und der Città di Castello, vgl. Cooper 2001b, S. 40 f.

1718 Ein Interesse an dem Blick auf die erhobene Hostie durch die Mönche und Skepsis, ob dies von einer Retrochorposition aus möglich ist, wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit beispielsweise in Zusammenhang mit dem Wunsch der *Operai* von S. Croce deutlich, das Chorgestühl aus bauästhetischen Gründen zu verlagern; s. u. S. 1039. Zur Elevationsfrömmigkeit vgl. Dumoutet 1926; Browe 1967. Zumindest in der Cassinensischen Kongregation wurde es als wichtig angesehen, dass die Mönche auf den Hochaltar blicken können: So war es nach Ausweis von Cavaccio ja gerade Sinn der Anordnung des Chorgestühls vor Hochaltar in S. Giustina gewesen, den Blick der Mönche frei von Ablenkung auf den Hochaltar zu lenken, s. o. S. 551. Für die franziskanischen Kirchen wäre zu fragen, ob den Mönchen zusätzlich zum Hochaltar ggf. ein eigener Altar im Haupt der *Cappella maggiore* eingerichtet worden ist. Der am Hochaltar zelebrierten Messe wären dann nur noch die – womöglich männlichen – Laien jenseits des Lettners gefolgt.

und Höhe von jeweils ca. dreieinhalb Metern wie im Falle des 1403 eingebrachten neuen Altarbildes von Taddeo di Bartolo für S. Francesco al Prato jedoch immer noch relativ gering, sodass de Primis eine solche Maßnahme als nicht ausreichend für die Sicherstellung der Klausur angesehen haben wird.¹⁷¹⁹

Dennoch sollte sich die in den Franziskanerkirchen realisierte Erhöhung der niedrigen doppelseitigen Altarbilder des 13. und 14. Jahrhunderts zu Beginn des Quattrocento auch auf S. Pietro auswirken: So wurde, wie dies oben bereits herausgearbeitet worden ist, im Zuge der Rückverlagerung des Hochaltars das niedrige Dorsale des Meo da Siena (Abb. 824–826) in der Mitte aufgespalten und seitlich beschnitten, woraufhin die so gewonnenen Einzeltafeln in drei Register übereinander angeordnet wurden (Abb. 827).¹⁷²⁰ Wie sich insbesondere durch die seitliche Abspaltung einzelner Tafeln zeigt, sollte mit dieser Maßnahme offenbar nicht nur die Rückseite auch in der neuen Position des Hochaltars im Chorraum einsehbar gehalten werden (vgl. Abb. 143), sondern vielmehr das Altarbild insgesamt deutlich erhöht werden. Offenbar handelte es sich also tatsächlich mit Julian Gardner gesprochen bei der Umgestaltung des Hochaltarbilds auch um eine Anpassung an die „stilistischen Bräuche ihrer jeweiligen Zeit“. ¹⁷²¹ Dass die Anpassung an den Zeitgeschmack durch eine Umgestaltung des vorbestehenden Altarbilds erreicht wurde und nicht etwa durch einen Auftrag für ein neues Bild mag in dem Umstand begründet sein, dass an dieser Stelle tatsächlich Kosten eingespart werden sollten. Zu einer tatsächlichen ästhetischen Ajourierung des Altarbilds sollte es erst um 1500 mit der Schaffung von Peruginos Himmelfahrtsaltar kommen.¹⁷²²

Denkbar ist im Übrigen auch, dass mit der Beibehaltung des Altarbilds – möglicherweise in direkter Abgrenzung mit der seit der Umgestaltung von ca. 1330/33 im Kircheninnenraum ausgeübten Adelsrepräsentation – ein gewisses Ideal der Armut und Bescheidenheit visuell demonstriert werden sollte. Dass derartige Erwägungen eine Rolle spielten, lässt sich daran ablesen, dass ein Bestandteil der von Giovanni de Primis vertretenen Reform der Congregazione di S. Giustina offenbar auch eine Veränderung des Mönchshabits in S. Pietro gewesen war. So tragen die Mönche seit 1436 einen schwarzen statt des noch auf Meos Altarbild sichtbaren weißen Habits der Benediktinerheiligen und der Stifterfigur (Abb. 226, 229, 824 und 825). Dies ist durch den Bericht von Andrea Veghi nachweisbar, der in der Fassung der „Graziani“-Chronik das Schwarz als Zurschaustellung von Armut beschreibt. Dass es sich hierbei um eine durch die Reformkongregation eingeführte Neuerung handelt, wird dadurch deutlich, dass Veghi den Habit überhaupt für erwähnenswert hält, wobei er sich noch dazu genötigt sieht, für den Leser einen Vergleich mit den Olivetanern von Monte Morcino einzufügen, damit er sich den Habit überhaupt vorstellen kann („[...] vestite de negro poveramente,

1719 Van Os 1974, Cooper 2001b.

1720 S. o. S. 459 ff.

1721 S. o. Fn. 1313.

1722 S. u. Kapitel VIII.2.

como quelli de Monte Morcino [...]“, Dok. 4b).¹⁷²³ Dokumentiert ist der schwarze Habit außerdem auch bildlich durch die beiden Darstellungen der Heiligen Pietro Abate und Benedikt auf zwei Säulen im Langhaus von S. Pietro, die die Congregazione di S. Giustina unmittelbar 1456 durch Benedetto Bonfigli anbringen ließ (Abb. 226 und 229).¹⁷²⁴

Mit der Beibehaltung des Altarbilds wurde allerdings ein Umstand in Kauf genommen, dem die Kongregationsvertreter bei der Reform des Kircheninnenraums von S. Pietro offenbar ansonsten entgegengewirkt haben. So ist auf dem Altarbild weiterhin die Stifterfigur zu sehen und jene Inschrift zu lesen, mit der zunächst Ugolino I. dei Guelfoni und anschließend Ugolino II. Vibi den Sanktuariumsbereich von S. Pietro für ihre jeweiligen stadtdligen Familien in Besitz zu nehmen versucht hatten (Abb. 824).¹⁷²⁵ Entfernt wurde allerdings um 1436 das seit 1337 offenbar in zentraler Position im Sanktuarium befindliche Grab des Ugolino I. dei Guelfoni, das offenbar zu diesem Zeitpunkt aufgrund einer Verwechslung mit Ugolino II. in die Familienkapelle der Vibi gelangte (vgl. für die heute an abweichender Position befindliche Grabplatte Abb. 289). Offensichtlich sollte damit dem Umstand Rechnung getragen werden, dass Papst Eugen IV. mit der Übertragung des Klosters an die Congregazione di S. Giustina die Epoche der Adelsregierung in S. Pietro hatte beenden wollen, weshalb nun auch das zentrale Zeichen einer familiären Inbesitznahme gerade des eigentlich den Mönchen zustehenden Chorbereichs der Kirche beseitigt werden sollte.¹⁷²⁶ Zu berücksichtigen ist außerdem, dass die stadtdlige Regierungsführung die Reformer der Congregazione di S. Giustina direkt an jenes Kommendenwesen erinnert haben wird, das den Niedergang der italienischen Benediktinerklöster bewirkt hatte, die die Reform des Ludovico Barbo überhaupt notwendig gemacht hatte. Die Tolerierung allzu auffälliger Zeichen adliger Inbesitznahme gerade jenes Unterraums im Kircheninneren, der allein den Mönchen zukam, mag Barbo und seinen Anhängern daher als absolut unzulässig erschienen sein, da er ja eine korrekte Raumunterteilung direkt mit der Möglichkeit eines guten Klosterlebens verknüpft sah. Wenn es also seiner Auffassung nach doch gerade die Partikularinteressen adliger Klosterführer gewesen waren, die eine gewissenhafte Befolgung der Benediktsregel durch die Mönche in den einzelnen Klöstern verhindert hatte, dann musste der Unterraum der Mönche nicht nur von Laien abgeschränkt, sondern auch von visuellen Zeichen sachfremder Inbesitznahme befreit werden. Erst auf diese Weise konnte er vollständig den Mönchen als der allein ihnen zustehende Unterraum der Kirche zugeführt werden, sodass diese den Chorbereich nun ausschließlich zu den durch die Benediktsregel vorgeschriebenen Riten nutzen konnten.

Die Frage, ob auch in anderen Kirchen, die in der Frühzeit der Congregazione di S. Giustina reformiert wurden, immer in die Chorsituation eingegriffen wurde, ist

1723 *Cronaca del Graziani* ed. Bonaini, et al. 1850, S. 411.

1724 S. o. S. 251.

1725 S. o. Kapitel VI.4.e).

1726 S. o. S. 466 ff.

bisher nicht systematisch untersucht worden.¹⁷²⁷ Insofern die bis 1436 gültige Retrochordisposition von S. Pietro eine nur aus spezifischen lokalen Umständen erklärbare Sonderlösung darstellte, die nach derzeitigem Kenntnisstand im 15. Jahrhundert in italienischen Ordenskirchen die Ausnahme darstellte, wird aber nicht zu vermuten sein, dass noch in vielen weiteren Kirchen eine Verlagerung des Hochaltars notwendig gewesen war, um die räumlich-dispositiven Reformziele des Ludovico Barbo zu erreichen.

Die Untersuchungen von Christian Isermeyer, wonach oft erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts Retrochordispositionen eingerichtet wurden, lassen vermuten, dass in der Mehrzahl der Kirchen der Congregazione di S. Giustina tatsächlich das Chorgestühl *vor* dem Hochaltar angesiedelt war. Dies wird durch eine andere Quelle bestätigt. So heißt es in einer Passage aus dem „Libro della Fabbrica der Kirche S. Giustina in Padua, die dort neben weiteren Beschlüssen unter dem 21. Januar 1520 verzeichnet ist: „Ite[m] qu[od] altare maius statuatur in capite capellae majoris p[ro]ut e[st] co[n]suetudo co[n]gregationis n[ost]rae“. ¹⁷²⁸ Dieser Beschluss wird in der Forschung zuweilen zu einem entsprechenden Dekret des Generalkapitels hochstilisiert, von dem aus dann oft auf eine angeblich bestehende kohärente Baupolitik des zentralen Entscheidungsorgans der Cassinensen geschlossen wird, wonach der Altar in das Haupt der *Cappella maggiore* und das Chorgestühl davor anzuordnen sei.¹⁷²⁹ Tatsächlich ist dieser Eintrag jedoch Bestandteil eines Beschlusses, den eine 1498 ad hoc für den Neubau von S. Giustina einberufene außerordentliche Baukommission aus 14 Würdenträgern der Kongregation gefällt hatte. Die Bildung eines solchen Gremiums geht wohl auf die Initiative des Abtes von S. Giustina, D. Ignazio di Firenze zurück, der in einem durch entsprechende Autoritäten gefällten Beschluss scheinbar einen gangbaren Weg sah, das Neubauprojekt aus einer existentiellen Krise zu führen.¹⁷³⁰

Aus dieser Passage kann man jedoch nicht darauf schließen, dass die Anordnung des Altars im Haupt der *Cappella maggiore* und damit des Chorgestühls *vor* dem Hochaltar eine materielle Rechtsnorm der Cassinensischen Kongregation gewesen ist. Das schriftlich kodifizierte Kongregationsrecht gibt, wie oben herausgearbeitet, lediglich vor, dass Bauvorhaben der Einzelklöster grundsätzlich

1727 In S. Giorgio, das 1419 Gründungsmitglied der Vorläuferkongregation der Cassinensen „De Unitate“ war, wird erst unter Abt Antonio Moro (1479–1484) im Jahre 1484 ein neues Chorgestühl errichtet. Ob bereits im Jahre 1419 Arbeiten an dem Chorgestühl unternommen wurden, geht zumindest aus Tracy Coopers Überlegungen zur Reform Barbos in S. Giorgio Maggiore nicht hervor, vgl. Cooper 1996, S. 81 f., insb. Fn. 11.

1728 Zit. nach Kilian 1997, S. 355 Fn. 4 (ASP Fondo S. Giustina, Libro della Fabbrica vol. II (b. 491), S. 21–21v).

1729 So Isermeyer 1968, S. 45; Gardner von Teuffel 2001, S. 124. Der Satz „Nachdem die Kongregation in der Versammlung vom 21. Januar 1520 einhellig [...] entschieden hatte [...]“ bei Kilian 1997, S. 127 ist sicherlich ein Druckfehler; gemeint ist sicherlich die „Kommission“, da Kilian auf den zwei Seiten zuvor ausdrücklich und quellennah den eigentlichen Charakter des beschlussfassenden Gremiums dargelegt hatte, vgl. *ibid.*, S. 125 f.

1730 Vgl. Kilian 1997, S. 124–127 mit Verweis auf Cavaccio 1606, S. 266; Crocicale 18. Jh., BUP, Ms. 253, S. 104v. und einige zeitgenössische Quellen.

genehmigungspflichtig sind. So ist in der Quelle auch nur von einer dementsprechenden Gewohnheit (*consuetudo*) die Rede. Des Weiteren hat die Behauptung von 14 Prälaten im Jahre 1520, dass eine Anordnung des Hochaltars im Kapellenhaupt eine Gewohnheit der Kongregation sei, zwar einen hohen Zeugniswert für diese Zeit, doch kann man aus dieser Äußerung allein nicht auf eine von den zentralen Organen verbindlich angeordnete Baupolitik der Cassinensen zu Beginn des 16. Jahrhunderts schließen und noch viel weniger auf eine entsprechende Ordenspolitik zu der hier in Rede stehenden Zeit um 1436, also zu Beginn des Reformwirkens der Kongregation.

Dennoch ist davon auszugehen, dass in allen neu aufgenommenen Mitgliederklöstern der Congregazione di S. Giustina im 15. Jahrhundert das Chorgestühl vor dem Hochaltar angeordnet und darauf geachtet wurde, dass alle baulichen Vorkehrungen getroffen wurden, damit die Beachtung der Benediktsregel und insbesondere die Klausur eingehalten wurden. Das Beispiel von S. Pietro zeigt jedoch auf, dass diese vereinheitlichenden Maßnahmen, anders als von Christoph Isermeyer und Barbara Kilian vermutet,¹⁷³¹ zumindest in der Frühzeit weniger auf das unmittelbare materielle (d. h. also schriftlich festgelegte) Baurecht der Kongregation zurückgingen als auf das Handeln der von der Kongregation entsandten Reformprieoren, die ihr Vorgehen offenbar direkt mit Ludovico Barbo und möglicherweise auch dem Generalkapitel abstimmten, das S. Pietro ja bereits Anfang 1436 in die Kongregation aufgenommen hatte. Zumindest im Falle von S. Pietro handelte Giovanni de Primis auch im Bereich der baulichen Maßnahmen außerdem in direktem Auftrag des Papstes, mit dem er in direkter Abstimmung stand.

g) Die Erneuerung der Verehrung des Pietro Abate als Teil der Reform durch die Congregazione di S. Giustina

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist an anderer Stelle bereits umfassend erarbeitet worden, dass die Klosterreform von S. Pietro, die mit der Übernahme durch die Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436 einherging, keineswegs mit einer Umgestaltung der räumlichen Disposition der Kirche geendet hat. Vielmehr sahen die Kongregationsvertreter in einer Belebung und einer Fortentwicklung der Heiligenverehrung des Klostergründers S. Pietro Abate eine Möglichkeit, die benediktinische Reform in ihrer für die von Ludovico Barbo begründeten kongregationalen Ausprägung in S. Pietro in Perugia nachhaltig zu verankern. Dies hatte, wie ebenfalls bereits herausgearbeitet worden ist, auch erhebliche Auswirkungen auf die Kircheninnenraumgestalt von S. Pietro, die sich im Übrigen nicht nur durch Maßnahmen des 15. Jahrhunderts manifestieren sollte, sondern vielmehr auf Jahrhunderte hinaus bestimmte Bildprogramme und Gestaltungsstrategien vorgab.

So ist oben ausführlich erarbeitet worden, dass die Vertreter der Congregazione di S. Giustina bei der Übernahme des Klosters für S. Pietro Abate eine Vita

erarbeiteten, deren Ziel es sein sollte, die Reformideale Ludovico Barbos den Mönchen als das Erbe ihres Klostergründers darzustellen und sie damit umso nachhaltiger auf deren Realisierung zu verpflichten. Die Vita sollte dabei durch zwei Hauptstrategien als absolut wahrhaft und damit zur Nachahmung verpflichtend dargestellt werden: Zum einen wurden sämtliche diplomatische Quellen aus der Gründungszeit des Klosters verarbeitet, sodass die Vita historische Tatsachen zu enthalten schien. Andererseits folgte die Vita in ihren Wunderberichten den durch Gregor den Großen in seinen *Dialogi* enthaltenen Typen – indem die durch Pietro Abate bewirkten Wunder jenen bei Gregor dem Großen geschilderten Wundern entsprechen, sind die erstgenannten umso wahrer. Indem dabei vor allem der heilige Benedikt als Typus herangezogen wurde, wurde die bereits im Altarbild des Meo da Siena angelegte Gegenüberstellung des Typus Benedikt zum Antitypus S. Pietro Abate, die die Mönche von S. Pietro noch einmal besonders zur Nachahmung des lokalen heiligen Vorbilds anregen sollte, auch in der Schriftform verfestigt.¹⁷³² Sie sollte insbesondere um 1591–1609 im Kircheninnenraum von S. Pietro noch einmal entscheidend aktualisiert werden.¹⁷³³

Wie oben bereits ausführlich herausgearbeitet wurde, haben die Kongregationsvertreter die Vita anschließend im Kircheninnenraum von S. Pietro propagiert, indem sie zwei vorbestehende Bildnisse des heiligen Benedikt und des S. Pietro Abate an zwei Säulen im Langhaus von S. Pietro im Jahre 1465 durch Benedetto Bonfigli erneuern ließen (Abb. 226 und 229).¹⁷³⁴ Dabei brachten sie unterhalb des Bildes des Pietro Abate eine schriftliche Zusammenfassung der Kerninhalte der zuvor erstellten Heiligenvita an. Damit sollten die Vita und damit auch die Ideale der Reformkongregation den Mönchen, aber auch den sonstigen Besuchern der Kirche von S. Pietro dauerhaft vor Augen und in Erinnerung gehalten werden.

Die Verehrung der Reliquien des Pietro Abate wurde dabei offenbar fortgeführt. So wurden nach dem Bericht des Antonio Veghi die im alten Hochaltar befindlichen Heiligenreliquien in äußerst feierlicher Weise rekognosziert. Anwesend waren neben den Mönchen von S. Pietro hierbei nämlich auch der Peruginer Bischof, die Prioren, die Prälaten der Stadt und eine große Zahl von Bürgern der Stadt Perugia. Nach der Rückverlagerung des Hochaltars wurden diese Reliquien dann wieder in den neuen Altarblock eingebracht, wobei dies offenbar erneut in äußerst feierlicher Form und unter Beteiligung der genannten Personenkreise erfolgte (Dok. 4b).¹⁷³⁵ Insofern das Chorgestühl nach dem Bericht von Andrea Veghi vom Chorgestühl umschlossen wurde, befand sich S. Pietro Abate zumindest in Form seiner sterblichen Überreste dauerhaft im Kreise seiner Mönche. Dieses Arrangement sollte um 1608/09 durch die Schaffung des Altargrabs auf der Rückseite des nun erneut wieder vorverlagerten Hochaltars in veränderter Form wiederhergestellt werden (Abb. 535).¹⁷³⁶

1732 S. zu den gesamten Ausführungen ausführlich oben Kapitel IV.4.

1733 S. u. Kapitel XI.3.d).

1734 S. o. S. 251 f.

1735 *Cronaca del Graziani*, 2. H. 16. Jh. ed. Bonaini, et al. 1850, S. 411.

1736 S. u. Kapitel XI.7.

VII.3 Zusammenfassung

Die Überlegungen zur Umgestaltungskampagne von 1436 lassen sich also wie folgt zusammenfassen: In diesem Jahr wurde die seit um 1330/33 in S. Pietro bestehende Retrochordisposition beseitigt, indem der Hochaltar von seiner Position westlich des Chorgestühls in das Haupt des Chorpolygons verlagert wurde, sodass das Chorgestühl nunmehr vom Langhaus aus gesehen vor dem Hochaltar positioniert war (Abb. 143). Diese Arbeiten gingen mit Umgestaltungen am westlichen und am östlichen Ende des Chorgestühls einher. Im östlichen Bereich im Chorpolygon musste ein Teil des vorbestehenden Chorgestühls entfernt werden, um Raum für den Hochaltar und die ihn flankierenden Zelebrantenbänke zu schaffen. Diese wurden direkt neben dem Altar angeordnet, an den sie mit zwei Säulen mit den Abbildern des heiligen Petrus und des heiligen Paulus anschlossen, sodass das Chorgestühl einschließlich der Zelebrantenbänke den Hochaltar insgesamt umschloss. Im Westen sind Umgestaltungsarbeiten am Chorgestühl dagegen durch die Errichtung vorderer und womöglich auch seitlicher Chorschränken bedingt gewesen. Diese sollten zukünftig eine Sicht- und Zugangsbarriere vom Langhausbereich in den Sanktuariumsbereich bilden, in dem sich der Bereich des Altars und des Chorgestühls befanden. Womöglich war das Langhaus noch durch einen zusätzlichen Lettner unterteilt.

Im Zuge der Umgestaltungsarbeiten wurde außerdem das bisher niedrige und doppelseitige Altarbild des Meo da Siena in voller Länge aufgespalten und einige Tafeln seitlich abgetrennt. Indem die so gewonnenen Einzelteile in drei Registern übereinander angeordnet wurden, wurde das Altarbild deutlich erhöht. Außerdem kam es zur Entfernung des 1337 geschaffenen Grabs von Abt Ugolino I. dei Guelfoni aus der Mitte des Sanktuariumsbereichs.

Diese durchgreifende Veränderung der räumlichen Disposition in S. Pietro ist bedingt durch die durch Papst Eugen IV. angeordnete Aufnahme des Klosters in die Congregazione di S. Giustina, die das durch seine Verwicklung in die am Ende des 14. Jahrhunderts eskalierenden Peruginer Faktionskämpfe und hohe Zahlungsverpflichtungen ruinierte Kloster reformieren sollte. Der Kongregationsgründer Ludovico Barbo hatte es sich und seiner Ordensgemeinschaft zur Aufgabe gemacht, zunächst das Paduaner Kloster S. Giustina und dann immer mehr benediktinische Klöster nach dem Vorbild der cluniazensischen Reform durch einen Rekurs auf die von ihm kommentierte Benediktsregel zu reformieren. Für Barbo standen dabei bauliche Maßnahmen ganz am Anfang jeder Reform eines Einzelklosters, da er zur Überzeugung gelangt war, dass sich die Benediktsregel erst befolgen ließe, wenn die Konventsgebäude instandgesetzt und im Kirchenbau die Klausur der Mönche als Voraussetzung für den adäquaten Vollzug des ihnen vorgeschriebenen Stundengebets und der Messen gesichert war.

Mit diesem Programm ließ sich die in S. Pietro vorhandene, zum Laienbereich hin sehr offene Retrochordisposition nicht vereinbaren. Daher ließ der zur Reform entsandte Prior Giovanni de Primis in S. Pietro noch im Jahre der Übernahme den Hochaltar verlagern und den nun vor diesem befindlichen Chorbereich durch

Chorschranken abschränken. Auf diese Weise war ganz im Sinne der Reformvorstellungen Ludovico Barbos die Klausur der Mönche von S. Pietro im Kircheninneren durch die Schaffung einer adäquaten räumlichen Disposition sichergestellt.

In der Forschung ist diskutiert worden, inwiefern das Baurecht der *Congregazione di S. Giustina* von Anfang an den Kircheninnenraum der Mitgliedsklöster verbindlich normierte. In der vorliegenden Arbeit konnte herausgearbeitet werden, dass das materielle, also schriftlich festgelegte Recht nach derzeitigem Kenntnisstand keine konkrete Innenraumgestalt vorschrieb. Es schrieb aber nachweislich mindestens seit 1433 eine Genehmigungspflicht durch Deputierte der Kongregationszentrale für Änderungen an Bauten und Zeremonien durch die Einzelklöster vor. Diese Vorschrift, die in Bezug auf die Bauten wahrscheinlich vor allem Verschwendung und damit die Gefährdung des wirtschaftlichen Wohlergehens der Einzelklöster verhindern sollte, mag über die jeweiligen Einzelbeschlüsse zu einer einheitlichen Gestaltung des Innenraums der Einzelklöster beigetragen haben. Im Fall von S. Pietro ist allerdings deutlich geworden, dass zumindest in der Frühzeit die zur Reform entsandten Kongregationsvertreter erhebliche Baumaßnahmen durchführten, ohne das Generalkapitel zu konsultieren.

Dennoch ist offenbar gerade in der Frühzeit der Einfluss der Kongregationszentrale auf die Gestaltung der räumlichen Disposition der zu reformierenden Einzelklöster von erheblicher Bedeutung gewesen. Er scheint jedoch auf sehr viel informellerem Wege ausgeübt worden zu sein, als das die Forschung bisher vermutet hat. So folgen die vom durch die Kongregation zur Reform von S. Pietro in Perugia entsandten Prior Giovanni de Primis angeordneten Baumaßnahmen direkt den von Ludovico Barbo entwickelten Vorstellungen über eine adäquate benediktinische Klosterreform. Es ist davon auszugehen, dass sich Giovanni de Primis vor Antritt seines Reformauftrags direkt mit Ludovico Barbo bzw. den Vertretern des 1436 tagenden Generalkapitels beraten hatte, das die Aufnahme von S. Pietro in Perugia beschloss. Außerdem ist zu betonen, dass Giovanni de Primis in direktem Austausch mit Papst Eugen IV. stand, der mit den Reformvorstellungen des Ludovico Barbo auf das engste vertraut war, diese mit zahlreichen Bullen förderte, und der Prior Giovanni auch ausdrücklich zur Sanierung der baulichen Anlage von S. Pietro aufgefordert hatte.

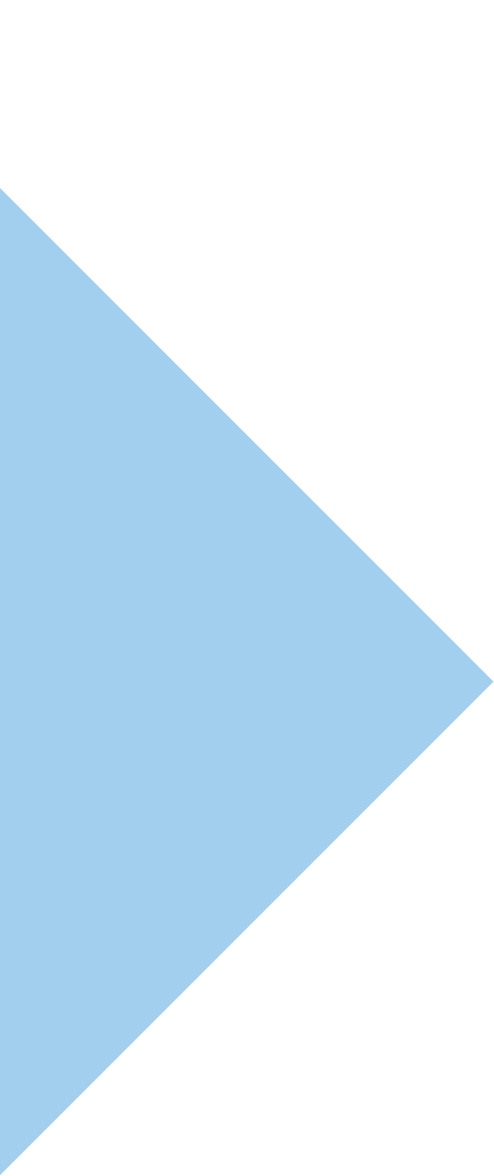
Die Aufnahme des Klosters S. Pietro in die *Congregazione di S. Giustina* bedeutete für S. Pietro in Perugia den Abschluss einer Epoche. So endete nun die seit der Klostergründung bestehende Papstunmittelbarkeit, ohne dass sich allerdings der Papst vorerst von einem direkten Interesse an den Belangen des Klosters S. Pietro gelöst hätte. Außerdem beendete die Unierung mit der Reformkongregation im Jahre 1436 die seit ca. 1268 dauernde Epoche der Führung des Klosters durch Peruginer Stadtdlige vor allem aus dem Lager der Raspanti. Damit wurden auch im Kloster S. Pietro jene politischen Veränderungen mitvollzogen, die im frühen 15. Jahrhundert durch das Ende der auf zahlreiche Akteure verteilten kommunalen Selbstregierung und der weitgehenden Unabhängigkeit von der politischen Regierung der Päpste in der Stadt Perugia gekennzeichnet waren.

Auf dem Höhepunkt der Regierung durch Peruginer Stadtdlige war in S. Pietro um 1330/33–1337 eine grundstürzende Umgestaltung der Architektur und räumlichen

Disposition der Klosterkirche erfolgt, in deren Zuge mit raumikonographischen Mitteln sowohl die Papstunmittelbarkeit betont als auch das Sanktuarium durch einzelne adlige Familien in Besitz genommen worden war. Die bis 1436 bestehende Raumdisposition von S. Pietro in Perugia war also direkt durch die bis dahin geltenden rechtlichen und politischen Strukturen geprägt gewesen. Damit war es nur folgerichtig, dass auch das Ende dieser Epoche mit einer Umgestaltung der räumlichen Disposition einherging, bei der nun die von der neuen Regierung zentralgestellten Belange eines guten Klosterlebens unter gewissenhafter Umsetzung der Benediktsregel zentralgestellt wurden. Die hierzu notwendige Aufgabe des in der Retrochordisposition angelegten raumikonographischen Verweises auf das Papsttum konnte deshalb in Kauf genommen werden, da die Kirche nicht länger papstunmittelbar war. Außerdem wurde mit der Entfernung des Grabs des Ugolino I. ein wesentliches Zeichen der familiären Inbesitznahme des Sanktuariums bereichs offenbar bewusst entfernt, weil man um 1436 in der Führung des Klosters durch die Stadtadligen den Grund für den zwischenzeitlichen Niedergang des Klosters S. Pietro sah, und weil diese Regierungsform die Congregazione di S. Giustina offenbar an jenes Kommendenwesen erinnerte, das bei zahlreichen weiteren italienischen Benediktinerklöstern zu jener tiefen wirtschaftlichen und religiösen Krise geführt hatte, die überhaupt erst Anstoß für die von Ludovico Barbo angestoßene Klosterreform gewesen war.

Um die Klosterreform in S. Pietro möglichst nachhaltig zu etablieren, war die Reformkongregation außerdem darum bemüht, den Kult um den heiligen Klostergründer Pietro Abate in spezifischer Weise auszubauen. So schufen deren Vertreter auf Basis der in den Urkunden im Archivio di S. Pietro enthaltenen historischen Informationen und auf Basis typologischer Bezugnahmen auf die Heiligenviten Gregors des Großen für S. Pietro Abate eine Heiligenvita, die ihn zu einem glaubhaften Vertreter der Reformideale des Ludovico Barbo machte. Hierdurch wurden den Mönchen die Ideale der Reformkongregation zum lokalen und in dieser Weise besonders zur Nachahmung verpflichteten Erbe vorgeführt. Die Inhalte der Vita wurden auch im Kircheninnenraum von S. Pietro visuell dauerhaft präsentiert, indem man die vorbestehenden Heiligenbilder des heiligen Benedikt und des Pietro Abate an zwei Säulen des Langhauses durch Benedetto Bonfigli erneuern ließ und Pietro Abate die Kerninhalte der Vita in Form einer Inschrift beigab. Außerdem wurden mit erheblicher Beteiligung außenstehender kommunaler und geistlicher Akteure die Reliquien des S. Pietro Abate sowohl im alten Hochaltar rekonstruiert als auch in den neu errichteten Altar rekondierte, wobei die Beibehaltung des vorbestehenden Altarbilds auch weiterhin einen visuellen Verweis auf die im Hochaltar bestatteten Reliquien garantierte. Die auf diese Weise geschaffenen Mythen um Pietro Abate und die in diesem Zuge entwickelten Darstellungsstrategien im Kircheninnenraum von S. Pietro sollten für spätere Umgestaltungskampagnen im Kircheninneren absolut bestimmend werden.





VIII

**Die Umgestaltungen
vom späten 15. bis zur Mitte
des 16. Jahrhunderts:**

**Die Ajourierung der
künstlerischen Gestaltung
der Raumhülle und
Einrichtungsgegenstände unter
weitgehender Beibehaltung
der räumlichen Disposition**

VIII.1 Fortentwicklung der Raumd disposition und Veränderung der Gestaltung der Wandflächen, ca. 1460–1495

Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts wurde die räumliche Disposition und Innenraumgestaltung von S. Pietro weiter verändert.

Zunächst einmal wurde der Kirche S. Pietro mit Generalkapitelbeschluss von 1454 der Bau einer Orgel zugestanden.¹⁷³⁷ Laut Manari lässt sich durch Quellen belegen, dass eine „Organo grande“ in S. Pietro bereits vor 1462 bestanden haben muss, doch nennt er die Quelle nicht konkret.¹⁷³⁸ Wo diese Orgel gestanden hat, lässt sich anhand der vorhandenen Quellen nicht ermitteln. Außerdem lässt sich durch Zahlungen für das Stimmen bzw. Temperieren von Orgeln belegen, dass zumindest seit 1472 in S. Pietro insgesamt mindestens zwei Orgeln bestanden haben.¹⁷³⁹

Wie die bisherigen Betrachtungen ergeben haben, fand im Jahr 1465 eine Neufassung der Säulenbilder des hl. Benedikt und von S. Pietro Abate und Benedetto Bonfigli im statt; sie sind in dieser Fassung heute noch erhalten (Abb. 225–230). Außerdem brachte dieser Künstler 1467 gemeinsam mit Neri di Monte und einem Paolo bemalte Glasfenster in die Sakristei ein.¹⁷⁴⁰

In den 1460er Jahren kommt es dann zu Zahlungen an Angelo di Baldassarre Mattioli für Malereien im Kircheninnenraum von S. Pietro. So hatte er im Jahre 1462 die Laibung des Okulus an der Westwand bemalt.¹⁷⁴¹ Im Jahre 1468 erhält er dann vier Florentiner (zu je 40 Bolognini) für das Malen zahlreicher Heiligendarstellungen¹⁷⁴². Diese können sich sowohl auf einzelne Votivfresken als auch auf eine großflächige, systematisches Figurenprogramm beziehen. Am 18. Januar 1469 erhält er außerdem sechs Lire und fünf Soldi für „eine Figur der heiligen Maria Magdalena, die er in unserer Kirche neben dem Petrusaltar gemalt hat, und die wir auf Ersuchen einer gottesfürchtigen Person in Auftrag gegeben haben, die uns

1737 OCG ed. Leccisotti 1939, 1454, S. 156 (vgl. hierzu auch Cattin 1970).

1738 Manari behauptet, aus den „ältesten Büchern“ des Archivio di S. Pietro gehe die Existenz einer „Organo grande“ genannten Orgel vor 1462 hervor, Manari 1866, S. 257.

1739 S. u. S. 679.

1740 S. o. S. 251 f. und Fn. 681.

1741 In diesem Jahr erhält Angelo di M. Baldassarre Mattioli fünf Florentiner dafür, dass er „die Malereien des Auges der Kirche anbrachte“ („dee avere f. 5 per tanti montò la dipintura dell’Occhio della Chiesa“), Manari 1865b, S. 163.

1742 „Et dee avere a di ditto fiorini IIII° a bolognini 40 per fiorino e quali gli facciamo buoni per Mariotto d’Antonio di cacio et I Fratelli della Badiuola, posto debbino dare in questo a carte 148, sono per più figure de santi à fatte loro nella ecclesia della Badiuola“, ASPi, L. E. 2 (Lonzini, et al. 2014 und Lamberti) *Mastro* (1466–1482), f. 109 avere, zit. nach Lolli 2019, S. 15; vgl. Manari 1865b, S. 164. Die Gegenbuchung lautet „per più pinture di Santi fece loro lo d. M. Agnolo nella ecclesia della Badiola et noi promettemo per loro allo d. M. Agnolo“, ASPi, L. E. 2, S. 148 dare, zit. nach Manari 1865b, S. 164.

einen Golddukaten gegen hat, damit wir diese Figur anfertigen ließen“.¹⁷⁴³ Ob mit dem „altare de Santo Pietro“ der Hochaltar der Peterskirche oder möglicherweise ein anderer im Kircheninneren bestehender Altar gemeint sind, lässt sich bei der gegebenen Quellenlage nicht bestimmen. Er ist in späteren Quellen jedenfalls nicht mehr fassbar. Wie unten ausgeführt wird, hatte möglicherweise an der Säule mit Bonfiglis Darstellung des heiligen Benedikt ein Altar mit dem Patrozinium des Ordensgründers bestanden; möglicherweise bestand an der gegenüberliegenden Säule des Pietro-Abate dementsprechend ein Altar mit Peterspatrozinium.¹⁷⁴⁴

Schließlich wird er am 13. November 1469 auch für eine „crocie dipinta“ bezahlt.¹⁷⁴⁵

Seit 1470 ist außerdem für das Kircheninnere von S. Pietro eine Hieronymuskapelle bzw. ein Hieronymusaltar nachweisbar. Auf den 31. August dieses Jahres datiert nämlich das Testament des Pascuccio di Giovanni, in dem er nicht nur festlegt, in der ihm gehörenden Cappella di S. Girolamo in S. Pietro in Perugia bestattet zu werden, sondern auch ein Legat über 600 (!) Florentiner zu 40 Bolognini pro Florentiner „für die Ausschmückung [...] dieser Kapelle mit der Auflage, dass die Mönche des vorgenannten Klosters S. Pietro für die Seele des Testators einhundert Exequien zu sprechen gehalten sind und schulden.“¹⁷⁴⁶

Bei der „Cappella di S. Girolamo“ handelte es sich um jenen Altar ganz im Osten des rechten Seitenschiffs (Abb. 143), für den Eusebio di Jacopo da S. Giorgio (ca. 1465–ca. 1550)¹⁷⁴⁷ eine heute noch an anderem Ort im Kircheninneren bestehende Anbetung der Könige mit dem hl. Hieronymus malte (Abb. 287f.), nachdem Leonarda da Bolsena den Altare di S. Girolamo zu Beginn des 16. Jahrhunderts übernommen und diesen in eine „Cappella di donna Leonarda“ mit einem Dreikönigspatrozinium verwandelt hatte.¹⁷⁴⁸ Ob der Hieronymusaltar im Jahr 1470

1743 „Et dee avere a dì XVIII de gennaio 1469 lire VI, soldi V sonno per tanti gli facciamo buoni per sua faticha d'una ighura de Santa Maria Maddalena che lui à fatta nella nostra chiesa allato allo altare de Santo Pietro e questa abbiamo fatta fare a istanza de una devota Persona che ci diede uno ducato d'oro perché facessimo fare la detta ighura, chome appare al conto di cassa segnato I a carte 126, rimase dachordo maestro Angelo chon don Giovanni et chon me donno Alexio“, ASPi, L. E. 2 (Loncini, et al. 2014 und Lamberti) *Mastro* (1466–1482), S. 109 avere, zit. nach Lolli 2019, S. 15; vgl. auch Manari 1865b, S. 164.

1744 S. u. Kapitel X.4.a).

1745 Ibid., zit. nach ibid.

1746 „Item iudicavit et reliquit pro dote dicte capelle S. Ieronimi florenos sexcentos ad rationem XL bononorum pro floreno et pro ornamento et aconcimine ispius capelle cum hoc onere quod monaci monasterii S. Petri predicti teneantur et debeantur pro anima ipsius testatoris dici in dicta ecclesia centum exequia“, ASPi, L. C. 14, S. 15v, zit. nach Lolli 2019, S. 16; vgl. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 242.

1747 N. N., s. v. Eusebio di Jacopo da San Giorgio, in: Benezit Dictionary of Artists (Oxford Art Online) (<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/benezit/B00060290>; Zugriff am 29. August 2014); Susanne Kiefhaber, s. v. Eusebio (di Jacopo di Cristoforo) da San Giorgio, in: Dictionary of Art (Grove Art Online/Oxford Art Online) (http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T027053?q=eusebio+giorgio&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit; Zugriff am 24. Januar 2017) mwL.

1748 S. u. S. 662 f.

einen vorbestehenden Altar desselben Patroziniums ersetzte, ist nicht bekannt. Möglicherweise wurde in jener Zeit auch bereits der Maurus-Altar geschaffen und damit der einzige weitere Seitenaltar, der in S. Pietro vor den Umgestaltungen der Äbte Pavoni (in den 1640ern) und Penna (um 1751) nach derzeitiger Quellenlage sicher fassbar ist (Abb. 143). Dokumentiert ist dieser Altar allerdings erstmals erst im Jahre 1553.¹⁷⁴⁹

Wie oben bereits ausgeführt worden ist, hatten die Mönche von S. Pietro bereits im Jahre 1478 jenes Holzkreuz eines Giovanni Tedesco aufstellen lassen, das sich heute am mittleren Altar im linken Seitenschiff befindet. Laut der zeitgenössischen Quellen war es „für die Mitte der Kirche“ („per mezzo della chiesa“) bestimmt und hatte mithin entweder auf dem Lettner oder – falls man die Existenz eines Lettners in S. Pietro bestreiten möchte, auf den vorderen Chorschränken von S. Pietro Aufstellung gefunden.¹⁷⁵⁰

Fünf Jahre später, nämlich im Jahr 1483, kommt es zu umfassenden Arbeiten an der Eingangsloggia der Kirche. Genannt werden in den zahlreichen Rechnungsbucheinträgen Steinmetzarbeiten, Rohre, Ketten, Fliesen, Gewölbe, Geländer, Dächer, Säulchen, Travertinstein, Einebnungs- und Maurerarbeiten sowie Steinbehandlungen. Die Loggia der Kirche ist zu diesem Zeitpunkt also mindestens teilweise ersetzt worden. Beahlt werden verschiedene Handwerker und Künstler: die Steinmetze Merlo und Antonio, die Lombarden Marco, Pietro de Pietro, Giovanni de Antonio und Alberto de Martino sowie Angelo de Thomasso da Lachognano mit seinem Sohn Bernardino. Prominent erscheint der Peruginer Architekt Fino di Ugolino (erwähnt zw. 1481 und 1516), da er Zahlungen für Teile der genannten Personen entgegennimmt; er könnte die Arbeiten also insgesamt koordiniert (und entworfen?) haben.¹⁷⁵¹

Bestandteil dieser Arbeiten wird entsprechend ihrer stilistischen Gestaltung auch das heute noch bestehende, mit floralen Elementen geschmückte Renaissanceportal zum Kircheneingang gewesen sein (Abb. 42).¹⁷⁵² Für das Jahr 1483 wird durch einen Rechnungsbucheintrag auch die Anfertigung einer Mariendarstellung in Form einer Supraporte durch Pietro de Galiotto dokumentiert, doch handelt es sich bei der fraglichen Tür um die „porta del monasterio“ – also möglicherweise

1749 S. u. Fn. 3629 und S. 1205 f.

1750 S. o. S. 470 f.

1751 ASPi, L. E. 4 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1483–1485), S. 21 avere, S. 44 dare, S. 61 dare, S. 72 dare, S. 72 avere, S. 73 avere, S. 76 avere, S. 85 avere, S. 97 avere, S. 99 dare, S. 99 avere und S. 115 avere, transkribiert in: Lolli 2019, S. 20–22.
Zu Fino di Ugolino vgl. Jörg Schepers, s. v. Fino di Ugolino, in: *AKL* XL (2004), S. 176.

1752 Kennerschaftlich datiert auf das frühe 16. Jahrhundert; der Bildhauer ist unbekannt, Orsini 1784, S. 2; Galassi 1792, S. 9; Siepi 1822b, S. 574; De Stefano 1902a, S. 38; Gurrieri 1953, S. 24; Manari bietet für die Festons eine inhaltliche Deutung an: Sie symbolisierten „il perpetuo fiorire e la spirituale fecondità della chiesa cattolica“, Manari 1864b, S. 559 f. Georg Kauffmann weist sie dem Umkreis von Agostino di Duccio zu, Kauffmann 1987, S. 469.

nicht um die Eingangstür zur Kirche. Pietro verstarb noch im selben Jahr und konnte die Arbeit nicht vollenden.¹⁷⁵³ Die heute an der Eingangstür zur Kirche befindliche Darstellung von Giannicolo di Paolo ist erst um 1938 in die Lünette über der Tür eingebracht worden; vom bloßen Augenschein her sind hinter ihr keine Reste der Malerei Pietro di Galiottos erkennbar (Abb. 44).¹⁷⁵⁴ Die das Portal flankierenden Freskierungen im Außenbereich scheinen bereits zu einem früheren Zeitpunkt, möglicherweise in der Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffen worden zu sein (Abb. 40f. und 46–52).

1484 führt Fino di Ugolino mit der Wölbung der beiden Seitenschiffe auch Arbeiten innerhalb des Kircheninnenraums von S. Pietro aus (Abb. 312 und 394).¹⁷⁵⁵ Dabei wurde im südlichen Seitenschiff die vorbestehende, womöglich aus den 1330er Jahren stammende Wölbung in den drei östlichsten Jochen des rechten Seitenschiffs bestehen gelassen (Abb. 70–79, 163, 166f. und 169–172). Im Umfeld der Einwölbung der Seitenschiffe wurde Fino di Ugolino im selben Jahr neben der Schaffung eines Treppenaufgangs in den Klostergebäuden auch für das Verputzen von Wänden und Gewölben bezahlt;¹⁷⁵⁶ möglicherweise ging es dabei darum, den Bereich um die neu geschaffenen Gewölbe zu verputzen.

1483 und 1485 erhält Neri di Monte Zahlungen für farbige Glasfenster in der Kirche und im Kapitel; bei der zweiten Zahlung ist von einem Umfang von 14 Braccia innerhalb der Kirche die Rede.¹⁷⁵⁷ 1495 sollen laut Bini die lombardischen

1753 ASPI, L. E. 4 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1483–1485), S. 52 avere, transkribiert in Lolli 2019, S. 23.

1754 S. u. S. 1356.

1755 Zahlung von 30 Florinen an den Peruginer Fino di Ugolino für die Errichtung von 1016 Fuß Gewölbe in der Kirche ASPI, L. E. 4 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1483–1485), S. 174 avere, zit. nach Lolli 2019, S. 22. Bini und Manari datieren diesen Rechnungsbucheintrag nach 1485 und weisen ihn fälschlicherweise dem L. E. 5 zu, das aber einen anderen Zeitraum abdeckt, vgl. Bini [1848] II [Ms.], S. 194 und Manari 1865b, S. 261. 1016 Fuß Gewölbe entspräche einer Länge von ca. 370 Metern (!), wenn man das gleiche Fußmaß ansetzen würde, das offensichtlich Francesco Galassi bei der Messung des Aliense-Ordensbaumes verwendet (1 Fuß = ca. 0,365 m) und das sich als Peruginer Fuß bestätigt findet bei Zupko 1981, S. 196f. Der wahrscheinlichste Fehler wäre ein Irrtum um eine Zehnerstelle; 37 Meter entsprächen ungefähr der Länge eines Seitenschiffarmes bis zur Höhe des Triumphbogens. Vgl. außerdem Ventura 2003, S. 38; zu Fino di Ugolino vgl. Manari 1865b, S. 262f.; Gisberto Martelli behauptet ohne Belege eine Wölbung im 16. Jahrhundert, Martelli 1967–68, S. 133.

1756 Zahlung von 34 Florinen „per la manefattura et magisterio de lo intonachare le sopraditte volte et pariete de la chiesa da quella banda et fare la finestra et occhio in esse et per guastare et aconciare lo capitolo et fare la scala apresso a esso capitolo et altre cose d’acordo tutto insino a di primo de aprili“ angegeben, ASPI, L. E. 4 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1483–1485), S. 174 avere, zit. nach Lolli 2019, S. 22; vgl. auch Bini [1848] II [Ms.], S. 194 und Manari 1865b, S. 261 f. (jeweils falsch zugeordnet dem L. E. 5); Exzerpt auch bei Ventura 2003, S. 35. Möglicherweise bezieht sich diese Zahlung auf den Treppenaufgang, der sich direkt im Anraum des Zugangs vom südlichen Seitenschiff in die Klostergebäude befindet.

1757 ASPI, L. E. 4 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1483–1485), S. 101 avere und S. 202 avere, transkribiert in: Lolli 2019, S. 24f.

Maurer („muratori“) Bernardino und Antonio dafür bezahlt worden sein, „die Kirche zu verputzen“. ¹⁷⁵⁸ Es ist jedoch fraglich, ob damit tatsächlich gemeint sein soll, dass der gesamte Kircheninnenraum verputzt wurde, oder ob es erneut nur um lokal begrenzte Arbeiten ging; Binis Quelleninterpretation wäre hier am Wortlaut der Originalquelle zu prüfen. Außerdem ist unklar, ob die Quellen dahingehend interpretiert werden können, dass die Kirche nun, wie dies offenbar um 1330 zumindest in Teilen erfolgt war, erneut bichromatisch gefasst wurde oder ob der Putz beispielsweise nur als Malgrund für die Einbringung von Malereien vorgesehen war. Auch ist fraglich, ob durch das Verputzen die Figurenmalereien Mattioli übermalt wurden, die zu diesem Zeitpunkt erst knapp dreißig Jahre bestanden hatten. ¹⁷⁵⁹

Im Jahre 1488 ist durch einen Zahlungseingang von zehn großen Golddukaten die Existenz einer „Kapelle der Madonna Pantasilea“ – also von Pantasilea Farnese Ranieri in S. Pietro überliefert. ¹⁷⁶⁰ Auf Basis dieser spärlichen Dokumentation sind jedoch zunächst weder das Patrozinium noch deren Gestalt und Lokalisation im Kirchenraum rekonstruierbar.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts werden einige Zahlungen für die Anfertigung von Heiligenbildern getätigt; ob diese tatsächlich für den Kircheninnenraum von S. Pietro geschaffen wurden, ist jedoch nicht immer klar. So erfolgen in den Jahren 1487 und 1488 Zahlungen für die Malereien von einem Kopf Johannes’ des Täufers und einer Figur der S. Giustina von Padua; unklar bleibt jedoch die Lokalisierung, die auch außerhalb der Kirche liegen könnte. ¹⁷⁶¹ Dies gilt auch für die 1491 bis 1492 geschaffenen Tafelbilder eines hl. Benedikt und eines hl. Rufinus von Ludovico di Angelo. ¹⁷⁶²

Für eine andere Tafel ist der ursprüngliche Aufstellung dagegen besser fassbar: So erhält der Maler Eusebio di Jacopo da S. Giorgio (ca. 1465–ca. 1550) ¹⁷⁶³ nach einigen unspezifischen Zahlungen im Vorjahr zum 21. April 1493 zwanzig Florentiner, zwei Lire und zehn Soldi „für die Aufstellung und Bemalung der Tafel des hl.

1758 Bini: „Nel 1495 (Lib. Economico n°o 7 pa 69) si fece un Cassino coi Muratori Bernardino, e Antonio Lombardi per intonacare la Chiesa (ivi ancora a pa 244)“, *ibid.*, S. 194.

1759 S. o. Fn. 1741.

1760 ASPI, L. E. 5 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1487–1490), S. 203; Gegenbuchung auf S. 205, transkribiert in Lolli 2019, S. 27.

1761 1487 ist Bartolomeo Caporali der Zahlungsempfänger, und er malt außerdem noch Wappendarstellungen für die Sakristei, ASPI, L. E. 5 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1487–1490), S. 14; der zweite Zahlungsempfänger ist unbekannt, *ibid.*, S. 218; beide transkribiert in Lolli 2019, S. 25 f.

1762 ASPI, L. E. 6 (Lonzini, et al. 2014 und Lamberti) *Mastro* (1491–1495), S. 110, transkribiert in Lolli 2019, S. 27 f.

1763 N. N., s. v. Eusebio di Jacopo da San Giorgio, in: Benezit Dictionary of Artists (Oxford Art Online) (<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/benezit/B00060290>; Zugriff am 29. August 2014); Susanne Kiefhaber, s. v. Eusebio (di Jacopo di Cristoforo) da San Giorgio, in: Dictionary of Art (Grove Art Online / Oxford Art Online; http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T027053?q=eusebio+giorgio&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit; Zugriff am 24. Januar 2017).

Benedikt, die er in der Kirche bei der Tür aufgestellt hat sowie für die Verputzung und Weißung des Tabernakels“.¹⁷⁶⁴ Mit der Lokalisierung „in der Kirche bei der Tür“ („in chiesa presso la porta“) könnte deren zentraler Eingang an der Westseite gemeint sein. Möglicherweise handelt es sich bei Eusebio da S. Giorgios Bild um die heute im südlichen Seitenschiff befindliche, perugineske Darstellung des hl. Benedikt, der die Ordensregel ausgibt (Abb. 359), da die Literatur vereinzelt eine Zuschreibung an Eusebio da San Giorgio erwägt.¹⁷⁶⁵ Sie weicht allerdings stilistisch deutlich von den anderen beiden in S. Pietro befindlichen Bildern ab, nämlich der Anbetung der Heiligen drei Könige (Abb. 276) und einer *Sacra Conversazione* im südlichen Seitenschiff (Abb. 346), wobei letztere allerdings ihrerseits Eusebio nur zugeschrieben wird.¹⁷⁶⁶ Überliefert sind außerdem noch Zahlungen für einen „Schränk“ für dieses Altarbild; auf die Frage, wie damit das ursprüngliche Erscheinungsbild des Benediktusbilds zu rekonstruieren ist, wird noch einzugehen sein.¹⁷⁶⁷ Jedenfalls scheint es sich angesichts der aufwendigen Rahmung mit Tabernakel und „Schränk“ um das Bild für einen Benediktusaltar gehandelt zu haben (Abb. 144). Zahlungen für einen Altarblock sind allerdings nicht fassbar; möglicherweise hat der Altar bereits vorbestanden.

Sicher ist für 1496 ein Verkündigungsalter fassbar, da der Maler Nicolò del Priore am 22. August jenes Jahres „für die Herstellung der Malerei eines Antependiums [bzw. Altarkleids] für die Verkündigungskapelle“ („per la monta de la pen-tura de uno palio a la capella de la Nuntiata“) bezahlt wird.¹⁷⁶⁸ Eine Zahlung vom 31. Mai 1493 an den Künstler könnte sich bereits auf die Anfertigung des Palliums

1764 „1493. Eusepio [da San Giorgio] di Giapecho [spetiale] de contra de havere per sino a di XI di aprile fiorini vinti, lire doi, soldi diece sonno per la monta de la depentura de la tavola de Sancto Benedecto quale he [sic] posta in chiesa presso a la porta et ancora per ingessatura et imbiachatura del tabernaculo d'acordo per saldo et pacto facto cun don Urbano al presente nostro abate et con me don Danielo, in questo spesa de sacristia a carte 94 dare“, ASPi, L. E. 6 (Lonzini, et al. 2014 und Lamberti) Mastro (1491–1495), S. 183 avere, zit. nach Lolli 2019, S. 28. Dort finden sich auch die genannten weiteren Rechnungsbucheinträge in transkribierter Form; ähnlich transkribiert bei Manari 1865b, S. 378.

In S. Pietro befindet sich heute im östlichsten Altar des rechten Seitenschiffs eine „perugineske“ Tafel mit einer Darstellung des heiligen Benedikt, der die Ordensregel ausgibt, und die mit Eusebio in Verbindung gebracht wurde. An dieser Stelle wird sie erst von De Stefano (1902) genannt; Siepi (1822) beschreibt eine sehr ähnlich aussehende Tafel, die sich erst in einer „Camera del Definitorio“ und dann in der Cappella Ranieri befunden habe, bevor sie 1819 in die Vibikapelle verbracht wurde; ihre ursprüngliche Herkunft ist jedoch nicht geklärt, Siepi 1822b, S. 592; De Stefano 1902a, S. 16; Kauffmann 1987, S. 471; Touring Club Italiano 2012g, S. 171. Die übrigen Zahlungen an Maler, die Manari für die Zeit vor der Fertigung des Perugino-Altars um 1500 dokumentiert, geben keinerlei Aufschlüsse über Arbeiten in der Kirche, vgl. Manari 1865b, S. 258–261; 361 f.

1765 S. u. Fn. 4098.

1766 S. u. Fn. 3660 und 4085.

1767 S. u. S. 600 f.

1768 ASPi, L. E. 175 (Lonzini, et al. 2014 = 115 Lamberti) *Giornale* (1484–1494), S. 68 avere, transkribiert in Lolli 2019, S. 29.

bezogen haben.¹⁷⁶⁹ Dass es sich hierbei höchstwahrscheinlich um die bereits 1488 in Rechnungsbüchern in Erscheinung getretene Kapelle der Pantasilea Farnese Ranieri gehandelt hat, werden die weiter unten folgenden Überlegungen ergeben.

Die Lokalisierung dieser Kapelle bleibt ebenso unklar wie die Frage, ob es sich um einen Anraum zur Kirche oder nur um einen bloßen Altar im Kircheninnenraum handelte. Am 1. Januar 1499 erhält der Glaskünstler Neri di Monte 7 Florentiner und 55 Soldi „für die Errichtung eines Fensters aus Glas, die er bei der Marienkapelle in der Kirche angefertigt hat“ („per la monta de una finestra de vetro fece alla chappella della Madonna in chiesa“).¹⁷⁷⁰ Denkbar ist, dass es sich um die Verkündigungskapelle handelte. Am 3. März 1499 erhält Neri außerdem eine Zahlung „für die Herstellung von zwei Netzen des Fensters der Kapelle“ („per la factura de due rete della finestra della Chapella“) – falls sich diese Formulierung auf dasselbe Fenster bezieht, würde es fast so klingen, als hätte es zu diesem Zeitpunkt in S. Pietro nur die Marienkapelle gegeben. Es ist auch denkbar, dass damit das möglicherweise zu diesem Zeitpunkt als Kapelle verstandene Presbyterium gemeint war, in dem ja die in drei Registern angeordnete Tafel des Meo da Siena mit dem zentralen Marienbild als Hochaltarwerk diente. Außerdem erhält Neri zu diesem Zeitpunkt „für die Herstellung es Netz des großen Fensters“ („per la factura della rete della finestra grande“).¹⁷⁷¹

Die Umgestaltungen jener Zeit umfassten nicht nur den unmittelbaren Kircheninnenraum von S. Pietro. So wurde der Kirche im Jahr 1451 die heute noch vorhandene Sakristei im Südosten angefügt, wobei unklar ist, ob hier nur ein vorbestehender Anraum neu gefasst wurde.¹⁷⁷² Dieser Anraum wurde in der Folgezeit reich ausgestattet. So erhielt er im Jahre 1467 von Benedetto Bonfigli bemalte Fenster, die heute allerdings nicht mehr *in situ* vorhanden sind.¹⁷⁷³ 1472 erhielt die Sakristei außerdem die heute noch vorhandenen schmuckvollen Schränke, die durch Giusto di Francesco d'Incisa und Giovanni di Filippo da Fiesole gefertigt wurden. Die Intarsientafeln schuf dagegen Mariotto da Pesaro (Abb. 900–903).¹⁷⁷⁴

1769 ASPi, L. E. 175 (Lonzini, et al. 2014 = 115 Lamberti) *Giornale* (1484–1494), S. 68 avere, transkribiert in Lolli 2019, S. 29.

1770 ASPi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 39, transkribiert in Lolli 2019, S. 35.

1771 ASPi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 107, transkribiert in Lolli 2019, S. 35.

1772 Galassi 1774, S. 62; Orsini 1784, S. 39; Galassi 1792, S. 57; Siepi 1822b, S. 601; De Stefano 1902a, S. 33; Kauffmann 1987, S. 472.

1773 Manari 1865b, S. 157 f. mwH, 172–175; weitere Fundstellen bei Blasio 2019, S. 119 Fn. 3 (danach soll Benedetto Bonfigli in einer Quelle als „dipintore di veri“ benannt worden sein). Laut Georg Kauffmann sind die ursprünglich doppelflügeligen Fenster nach dem Zweiten Weltkrieg ausgebaut worden (Kauffmann 1987, S. 472). Ihr derzeitiger Aufbewahrungsort ist mir nicht bekannt.

1774 Galassi 1774, S. 65 (ohne Nennung der Künstler); Galassi 1792, S. 59 (Ohne Nennung der Künstler); Siepi 1822b, S. 603; De Stefano 1902, S. 35; Kauffmann 1987, S. 472; s. Blasio 2019, S. 119 f. mit zahlreichen weiteren Fundstellen.

Insgesamt scheinen die Mönche von S. Pietro, die nun als Mitglieder der Congregazione di S. Giustina handelten, also auch im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts an einer Fortentwicklung der Innenraumgestalt von S. Pietro interessiert gewesen zu sein. Die Quellen sind jedoch zu spärlich, um die in diesem Zusammenhang ausgeführten Arbeiten in ihrer tatsächlichen Dimension zu bestimmen und adäquat zu interpretieren.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit den ab ca. 1483 vorgenommenen umfassenden Änderungen an der räumlichen Disposition von S. Pietro, die die Schaffung von Peruginos Altarwerk, die Neufassung des Hochaltar-Blocks und schließlich auch des gesamten Chorbezirks umfassten, und die im Folgenden nun ausführlich besprochen werden sollen.

VIII.2 Peruginos Himmelfahrt Christi: Die Neugestaltung des Hochaltars, ca. 1483–1500

a) Die Geschichte des von Perugino bemalten neuen Hochaltars nach den erhaltenen Quellen

Zwischen 1483 und 1500 wurde für den Hochaltar von S. Pietro ein neues Altarwerk geschaffen, das für lange Zeit das bedeutendste Ausstattungsstück von S. Pietro bilden sollte. Dabei handelt es sich um den Himmelfahrtsaltar des Pietro Vannucci (um / nach 1450 oder um 1445/48 – 1523/24), dem „Perugino“, das Vasari für das schönste Ölbild dieses Meisters in Perugia hielt (Abb. 851a–864).¹⁷⁷⁵

Das Altarwerk bestand ursprünglich aus insgesamt 15 Tafeln, die heute an verschiedensten Stellen aufbewahrt werden. So befinden sich heute das Hauptbild mit der Himmelfahrt Christi und eine Lünette mit einer Darstellung Gottes und ihn umgebenden Engeln im Musée des Beaux-Arts in Lyon (Abb. 851af.). Zwei großformatige Tondi, welche die Propheten David (und nicht, wie in nahezu der gesamten Literatur angegeben, Jeremia) und Jesaja zeigen,¹⁷⁷⁶ befinden sich heute im Musée des Beaux-Arts in Nantes (Abb. 863f.). Die übrigen Bilder sind kleinformatig und gehörten ursprünglich ganz offensichtlich zur Predella des Altarwerks. Dabei handelt es sich zunächst um drei querformatige Historienbilder mit Darstellungen der Anbetung der Weisen, der Taufe Christi und der Auferstehung, die Teil der Sammlung des Musée des Beaux-Arts in Rouen sind (Abb. 852–854c). Die übrigen Tafeln sind Portraits einzelner Heiliger; drei kleinformatige Darstellungen der Heiligen Benedikt, Placidus und Giustina befinden sich heute in der

1775 Für das Zitat s. Fn. 1808. Für weitere Belegstellen zur überschwänglichen Rezeption dieses Altarbildes vgl. Canuti 1931 I, S. 115 mwH. Zu Pietro Vannucci, genannt Pietro Perugino vgl. Bombe, Walter, s. v. Perugino, Pietro, in: ThB XXVI (1932), S. 450 f. und den entsprechenden Eintrag im AKL online.

1776 S. u. Fn. 1972.

Pinacoteca Vaticana, die übrigen fünf Tafeln mit Darstellungen der heiligen Pietro Abate, Maurus, Scholastika sowie – in in der Breite abweichendem Format – der Peruginer Bischofsheligen Constantius und Herkulanus hängen heute in der Sakristei von S. Pietro (Abb. 855–862a).¹⁷⁷⁷ Die Bilder sind in der Vergangenheit

1777 Die beiden Bischöfe sind in ihrem Amtsnat dargestellt, zeigen darüber hinaus aber keine Attribute, die per se eine Identifikation erlauben würden. Erst Laura Teza hat 2023 die Tafeln des hl. Constantius und des hl. Herkulanus auf Basis ihrer lokalen Darstellungstradition korrekt identifiziert (lesender Herkulanus auch bei Luca Signorelli, Pala di Sant'Onofrio, Perugia, Museo del Capitolo di San Lorenzo; zur Seite schauender Constantius mit Bischofsstab auch auf dem Frontispiz von Cesare Brancadoros „Atti di S. Costanzo vescovo e martire di Perugia“, Fermo 1803, wobei dieses Bild von der Kopie Sassoferratos nach Peruginos Tafel gestaltet war; Teza 2023, S. 207 f. mwL). Zuvor war die Identifikation umgekehrt erfolgt (Canuti 1931 I, Tav. LXXIV; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97 f.; Gardner von Teuffel 2001, S. 116; Habert 1987, S. 28 f.; Gromotka 2015, S. 83). Zu den Maßen der Tafeln herrschen in der Literatur teils widersprüchliche Angaben. Sicher falsch sind jene, die Walter Bombe in seiner Rekonstruktionsskizze gemacht hat (Abb. 529, im vorliegenden Text Abb. 873); sie werden in der Literatur jedoch oft unkritisch übernommen (vgl. etwa in Bezug auf die Predellentafeln Habert 1987, S. 26, in Bezug auf Haupttafel und Propheten-Tondi Camesasca 1959, S. 74 f. und Scarpellini 1984, S. 94. René Jullian hatte in Bezug auf einige Predellentafeln angegeben, dass Bombe sich bei den Maßangaben geirrt hatte, und dass bei den Vermessungen bisher oft nicht die unter späteren Rahmungen verborgenen tatsächlichen ursprünglichen Dimensionen der Tafeln berücksichtigt worden sind.

Himmelfahrtstafel: 2,65 m × 3,25 m (Habert 1987, S. 23; dagegen 3,42 m × 2,63 m bei Castellaneta und Camesasca 1969, S. 98); Gottvater-Lünette: 2,65 m × 1,30 m (Habert 1987, S. 21).

Bei der Predella vermutet Jullian auf Basis des persönlich an den für ihn zugänglichen Originalen erhobenen Befunds und weitergehender Überlegungen eine Höhe von ursprünglich 35 cm für alle Heiligtäfel. Die Bischofstafeln hatten danach eine Breite von 38 cm, die übrigen dagegen eine Breite von 29 cm (Jullian 1961, S. 390, 392). Manuali vermutet für die Bischofstafeln dagegen ein ursprüngliches Maß von 33 × 38 cm; sie seien später nur leicht beschnitten worden. Er schließt dies aus „der Anwesenheit von kleinen Teilen eines grauen Mauerchens mit Rahmen“ („dalla presenza di piccole porzioni del muretto bigio con cornice“), die auf der Rückseite der Bischofstafeln aufgetaucht seien. Außerdem zeuge ein grauer Streifen oberhalb des Kopfes von S. Pietro Abate von dessen Beschnitt; er erlaube es auch seine exakte Anbringung im Verhältnis zu den anderen Figuren zu bestimmen (Manuali 2003, S. 69 f.). Die Historientafeln hatten vor ihrem Ausbrechen aus den Rahmungen durch die französischen Besatzer und moderne Anfügungen – einschließlich ihrer Bordürenrahmungen – nach den Überlegungen Jullians ursprünglich eine Breite von 68 cm und eine Höhe von ca. 41 cm (ibid., S. 390; 394 f.). Das Musée des Beaux-Arts gibt in seinem Inventar folgende tatsächliche Maße: Anbetung (Inv.-Nr. 1803.34): 67 cm × 40 cm, Taufe (Inv.-Nr. 1803.35): 68 cm × 39 cm, Auferstehung (Inv.-Nr. 1803.33): 68 cm × 41 cm. Giovanni Manuali gibt für die beiden Bischofstafeln eine Dicke zwischen 2 und 3 cm an; die Tafeln des S. Pietro Abate und des S. Mauro seien aufgrund ihrer Anbringung an den Säulenpostamenten dagegen nur 1,8 cm dick. Als Material habe man das lokal typische „albanello“-Pappelholz verwendet, jedoch im Falle der in S. Pietro vorhandenen Tafeln überraschend minderwertige Holzteile ausgesucht. Verantwortlich seien hier wohl Peruginos Garzoni (Manuali 2003, S. 68 f.).

Der Durchmesser der beiden Propheten-Tondi beträgt 126,7 cm (David) und 126,5 cm (Jesaja), ihre Tiefe 3,3 cm (David) bzw. 2,3 cm (Jesaja); sie wurden auf Leinwand übertragen. (<https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/resultats->

beschnitten und teils auch angestückt worden; außerdem haben einige der Bilder starke Restaurierungen durchlaufen.¹⁷⁷⁸ Die Tafel der hl. Giustina wird seit einem durch Orsini transkribierten Memorialbericht von um 1763 mit der hl. Flavia identifiziert, ohne dass dies jedoch näher begründet würde.¹⁷⁷⁹ Christa Gardner

navigart.html?jcrRedirectTo=%2Fcms%2Frender%2Flive%2Ffr%2Fsites%2Fmuseum%2Fresultats-navigart.html&keywords=perugino; Zugriff am 9. Februar 2021); leicht abweichende Angaben (1,27 m) bei Castellaneta und Camesasca 1969, S. 98 und Marcelli 2004, S. 258).

Eine zusammenfassende bildliche Übersicht über die Tafeln gibt Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97; eine vollständige Zusammenstellung farblicher Abbildungen, die den heutigen Zustand der Bilder dokumentieren, gibt Garibaldi und Innamorati 2004, S. 146; 150; 155–157; 160–163; diese Abbildungen sind jedoch stark beschnitten und zeigen beispielsweise bei den historischen Predellentafeln nicht deren ursprüngliche, noch erhaltene Bordürenrahmungen.

Im Zuge der Ausstellung „Il Perugino di San Pietro“ haben Laura Teza, Davide Tugliani und Roberto Saccuman die Predellentafeln neu vermessen und dabei die Werte leicht korrigiert: Anbetung der Könige 39,6 cm × 67,6 cm, Auferstehung 38,9 cm × 68,1 cm, Taufe Christi 39,2 cm × 68 cm, hl. Benedikt 31,8 cm × 23,5 cm, S. Giustina 30,1 cm × 26,3 cm; hl. Placidus 32,5 cm × 28,8 cm, S. Pietro Abate 31 cm × 23,8 cm, Fragment der hl. Scholastika 16 cm × 24 cm, hl. Maurus 30,5 cm × 28 cm, hl. Constantius 34,5 cm × 37,7 cm und hl. Herkulanus 34,6 cm × 37,7 cm (Teza 2023c, S. 185).

Ausführliche Angaben zur Maltechnik Peruginos, die er aus der von ihm selbst unternommenen Restaurierung der in S. Pietro verbliebenen Predellentafeln und deren in diesem Zuge unternommenen technischen Untersuchung schließt, finden sich bei Giovanni Manuali. Danach wurden die Bilder auf Pappelholz in Mischtechnik erstellt, die wesentlich auf *Tempera di Colla* und Leinöl, zu Teilen aber auf andere Techniken zurückgriff, Manuali 2003, S. 70–74. Neueste technische Erkenntnisse, die auf einer persönlichen Untersuchung und von ihm publizierten Fotografien der Rückseiten aller Tafeln und einer Kante basieren, liefert der Restaurator Roberto Saccuman (Saccuman 2023).

Die einzelnen Tafeln werden besprochen bei Bombe 1914b, S. 49–63; 237 f.; Gnoli 1923a, S. 13–16, 54, 58, 64, 66 f.; Canuti 1931 I, S. 111–117; Camesasca 1959, S. 71–76; Jullian 1961; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97 f.; Scarpellini 1984, S. 93–95, 202–208; Habert 1987, S. 17–35; Gardner von Teuffel 2001; Manuali 2003; Gardner von Teuffel 2004a; Gardner von Teuffel 2004b; Marcelli 2004, S. 258–265; Garibaldi und Innamorati 2004, S. 149–165; Gardner von Teuffel 2005b. Für weitere Literatur vgl. die sehr ausführliche Bibliographie bei Habert 1987, S. 56–58.

1778 Die Haupttafel wurde 1845 von Holz auf Leinwand transferiert; dabei wurde auch die Maloberfläche stark restauriert. Ein solcher Transfer wurde kurz vor 1952 auch bei der Gottvater-Lünette vorgenommen, die beim 1797/98 erfolgten Transfer von Perugia nach Paris schweren Schaden erlitten hatte. Alle Predellentafeln sind über die Zeit verkleinert worden. Die drei Historienbilder waren ursprünglich Teil einer gemeinsamen Holzplanke; ihr unterer Teil wurde bei der brutalen Entfernung aus der Rahmung bei der Requirierung im Jahre 1797 abgebrochen und die Planke anschließend aufgeteilt. S. dazu ausführlich unten Kapitel VIII.2.f) und VIII.2.g).

1779 „Sex alias imagines Divorum, nempe [...] Flaviae virginis martiris, sororis B. Placidi, [...] quae imagines circum circa ornabant stylobatas columnarum inauratarum, quae mediam tenebant tabulam Ascensionis [...]“, Notanda in proecedenti [sic] Istrumento [1496, 24 Novem.], zit. nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 144 (Dok. 31). Dieser Zuschreibung folgten u. a. Bombe 1914b, S. 49 und 238; Canuti 1931 I, S. 116 f.; Camesasca 1959, S. 75 f.; Jullian 1961, S. 58–60 und S. 67; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 98; Habert 1987, S. 26 f.; Nethersole und Howard 2010, S. 383, Fn. 52.

von Teuffel hatte jedoch vorgeschlagen, sie mit der hl. Giustina, der Patronin der nach ihr benannten Congregazione di S. Giustina zu identifizieren, der das Kloster S. Pietro seit 1436 angehörte. Sie begründete dies mit der gerade etablierten Darstellungskonvention der Kongregationspatronin mit Krone, Schwert und Palme, auch wenn von diesen Attributen auf Peruginos Tafel nur die Krone zu sehen ist.¹⁷⁸⁰ Die von Gardner von Teuffel vorgeschlagene Identifikation erscheint umso überzeugender, als eine von Sassoferrato angefertigte Kopie von Peruginos Predellentafel für die Badia von Cava dei Tirreni dort noch heute als S. Giustina geführt wird.¹⁷⁸¹ Sehr wahrscheinlich hat man dort die korrekte Identifikation beibehalten, während man mindestens seit 1763 in S. Pietro in Perugia eine irrige Neuzuschreibung vorgenommen hat. Ein weiteres Argument für eine Identifikation der Predellentafel Peruginos mit der hl. Giustina ist die Tatsache, dass im Inventar des Abts Leone Pavoni (reg. 1632–1637 und 1642–1644) neben Ölbildern des hl. Benedikt und des hl. Placidus eine ein Bild der hl. Giustina aufgeführt ist; wie unten ausgeführt wird, handelt es sich dabei sehr wahrscheinlich um die heute noch in S. Pietro verwahrten Bilder Sassoferratos, von denen mindestens der hl. Placidus und die S. Giustina Peruginos Predellenbilder kopieren (Abb. 367, 371 und 929).¹⁷⁸² Wenn das zutrifft, wurde die von Perugino gemalte bekrönte Heilige noch im 17. Jahrhundert auch in S. Pietro mit S. Giustina identifiziert.

Die Tafel der heiligen Scholastika wurde infolge eines Diebstahls im Jahre 1916 weitgehend zerstört (vgl. Abb. 856 und 865).¹⁷⁸³ Walter Bombe reproduzierte 1914 eine Fotografie, die angeblich ihren Zustand vor der Zerstörung zeigen soll (Abb. 869); sie stammte offenbar aus dem Bildarchiv Alinari, wo sie auf 1890 datiert und als Original des Perugino geführt wird (Abb. 868).¹⁷⁸⁴ Die Alinari-Fotografie zeigt jedoch im oberen Bereich eine Inkongruenz zum heutigen Zustand der Tafel (Abb. 856), bei dem der Kopf teilweise einen grauen Streifen überschneidet, wie er auch bei sämtlichen anderen Predellentafeln zu sehen ist (Abb. 852–862). Außerdem zeigen alle anderen Tafeln im Hintergrund eine steinerne Brüstung; nur auf der Fotografie bei Bombe und Alinari ist diese nicht zu sehen. Dies könnte man als Hinweis darauf lesen, dass es sich in Wahrheit nicht um die Fotografie des Originals handelte. Die von Martino Siciliani 1994 reproduzierte Fotografie des soeben wiederentdeckten Originals zeigt die Tafel jedoch noch mit zahlreichen Übermalungen (Abb. 865), möglicherweise waren der obere Streifen und die Konsole also zur Zeit

1780 Gardner von Teuffel 2001, S. 126–128; ihr folgt Piagnani in: Galassi 2017, S. 142–144.

1781 Macé de Lépinay 1976, S. 46, Fn. 59. Macé de Lépinay geht jedoch davon aus, dass es sich in Wahrheit um eine Darstellung der hl. Flavia handele.

1782 S. u. Fn. 3754 und S. 1172 ff. Francesco Maria Galassi hält Sassoferratos Kopie dagegen für eine hl. Flavia (Galassi 1774, S. 66; Galassi 1792, S. 60 und außerdem bei der Beschreibung der Abtsgemächer, wo sich womöglich eine weitere Kopie dieser Tafel befand, s. u. Fn. 3759). Zu den Abbatien des Abts Leone Pavoni s. Farnedi 2017, S. 292.

1783 Zum Diebstahl einiger Predellentafeln aus S. Pietro und zur Zerstörung der Darstellung der heiligen Scholastika s. u. S. 1363 ff. u. Fn. 3976.

1784 Bombe 1914b, S. 58; s. a. Scarpellini 1991, S. 208.

der für Alinari angefertigten Fotografie übermalt. Da die retuschierten *Lacunae* offenbar mit den heutigen Leerstellen übereinstimmen, könnte das ein Hinweis darauf sein, dass die Tafel schon vor ihrem Diebstahl stark beschädigt war und teils neu gemalt werden musste – und das war der Zustand, den die Alinari-Fotografie dokumentiert. Denkbar ist aber auch, dass die Fotografie bei Bombe und Alinari retuschiert war. Es existiert eine Kopie der Tafel des Peruginer Malers Filiberto Paoloni (1878–1955), die eine Gabe an Paolonis Tochter Edelweiss anlässlich ihrer Profess als Oblatin darstellt und das unzerstörte Original Peruginos abbildet; sie befindet sich heute in der Galerie der Fondazione agraria di S. Pietro (Abb. 867). Auf der Rückseite ist sie – offenbar schwer leserlich – wohl auf 1935 datiert und könnte damit nicht direkt vom Original erstellt worden sein.¹⁷⁸⁵ Michela Morelli vermutet, dass Paolonis Tafel auf Sassoferratos Kopie von Peruginos Original beruht (Abb. 866), doch ist gerade die Mimik so nah an Peruginos Original orientiert, dass er offenbar auch eine Fotografie benutzt hat.¹⁷⁸⁶ Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich bei der Reproduktion von Bombe und Alinari tatsächlich um die Fotografie von Peruginos Original handelt. Morelli berichtet weiter, 1950 habe Paoloni eine weitere Kopie der Scholastika-Tafel erstellt, die in der Sakristei die durch den Diebstahl von 1916 entstandene Leerstelle gefüllt habe.¹⁷⁸⁷ Ihr Verwahrungsort ist mir nicht bekannt.

1785 Zum Diebstahl und der Wiederauffindung der Bilder vgl. S. 1363 ff. und Fn. 3976. Abbildungen bei Bombe 1914b, S. 58; dem folgt Scarpellini 1991, S. 208 und Siciliani 1994, S. 52.

Zu Paolonis Kopie vgl. Morelli in: Galassi 2017a, S. 140. Paolonis Kopie unterscheidet sich im Malstil deutlich von dem 1994 wiederaufgefundenen Original durch eine gröbere und kontrastreichere Behandlung des Inkarnats (vgl. Abb. 856). Beim Fehlen der steinernen Brüstung könnte es sich um einen Unterschied handeln, der bereits im Original angelegt war, da sie auch auf der bereits im 17. Jahrhundert angefertigten Reproduktion der Tafel von Giovanni Battista Salvi, detto *Il Sassoferrato* (1609–1685, Abb. 866) nicht zu sehen ist. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass die Konsole ursprünglich auch auf der Scholastika-Tafel von Perugino vorhanden war und dass Sassoferrato diese bei der Anfertigung seiner Kopien durchweg wegließ, da dies auch bei den Tafeln der Heiligen Placidus, Maurus und Giustina der Fall ist, die sich heute oberhalb der Eingänge zur Sakristei und zu den Klostergebäuden befinden (Abb. 364–367 sowie 370 und 371). Dies ist außerdem ebenfalls der Fall bei Sassoferratos freier Kopie nach der Tafel des hl. Benedikt, die sich heute in der Galleria Tesori d'Arte von S. Pietro befindet (Abb. 929). Diese sind im selben Stil wie die ebenfalls dort befindlichen Bilder der Heiligen Barbara und Agnes gemalt (Abb. 931 f.), so dass es naheliegt anzunehmen, Sassoferrato habe mit einer Weglassung der Mauerstücke in diesem Fall eine Stilangleichung von aus unterschiedlichen Quellen kopierten Bildern angestrebt.

René Jullian beschrieb das Foto als „eine Fotografie der Kopie, die es [Peruginos 1916 gestohlenen Original] ersetzte („une photographie de la copie qui lui a été substituée“), Jullian 1961, S. 68. Die Kopie scheint aber zumindest nicht infolge des Diebstahls von 1916 angefertigt worden zu sein, weil Bombe sein Buch ja bereits 1914 veröffentlicht hatte. Alinari datiert die Fotografie des Bildes auf ca. 1890 (<https://www.alinari.it/it/dettaglio/ACA-F-005719-0000?search=fd6aeb7a33292fc264ce8e64788c08aa&searchPos=6>; Zugriff am 1. November 2020).

1786 Vgl. aber Morelli in: Galassi 2017a, S. 124.

1787 Ibid., S. 124.

Zur Entstehung des neuen Hochaltarbildes sind zahlreiche Dokumente überliefert,¹⁷⁸⁸ deren Deutung in der Literatur hochstreitig ist. Das früheste erhaltene Dokument bildet ein Vertrag vom 26. August 1483, in dem sich ein Tischler, der später sehr erfolgreiche Fra Giovanni di Marco da Verona, verpflichtet, für den Hochaltar von S. Pietro eine hölzerne Tafel („unam tabulam lignaminis [...] pro altare magno dictae ecclesiae“) gemäß einer großformatigen Zeichnung herzustellen („facere et intaliare [...] secundum formam cuiusdam designi, in quodam folio regali designati“), wobei die Fertigung und das Zusammensetzen im Einzelnen nach dem Urteil von handwerklich Sachverständigen zu erfolgen habe („et ipsam componere et facere omnia ad iudicium peritorum“, Dok. 10).¹⁷⁸⁹ Offensichtlich war diese Tafel für eine anschließende Bemalung bestimmt, denn der Vertrag hält fest, dass Giovanni die an der Tafel anfallenden Arbeiten „excepta pictura“ verrichten solle. Am 6. September 1483 erfolgt eine Zahlung „für unser Altarbild“ („per la nostra anchona“) an Giovanni di Marco sowie am 15. September 1483 eine

1788 Umfangreiche, sorgfältige Transkripte bei Canuti 1931 II, S. 176–183. In Auswahl und mit Ungenauigkeiten auch transkribiert bei Manari 1865b, S. 440–449. Noch selektiver, in den Abschriften jedoch verlässlich Habert 1987, S. 52–55 und Jullian 1961, S. 76–80. Mischung von Regesten und Transkripten bei Bombe 1912, S. 362–366. Ein Regest und Nennung weiterer Quellen bei Rossi 1872, S. 69f., Nr. 18.

1789 ASPg, Arch. Notar., Rog. di Luca di Agostino di Luca Nini, Bast. dal 1483–1484, Sp. 32v, zit. nach Canuti 1931 II, S. 176, Dok. 223 (bisher einziges Transkript); als Regest Rossi 1872, S. 69 Nr. 18. Canuti transkribiert den im Vertrag genannten Künstler mit einer Unsicherheit: „Johannes Dominici [?] de Verona“ und nennt ihn dann dementsprechend „Giovanni di Domenico da Verona“, Canuti 1931 I, S. 111; ihm folgend auch „Domenico di Verona“ bei Scarpellini 1991, S. 93. Rossi dokumentiert – leider ohne nähere Jahresangabe und ohne Zitate – weitere Zahlungen an den Künstler: L. E. 5 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1487–1490), S. 51, 100, 105b, 164, 179, Rossi 1872, S. 69 Fn. 3; an einer der Stellen (unspezifiziert) soll als Spezifizierung des Aussehens die Existenz einer Vase angegeben gewesen sein, *ibid.*, S. 69 Fn. 5.

Adamo Rossi hatte den Künstler mit eingeschränkten Vorbehalten (die in den Dokumenten ausschließlich auftauchende Betitelung als „Don“ als falsche Bezeichnung für einen Olivetanermönch, richtig wäre nach seinen Angaben „Fra“) zuvor als „Maestro Giovanni di Marco da Verona“ identifiziert, *ibid.*, S. 69f. Diese Einschätzung findet sich bekräftigt durch Christa Gardner von Teuffel, die in einem Rechnungsbuch mit der Bezeichnung „Archivio di San Pietro, Libro E IV, 1483–86, c. 51 den Namen „Don Giovanni de Marcho da Verona maestro da legnami“ gefunden haben will, Gardner von Teuffel 2001, S. 113 Fn. 2. Es scheint, dass sie sich dabei auf ASPi, L. E. 4 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* bezieht, das den Zeitraum von 1483 bis 1485 abdeckt. Dann wäre dieses Bild ein Frühwerk des in der Folgezeit sehr erfolgreichen Schnitzers. Zu diesem Künstler (erstmal dok. 1476; † 1525–26), der teils auch als Giovanni da Monte Oliveto erscheint, vgl. Marco Garminati, s. v. Giovanni da Verona, Fra, in: *Dictionary of Art*, Bd. 12 (1996), S. 707f. mwL; B. C. K., s. v. Giovanni da Verona, Fra, in: *ThB XIV* (1921), S. 147–149; Gardner von Teuffel 2001, S. 113, Fn. 3; Gardner von Teuffel 2004a, S. 142; 146.

Die Bezeichnung des Künstlers als „monaco olivetano Giovanni Domenico da Verona“ durch Vittoria Garibaldi scheint eine unreflektierte Mischung beider Überlieferungsstränge zu sein, vgl. Garibaldi und Innamorati 2004, S. 149f., Fn. 29.

Zahlung an einen Don Daniello zum Kauf von Holz „für die Vase, die auf die Spitze des Altarbilds gestellt wird“ („per lo vaso che va in cima a l'anchona“).¹⁷⁹⁰

Am 10. März 1483 erfolgt eine Zahlung an Crispolto da Bettona für die Anfertigung eines Altarantependiums („palio de altare“). Am 13. Mai erhält „Don Daniello a la botiga de Bernardino spetiale da Deruta“ eine für Benedetto Bonfigli bestimmte Zahlung „als Restzahlung für die Malerei eines Altarantependiums mit der Figur der Maria“ („per resto de la depentura de uno palio de altare el quale è cola figura de la Madonna“). Am 16. September geht erneut über Don Daniello eine Zahlung an „Nicholò del Priore et li compagne pentore“ für „ein Antependium mit der Figur des hl. Hieronymus“ („uno palio con la figura de Santo Jeronimo“).¹⁷⁹¹ Leonardo Lolli interpretiert dies als Zahlungen für zwei unterschiedliche Altarantependien;¹⁷⁹² möglicherweise waren sie für den Hochaltar bestimmt.

Am 8. März 1495, also knapp zwölf Jahre später, schließen die Mönche mit Perugino, dort betitelt als „Magistro Petro Cristofori de Castro Plebis, pictori excellentissimo“, einen Vertrag über die Bemalung und Dekoration der Tafel des Hochaltars von S. Pietro „ad depingendum et ornandum tabulam sive Ancenam majoris altaris dictae ecclesiae S. Petri“ (Dok. 11).¹⁷⁹³ Die auszuführenden Arbeiten werden detailliert festgehalten: So solle Perugino eine Haupttafel mit der Himmelfahrt Christi malen („in campo sive quadro ipsius Tabulae Ascensionem D.N.J.C. [...]“), darüber hinaus auf einem von Engeln gehaltenen „Kreis“ über diesem Feld Gottvater („In circulo vero superiori pingatur figura sive Imago Dei Patris omnipotentis cum duobus angelis ad latus sustinentibus circulum“) und in einer Predella unter der *Historia* des Hauptbildes Darstellungen fertigen, deren Inhalt im Einzelnen derjenige festlegen würde, der zum Zeitpunkt der Bemalung das Abbatat von S. Pietro innehaben würde („Predula autem ad pedes historiatam pictam, et ornatam ad voluntatem domini abbatis pro tempore existentis“).¹⁷⁹⁴ Des Weiteren seien die Säulen, Friese und weiteren Schmuckelemente der benannten Tafel mit Gold, Azur und weiteren Farben so zu dekorieren, wie es diesen Elementen am besten bekäme („Colupnae [...] autem et cornices et totum aliud ornamentum ipsius tabulae ornari debeant ad aurum finum, et azurum ultramarinum finum,

1790 ASPi, L. E. 4 Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1483–1485), S. 51; zit. nach Lolli 2019, S. 23; s. a. Rossi 1872, S. Fn. 5.

1791 ASPi, L. E. 4 Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1483–1485), S. 53; zit. nach Lolli 2019, S. 23 f.

1792 Lolli 2019, S. 23 (Überschrift).

1793 ASPi, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597], S. 119r, zit. nach Canuti 1931 II, S. 176 f. Dok. 224. Weitere Transkripte bei Orsini 1804, Fn. 2, S. 140–142; Manari 1865b, S. 440 f.; Bombe 1912, S. 360 f. mwH; Habert 1987, S. 52 f.; Jullian 1961, S. 76 f. und Lolli 2019, S. 29–31.

1794 Manuali und Marcelli haben behauptet, das Predellenbild des Pietro Abate stelle ein Rollenportrait des im Vertrag genannten Abts „Lactantius Juliani de Florentia, Abbas monasterii Santi Petri de Perusia“ dar, Manuali 2003, S. 66; Marcelli 2004, S. 258. Dabei handelt es sich um Abt Luciano Giuliani da Firenze (reg. 1493, 94 und 95, vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 152 f. mwH). Dies ist reine Spekulation. Die Identifikation ist jedoch auch schon deshalb sehr unwahrscheinlich, weil die Predella erst deutlich nach der Amtszeit des Abts Luciano fertiggestellt wurde.

et alius finos colores secundum quod magis convenerit”). Diese Arbeiten müsse Perugino innerhalb von zweieinhalb Jahren ausführen, wofür er in vier Raten innerhalb von vier Jahren 500 Dukaten bekommen sollte, beginnend mit dem Zeitpunkt, zu dem er mit der Ausführung anfangen. Ausdrücklich ausgenommen sind von dem Vertrag eine „Kiste“, die diese Tafel umgebe, sowie deren Schmuckelemente; bemalen solle Perugino nur den Körper der Tafel selbst und deren eigene Ornamente („Non tamen venire intelligatur in dicto coptumo capsae quae circundat dictam tabulam, neque ornamenta posita in summitate dictae capsae, sed solum veniat corpus ipsius tabulae cum suis ornamentis“).

Für den 17. Mai 1496 sind in S. Pietro Zahlungen an einen Francesco di Marco verbucht, u. a. für die Fertigung eines Gerüsts zur Bemalung der „Kiste“ des Altarbildes und dafür, dass er dieses Bild auf den Altar stellt („et per più opre [sic] date a far ponte, per depengere la cassa de l’Ancona et ponere su lo altare dicta Ancona“, Dok. 12).¹⁷⁹⁵ Am 22. November 1496 wird ein Janni di Minello dafür bezahlt, die „Kiste“ der Tafel aufzustellen, bzw. hochzustellen („per opere tre date in chiesa a ponere sù la cassa della tavola“, Dok. 13).¹⁷⁹⁶

Am 24. November 1496 kommt es erneut zu einem Vertragsschluss mit Pietro Perugino (Dok. 15). Dieser verpflichtet sich nun, eine neu für das Hochaltarbild von S. Pietro erstellte „Kiste“ zu bemalen und zu schmücken („pingendum et ornandum [...] capsam noviter constructam et factam pro tabula altaris maioris dictae Ecclesiae“). Neben dekorativen Elementen sollten auch Darstellungen von Propheten ausgeführt werden, wie dies auf einem Blatt mit einer Zeichnung jener „Cassa“ beschrieben und gezeichnet sei, das auf dem letzten Blatt am Ende des entsprechenden Bandes der „Libro dei Contratti“ im Archivio di S. Pietro wiedergegeben sei („pingere et ornare ad aurum et azzurum et cum fregis et aliis ornamentis et certis figuris profetarum, prout et sicut descriptum et designatum est in quodam folio designi dictae cassae, de quo in fine huius libri et ultima carta ipsius continetur representata“).¹⁷⁹⁷ Diese Zeichnung ist jedoch bereits um 1763 verschollen; womöglich ist sie nie angefertigt worden.¹⁷⁹⁸ Für die Arbeiten an der

1795 ASPi, L. E. d. J. 1495–1498 = L. E. 7 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1495–1498), S. 156r; zit. nach Canuti 1931 II, S. 178, Dok. 226 (dort nachgewiesen als „Archivio di S. Pietro, Debitori e Creditori 1495–1498, c. 156“). Das Dokument ist transkribiert auch bei Manari 1865b, S. 445 f.; 448, wobei die Auslassungen und Abkürzungen von Canutis Transkript stark abweichen.

1796 ASPi, L. E. d. J. 1495–1498 = L. E. 7 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1495–1498), S. 79r; zit. nach Canuti 1931 II, S. 178, Dok. 227 (dort nachgewiesen als „Archivio di S. Pietro, Debitori e Creditori 1495–1498, c. 79“). Canuti bezeichnet an dieser Stelle die Datierung, die Manari in seinem Transkript dieser Stelle gibt (Manari 1865b, S. 445; 448: 22. November 1495) als irrig.

1797 ASPi, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597], S. 183v, zit. nach Canuti 1931 II, S. 178 Nr. 228 (mWH); im Regest Bombe 1912, S. 362r, im Transkript Orsini 1804, Fn. 2, S. 144–145 und Lolli 2019, S. 31 f.

1798 SSo vermerkt es ein, wie noch zu zeigen sein wird, um 1763 verfasster Kommentar zum zweiten Künstlervertrag mit Perugino: „Diagramma operum, quae pingenda erant, et quod alligatum, seu consutum [sic] dicitur in fine libri in quo scripta sunt instrumenta, vel perditum fuit, vel numquam (quod probabilius est) in ultima charta libri

Cassa sollte Perugino laut des zweiten Vertrags weitere 60 Dukaten erhalten. Noch am Tage des zweiten Vertragsschlusses wird Perugino im Rechnungsbuch von S. Pietro als Kreditor von 560 Dukaten, also offensichtlich der Summe aus beiden Verträgen, eingetragen, wobei erneut ganz ausdrücklich zwischen der Bemalung der „Tavola“ und der der „Cassa“ getrennt wird (*Dok. 16*).¹⁷⁹⁹ Die Zahlung der vollen Summe erhält Perugino zwischen dem 18. Mai 1496 und dem 23. April 1500 und so erscheint es zunächst naheliegend, für diesen Zeitraum auch die Durchführung und tatsächliche Fertigstellung der Arbeiten anzunehmen.¹⁸⁰⁰

Die Weihe des Hochaltars scheint für den 13. Januar 1500 dokumentiert. Dabei handelt es sich um einen Eintrag im Liber Defunctorum A, der für diesen Tag die Altarweihe „zu Ehren der heiligen Apostel Petrus und Paulus“ ebenso bestätigt wie das Vorhandensein „der Reliquien und des Körpers des S. Pietro Abbate [sic] und zweier weiterer ehemaliger Mönche in jener Zeit des S Pietro Abate und der

delineatum“, Notanda in proecedenti [sic] Istrumento [1496, 24 Novem.], zit. nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 146 (*Dok. 31*).

- 1799** ASPI, L. E. d. J. 1495–1498 = L. E. 7 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1495–1498), f. 142 nach Canuti 1931 II, S. 179, *Dok. 229* (er weist nach als „Arch. di S. Pietro, Debitori e Creditori (N. 7 del Catalogo Cappelli) anno 1495–1498, c. 142“). Diese Fundstelle nennen auch: Bombe 1914b, S. 363 im Regest (dort genannte Jahreszahl „1497“ nach Canuti irrig) und Manari 1865b, S. 444 im Transkript.

- 1800** Die Einträge in den Rechnungsbüchern sind transkribiert in: Lolli 2019, S. 32–34. Die Zahlungsbestätigung für die abschließende Zahlung am 23. April 1500 findet sich im Transkript bei *ibid.*, S. 46 f.

Canuti versucht, u. a. anhand der Aufstellung eines Itinerars des in dieser Zeit an mehreren Orten tätigen Pietro Perugino eine noch engere Datierung des Fortgangs der Arbeiten, danach sollen sie von 1496 (erste Zahlung laut erstem Vertrag ja erst ab Beginn der Arbeiten) bis 1499 (durch Lancellotti für Januar 1500 behauptete Weihe) gedauert haben, vgl. Canuti 1931 I, S. 113 f.; vgl. für ähnliche Versuche einer näheren Eingrenzung auch Bombe 1912, S. 175; Bombe 1914b, S. 238 (irrigerweise Beginn der Malerarbeiten erst, als die Gerüste für die Cassa von Francesco di Marco (bez. 17. Mai 1496) aufgestellt sind, angesetzt; fertig angeblich schon bei drittletzte Zahlung 28. Mai 1498; hierfür aber keine Begründung); Scarpellini 1991, S. 93; Habert 1987, S. 28. Umberto Gnoli hat beobachtet, dass mit Perugino für die Ausmalung des Collegio del Cambio vereinbart wurde, die Zahlung erst deutlich nach der Fertigstellung seines Werks zu leisten; daher nimmt er für das Altarwerk für S. Pietro ein ähnliches Vorgehen an, Gnoli 1913, S. 77 f. Außerdem behauptet er, ein Rechnungsbucheintrag vom 28. Mai 1498 würde die Fertigstellung des Altarwerks belegen, *ibid.*, S. 83; der Eintrag gibt dies jedoch nicht her, vgl. Manari 1865b, S. 445.

In Zusammenhang mit der Frage, wann sich Pietro Vannucci in Perugia aufgehalten hat, werden von den Autoren oft auch Fragen der Zuschreibung behandelt; aufgrund der hohen Qualität der Tafeln soll Perugino den Großteil selbst ausgeführt haben; für einzelne Partien, so die Engel der Gottvater-Lünette und die Propheten-*Tondi*, wurden auch andere Künstler vorgeschlagen, u. a. die als Zeugen des ersten Vertrages genannten Eusebio da S. Giorgio und Giovanni Francesco Ciambella, Canuti 1931 I, S. 115; Scarpellini 1991, S. 93–95; vgl. Habert 1987, S. 28 f. für weitere Zuschreibungen im Einzelnen.

Der Zahlbeleg für die letzte Zahlung am 23. April 1500 (ASPI, L. C. 19, S. 28v) findet sich transkribiert bei Lolli 2019, S. 46 f.

Reliquien der seligen Jungfrau Catarina V.M.“ im Hochaltar.¹⁸⁰¹ Dieser Bericht befindet sich merkwürdigerweise mit S. 59r *hinter* jenem auf S. 49v im selben Totenbuch vermerkten Memorialeintrag, wonach genau der hier in Rede stehende Bericht über die Altarweihe vom 13. Januar 1500 im Jahr 1577 (oder 1567?) durch den Kämmerer aufgefunden und verwendet worden sei, um die Visitatoren der Cassinensischen Kongregation zufriedenzustellen, die das Vorhandensein einer Weihe des Hochaltars bezweifeln (Dok. 20).¹⁸⁰² Denkbar ist, dass das Liber Defunctorum nur eine Abschrift des älteren originalen Memorialeintrags beinhaltet; ein solcher Eintrag in einem aus dem Jahr 1500 stammenden Memorialbuch konnte bisher jedoch nicht aufgefunden werden.

Ottavio Lancellotti, Autor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, behauptet unter Bezug auf ein nicht näher bezeichnetes Manuskript in der Sakristei von S. Pietro (offenbar den Eintrag im Liber Defunctorum) nicht nur die Weihe des Altares am 13. Januar 1500, sondern auch, dass die Reliquien an diesem Tag in den Altar zurückverbracht worden seien (Dok. 24).¹⁸⁰³ Sofern Lancellottis Behauptung zutrifft, waren sie für die Dauer der Arbeiten provisorisch ausgelagert worden. Eine solche Verlagerung würde sehr plausibel erscheinen, ist sie doch auch für die Umgestaltung des Chorgestühls im Jahre 1535 und die Neufassung des

1801 „Alli 13 di genaio 1500 fu consecrato l'altare maggiore della nostra chiesa di S. Pietro in honore delli santi apostoli Pietro et Paulo nel quale vi sono delle loro reliquie et il corpo di S. Pietro Abbate et dui altri stati monaci in quel tempo di S. Pietro Abbate et delle reliquie della beata vergine Catarina V.M.“; ASPi, Lib. Div. 33 [Liber Defunctorum A](= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 59r zit. nach Lolli 2019, S. 46.

1802 ASPi, Lib. Div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 49v, transkribiert bei Lolli 2019, S. 141; s. dazu u. S. 746 ff.

1803 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.] 495r p.v. / 265r p.n.
Die von Serafino Siepi aufgestellte Behauptung, wonach die Reliquien seit ihrer Auslagerung 1436 aus dem Hochaltar in der Sakristei verblieben waren und erst jetzt, im Jahre 1500, zurückverbracht worden seien, ist falsch. Ihre Rückverlagerung in den 1436 neu errichteten Altar wird durch den offensichtlich zeitgenössischen Bericht in der „Graziani“-Chronik verbürgt (Dok. 4b); im Jahre 1500 erfolgt eine erneute Auslagerung wegen der vorgenommenen Arbeiten; vgl. aber Siepi 1822b, S. 586. Gardner von Teuffel hatte den Bericht Siepis dagegen für verbindlich gehalten; vgl. Gardner von Teuffel 2001, S. 118, Fn. 25 und S. 131.
Merkwürdig ist, welche Reliquien Lancellotti nennt. So sollen im Jahre 1436 die Reliquien von S. Pietro Abate und eines heiligen Stephanus im Altar aufgefunden und nach dessen Verlagerung wieder eingebracht worden sein (Dok. 4b). Bei der Verlagerung von 1534 werden in den *Ricordi* nur die Reliquien des heiligen Pietro Abate genannt ASPi, L. E. 185 (Lonzini, et al. 2014 = 125 Lamberti = 85 Belforti) *Giornale* (1582–1586); s. u. S. 774; ähnlich ist im zeitgenössischen Notarsbericht von den „Knochen“ des Pietro Abate die Rede (ASPi, Mazzo LXXII, fasc. 14 = Lonzini, et al. 2014, S. 350 f., Nr. 55, s. Paraphrase der Quelle bei Zucchini 2003a, S. 104, Fn. 38), was gut zum Bericht des Antonio Veghi passt, der 1436 ebenfalls von „Knochen“ gesprochen hatte. 1591 ist erneut nur von S. Pietro Abate und einem heiligen Stephanus die Rede, der, wie in diesem Text nachgewiesen wurde, nun zum Nachfolger Pietros als Abt von S. Pietro gemacht wird (s. o. S. 582 f.). Wie Lancellotti also zu der Annahme kommt, S. Pietro habe auch über Reliquien von Petrus, Paulus und der heiligen Katharina verfügt, ist unklar.

Presbyteriumsereichs im Jahre 1591 belegt und mit einer Sorge um die Totenruhe wohl bereits bei Arbeiten nur in räumlicher Nähe zum Hochaltar begründet.¹⁸⁰⁴

Lancellotti behauptet weiter, es seien neben den Knochen von Pietro Abate solche der Apostel Petrus und Paulus und der Jungfrauen Katharina und Marina verlagert worden (*Dok. 24*).¹⁸⁰⁵ Dabei handelt es sich aber offensichtlich um eine ungenaue Abschrift der Angaben aus dem *Liber Defunctorum*.¹⁸⁰⁶ Dennoch bleibt die Aufzählung der Reliquien auch in der originären Quelle bemerkenswert: Bei Antonio Veghi war nur von einem „Kästchen“ („cofanetto“) mit Knochen des heiligen Stephanus und des heiligen Pietro Abate die Rede gewesen, sowie von einem „Korb aus Rinde“ („canestrello de scarza“) mit nicht weiter beschrifteten Knochen (*Dok. 4b*). Die Umidentifikation der Reliquien des heiligen Stephanus in einen S. Stefano Abate, einem Zeitgenossen bzw. unmittelbaren Nachfolger des S. Pietro Abate scheint also bereits um 1500 erfolgt zu sein.¹⁸⁰⁷ Denkbar ist außerdem, dass die Reliquien im Hochaltar seit ihrer Rekonoszierung von 1436 weiter angereichert worden sind.

b) Die Rekonstruktion des ursprünglichen Erscheinungsbildes und des Aufstellungsortes von Peruginos Hochaltar für S. Pietro – die traditionelle Forschungsmeinung

Fraglich ist nun, wie das ursprüngliche Erscheinungsbild des Hochaltars von S. Pietro zu rekonstruieren ist, und wie das Altarbild im Kontext der räumlichen Disposition der Kirche von S. Pietro zu lokalisieren ist.

Es existieren keine Beschreibungen des Altares, die seinen ursprünglichen Zustand hinreichend genau dokumentieren würden.¹⁸⁰⁸ Außerdem sind die in den Verträgen genannten rahmenden Elemente, die Anhaltspunkte über das ursprüngliche Erscheinungsbild des Altares hätten geben können, verloren. Damit kann eine Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt von Peruginos Altarbild und seine Rolle

1804 S. u. Kapitel **VIII.4** und **X.2.c**).

1805 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 265r p. v. / 265r p. v.

1806 In der Literatur werden Lancellottis Angaben zumeist unkritisch übernommen, vgl. Siepi 1822b, S. 586; Marcelli 2004, S. 258; Garibaldi und Innamorati 2004, S. 151. Für weitere Überlegungen zu dieser Quelle und das entsprechende Quellenzitat s. u. S. 606 f.

1807 S. o. S. 234 ff.

1808 Die einzige mir vorliegende Beschreibung eines Zeitgenossen vor der Zerlegung ist die Giorgio Vasaris, doch liefert diese keinerlei Aufschlüsse für eine genauere Rekonstruktion: „E nella Chiesa di S. Piero, badia de' Monachi Neri in Perugia dipinse all'altare maggiore in una tavola grande l'Ascensione con gli Apostoli abbasso che guardano verso il cielo; nella | predella della quale tavola sono tre storie con molta diligenza lavorate, cioè i Magi, il Battesimo e la ressur[re]zione di Cristo: la quale tutta opera si vede piena di belle fatiche, intantoch'ell'è la migliore di quelle che sono in Perugia di man di Pietro lavorate a olio“, Vasari 1550; 1568 ed. Bettarini und Barocchi 1971, S. 610, Z. 12–18 (vgl. Vasari 1568 ed. Milanese 1878b, S. 588). Vasari kannte das Altarbild aus persönlicher Anschauung, vgl. Funis 2023.

im Kontext der räumlichen Disposition von S. Pietro nur aus den bisher vorgestellten Schriftquellen, dem Restaurierungsbefund der Tafeln und einem Vergleich mit unter Umständen besser erhaltenen zeitgenössischen Tafeln erschlossen werden. Berücksichtigt werden muss allerdings auch eine möglichst genaue Rekonstruktion der räumlichen Disposition von S. Pietro, die Pietro Perugino im Jahre 1495 in S. Pietro vorgefunden hat, und wie sie in den vorhergehenden Kapiteln umfassend erstellt worden ist. Es wird im Folgenden deutlich werden, dass es zu erheblichen Fehlinterpretationen führen kann, wenn man bei der Rekonstruktion eines Altarbilds entweder irrige Vorstellungen über frühere Zustände einer räumlichen Disposition in einer Kirche zugrunde legt oder, wie dies bei der Rekonstruktion der Gestalt von Peruginos Altarbild bisher häufig der Fall gewesen ist, die räumliche Disposition des Altarraums, für den man das Altarbild rekonstruieren möchte, überhaupt nicht berücksichtigt wird.

Bis in die jüngste Zeit hat über die Rekonstruktion von Peruginos Himmelfahrtsaltar in der Literatur grundsätzlich vollständige Einigkeit bestanden. So nahm man seit Walter Bombe (1912/1914) an, Peruginos Altarwerk sei als eine durch ein klassisches Gebälk gegliederte Mauer zu rekonstruieren, in deren Mitte oberhalb eines Altarblocks und flankiert von zwei verkröpften Säulen das Hauptbild angebracht gewesen sei. Oberhalb dessen habe sich die Gottvater-Lünette befunden, sodass die Altarwand in der Mitte halbkreisförmig erhöht gewesen war. In einer Sockelzone unterhalb des Hauptbildes und im Bereich der Säulenpostamente hätten sich die Predellenbilder befunden. Dieses mittlere Segment sei schließlich durch zwei Türen flankiert worden, oberhalb derer sich die beiden Propheten-Tondi befunden hätten (Abb. 873).¹⁸⁰⁹ Dieser Auffassung schloss sich nun bis in die jüngste Zeit hin die gesamte Literatur an, nämlich Umberto Gnoli (1913), Fiorenzo Canuti (1931; Abb. 875), Ettore Camesasca (1959/1969; Abb. 875 f.), René Jullian (1961), Pietro Scarpellini (1984/1991; Abb. 877), Jean Habert (1987; Abb. 878; vgl. Abb. 881), Giovanni Manuali (2003; Abb. 879 f.), Francesco Ventura (2003), und Vittoria Garibaldi (2004).¹⁸¹⁰ Auch die heutige Website des Musée des Beaux-Arts in Lyon zeigt eine solche Rekonstruktion (Abb. 881).¹⁸¹¹ Uneinigkeit bestand nur in Bezug auf die Anordnung der Tafeln in der Predellenzone, wobei die einzelnen

1809 Bombe 1912, S. 175 f. (nur in Form einer Beschreibung); Bombe 1914b, S. 49 (Abbildung); 237 f. (Erläuterungen).

1810 Gnoli 1913, S. 82 Fn. 3 (nur indirekt, indem er Bombes wandartige Rekonstruktion von Peruginos Altar für S. Agostino akzeptiert und dann für vergleichbar mit dem Altarbild von S. Pietro erklärt); Canuti 1931 I, S. 111, 113; Camesasca 1959, S. 71–73; Jullian 1961; Castellana und Camesasca 1969, S. 97; Scarpellini 1984, S. 93; Habert 1987, S. 24–26; Manuali 2003; Garibaldi und Innamorati 2004, S. 151; Ventura 2003, S. 39, Abb. 2 (im vorliegenden Text Abb. 139 oben). Marcelli 2004, S. 258 möchte sich nicht zwischen einer Bestätigung der traditionellen Rekonstruktion, die er durch Giovanni Manuali repräsentiert sieht, und dem radikal abweichenden Rekonstruktionsvorschlag von Christa Gardner von Teuffel entscheiden.

1811 http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/chefs-oeuvre/oeuvres/1476/lascension_du_chris?b_start:int=12#res_recherche (Zugriff am 10. Oktober 2014). Bemerkenswert ist, dass auf dieser Tafel, wie zuvor schon durch Jean Habert, die Erkenntnisse eines früheren Direktors dieses Museums ignoriert werden, der

Autoren ihre Rekonstruktionen jeweils auf formale Argumente wie Sichtachsen und Gesten oder inhaltsbezogene Erwägungen wie etwa die Anordnung nach Geschwisterpaaren oder Generationsfolgen basierten.¹⁸¹² Jüngst hat sich außerdem ein eigenes Lemma bei Wikipedia dem Altarwerk des Pietro Perugino für S. Pietro in Perugia gewidmet; in diesem Zuge wurde 2011 von Louis Garden ebenfalls ein visueller Rekonstruktionsvorschlag in Form einer Wand vorgelegt (Abb. 883).¹⁸¹³

Versucht man nun, ein solches Altarbild in Form einer Wand mit zwei Durchgängen in dem Kircheninneren zu rekonstruieren, wie es im Jahre 1483 bzw. 1496 gestaltet gewesen sein soll (Abb. 143), so stößt man auf erhebliche Probleme. Eine zunächst denkbar erscheinende Möglichkeit wäre, dass der bisher im Zentrum des Chorpolygons von S. Pietro stehende Hochaltar an gleicher Stelle in eine Wandform überführt worden wäre. Eine solche Altarwand am Ostende des Sanktuariums begegnet beispielsweise in einigen Kirchen der Saale-Unstrut-Region (Abb. 891), schränkt dabei jedoch grundsätzlich nach Osten hin Räume ab, denen eine klare Funktion wie etwa der Ausgang zu einer Kanzel oder zu einem Turm zukommt.¹⁸¹⁴ Eine solche Funktion für einen im Osten abgeschränkten Raum ist in S. Pietro jedoch nicht denkbar. Ganz unwahrscheinlich wird die Annahme einer Altarwand im östlichen Bereich des Sanktuariums jedoch, wenn man berücksichtigt, dass, wie noch zu zeigen sein wird, zwischen 1532 und 1537 das noch heute in S. Pietro befindliche Chorgestühl aufgestellt wurde. Auch wenn dieses Gestühl, wie ebenfalls weiter unten dargelegt wird, zwischen 1591 und 1609 in seiner Aufstellung noch einmal verändert wurde, ist es mit dem gegebenen Befund kaum denkbar, dass es an einer im Osten des Sanktuariums aufgestellten Mauer geendet haben soll – sein Gesamtumfang ist für einen durch eine Mauer verkleinerten Sanktuariumsbereich schlicht zu groß.

nachgewiesen hatte, dass der Mittelteil der Predella anders zu rekonstruieren ist als traditionell angenommen, vgl. Fn.1777 und Kapitel VIII.2.f).

1812 S. u. S. 616 ff.

1813 https://en.wikipedia.org/wiki/San_Pietro_Polyptych; das Bild findet sich unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polittico_di_San_Pietro_\(Perugino\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polittico_di_San_Pietro_(Perugino).jpg) (Zugriff jeweils am 27. September 2021).

1814 In den Pfarrkirchen von Roßbach und Lünstädt bei Braunsbedra führt die linke Tür in einen Lagerraum und die rechte zu einem Ausgang zur dort zentral über dem Hochaltar befindlichen Kanzel. In Roßbach bildet die rechte Tür gleichzeitig den Zugang zum Kirchturm. Auch der Ostchor des Naumburger Doms endet in einer Wandstruktur, in der zwei Türen den Hochaltar flankieren. Hier ist mir die Funktion des dahinter befindlichen Raums nicht bekannt. Eine entsprechende Wandstruktur findet sich jedoch auch bei der Altarwand von S. Manno bei Perugia, die in die Kirche nachträglich eingefügt und 1585 von Silla Piccinini ausgemalt wurde (Abb. 1341–1344a; Cristian Galassi, s. v. Piccinini, Silla, in: in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 83 (2015); [https://www.treccani.it/enciclopedia/silla-piccinini_\(Dizionario-Biografico\)/?search=PICCININI%2C%20Silla%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/silla-piccinini_(Dizionario-Biografico)/?search=PICCININI%2C%20Silla%2F); Zugriff am 22. November 2024; N. N. [20. Jh.] ed. *Sovrano Militare Ordine di Malta*, S. 7). Die Durchgänge führen hier zur dahinterliegenden Sakristei, die den ehemaligen östlichen Bereich der Kirche einnimmt. Auch der Sakristei-Altar in S. Pietro in Perugia selbst verfügt über flankierende Türen (Abb. 905a).

Der einzige Ort, an dem die Anbringung eines solchen Altars sonst überhaupt denkbar wäre, wären die vorderen Chorschranken von S. Pietro (Abb. 145). Diese Rekonstruktion würde jedoch implizieren, dass für die Anbringung von Peruginos Altarbild der Altarblock aus dem Zentrum des Chorpolygons entfernt und vor die vorderen Chorschranken von S. Pietro transferiert worden wäre. Dies wiederum würde bedeuten, dass sich die Mönche von S. Pietro der Sicht auf ihren eigenen Hochaltar beraubt hätten – eine Annahme, die mit Blick auf das liturgische Funktionieren eines Kircheninnenraums zunächst einmal sehr unwahrscheinlich erscheint. Die wenigen Autoren, die im Rahmen ihrer Rekonstruktionsversuche überhaupt versucht haben, den Ort von Peruginos Altarwerk im Kircheninneren von S. Pietro zu bestimmen, haben diese Disposition jedoch dennoch befürwortet.¹⁸¹⁵ Fiorenzo

1815 Die Verortung von Peruginos-Altarbild vor den vorderen Chorschranken von S. Pietro wird befürwortet durch Habert 1987, S. 25 und Garibaldi und Innamorati 2004, S. 151. Es scheint, dass auch Camesasca von einer solchen Disposition ausgeht, da er der Altarwand die Funktion zuschreibt, die Sicht auf die Tribuna (also den erhöhten Sanktuariumsbereich) zu beschränken, Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97. Ähnlich nimmt René Jullian an, dass die erste „Cassa“, die im Jahre 1483 durch Giovanni da Verona geschaffen worden war, „une sorte d’iconostase pour séparer le chœur des moines du chœur ordinaire“ gewesen sei, Jullian 1961, S. 58. Und schließlich nimmt auch Giovanni Manuali an, das Altarwerk habe die Gestalt einer „iconostasis“ che separava la nave con il coro“ gehabt, Manuali 2003, S. 66.

Es scheint, als würden Mezzanotte und Ventura implizit eine ähnliche Rekonstruktion vorschlagen. Venturas Artikel ist eine verquere Mischung kurzer und unvollständiger Quellentranskripte sowie knapper erklärender Absätze. Er basiert auf zwei falschen Grundannahmen. Zunächst einmal behandelt Ventura Binis handschriftlichen Text über die Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kirche von S. Pietro (Bini [1848] II [Ms.]) mehr oder weniger als eine Primärquelle, die nicht hinterfragt zu werden braucht, während er doch, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, gerade in Bezug auf die räumliche Disposition des Sanktuariumsbereichs eine vollkommen irrige Interpretation der Quellen darstellt. Zweitens stellt Ventura den Hauptteil seiner Annahmen nicht verbal, sondern in Form einiger Grund- und Aufrisse vor, der die unterschiedlichen historischen Zustände des Kircheninneren von S. Pietro abbilden sollen. Diese basieren jedoch auf dem historischen Grundriss Nr. 122, welcher für Ventura wohl den tatsächlichen Zustand des Kircheninneren von S. Pietro im frühen 16. Jahrhundert darstellen soll (vgl. seine Abb. 2 (hier Abb. 139 oben) mit dem Plan Nr. 122 (Abb. 140 und 143), der in Wahrheit aber im Kircheninneren von S. Pietro weitgehend Planungen abbildet, die so nie ausgeführt worden sind (s. o. Kapitel VII.1.c)). Wie oben ausführlich dargestellt, kann der Plan also nicht zur Rekonstruktion früherer Zustände des Sanktuariumsbereichs von S. Pietro herangezogen werden. Außerdem scheint der Grundriss Nr. 122 für Ventura auch ein Element zu enthalten, das dieser erst in das Jahr 1567 datiert, nämlich die angebliche Rückverlagerung der angeblichen Altarwand mit Peruginos Altarbild, d. h. also für Ventura vor den vorderen Chorschranken, wie man dies in seiner Abb. 4 sehen kann (hier Abb. 140 oben). Da Venturas Rekonstruktionsvorschläge also auf vollkommen unzulässigen Vorannahmen und einer fehlerhaften Methodik beruht, kann er für die weitere Diskussion nicht mit einbezogen werden.

Venturas Rekonstruktion des Altars vor den vorderen Chorschranken wird von ihm nicht im Text ausgeführt, sondern nur auf seiner Abbildung 3 (Ventura 2003, S. 39). gezeigt (hier Abb. 139 unten). Diese Rekonstruktion scheint dann die Basis für die Umschlagabbildung auf jenem Band gewesen zu sein, der sowohl den Aufsatz Venturas als auch jenen von Giovanni Manuali beinhaltet und von Franco Mezzanotte herausgegeben wurde (Abb. 880). Es wurde von Piero Tacconi gemalt.

Canuti hat als einer der wenigen versucht, diesen Anbringungsort in eine übergreifende räumliche Disposition einzuordnen. Für seine Behauptung, dass es „in jener Zeit“ Brauch gewesen sei, in den Kirchen zwischen Chorgestühl und Sanktuarium den Hochaltar und hinter ihm große Altarwerke aus Holz zu errichten, vermag er jedoch keinen Beleg beizubringen.¹⁸¹⁶ Es erscheint auch ganz und gar unwahrscheinlich: Mit Blick auf das liturgische Funktionieren von Kirchen-Unterräumen im Allgemeinen hätte dies bedeutet, dass in den Kirchen jener Zeit Hochaltar und Chorgestühl vor einem leeren, funktionslosen Sanktuarium gestanden hätten, und mit Blick auf das konkrete Beispiel S. Pietro müsste man nun nach Anhaltspunkten suchen, dass um 1500 nicht nur der Hochaltar, sondern auch noch das Chorgestühl vor die vorderen Chorschranken verlagert worden wäre.

Bezieht man also in die Überlegungen zur ursprünglichen Gestalt von Peruginos Hochaltar die räumliche Disposition von S. Pietro ein, so müssen erhebliche Zweifel an der Rekonstruktion von Peruginos Altarbild als eine wandartige Struktur aufkommen. Da diese aber auch durch die bereits vorgestellten zeitgenössischen Quellen nicht gedeckt ist, stellt sich nun umso dringender die Frage, wie fast die gesamte Literatur bis in jüngste Zeit zu der Überzeugung gelangen konnte, Peruginos Altarbild sei als wandartige Struktur mit zwei flankierenden Türen zu rekonstruieren.

Bei einem näheren Blick ergibt sich, dass sämtliche dieser Autoren vollständig von dem Rekonstruktionsvorschlag von Walter Bombe abhängig sind, dem sie in Bezug auf die Rekonstruktion der übergreifenden Rahmenstruktur keinerlei eigene Überlegungen hinzufügen. Dieser hatte seinen Rekonstruktionsvorschlag jedoch nur äußerst summarisch begründet, indem er dazu angab: „Unsere Rekonstruktion gründet sich auf die Angaben des Kontraktes, auf die Maße der einzelnen Bildtafeln und auf die Ähnlichkeit des Gesamtaufbaus mit dem Altarwerk des Giannicola Manni [d. i. Giannicola di Paolo, um 1460–1544]¹⁸¹⁷ in der Kapelle des Cambio zu Perugia“ (vgl. Abb. 899).¹⁸¹⁸ Weiter unten fügte er noch hinzu: „Der Altar hatte, wie ein Blick auf die nach den Angaben des Kontraktes entworfenen Rekonstruktionsskizze ergibt, die Form eines Triumphbogens [...]“.¹⁸¹⁹

1816 „Era uso di quel tempo, d’elevare nelle chiese, tra il coro e il presbiterio, grandi macchine di legno di elegante architettura, le quali servivano a meraviglia a formare il dossale dell’Altare, e risultavano di colonnine, di fregi, die architrave, di timpani, di predella, di una cassa, e di molte tavole piane, grandi e piccolo, che venivano dipinte, mentre tutto il resto del ligneo edificio si poneva a oro, azzurro, ed altri colori“, Canuti 1931 I, S. 111. Diese Textstelle ist ein typisches Beispiel für eine weitverbreitete Haltung in der Literatur im Umgang mit der Rekonstruktion von Ausstattungsgegenständen, die einmal in einem Kircheninnenraum gestanden haben: Vorgegeben wird eine große Sicherheit in Bezug auf die historische Entwicklung von Kircheninnenräumen, während sich dieses Forschungsfeld in Wahrheit in seinen Anfängen befindet.

1817 Zu Giannicola di Paolo und der fälschlichen Bezeichnung als „Giannicola Manni“ vgl. Jörg Schepers, s. v. Giannicola di Paolo (1460), in: AKL LIII (2007), S. 230.

1818 Bombe 1914b, S. 237 mit Bezug auf den auf S. 49 im selben Band abgebildeten bildlichen Rekonstruktionsvorschlag (hier Abb. 873).

1819 Ibid., S. 238.

Vergleicht man Bombes Angaben mit den eingangs dieses Abschnitts vorgestellten Quellen, so muss man den Eindruck gewinnen, dass diese Begründung seines Rekonstruktionsvorschlags nicht vollständig erfasst, wie er zu dieser Rekonstruktion gekommen ist. So lassen zwar die mit Perugino abgeschlossenen Verträge sowie die sonstigen Quellen Bombes Rekonstruktion der Tabula als weitgehend plausibel und in der Summe hinreichend abgesichert erscheinen, doch gilt dies in keiner Weise für die übergreifende Rekonstruktion des Altarbilds als eine wandartige Struktur. Mit der „Rekonstruktionsskizze“ kann Bombe nur jenes Blatt gemeint haben, das laut des zweiten Vertrags mit Perugino am Ende des ihn enthaltenen Bands im Archivio di S. Pietro enthalten gewesen sein soll.¹⁸²⁰ Wie oben dargelegt, ist die Skizze jedoch schon nachweislich seit dem 18. Jahrhundert verschollen, wenn sie überhaupt je gezeichnet wurde – Walter Bombe kann sie entgegen seinen Angaben also unmöglich gesehen und die übergreifende Gestalt eines Triumphbogens aus ihr gewonnen haben. Von Bombes Begründung bleibt also nur sein Vergleich mit Giannicola di Paolos Altarbild für die Cappella di S. Giovanni im Collegio del Cambio in Perugia, die in der Tat eine wandartige Struktur mit zwei Türen aufweist und bei der das Altarbild oben halbkreisförmig abschließt (Abb. 899).¹⁸²¹ Wie aber war Bombe zu der Überzeugung gelangt, dass Peruginos Altarwerk am Hochaltar von S. Pietro ganz ähnlich strukturiert gewesen war?

c) Peruginos Altarbild als „Muro a centina“ – die Rekonstruktionsvorschläge von Mauro Bini und Baldassarre Orsini

Diese Frage lässt sich erst beantworten, wenn man sich bewusstmacht, dass vor den hier genannten Autoren bereits ein weiterer versucht hatte, die Gestalt von Peruginos Altarbild und seine späteren Umformungen umfassend zu rekonstruieren, nämlich Mauro Bini im zweiten Band seiner „Memorie Storiche“ von 1848. Da dieser Text jedoch bis auf den heutigen Tag nur in handschriftlicher Form im Archivio di S. Pietro vorlag und so kaum zugänglich ist, war diese Tatsache jedoch dem überwiegenden Teil der Forschung nicht bewusst.

Bini basiert seine Überlegungen auf die bereits vorgestellten Schriftquellen, soweit diese ihm bekannt waren, den historischen Grundriss Nr. 122, von dem er irrträglich ausgeht, dass er den Zustand von S. Pietro „nach [...] oder um“ 1572 abbilde,¹⁸²² und das bereits genannte Bild des Kircheninneren von S. Pietro, das laut Bini nach 1815 in den Besitz der Familie Santarelli übergegangen sei und heute verschollen ist, sodass sein Quellenwert nicht mehr beurteilt werden kann. Bini wollte nun mit Verweis auf den Grundriss Nr. 122 davon ausgehen, dass sich der

1820 S. o. Fn. 1798.

1821 Diese Kapelle wurde zwischen 1506 und 1509 durch Gasperino di Pietro errichtet. Giannicola malte den gesamten Innenraum zwischen 1515 und 1518 aus, Touring Club Italiano 2012g, S. 133 f.

1822 S. o. Kapitel VII.1.b) und speziell Fn. 1511.

Hochaltar bei der Errichtung von Peruginos Hochaltar vom Kircheneingang aus gesehen *vor* dem Chorgestühl befunden habe. Dieses habe nicht im das Chorpolygon umfassenden Sanktuariumsbereich (also der erhöhten Tribuna) gestanden, sondern vielmehr vorgelagert zwischen zwei den Triumphbogen der Kirche tragenden Pfeilern (*Dok. 32 und 34*).¹⁸²³ Ganz offensichtlich hatte Bini den Grundriss Nr. 122 so interpretiert, dass hier das Chorgestühl zwischen der „ersten“ und der „vierten“ Abschränkung eingetragen war, wobei der Hochaltar an der „ersten“ Abschränkung – den vermeintlichen vorderen Chorschranken – zu denken war.

Zu seiner Rekonstruktion war Bini, wie oben dargelegt, deshalb gelangt, weil er irrigerweise davon ausging, dass auf dem Grundriss Nr. 122 und auf dem Santarelli-Bild ein Zustand abgebildet war, wie er in S. Pietro tatsächlich einmal bestanden hatte. Dies ist jedoch, wie oben bereits festgestellt wurde, nicht der Fall gewesen.¹⁸²⁴ Der Grundriss Nr. 122 stellt für das Innere von S. Pietro zumindest in Teilen einen nie ausgeführten Planungszustand dar, und es ist unklar, ob mit den vier Doppellinien im Bereich des Langhauses und der Vierung tatsächlich überhaupt Abschränkungen gemeint gewesen waren.¹⁸²⁵ Außerdem ist die tatsächliche räumliche Disposition, die Perugino in S. Pietro vorgefunden hatte, durch Antonio Veghi klar belegbar: Das Chorgestühl hatte in Wahrheit seit 1436 im Sanktuariumsbereich vor dem im Chorraum befindlichen Hochaltar gestanden.¹⁸²⁶

Man muss sich also verdeutlichen, dass Mauro Bini bei seiner Rekonstruktion von Peruginos Hochaltarbild von vollkommen irrigen Voraussetzungen ausgegangen war. Zwischen dem Hochaltar und dem Chorgestühl soll sich nun, so schreibt Bini in seinem mit „Coro“ überschriebenen Kapitel, eine Mauer befunden haben, die Bini als „muro a centina“ bezeichnet und in deren Mitte sich das Perugino-Bild befunden haben soll (*Dok. 34*).¹⁸²⁷ „Muro a centina“ ist in diesem Zusammenhang wohl als „mit einem Halbkreisbogen versehene Mauer“ zu übersetzen, man denke an die Bezeichnung „pala centinata“ für ein oben halbkreisförmig abgeschlossenes Bild.¹⁸²⁸ In seinem Kapitel über den Hochaltar war Bini auf deren Gestalt näher eingegangen (*Dok. 33*). Unter Bezug auf ein „Libro Diversi n° Defunctorum Lettera A pagina 59“ (sic)¹⁸²⁹ behauptet er, dass im Jahre 1500 ein neuer Hochaltar und in kurzer Distanz dahinter die „Muro a centina“ geschaffen worden sei; das Altarbild

1823 Bini [1848] II [Ms.], S. 192, 218.

1824 S. o. Kapitel VII.1.d)

1825 S. o. Kapitel VII.1.c).

1826 S. o. Kapitel VI.1 und VII.1.a).

1827 Bini [1848] II [Ms.], S. 218.

1828 Die vornehmliche Bedeutung des Wortes „Centina“ ist „Lehrbogen“. Das Grande Dizionario della Lingua Italiana gibt für „Centina“ des Weiteren jedoch u. a. folgende Bedeutungen an: „2. La curvatura che viene data a un arco, a una volta [...] 7. Curvatura data dal falegname o dal fabbro a un asse, a un ferro, alla parte di un mobile – Anche: pezzo di legno o di ferro arcuato. [...] 8. Per simil. Oggetto di forma arcuata, ricurva [...] 11. Locuz. – A centina: arcuato, incurvato [...]“, N.N., s. v. Cèntina, in: Grande Dizionario della Lingua Italiana, Bd. 2 (1962), S. 971.

1829 Die Totenbücher im Archivio di S. Pietro sind mit Großbuchstaben bezeichnet (ASPi, Lib. Defunctorum A, B, etc.). Sie sind den „Libri diversi“ zugeordnet.

sei oberhalb des höchsten Teiles dieser Mauer errichtet worden. Da man aber wohl den Abstand zwischen dieser Mauer und dem Altar als zu gering erachtet habe, habe man im Jahre 1567 die „Muro a centina“ in etwas weiterer Entfernung neu errichtet, wobei diese Mauer von einer Säule des „Coro“ zur anderen gereicht habe. In ihrer Mitte habe man an erhöhter Stelle Peruginos Altarbild angebracht, seitlich seien zwei mit Vorhängen versehene Türen gewesen. Über diesen Türen, die zum Chorgestühl geführt hätten, seien die Tondi mit den Prophetendarstellungen angebracht gewesen (Dok. 33).¹⁸³⁰ Auffälligerweise beschreibt Bini also bereits im Jahre 1848 die angebliche ursprüngliche Gestalt von Peruginos Altarbild in ganz ähnlicher Form wie Bombe zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Fraglich ist nun, wie Mauro Bini zu einer so detaillierten Beschreibung des Altarbildes in seinem historischen Zustand kommen konnte – insbesondere auf die Rekonstruktion von Peruginos Altarbild in Form einer „Muro a centina“, in der zwei Türen den Hochaltar flankiert hatten. Die einzigen Quellen, die Bini unmittelbar als Belegstellen für seine hier referierten Ausführungen zur Entwicklung der räumlichen Disposition von S. Pietro angibt, sind der Grundriss Nr. 122 und der Ausschnitt aus dem Totenbuch A aus dem Archivio di S. Pietro. Ganz offensichtlich ist Bini durch seine Lesart des Grundrisses zu der Überzeugung gelangt, dass Peruginos Altarwerk ursprünglich die Gestalt einer Mauer gehabt haben muss, da das Rahmenwerk für das Altarbild-Ensemble für Bini offensichtlich mit den vorderen Chorschranken identisch ist. Allerdings kann der Grundriss Bini weder über das Vorhandensein zweier Türen an den Seiten noch über die sonstige Gestalt des Aufrisses der „Muro a centina“ informiert haben, ebenso nicht über den angeblichen Neubau dieser Mauer in weiter östlicher Position im Jahre 1567. Diese Informationen können auch nicht aus dem von Bini an vorheriger Stelle genannten Santarelli-Bild stammen, da dieses ja die Altarsituation in jener Gestalt gezeigt haben soll, die sie vor der Errichtung von Peruginos Altarwerk gehabt hatte.

Zunächst bleibt als mögliche Quelle also nur das Liber Defunctorum A, das Bini im Textzusammenhang zum Nachweis des Neubaus des Altarblocks im Jahre 1500 verwendet (Dok. 33). Ich habe es nicht im Original einsehen können; sein Inhalt lässt sich jedoch aus der Sekundärliteratur rekonstruieren. Der einzige weitere Autor, der unabhängig von Bini ausdrücklich das Totenbuch A als Quelle verwendet, ist Luigi Manari. Dieser nutzt es jedoch (ausschließlich) zum Nachweis einer Rückverlagerung von Peruginos Altarwerk im Jahre 1567. Dabei bringt er aus dem Totenbuch folgendes Zitat bei: „Nota che l’Ancona dell’Altare maggiore fu portata in dietro per meglio accomodare l’Altare et tabernaculo del Sacramento dell’Eucharistia nel 1567 nel mese di Dicembre, et perciò fu alzata circa sette piedi“ (Dok. 19).¹⁸³¹ Es steht zu vermuten, dass dies der einzige Satz im Totenbuch A ist, der sich insgesamt auf den Hochaltar von S. Pietro bezieht,

1830 Bini [1848] II [Ms.], S. 196.

1831 ASPi, Lib. Div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 59, zit. nach Manari 1865b, S. 446; diese Passage ist ohne inhaltliche Abweichungen noch einmal kurz zusammengefasst bei *ibid.*, S. 448. Offensichtlich hat auch Ottavio Lancellotti diese Textstelle gekannt, da er ihren Inhalt lange vor Manari zusammenfasst

da die auf Vollständigkeit bedachten Autoren Luigi Manari und Adamo Rossi als ausgesprochene Kenner des in S. Pietro vorhandenen Archivmaterials dann sicherlich bei ihren Rekonstruktionen des Perugino-Altarwerkes auf die entsprechenden Stellen zurückgegriffen hätten.¹⁸³²

Bini hat also den Quellenverweis in seinem Text schlicht an der falschen Stelle eingefügt. Auch Bini hatte mit dieser Quelle eigentlich die Verlagerung von Peruginos Hochaltar im Jahre 1567 nachweisen wollen, da die Seitenzahlen mit dem Zitat bei Manari übereinstimmen, und er sich somit auf dieselbe Passage bezog. In der Quelle ist jedoch nicht, wie dies Bini behauptet, von einem Neubau einer „Muro a centina“ im Jahre 1567 die Rede, geschweige denn, dass hier eine solche Struktur überhaupt genannt oder beschrieben wäre. Vielmehr erfahren wir in der Quelle von der Rück- und Hochverlagerung eines Altarbilds („Ancona“). Bini hatte die angebliche Neuerrichtung der Altarwand und deren detaillierte Beschreibung also in das Totenbuch A hineingelesen, weil er zuvor bereits die Überzeugung gehabt hatte, dass das Altarbild bereits im Jahre 1500 eine Wandgestalt gehabt hatte.¹⁸³³

Zu seiner detaillierten Beschreibung des Aufrisses von Peruginos Altarbild in seiner angeblichen Wandgestalt musste Bini aber durch eine andere Quelle gelangt sein. Und tatsächlich gibt es im Archivio di S. Pietro ein Dokument, das in Zusammenhang mit Peruginos Altarbild von der Anbringung von Bildtafeln oberhalb der Türen des Altarbildes spricht. Dabei handelt es sich um den ersten von zwei mit „Notanda in praecedenti Instrumento“ überschriebenen Texten in jenem Liber Contractuum im Archivio di S. Pietro, der das Transkript der beiden Künstlerverträge mit Pietro Perugino enthält (*Dok. 30 und Dok. 31*). Die beiden

und auf den 16. Dezember 1500 datiert, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.] 495r p. v. / 265r p. n.; s. u. Abschnitt IX.

1832 Die Bemerkungen von Adamo Rossi mit Elementen zu einer Rekonstruktion des Perugino-Altarbildes finden sich im Rahmen der Kommentierung des Vertrages für das die Erstellung der „Tabula“ des Altarwerkes mit Giovanni da Verona von 1483 bei Rossi 1872, S. 69 f.

1833 Aufgrund seiner den historischen Tatsachen widersprechenden Vorüberzeugungen überdehnt Bini den Eintrag im Liber Defunctorum A in ähnlicher Weise wie zuvor bereits den Bericht des Antonio Veghi über die Umgestaltungskampagne von 1436 (s. o. Kapitel VII.1.d)), indem er verschiedene Informationen aus unterschiedlichen Quellen zusammenmischt, ohne zu beachten, dass sie aus ganz unterschiedlichen Zeiten stammen. Im Ergebnis steht so eine aberwitzige Überblendung unterschiedlicher historischer Zustände.

So wird bei Bini aus der im Liber Defunctorum A genannten Rückverlagerung von Peruginos Altarbild (*Dok. 19*) die Neuerrichtung der Mauer und aus der dort genannten Höherverlagerung eine erhöhte Anbringung nur des Hauptbilds (der „icona“), Bini [1848] II [Ms.], S. 196. Diese Mauer habe nun „von einem Pfeiler des Chors bis zum anderen“ gereicht („in modo che il Muro fosse [...] lungo da un pilone del Coro all'altro“). Dabei bringt Bini die Angabe des Grundrisses Nr. 122, wonach laut Bini das Chorgestühl zwischen den Triumphbogenpfeilern gestanden habe, mit dem Bericht von Antonio Veghi zusammen, wonach der Hochaltar zwischen den Pfeilern des Chorgestühls („fra le colonde del ditto coro“) gestanden habe (*Dok. 4b*). Er suggeriert so, dass Veghi im Jahre 1436 jene Triumphbogenpfeiler gemeint habe, die auf dem Grundriss des 16. Jahrhunderts zu sehen seien, obwohl er ja gerade behauptet, dass diese Situation erst durch eine Transformation im Jahre 1567 geschaffen worden sei.

"Notanda" beziehen sich jeweils auf einen Künstlervertrag und liefern weitergehende Informationen zu den in dem jeweiligen Vertragstext genannten Bildtafeln einschließlich ihrer späteren Hängungsorte. Die Texte sind nach 1763 zu datieren und wohl aus Anlass des Neubaus der Sakramentskapelle (1761–1763) verfasst worden, die zwischenzeitlich der Hängungsort für die Haupttafel von Peruginos Himmelfahrtsaltars gewesen ist.¹⁸³⁴ Da 1763 auch die Himmelfahrtstafel aus dem

1834 Beide Textstellen sind transkribiert bei Orsini 1804, S. 143–146 Fn. 2. Orsini reproduziert dabei den Inhalt der beiden Künstlerverträge (S. 140–142 und 144 f.) und jeweils direkt anschließend je einen mit „Notanda in praecedenti Instrumento“ überschriebenen kurzen Kommentar in lateinischer Sprache (S. 143 f. für den Kommentar zum ersten und S. 145 f. für den Kommentar zum zweiten Vertrag). Beide Verträge weist er unter Nennung der jeweils richtigen Seitenzahl in einem im Archivio di S. Pietro vorhandenen Buch mit der Nummer 507 nach und damit zutreffend im ASPi, L. C. 15 (= N. 507 alte Nummerierung = Lonzini, et al. 2014, S. 269 f., Nr. 15). Die Notanda bezeichnet er als „einige Notizen, verfasst von gelehrter Feder“ („alcune note fatte da erudita penna“), weist ihre Fundstelle aber nicht nach. Im L. C. 15 sind sie nicht enthalten. Möglicherweise lagen sie dem Vertragsbuch 15 zurzeit Orsinis als lose Blätter bei, wobei diese Überlegung allerdings reine Spekulation darstellt.

Fiorenzo Canuti transkribiert die beiden Dokumente – mit kleinen Abweichungen zu Orsini – ebenfalls. Er weist die beiden Textstellen nach als „Perugia – Arch. di S. Pietro, Memorie degli Abbati, Ms. 68, p. g. t.“ bzw. als „Perugia – Arch. di S. Pietro, Memorie degli Abbati, Ms. 68, p. g. a. 1568“ (Canuti 1931, vol. 2, S. 182 f., Dok. 236 f.). Da es im S. Pietro kein „Ms. 68“ existiert, ist es naheliegend anzunehmen, Canuti beziehe sich auf „Mz. 68“ bzw. auf Mazzo 68. Dazu passt, dass Luigi Manari den zweiten Künstlervertrag mit Perugino offenbar im Mazzo 68 datiert, da er die Fertigung der Cassa im Auftrag von Abt Zaccaria di Padova nachweist als „Mem. degli Abbat, Mzz 68 p. 9 t.“ (Manari 1865b, S. 445).

In Mazzo 68 sind als fasc. 6 tatsächlich „Memorie di ricordi diversi del Monastero di San Pietro e di altri dell'abbate d. Gregorio Ricciardetti“ aus dem 17. Jahrhundert vorhanden (vgl. Lonzini, et al. 2014, S. 53), doch enthält dieser Fasciolo weder das von Manari, noch das von Canuti zitierte Dokument. Merkwürdigerweise enthält er jedoch auf S. 9v einen Eintrag zur Errichtung der Cassa durch Abt Zaccaria Castagnola im Jahr 1496. Dieser ist allerdings in italienischer Sprache verfasst, und es folgt eben kein lateinischer Kommentar.

Auch im ASPi, P. D. 68 (= Lonzini, et al. 2014, S. 324, Nr. 68) sind die von Orsini und Canuti zitierten „Notanda“ nicht enthalten; der Band Nr. 68 aus den „Libri Diversi“ ist heute verloren; laut dem „Indice nuovo“ von Giuseppe Belforti enthielt er jedoch Material zu einer ganz anderen Thematik (s. Lonzini 2014, S. 381: „Riconcontro della Depositeria della Congregazione Cassinese“), so dass er wohl nicht die von Orsini und Canuti zitierten „Notanda“ enthalten haben wird. Damit bleibt auch unklar, ob Canuti sein Transkript aus einer korrigierenden Abschrift von Orsini gewonnen, oder ob er direkt vom Original im Archivio di S. Pietro abgeschrieben hat.

Der Memorialbericht ist vordergründig nach Verträgen, die bestimmte Ausstattungsteile betreffen, gegliedert („Notanda in praecedenti Instrumento“); die einzelnen Abschnitte kommentieren aber nicht diese Verträge, sondern berichten über das Aussehen und weitere Schicksal der jeweiligen Vertragsgegenstände.

Da in beiden Textabschnitten das Jahr 1751 ausdrücklich genannt wird, bildet diese Jahreszahl einen Terminus post quem für deren Abfassung. Tatsächlich sind die beiden „Notanda“ sogar nach 1763 zu datieren, da auch von der Hängung des Hauptbildes mit der Himmelfahrt in der Sakramentskapelle von S. Pietro berichtet wird, die sicher erst nach deren Fertigstellung in jenem Jahr erfolgt sein kann. Da der Verfasser sämtliche Ereignisse, die unter Abt Penna im Jahre 1751 erfolgt sind, detailliert und unter Nennung von Jahreszahlen beschreibt, ist es am wahrscheinlichsten davon auszugehen, dass dieser Bericht zum einem recht frühen Zeitpunkt nach 1763 abgefasst

Altarwerk Peruginos in diese Kapelle eingebracht wird, enthält dieses Dokument unter anderem einen ausführlichen Abriss der Geschichte des gesamten Altares, wobei der unbekannte Verfasser ein besonderes Augenmerk auf die 1751 erfolgte Zerlegung des Altares und die Verteilung der einzelnen Tafeln an verschiedene Orte im Kircheninnenraum und der Sakristei legt.¹⁸³⁵ Dabei versucht der Verfasser, zwei Dinge gleichzeitig zu beschreiben, nämlich das ihm wohl noch aus eigener Anschauung bekannte ursprüngliche Erscheinungsbild von Peruginos Altar und die jeweilige neue Form der Anbringung für die einzelnen Tafeln. Schon wenn man sich dieses Umstandes zweier paralleler Beschreibungen bewusst ist, fällt es beim Lesen zuweilen schwer zu trennen, ob der Autor nun gerade die alte oder neue Form der Anbringung behandelt. Wenn man nun davon ausgeht, dass sich Bini, der dieses Dokument nachweislich kannte,¹⁸³⁶ bei dessen Lektüre dieser Unterscheidung nicht bewusst war, so käme ein Passus in Frage, den Bini irrigerweise als Beschreibung des Altarbildes in Form einer „Muro a centina“ mit zwei seitlichen Türen missverstanden haben könnte. Dort heißt es nämlich: „Basis ejusdem Tabulae divisa in quinque partitionibus a tersissimis [sic] cristallis tutatis; in quibus depicta sunt acta quaedam admirabilis Vitae Christi Domini, scilicet [...] [Aufzählung der Tafeln] adservatur in Sacrario, collocatas in pariete, qui ad altare vergit. Sex alias imagines Divorum, nempe [...] [Aufzählung der Tafeln], quae imagines circum circa ornabant stylobatas columnarum inauratarum, quae mediam tenebant tabulam Ascensionis, cernuntur a totidem lucidissimis cristallis defensae, super portas ex utraque parte altaris“ (Dok. 30).¹⁸³⁷

Gemeint ist hier tatsächlich die Anbringung eines Teils der Predellentafeln an der Eingangswand der Sakristei von S. Pietro und eines anderen Teils über den Türen zu Seiten des Altares *der Sakristei* von S. Pietro, die bereits in den 1640er Jahren unter Abt Pavoni erfolgt ist (die entsprechenden Satzteile stehen im Präsens; vgl. Abb. 905 f.,¹⁸³⁸ während die Säulen und deren vorspringende Postamente Teile der Beschreibung der ursprünglichen Gestalt des Perugino-Altars darstellen (Satzteile im Imperfekt). Es gibt jedoch mit „Sacrario“ nur ein einziges Signalwort, das

wurde, als die Erinnerung an die Ereignisse des Jahres 1751 noch von Augenzeugen geleistet werden konnte. Tatsächlich muss als wahrscheinlichster Anlass für einen derartigen Memorialbericht über die Geschichte und die neue Hängung sämtlicher Tafeln des ehemaligen Hochaltarbildes von Perugino der Abschluss der von Abt Penna eingeleiteten Maßnahmen im Jahre 1763 gelten. Canuti (nicht aber Orsini, vgl. Orsini 1804, Fn. 2 S. 140) datiert die Kommentare dagegen um 1751 oder kurz danach, vgl. Canuti 1931 II, S. 182. Zur Umgestaltungskampagne von Abt Penna s. u. ausführlich Kapitel XII.4.

1835 Vgl. zu diesen Maßnahmen unten ausführlich Kapitel XII.4.

1836 Bini beruft sich auf dieses Dokument in seinem Bericht über die Geschichte der Errichtung dieser Kapelle, vgl., Bini [1848] II [Ms.], S. 215.

1837 Kommentar zum ersten Künstlervertrag mit Perugino (Notanda in praecedenti Instrumento [1495, 8, Martii]), nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 143 f. (Dok. 31).

1838 S. u. Kapitel XII.3.

diese Unterscheidung verdeutlicht.¹⁸³⁹ Angesichts der oft kaum leserlichen Schrift und häufigen Verwendung von Ligaturen in den Manuskripten des Archivio di S. Pietro ist leicht denkbar, dass das Wort leicht auch als „Sanctuario“ missverstanden werden könnte. Liest man dieses Wort aber so, hätte laut der Beschreibung plötzlich eine hinter dem Altar befindliche Wand im Sanktuarium von S. Pietro gestanden, an der die Tafeln Peruginos angebracht waren, und die zu Seiten des Altares über Türen verfügte. Dass die Prophetentafeln sich über diesen Türen befunden hätten, könnte Bini dann aus dem zweiten Perugino-Vertrag geschlossen haben, weil er diese Wand ja als „Cassa“ ansah. Bini musste sich in dieser Lesart der „Memorie“ also in seiner Einschätzung bestätigt sehen, dass Peruginos Altarwerk ursprünglich eine Wandgestalt gehabt hatte. Davide Tugliani hat kürzlich darauf aufmerksam gemacht, dass Bini jedoch nicht der erste war, der diesen Fehler gemacht hatte. Vielmehr ist Baldassarre Orsini selbst in demselben Buch, in dem er die beiden „Notanda“ erstmals transkribiert hatte, ein paar Seiten später offenbar auf Basis desselben Irrtums von einer Anlage des Hochaltars an einer wandartigen Struktur am Zugang zum Chorgestühl ausgegangen: „Pietro hatte das ganze bisher beschriebene Werk für den Hochaltar gemalt, auf dem der prächtige Tabernakel stand, der hier zu bewundern ist; und weil der barbarische Stil jener Zeit bestimmte architektonische Ornamente verlangte, die andere Gemälde zu ihrer Verschönerung umhüllten, befand sich in diesem seine Predella mit anderen Tafeln, und damit verbanden sich auch zwei Türen, um den Chor zu betreten, die mit den beiden Kugeln [den beiden Propheten-Tondi] vollendet wurden, die man an der Tür der Kirche hängen sieht.“¹⁸⁴⁰ Ob Bini den Fehler von Orsini übernommen hat oder selbst zu demselben Fehlschluss gelangt ist, lässt sich heute nicht mehr feststellen.

1839 Dass „Sacrario“ hier mit „Sakristei“ zu übersetzen ist, zeigt der Satz „*Basis eiusdem tabulae divisa in quinque partitionibus a tersissimis cristallis tutatis; in quibus depicta sunt acta quaedam admirabilis Vitae Christi domini, scilicet Adoratio Magorum, Sanctum ipsius Baptisma, atque Gloriosa Resurrectio, nec non imagines Sanctorum Constantii et Erculani, Episcoporum Perusiae, adservatur in Sacrario collocatas in pariete qui ad altare vergit*“ (Dok. 10; Hvm). Die glasgeschützte Rahmung dieser ursprünglichen Anbringung der Predellentafeln sind noch heute an der Nordwand der Sakristei von S. Pietro zu sehen. Nachdem ein Großteil der Bilder und mit ihnen auch die drei in der Quelle genannten Historientafeln der ursprünglichen Predella durch französische Kommissare im Jahre 1797 requiriert wurden, scheint man diesen prominenten Ort mit den wenigen verbleibenden Figurentafeln der Predella gefüllt zu haben, die laut dem Memorialbericht 1751 zunächst über den Türen der Südwand der Sakristei angebracht worden waren (vgl. Abb. 900). Über diesen Türen befinden sich heute dagegen verkleinerte Darstellungen der Prophetentondi. Die so entstehenden Freiräume in den Rahmen der Süd- und Nordwand wurden mit ornamentalen Tafeln gefüllt, die Palmettenmotive in Grisaille darstellen.

1840 „Aveva Pietro dipinto tutta quest'opera fino ad ora descritta, per l'altar maggiore, ove fu posto il sontuoso tabernacolo che vi si rimira; e perche ancora il fare barbaro di que' tempi domandava certi architettonici adornamenti, che incassavano altre pitture per loro abbellimento; cosi in questa vi era la sua peredella con altre tavolucce, e vi si univano anche due porte per entrare nel coro, le quali avevano per finimento le due palle, che si veggono appiccate alla porta della chiesa“, Orsini 1804, S. 157; vgl. Tugliani 2023, S. 57.

Zusammenfassend kann Binis Rekonstruktion von Peruginos Altarbild also in allen wesentlichen Punkten sicher verworfen werden, da sich nachweisen lässt, dass Bini zu jedem einzelnen Element durch die Fehleinschätzung einer Primärquelle gekommen ist. Dies betrifft also nicht nur die Position des Altarwerks an der Stelle der vorderen Chorschränken und seine Rekonstruktion in Wandgestalt, sondern auch die genaue Beschreibung dieser Wand in Form von zwei den Altar flankierenden Türen, über denen sich die Propheten-Tondi befunden haben sollen.

d) Die traditionelle Forschungsmeinung als Folge von Orsinis und / oder Binis Fehlrekonstruktion

Falls Bombe also nicht das Liber Defunctorum A bekannt war, und er denselben Fehler bei der Interpretation begangen hatte wie Baldassarre Orsini und Mauro Bini, muss man nun also annehmen, dass er letztlich über deren Schriften zu der Überzeugung gelangt war, dass Peruginos Altarwerk als Wandstruktur mit zwei Türen zu rekonstruieren sei und somit strukturell dem Altar von Giannicola di Paolo in der Johanneskapelle des Collegio del Cambio gähnelte habe. Möglich ist auch, dass Bombe Binis irrige Rekonstruktion nur mittelbar von Luigi Manari übernahm, der Binis Rekonstruktion inhaltlich referiert hatte, ohne ihren Urheber zu nennen.¹⁸⁴¹

1841 Der erste, der Binis Rekonstruktion übernahm, ohne ihn zu nennen, war Luigi Manari der nun auch von einer Mauer „a foggia di centina“ ausgehen wollte (Manari 1864a, S. 457). Die Annahme einer Erstreckung über die „Mittelschiffsfassade“ begründete er mit Gebräuchen, wie sie angeblich zu jener Zeit bestanden hätten („essa, secondo che allora si costumava, dovea prendere tutta forse la faccia della navata“), und wie das auch bei dem von Perugino ebenfalls bemalten Altar für S. Agostino in Perugia der Fall gewesen sei (Für die traditionelle Rekonstruktion des Altares von Perugino für S. Agostino vgl. Habert 1987, S. 38–52. Ähnlich wie für das Altarbild von S. Pietro hat Christa Gardner von Teuffel jedoch auch für die Peruginer Augustinerkirche vorgeschlagen, dass es nicht in eine raumteilende Wandstruktur eingebunden gewesen sei, sondern vielmehr ein solitär stehendes Altarwerk mit Flügeltüren gewesen sei; vgl. Gardner von Teuffel 2004a). Bei Manari wird aus dem von Bini erfundenen Bau einer Mauer und der Neufassung des Altarblocks um 1500 eine Umgestaltung des gesamten Sanktuariums, deren angebliche Initiierung er vollkommen ohne jede Quellenbasis in das Jahr 1493 datiert (Manari 1864a, S. 457. Verwechslungen von Jahreszahlen treten bei Manari sehr häufig auf, sodass immer zuerst davon ausgegangen werden muss, dass ein Setzungsfehler vorliegt bzw. Manari es nicht so genau genommen hat. Am leichtesten zu überprüfen ist diese Eigenheit Binis an den Stellen, an denen er mehrfach auf die gleiche Quelle Bezug nimmt, sie aber jedes Mal anders datiert; so ist zum Beispiel die Quelle bezüglich der Bemalung des Hochaltares von Giannicola di Paolo im Transkript korrekt in das Jahr 1500 datiert und nur eine Seite davor im Regest fälschlicherweise in das Jahr 1501; Manari 1865b, S. 448 f.). Den Altar nimmt Manari – ohne Begründung – zuvor im Haupt der Cappella maggiore an, „dal fondo del apside“ sei er dann „in mezzo il catino del presbiterio“ transferiert worden, wo er angelehnt an die frisch erbaute Mauer Aufstellung gefunden habe. Dies, so spekuliert Manari ohne entsprechende Anhaltspunkte, sei vielleicht auf einen Vorschlag Peruginos hin erfolgt; darüber hinaus könne er auch die Entwürfe für die „Cassa“ geliefert haben (Manari 1864a, S. 457; Manari 1864b, S. 560; Manari 1865b, S. 447).

Die Literatur hat damit bis in die jüngste Zeit unbewusst eine Rekonstruktion fortgeschrieben, die letztlich auf eine klar rekonstruierbare Fehlinterpretation der Quellen (nämlich des Berichts der „Notanda“) zurückgeht. Die Rekonstruktion als Wand mit zwei flankierenden Türen ist damit sicher widerlegt.

Ihre besondere Wirkmächtigkeit mögen Orsinis und Binis Fehlrekonstruktion auch deshalb erlangt haben, weil sie der Forschung über Walter Bombe weitgehend nur in Form einer bildlichen Rekonstruktion bekannt gemacht worden war. Hätte die Rekonstruktion als Text vorgelegen, wären wohl recht bald die Unstimmigkeiten aufgefallen, weil eine kritische Haltung gegenüber dem Medium Text den Kern moderner geisteswissenschaftlicher Betätigung bildet – nicht zuletzt liegen die Ursprünge der modernen Geschichtswissenschaft, seinerzeit der Leitwissenschaft, unter anderem mit Barthold Georg Niebuhr in der philologisch-kritischen Methode.¹⁸⁴² Ganz offensichtlich kommt auch in der modernen Geisteswissenschaft Bildern ein besonderer Evidenzcharakter zu, der die Rezipienten nicht an kritisches Hinterfragen denken lässt. Wie sonst wäre es zu erklären, dass gar nicht auffiel, dass die von Bombe gezeichnete Wand gar nicht als Durchschränkung des Mittelschiffs von S. Pietro taugen würde: Nach dem von Bombe angegebenen Maßstab soll das Altarwerk laut seiner Rekonstruktion nur ca. 7,40 Meter breit gewesen sein; das hätte für eine Durchschränkung des ca. 11,27 Meter breiten Mittelschiffes nicht ausgereicht.¹⁸⁴³

Die Lesart Manaris hat nur einen direkten Nachfolger gefunden: In dem aktuellen Führer durch die Kirche von S. Pietro behauptet Martino Siciliani, der Hochaltar sei bis 1493 in der Apsis gewesen und auf Rat von Perugino zum heutigen Standort verlegt worden; Siciliani 1994, S. 45.

1842 Christ 1994. Für eine differenzierte Betrachtung von Niebuhrs Ort in der Geschichte der Geschichtswissenschaft vgl. Blanke 1991, S. 210 f.; Vischer 1985, S. 183–207.

1843 Vgl. Bombe 1914b, S. 49, (Abb. 873). Die von Bombe in der Rekonstruktion angegebenen Maße der einzelnen Bildtafeln sind weitgehend falsch, vgl. Jullian 1961, S. 64–74.

In diesem Zusammenhang ist eine Untersuchung von Giovanni Manuali zu beachten, in der er versucht, Bombes Rekonstruktion, an der er grundsätzlich festhalten möchte, im Detail durch Überlegungen zu einzelnen Maßverhältnissen zu korrigieren (Manuali 2003, S. 66 f.). Offensichtlich hat Manuali Bombe nicht im Original (sd. womöglich über Canuti) rezipiert, denn er geht irrigerweise davon aus, Bombe habe in seiner Rekonstruktion keine Maßverhältnisse angeben. Manuali stellte nun für die einzelnen Tafeln die korrekten Maße zusammen; die sich anschließende Untersuchung beruht jedoch auf unbewiesenen Behauptungen und in der Erhöhung der Mitteltafel auf einem Missverständnis: Der wohl auf Morelli oder Galassi (Morelli 1683, S. 47; Galassi 1792, S. 49) zurückgehende Verweis, wonach die Predellentafeln in ihrer ursprünglichen Anbringung schlecht sichtbar gewesen seien (Manuali 2003, S. 67), bezieht sich nicht auf den hier in Rede stehenden ursprünglichen Anbringungsort der Tafeln am Hochaltar, sondern auf die durch eine Höher- und Rückverlagerung des gesamten Altarwerks im Jahre 1567 geschaffene neue Aufstellung, durch die die Errichtung eines Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar ermöglicht werden sollte, ohne dass dieser Peruginos Altarwerk komplett verdeckte.

Trotz der Unvereinbarkeit von Manuali und der hier grundsätzlich unterstützten Rekonstruktion von Christa Gardner von Teuffel zwischen beiden Positionen unentschieden ist an dieser Stelle Marcelli 2004, S. 258.

Vgl. zur Rekonstruktion der Predella auch Fn. 1777 und Kapitel VIII.2.f).

Dieses Missverhältnis wurde bei einem weiteren bildlichen Rekonstruktionsvorschlag aus dem Jahr 2003 nicht berücksichtigt, den Piero Tacconi für das Titelbild des von Franco Mezzanotte herausgegebenen Bands zur Geschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro geschaffen hatte (Abb. 880).¹⁸⁴⁴ Indem es dem Maler hier gelungen ist, trotz der fehlerhaften Maßverhältnisse Mauro Binis Rekonstruktion von Peruginos Altarbild so in das Langhaus von S. Pietro einzupassen, dass diese faktisch eigentlich unmögliche Rekonstruktion zunächst nicht unplausibel erscheint, mag die Probleme bildlicher Evidenzwirkung im wissenschaftlichen Diskurs noch einmal in verschärfter Form verdeutlichen.¹⁸⁴⁵

e) Eine neue Lesart der Quellen: Christa Gardner von Teuffel und die Unterscheidung von „Tabula“ und „Cassa“

Die Fortschreibung der seit Mauro Bini im Grundsatz unverändert bewahrten irri- gen Rekonstruktion des Altarbildes von Perugino wurde erst durch Christa Gardner von Teuffel in einer ganzen Reihe von Aufsätzen durchbrochen.¹⁸⁴⁶ Dabei machte sie auf die fehlende Belegbarkeit der herrschenden Meinung zur Rekonstruktion des Perugino-Altars aufmerksam und schlug stattdessen vor, die vorliegenden Quellen in ihrem Wortlaut ernst zu nehmen.

Entscheidend für Gardner von Teuffels Interpretation ist zunächst der Wort- laut des mit Perugino am 8. März 1495 geschlossenen Vertrages. Bemalen solle Per- uginio eine „tabulam sive Anconam“, die laut Vertragstext aus mehreren Bestandteilen zusammengesetzt war, und die dort recht plastisch beschrieben wird: So umfasste

Die Breite des Mittelschiffs zwischen den beiden Vierungspfeilern wurde im Umfeld der Ausstellung „Il San Pietro di Perugia“ im Jahr 2023 gemessen; ich danke Francesco Cotana für die Information.

1844 Mezzanotte 2003, Titelbild.

1845 Es handelt sich bei diesem Bild um das Titelbild eines kleinen Sammelbandes von Aufsätzen zur Rekonstruktion der Umgestaltungen des Kircheninneren von S. Pietro (ibid.). Sein Verhältnis zu den einzelnen Aufsätzen ist nicht klar; offenbar versuchte Tacconi, alle Thesen der einzelnen enthaltenen Aufsätze bei einem Versuch zu berück- sichtigen, den um das Jahr 1500 geschaffenen Zustand – also nach der Einbringung von Peruginos Altarbild und vor den Veränderungen von ca. 1591–1609 bildlich wiederzugeben.

Vgl. zur Einschätzung von Tacconis Bild auch oben Kapitel VII.1.d).

1846 Das zugrunde liegende Material präsentierte Christa Gardner von Teuffel vor dem Erscheinen des Aufsatz im Städel-Jahrbuch (Gardner von Teuffel 2001) im Jahre 2000 auf einem Studienkonvent zu Pietro Perugino; ihr Beitrag im Tagungsband dieser Kon- ferenz (Gardner von Teuffel 2004b) ist eine verkürzte Übersetzung des Aufsatzes von 2001. Ebenfalls im Jahre 2004 erschien im Rahmen einer großen Perugino-Ausstellung in Perugia eine Ergänzung, deren besonderer Mehrwert in den beigegefügt Rekonst- ruktionszeichnungen besteht (Gardner von Teuffel 2004a). Wahrscheinlich aufgrund eines Fehldrucks bricht der Artikel mitten in einem Satz ab, scheint jedoch in seinen wesentlichen Teilen abgedruckt zu sein. Im Jahre 2005 gab die Autorin einige ihrer früheren Aufsätze in einem Sammelband heraus; den darin enthaltenen Nachdruck des Aufsatzes von 2001 fügte sie ein Nachwort mit kleineren Ergänzungen bei (Gardner von Teuffel 2005b, S. 673–678).

der „corpus ipsius tabulae“ neben der Haupttafel, der darüber befindlichen Gottvater-Lünette und der Predella ausdrücklich auch die sie unmittelbar rahmenden Elemente – genannt sind u. a. Gebälkstücke und Säulen, mit Gardner von Teuffel eindeutig zu denken als „a characteristic High Renaissance frame-architecture“. ¹⁸⁴⁷ In dem Vertrag ist außerdem von einer „Cassa“ die Rede, die nach dessen Wortlaut die gesamte Struktur der „Tabula“ – also die Bildtafeln *samt* der architektonischen Rahmung – noch einmal umgeben habe, und die von der Bemalung ausdrücklich ausgenommen wurde. Wie noch zu zeigen sein wird, wurde die Bemalung der „Cassa“ erst in dem zweiten Vertrag mit Pietro Perugino vereinbart.

Damit arbeitete Christa Gardner von Teuffel heraus, dass die „Cassa“ als zusätzliche, nicht mit der „Tabula“ identische Struktur zu rekonstruieren ist. Ihre Anfertigung bringt die Forscherin mit einer von Adamo Rossi genannten Quelle in Verbindung, wonach Giovanni da Verona 1485 einen „l'armario della tavola“ angefertigt habe. Dabei habe es sich nach Auffassung Gardner von Teuffels im Wortsinne um einen „Schrank“ gehandelt, der zur Aufnahme der „Tabula“ bestimmt war. Daher geht Gardner von Teuffel davon aus, dass die die „Tabula“ umgebende Struktur vorn über Türen verfügt habe (Abb. 882). ¹⁸⁴⁸ Zu bemerken ist allerdings, dass diese zusätzliche Struktur in allen mir im Wortlaut vorliegenden und oben zitierten Quellen als „Cassa“, also im Wortsinne als „Kiste“ bezeichnet wird und nicht als „armario“, also „Schrank“, der bei der Rekonstruktion erst das Vorhandensein von Türen einfordern würde. Der Begriff „armario“ wird von Adamo Rossi vielmehr nur als Paraphrase der von ihm verwendeten Quelle benutzt, wonach Giovanni im Jahr 1485 ein solches Objekt angefertigt habe. Es ist etwas unklar, wie Rossi diese Quelle nachweist; entweder, es handelt sich um einen Rechnungsbucheintrag im L. E. *Mastro* 5 auf Blatt 179 oder um einen Eintrag auf einem an dieser Stelle beigelegten kleinen Zettel. Ich konnte Rossis Nachweis vor Ort im Archivio di S. Pietro leider nicht prüfen, so dass mir nicht bekannt ist, ob dieser dem Vertragsbuch offenbar nur beigelegte Zettel noch existiert, ob es sich tatsächlich um einen Zahlungsvermerk handelt und ob er schließlich tatsächlich den Begriff „armario“ verwendet. ¹⁸⁴⁹

Wohl aufgrund erheblicher Verluste lassen sich kaum mehr unverändert erhaltene Beispiele benennen, in denen ein kleinarchitektonisch gerahmtes Altarbild

1847 Gardner von Teuffel 2001, S. 113; 120.

1848 Ibid., S. 116.

1849 Rossi schreibt: „Lo stesso maestro [Giovanni da Verona] nell'anno 1484 fece al monistero un anconetta ⁽¹⁾, poi una cassa di abete per il cardinale legato di Perugia ⁽²⁾, e nel 1485 l'armario della tavola ⁽³⁾“ (Rossi 1872, S. 70, Hvm). Die drei Nachweise lauten „(1) Archivio di S. Pietro. – Libro maestro segn. di n. 5 [= ASPi, L. E. 5 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1487–1490), S. 179], c. 106“, (2) Da una piccola schedaa trovata a c. 179 del libro cit.“ und „(3) Archivio detto. – Libro cit. c. 179“. Die Zahlungen an Giovanni da Verona für die Tavola weist Rossi u. a. an derselben Stelle nach (ibid., S. 69, Fn. 3, s. Fn. 1789). Für eine Identifizierung von „Armario“ und „Cassa“ spricht sich auch aus: Marcelli 2004, S. 258.

noch einmal zusätzlich durch eine Kiste umgeben ist.¹⁸⁵⁰ Es gelingt Christa Gardner von Teuffel jedoch, eine ganze Fülle von archivalischen Belegen für die Existenz einer solchen, vom eigentlichen Altarbildkorpus jeweils getrennt behandelten „Cassa“, „Capsa“, bzw. eines „Armario“ bzw. „Armadio“ oder ähnlicher Strukturen beizubringen, die das Altarwerk noch einmal zusätzlich umgeben haben.¹⁸⁵¹ Aus dem unmittelbaren Umfeld von Perugino nennt sie dabei unter anderem das Fresko der Peruginowerkstatt für Sant’Antonio Abate in der Città della Pieve, wo eine zusätzliche rahmende Struktur fingiert ist (Abb. 887) und das Testament Angelo di Tommaso Contis, in dem dieser ein später durch Perugino ausgeführtes Altarbild in Santa Maria degli Angeli als „unam cassam, sive armarium, pro intronictenda dicta tabula, depictam et ornatam“ beschreibt.¹⁸⁵² In diesem Dokument werden „Cassa“ und „Armario“ also sogar als austauschbare Begriffe verwandt, was auch in anderen Quellen fassbar ist.¹⁸⁵³ Dies kann als weiteres Indiz dafür gewertet werden, dass die im ersten Vertrag mit Perugino genannte „Cassa“ identisch mit dem von Rossi genannten „Armario“ ist, und es sich im Wortsinne um eine den „Tabula“-Korpus zusätzlich umgebende „Kiste“ in der Gestalt eines „Schranks“ handelte. Als Funktionen solcher „Schränke“ lassen sich einerseits der Schutz der Altarbilder rekonstruieren und andererseits die Aufgabe, das darin enthaltene Altarbild entsprechend des liturgischen Kalenders zu verhüllen oder zu präsentieren.¹⁸⁵⁴ Dass auch die Cassinensen von dieser Möglichkeit Gebrauch machten, lässt sich unmittelbar durch das in der Kongregation seit 1506 verbindliche Missale belegen, das genaue Anweisungen dazu enthält, wann das Hochaltarbild („icona altaris“) zu verhüllen („velatur“) und wann zu zeigen („operitur“) sei.¹⁸⁵⁵

Dem wäre noch hinzuzufügen, dass für die Kirche S. Pietro selbst im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Schaffung von Peruginos Himmelfahrtsaltar tatsächlich ein Altarbild nachweisbar ist, das laut den Quellen tatsächlich von einem Schrank umgeben war. So ist, wie bereits erwähnt, durch Rechnungsbucheinträge belegt, dass der Maler Eusebio da S. Giorgio im Jahre 1493 Zahlungen „für die Errichtung und Bemalung der Tafel des hl. Benedikt (la tavola de Sancto Benedecto)“ erhielt,

1850 Christa Gardner von Teuffel kann nur ein noch *in situ* vorhandenes derartiges Altarbild anführen, in dem ein architektonisch gerahmtes Bild tatsächlich noch einmal zusätzlich von einer Art Schrank umgeben ist, nämlich Defendente Ferraris Altar für die Hospitalkirche von Sant’Antonio in Ranverso bei Turin von 1531; Gardner von Teuffel 2001, S. 135 mwH (Abb. 888).

Zumindest ähnlich ist aber auch ihr Beispiel von Lorenzo Ghiberti und Fra Angelicos Tabernakel für die Arte dei Linaiuoli in Florenz; in einem Vertrag für das Altarbild wird im Übrigen auch das Wort „Schränk“ gebraucht und eine Angabe zu dessen Funktion gemacht: „armario del tabernacolo [...] per serare e chiudere el tabernacolo dipinto di Nostra Donna“, *ibid.*, S. 135 meF.

1851 *Ibid.*, S. 134–138.

1852 *Ibid.*, S. 120 f. mwH.

1853 Aus den 1440ern sei nach Christa Gardner von Teuffel ein Dokument überliefert, dass eine „pala cum capsula sive armario“ als Beschreibung eines Altarbildes in S. Pantaleon überliefert, *ibid.*, S. 139.

1854 *Ibid.*, S. 139 f. mwH.

1855 *Ibid.*, S. 140 meF.

„welche er in der Kirche bei der Tür aufgestellt hat sowie für die Verputzung und Weißung des Tabernakels (*imbianchatura del tabernaculo*)“.¹⁸⁵⁶ In diesem Falle war also ein einzelner Künstler sowohl für die Aufstellung der Bildtafel mit ihrem umgebenden Rahmenwerk (dem „Tabernakel“), als auch für die Bemalung der Haupttafel und die farbliche Aufbereitung des Rahmenwerks verantwortlich. Am 27. März 1493 erhält Eusebio außerdem zwei Florentiner und sechs Soldi „für die Bemalung des Schrankes der Bildtafel (*„armario de la ancona“*) des Abts und für die Lieferung (*„vectura“*) von Haselnussholz aus Neapel“.¹⁸⁵⁷ Es liegt nahe anzunehmen, dass es sich auch hier um einen Schrank handelte, der die Bildtafel samt ihrer tabernakelförmigen Rahmung gesamthaft umgab. Dies wird durch einen Rechnungsbucheintrag bestätigt, in dem der Tischler Crispolto da Bettona „für die Herstellung der Bildtafel des hl. Benedikt“ (*„la facitura de la ancona de Sancto Benedecto“*) und „für die Herstellung ihres Schrankes und zweier Kassetten und anderen Arbeiten“ (*„per la facitura de lo armario de essa et doi cassecte et altre lavori“*) bezahlt wird.¹⁸⁵⁸ Zumindest die Tischlerarbeiten waren also – hier nun ähnlich wie im Falle des Altarwerks des Pietro Perugino – durch einen Spezialisten ausgeführt worden.

Tatsächlich ist auch in der Nähe von Perugia ein Beispiel für einen tatsächlich noch gotischen Altar erhalten, der in einen – mit den Augen der Gegenwart betrachtet – in seiner Schlichtheit fast schon renaissancehaft wirkende rahmende Struktur eingebaut ist. Dabei handelt es sich um das Altarbild von Benozzo Gozzoli in der Cappella di San Girolamo (Abb. 890).¹⁸⁵⁹ Dieses wird allerdings nicht durch Schranktüren geschlossen, sondern vielmehr auch heute noch durch einen Vorhang. Es existieren außerdem Berichte, dass in schrankartige Schreine eingesetzte Heiligenbilder auf dem Rücken von Menschen transportiert wurden, um sie etwa zur Krankenheilung in entlegene Gebiete Umbriens zu tragen.¹⁸⁶⁰

Mit dieser Lesart der Quellen ergeben sich für den Verlauf der Arbeiten, die konkrete Gestalt und den genauen Aufstellungsort des Perugino-Altarbildes in S. Pietro folgende Schlussfolgerungen: Zunächst wurde also mit dem Schnitzer Giovanni da Verona im Jahre 1483 ein Vertrag über die Schaffung der „Tabula“ geschlossen. Gleich hier ist zunächst eine Ungereimtheit zu bemerken: Obwohl

1856 S. o. Fn. 1764.

1857 „Spesa exordinaria de dare [...] a dì XXVII de marzo [1493] fiorini doi, soldi sei pagati conti per la depentura de lo armario de la ancona de lo abbate et per la vectura de nociole venute da Napole, in questo conto de cassa a carte 220 havere“, ASPi, L. E. 6 (Lonzini, et al. 2014 und Lamberti) *Mastro* (1491–1495), S. 193, zit. nach Lolli 2019, S. 28.

1858 „m° Crispolto [di Polto da Bettona] de contra de havere per sino a dì primo de giugno fiorini secte et mine tre de grano, cioè fiorini sei et mine tre de grano sono per la facitura de la ancona de Sancto Benedecto, fiorini uno per la facitura de lo armario de essa et doi cassecte et altre lavorii, d’acordo cun me don Daniello per saldo facto, in questo spesa de fabricha a carte 201 dare“, ASPi, L. E. 6 (Lonzini, et al. 2014 und Lamberti) *Mastro* (1491–1495), S. 233, zit. nach Lolli 2019, S. 29.

1859 Ich danke Prof. Mirko Santanicchia für den entsprechenden Hinweis.

1860 Mündliche Information von Mirko Santanicchia.

aus derselben Abschrift der Notariatsakte im Archivio di Stato di Perugia gewonnen, findet sich in Canutis Transkript für den Vertragsgegenstand lediglich die Bezeichnung „unam tabulam ligaminis“, während in Rossis Regest „una tavola di legname con sua spalliera“ genannt wird; die in der Literatur vereinzelt angestellten Überlegungen zur Gestalt dieser „spalliera“ stehen also unter dem Vorbehalt, dass diese Bezeichnung möglicherweise gar nicht im Vertrag zu finden war.¹⁸⁶¹ Dass es sich bei der von Giovanni da Verona erstellten Tafel um die gleiche handelt, die Perugino später bemalte, scheint allerdings sehr wahrscheinlich, da bereits Giovanni da Veronas Tafel für den Hochaltar („altare magno“ im Vertrag mit Giovanni und „majoris altaris“ im ersten Vertrag mit Perugino) bestimmt war, und Adamo Rossi bei seinen intensiven Recherchen um Quellen zu Schnitzarbeiten in Perugia keine Belege für eine neue Auftragsvergabe finden konnte.¹⁸⁶² Für diese „Tabula“ schuf Giovanni da Verona im Jahre 1485 offenbar auch einen „Armario“, bzw. eine „Cassa“.¹⁸⁶³

Nach dem derzeitigen Kenntnisstand der Quellen lässt sich jedoch nicht klären, warum zwischen der Auftragsvergabe für die Tafel und dem Vertragsschluss mit Perugino zwölf Jahre vergingen. Die durch Gardner von Teuffel angestellte Vermutung, Perugino habe die in dem Vertrag mit Giovanni da Verona genannte Vorlagezeichnung für die Tabula selbst erstellt, ist bestritten worden und letztlich auch nicht beweisbar.¹⁸⁶⁴ Es ist ebenso gut denkbar, dass sich Perugino im Jahre 1495 verpflichtete, eine vorbestehende Tabula zu bemalen, deren Form er nicht selbst festgelegt hatte, und die möglicherweise aus einem ganz anderen Altarbild-Projekt

1861 Zu den Fundstellen s. o. Fn. 1789. In der Literatur ist basierend auf die bei Rossi verwandte Formulierung über die ursprüngliche Gestalt der „tabula“ des Giovanni da Verona spekuliert worden. So nahm Christa Gardner von Teuffel vertikale Stützen an (ibid., S. 116), während Vittoria Garibaldi von einer an der Rückseite angebrachten Struktur zur Stabilisierung ausgehen wollte (Garibaldi und Innamorati 2004, S. 149. Siehe auch Marcelli 2004, S. 258.

1862 Siehe Rossi 1872. Ebensowenig finden sich Anhaltspunkte in den Quellen bei Manari oder Bini. Siehe zu diesem Problem auch Gardner von Teuffel 2001, S. 113 Fn. 3; Gardner von Teuffel 2004a, S. 146.

1863 S. o. Fn. 1849.

1864 Gardner von Teuffel 2001, S. 113; Gardner von Teuffel 2004a, S. 142. Der Vertragstext sagt lediglich aus, dass Giovanni den Altar nach einer bestimmten Vorzeichnung zu fertigen habe (s. o. Kapitel VIII.2.a)). Gardner von Teuffel berichtet, dass nach ihren bisherigen Untersuchungen zu Auftragsvergabe-Prozessen allerdings erst ab ca. 1500 der Legnaiuolo auch zum Entwerfer würde, Gardner von Teuffel 1999, S. 199 f.; vgl. Gardner von Teuffel 2004a, S. 142 f. Gegen Gardner von Teuffels Vorschlag hat Garibaldi mit zahlreichen Belegen eingewandt, dass Perugino zum Zeitpunkt des Vertragsschlusses mit Giovanni da Verona (um 1483) in Rom und nicht in Perugia war, Garibaldi und Innamorati 2004, S. 150 Fn. 29 meH. Christa Gardner von Teuffel benutzt allerdings gerade die Anwesenheit Peruginos in Rom für eine Frühdatierung seiner Beteiligung an der Tafel in S. Pietro: So sei die Komposition der nur noch durch eine Zeichnung überlieferten Himmelfahrt an der Westwand der Cappella Sistina von 1481 der von S. Pietro so ähnlich, dass Perugino den Altar von S. Pietro wahrscheinlich schon zu Anfang der 1480er entworfen habe, Gardner von Teuffel 2001, S. 126 mwH; Gardner von Teuffel 2004a, S. 148. Fraglich wäre dann allerdings, wie der zu jener Zeit also in Rom befindliche Perugino dann mit den Mönchen von S. Pietro in Perugia in Kontakt gekommen sein soll.

stammte, das ein anderer Maler hätte ausführen sollen, und das über die Jahre aufgegeben worden war.¹⁸⁶⁵

Nimmt man die zeitlich nächste überlieferte Quelle, den Rechnungsbucheintrag über Zahlungen an einen Francesco di Marco, beim Wort, so wurde um den 17. Mai 1496 ein Gerüst zur Bemalung der „Cassa“ gebaut, und die „Ancona“ (d. h. der „Tabula“-Teil) unabhängig davon auf den Altar gestellt (und nicht etwa in die „Cassa“).¹⁸⁶⁶ Ob die ja bereits am 8. März 1495 bei Perugino in Auftrag gegebene Bemalung der „Tabula“ zu diesem Zeitpunkt schon abgeschlossen war, ist nicht sicher. Möglicherweise wurde sie von Pietro Vannucci, wie dies ja für die „Cassa“ direkt nachweisbar ist, vor Ort in S. Pietro bemalt, sodass auch eine Art probeweiser Aufstellung vor Abschluss der Mal-Arbeiten bzw. ein Abschluss der Mal-Arbeiten an der neuen Position der „Tabula“ auf dem Altar denkbar wäre.¹⁸⁶⁷

Von einer Aufstellung der „Cassa“ ist ausdrücklich erst am 22. November 1496 in der Leistungsbeschreibung für eine Zahlung an Janni di Minello die Rede; wahrscheinlich wurde sie zu diesem Zeitpunkt von einem provisorischen an ihren endgültigen Aufstellungsort wohl am hinteren Ende des Hochaltars gebracht, der sich seit der Umgestaltungskampagne von 1436 ja im Scheitelbereich des Sanktuariums von S. Pietro, jedoch nicht direkt an der Rückwand befand.¹⁸⁶⁸ Im zweiten Vertrag mit Perugino vom 24. November 1496, in der Perugino nun auch die Bemalung dieses „Kastens“ übernimmt, ist allerdings von einer „capsam noviter constructam et factam pro tabula altaris maioris“ die Rede. Die Wortbedeutung des Adverbs „noviter“ lässt sowohl die in der Literatur weitgehend vertretene Deutung zu, wonach die alte, von Giovanni da Verona erstellte Kiste Perugino nicht gefallen habe, die seit Mai geplante Bemalung der Cassa abgebrochen und nach seinen Vorstellungen eine neue erstellt wurde,¹⁸⁶⁹ als auch die Möglichkeit, dass einfach

1865 Zu beachten ist auch der Fall von Monteripido, wo Perugino eine als vorbestehend (und daher wohl nicht von Perugino entworfene) hölzerne Altarstruktur bemalen sollte („...pingere tabulam existentem super altare magnum dicatae Ecclesiae...“), Vertrag transkribiert bei Canuti 1931 II, S. 237, Dok. 379. Vgl. dazu Gordon 2002, S. 235 und Cooper 2001b, S. 18.

1866 Christa Gardner von Teuffel nimmt ebenfalls eine nur provisorische Aufstellung an, jedoch glaubt sie an eine sehr schnelle Entfernung, da das Altarbild zu jenem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt gewesen sei. Implizit nimmt sie damit an, dass das Altarbild nicht vor Ort in S. Pietro, sondern wohl in der Werkstatt Peruginos gemalt wurde. Dies ist jedoch keinesfalls sicher, weil ja nach dem Wortlaut dieses Rechnungsbucheintrages zumindest die Cassa *in situ* bemalt werden sollte, vgl. aber Gardner von Teuffel 2001, S. 118.

Im Übrigen handelt es sich ausdrücklich um ein Gerüst zur („fare ponte, *per* depingere la cassa“, Canuti 1931 II, S. 178, Dok. 226; Hvm) Bemalung der Cassa, nicht um den Auftrag, die Cassa auch zu bemalen, wie Garibaldi wiederholt aufgrund einer fehlerhaften Rezeption der Quelle behauptet („sollevare la pala sopra l'altare e dipingere la „capsa““); vgl. Garibaldi und Innamorati 2004, S. 150.

1867 Siehe Diskussion in den in Fn. 1870 angegebenen Fundstellen.

1868 S. u. S. 727.

1869 Aufgrund der Formulierung im Vertrag haben sich für eine Neufassung der „Cassa“ ausgesprochen: Gardner von Teuffel 2001, S. 118; Garibaldi und Innamorati 2004, S. 150 f.

nur von der „jüngst“, also unmittelbar vorher am 22. November aufgestellten, immer noch gleichen „Cassa“ die Rede ist. Für letztere Deutung spricht, dass in dieser Zeit keine Bezahlung für Schreinerarbeiten in den Rechnungsbüchern von S. Pietro greifbar ist.

Unklar ist, was bei der Aufstellung der „Cassa“ – sei sie nun neu konstruiert oder nur verlagert worden – mit der „Tabula“ geschah. Falls sie im Mai 1496 provisorisch unmittelbar auf den Hochaltarblock gestellt worden war, könnte sie bei dieser Maßnahme an ihrem Ort verblieben sein, da die „Cassa“ wohl hinter dem Hochaltarblock Aufstellung fand; falls sie jedoch selbst bereits auf dem endgültigen Aufstellungsort von Peruginos Altarwerk am hinteren Ende des Altares gestanden hatte, müsste sie bei dieser Gelegenheit entfernt worden sein.

Am wahrscheinlichsten ist jedoch ein anderer Ablauf: So war die „Tabula“ im Mai 1496 wohl provisorisch auf den Altar gestellt worden, um ihre Bemalung abzuschließen und ihre räumliche Wirkung überprüfen zu können. Getrennt davon war die „Cassa“ im Mai 1496 zunächst provisorisch aufgestellt und mit einem Gerüst zu ihrer Bemalung versehen worden, um zunächst ihren inneren Teil zu bemalen, in die die „Tabula“ eingebracht werden sollte. Die „Tabula“ scheint nun bis November 1496 fertiggestellt worden zu sein,¹⁸⁷⁰ sodass es wahrscheinlich ist anzunehmen, dass diese bei der Aufstellung der „Cassa“ im November 1496 direkt in diese eingestellt wurde. Damit war Peruginos Altarwerk im November 1496 wohl strukturell fertiggestellt; es fehlte nun nur noch die Bemalung der „Cassa“, deren Fertigstellung sich entsprechend der bereits genannten Rechnungsbelege, die den Abschluss der Zahlungen an Perugino auf den 23. April 1500 nachweisen, allerdings wohl noch bis in das Jahr 1500 verzögern sollte.

In welchem Verhältnis die „Cassa“ genau zum Altarblock stand, hängt letztlich von der Interpretation eines Dokuments ab, das gleichzeitig die Neugestaltung des Hochaltarblocks von S. Pietro im Umfeld der Errichtung des neuen Altarbilds belegt. So wird am 1. April 1500 der aus dem Umfeld Peruginos stammende Maler Giannicola di Paolo für die Bemalung der Vorderseite des Altarblocks und „einiger umgebender Mauern“ („mercé de avere dipinto lo altare maggiore dinanzi et certe mura intorno“) bezahlt. Laut dem entsprechenden Rechnungsbucheintrag standen diese Arbeiten in Zusammenhang mit der Tatsache, dass man den Altar „von dem Altarbild abgesetzt/abgelöst“ habe („quando si discholtò lo altare dalla

1870 Indizien für eine Fertigstellung der „Tabula“ Ende 1496 sind insbesondere: Der Kauf von Gold für die Tabula am 10. September jenes Jahres (Canuti 1931 II, S. 179 Dok. 229) – hierfür müsste man jedoch mit Scarpellini und Habert voraussetzen, dass die Dekoration der architektonischen Rahmung, für die das Gold sicher vorgesehen war, tatsächlich am Ende des Erstellungsprozesses steht, vgl. Scarpellini 1991, S. 93; Habert 1987, S. 25. Des Weiteren behauptet Francesco Maturazio in seiner wohl zeitgenössischen, den Zeitraum zwischen 1492–1503 abdeckenden *Cronaca della Città di Perugia* eine Fertigstellung im Jahre 1496, Canuti 1931 I, S. 112; Camesasca 1959, S. 97; Gardner von Teuffel 2001, S. 118 Fn. 21 meF. Schließlich behauptet Gardner von Teuffel unter Verweis u. a. auf Untersuchungen Hiller von Gaertringens eine Fertigstellung bis November 1496, da Perugino die für die Pala di S. Pietro benutzten Kartons in dieser Zeit unmittelbar weiterverwendet habe, *ibid.*, S. 118, Fn. 20 mwH.

ancona“).¹⁸⁷¹ Mit diesem Vorgang in Zusammenhang stehen möglicherweise im selben Jahr erfolgte Zahlungen an die lombardischen Maurermeister Bernardino und Antonio dafür, dass sie „halfen, den Altar herzustellen und andere Dinge“. Bei einem darauffolgenden Buchungseintrag werden Arbeiten dieser Maurer und ihrer Gesellen („gharzoni“) auf die Zeit seit dem 21. Januar bis in den gesamten April datiert; eine letzte Zahlung erhalten sie am 19. Juli 1500.¹⁸⁷²

Die Formulierung der auf Giannicola di Paolo bezogenen Quelle erscheint heute nicht eindeutig. Möglich sind zwei Lesarten:¹⁸⁷³ Entweder man geht davon aus, dass mit „ancona“ der „Tabula“-Teil gemeint war, der seit dem 17. Mai 1496 möglicherweise direkt auf dem Hochaltarblock stand. Dann wäre in der Quelle dessen Entfernung vom Hochaltar und seine Einsetzung in die „Cassa“ gemeint. Für diese Lesart sprechen die Tatsachen, dass „ancona“ einer der Begriffe ist, die in den Quellen sonst durchgängig für den „Tabula“-Teil (in Abgrenzung zur „Cassa“) benutzt werden und dass es für dessen Verlagerung in die „Kiste“ keinen weiteren Quellenbeleg gibt. Dann hätte die „Cassa“ und damit später das ganze Altarwerk zwar nicht auf dem Hochaltar (denn da hätte dann ja zwischenzeitlich die „Tabula“ gestanden) selbst Aufstellung gefunden, aber es könnte ein Sockel gewesen sein, der mit dem Hochaltar verbunden war.

In der zweiten Interpretationsmöglichkeit nimmt man die merkwürdige Reihenfolge ernst, in der Altar und Altarbild in der Quelle genannt werden: So wird ja

1871 „MCCCCC. m° Giovaniccholò di m° Paulo dipintore de avere per insino a dì primo di aprile 1500 fiorini 8, lire 2, soldi 8 per sua faticha et mercè de avere depinto lo altare maiore dinanzi et certe mura intorno quando si discholtò lo altare dalla ancona [dell'Ascensione,] in debito in questo a carte 199 alla Fabrica“, ASPi, L. E. 7 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1495–1498), S. 159 avere, zit. nach Lolli 2019, S. 48. Canuti referiert den entsprechenden Rechnungsbuch-Eintrag leicht abweichend als: „M° Giannicholò di Paolo, depintore, dee avere per insino a dì 1 di Aprile 1500 f. 8, 2, 8, per sua faticha et mercede di avere dipinto lo altare maiore dinanzi, et certe mura intorno, quando s'è discolto lo altare dall'ancona, in debito in questo c. 199“, zit. nach Canuti 1931 II, S. 181, Dok. 233. Manari transkribiert ebenfalls leicht abweichend, vgl. Manari 1865b, S. 449. Bini weist diesen Eintrag nach als „Lib. Economico n° 9 pagina 159“, Bini [1848] II [Ms.], S. 197.

Lolli transkribiert außerdem die Gegenbuchung, bei der auch ein „Francesco suo garzone“ erwähnt wird, L. E. 7, S. 159 dare, transkribiert in: Lolli 2019, S. 48.

1872 „MCCCCC. m° Berardino et m° Antonio mastri de murare lombardi [...] deono avere per insino a dì 16 de iennaro fiorini 2, soldi 50 per opera sedici aiutorono a fare lo altare et altre cose d'acordo con m° Antonio, posto Fabrica debbe dare in questo a carte 125“, ASPi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), zit. nach Lolli 2019, S. 36. Dort sind auch die weiteren beiden Buchungen transkribiert, die sich auf derselben Seite im selben Rechnungsbuch finden.

1873 Manari schlägt in seiner ausführlichen Interpretation des Rechnungsbucheintrages für Giannicola di Paolo im Kapitel zum Perugino-Altarbild noch eine dritte Lesart vor. Manari paraphrasiert hier mit eigenen Worten, wie er die Quelle verstanden hat: „1501 – Aprile. La Cassa ed ancona furono allontanate dall'altare maggiore e Giannicola dipinge il nuovo altare ed alcune mura all'intorno, (lib. An. 1500, pag. 159, v. Giannicola)“, Manari 1865b, S. 448. Während der Altarblock stehenblieb, sollen also die „Kiste“ und das Altarbild bewegt worden sein. Dies widerspricht jedoch dem Wortlaut der Quelle, wo mit „ancona“ nur von einer Struktur die Rede ist, nicht von zweien.

ausdrücklich der Altar vom Altarbild gelöst, also ersterer bewegt, nicht letzteres. Für diese Lesart würden auch die umfänglichen Maurerarbeiten durch die Lombarden Bernardino und Antonio sprechen. Bei dieser Interpretation müsste man aber davon ausgehen, dass hier möglicherweise mit „ancona“ einmal nicht der „Tabula“-Teil, sondern die „Cassa“ gemeint gewesen ist. Wahrscheinlicher aber ist, dass, wie dies bereits angedeutet worden ist, die Tabula im Zuge der Aufstellung der „Cassa“ im Mai 1496 bereits in selbige hineinverlegt worden ist; dann wäre es auf begriffliche Angrenzungen nicht mehr angekommen, und der Charakter der Struktur als „Altarbild“ hätte den der Kistenform begrifflich überlagert. Die Quelle vom 1. April 1500 wäre dann dahingehend zu lesen, dass der Altarblock vorverlagert wurde, während das nunmehr aus „Cassa“ und „Tabula“ bestehende Altarwerk samt seinem somit wohl vorhandenen Sockel stehenblieb. Nach der Vorverlagerung wäre der Sockel des Altarwerks in diesem Falle vom Hochaltarblock physisch unabhängig gewesen. Mit der so freigelegten Sockelfront könnten dann auch jene „certe mura intorno“ gemeint sein, die Giannicola di Paolo zu bemalen hatte.¹⁸⁷⁴

Eine komplette Neuerrichtung und damit auch Vorverlagerung des Altares erscheinen auch vor dem Hintergrund weiterer Quellen als wahrscheinlich. So war den Malerarbeiten Giannicola di Paolos scheinbar eine Neufassung der Verkleidung des Altarblocks vorausgegangen, denn zu einem unbekannten Zeitpunkt im Jahre 1500 wird der Steinmetz Francesco di Guido, der für S. Pietro in der Folgezeit noch zahlreiche wichtige Arbeiten vornehmen wird, für die Anbringung von „den Füßen des Altares, und gewissen Friesen für diesen Altar“ bezahlt, bei deren Herstellung er geholfen habe.¹⁸⁷⁵

Hinzu kommt die durch Quellen belegte Weihe des Altares am 13. Januar 1500. Außerdem berichtet er Ottavio Lancellotti für diesen Tag von der Rückführung der Reliquien in den Altar (Dok. 24).¹⁸⁷⁶ Damit ist bis zum 13. Januar 1500 in

1874 So vermutet auch Marcelli 2004, S. 258.

1875 „Francesco de Guido [scharpilino] de contra [...] de avere per insino a di 9 di iennaro [1500] grossi quatordici per la monta di opere 4 aiutò a scharpellare le pie[tre] dello altare et certi stipiti pure [di] dicto altare cioè grossi dieci, et grossi quatro per quatro peduc[c]i di canto per cimitero, d'acordo posto Fabrica debbi dare in questo a carte 125“, ASPi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 42, zit. nach Lolli 2019, S. 35; s. a. Manari 1865b, S. 364.

1876 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.] 495r p. v. / 265r p. n.
Die von Serafino Siepi aufgestellte Behauptung, wonach die Reliquien seit ihrer Auslagerung 1436 aus dem Hochaltar in der Sakristei verblieben waren und erst jetzt, im Jahre 1500, zurückverbracht worden seien, ist falsch. Ihre Rückverlagerung in den 1436 neu errichteten Altar wird durch den offensichtlich zeitgenössischen Bericht in der „Graziani“-Chronik verbürgt (Dok. 4b); im Jahre 1500 erfolgt eine erneute Auslagerung wegen der vorgenommenen Arbeiten; vgl. aber Siepi 1822b, S. 586. Gardner von Teuffel hatte den Bericht Siepis dagegen für verbindlich gehalten; vgl. Gardner von Teuffel 2001, S. 118, Fn. 25 und S. 131.

Merkwürdig ist, welche Reliquien Lancellotti nennt. So sollen im Jahre 1436 die Reliquien von S. Pietro Abate und eines heiligen Stephanus im Altar aufgefunden und nach dessen Verlagerung wieder eingebracht worden sein (Dok. 4b). Bei der Verlagerung von 1534 werden in den *Ricordi* nur die Reliquien des heiligen Pietro Abate genannt (ASPi, L. E. 185 (Lonzini, et al. 2014 = 125 Lamberti = 85) *Giornale* (1582–1586);

jedem Fall nicht nur ein neues Altarwerk, sondern auch ein ganz neuer Altarblock geschaffen worden, denn sonst wäre mindestens die erneute Altarweihe nicht erforderlich gewesen.

In der Altarweihe könnte man außerdem einen *Terminus ante quem* für die Fertigstellung der wesentlichen Arbeiten an Altarblock und Altarwerk sehen. Die Zahlungen an Giannicola di Paolo (vom 1. April 1500) und an Perugino selbst (abschließende Zahlung am 23. April 1500) wären dann entweder nachträglich erfolgt, oder die Fertigstellung seiner Malereien war nicht als wesentliche Voraussetzung für eine Weihe des Altares angesehen worden. Vielleicht sind die Arbeiten an Peruginos neuem Hochaltarbild und dem neuen Hochaltarblock jedoch tatsächlich erst im April 1500 endgültig abgeschlossen worden.

Ein bildlicher Eindruck der auf diese Weise rekonstruierten Hochaltargestaltung in S. Pietro kann auf der Rekonstruktionsskizze gewonnen werden, die den zwischen 1535 und 1537 neu geschaffenen Zustand des Sanktuariums Bereichs zeigt (Abb. 893); zu beachten ist allerdings, dass auf dieser Rekonstruktion die erst über dreißig Jahre nach der Errichtung von Peruginos Altarbild in ihrer Gestalt veränderten vorderen Chorschränken zu sehen sind.

f) Die Rekonstruktion der *Tabula* von Peruginos Altarwerk

Für die Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt der „Tabula“, die sich innerhalb der umgebenen „Cassa“ befunden hatte, enthalten zunächst die detaillierten Bestimmungen des ersten Vertrages mit Perugino zahlreiche Anhaltspunkte. Laut diesem Vertrag sollte die „Tabula“, wie oben ausführlich referiert, aus der Himmelfahrtstafel und der darüber befindlichen Gottvater-Lünette bestehen. Auf der Lünette hat Perugino den im Vertragstext genannten Kreis um Gottvater dargestellt, wobei die Engel diesen allerdings nicht, wie im Vertrag eigentlich festgelegt, auch tatsächlich halten; vielmehr neigen sie sich mit gefalteten Händen dem aufsteigenden Christus in der ursprünglich unter der Lünette befindlichen Haupttafel zu (Abb. 851). Der Text des ersten Vertrags mit Perugino nennt für die Tafel außerdem „Säulen, Friese und weitere Schmuckelemente“, die Perugino „mit Gold, Azur und weiteren Farben [...] zu dekorieren“ habe (s. o.). In dem Vertragstext wird außerdem die Predella genannt, für die jedoch noch keine konkreten Festlegungen getroffen werden. Damit sind zwar die Elemente, aus denen Peruginos „Tabula“ bestand, im Einzelnen genannt, eine konkrete Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Disposition jedoch nicht möglich.

s. u. S. 774); ähnlich ist im zeitgenössischen Notarsbericht von den „Knochen“ des Pietro Abate die Rede (ASPi, Mazzo LXXII, Ms. 14 (= Lonzini, et al. 2014, S. 350 f., Nr. 55), s. Paraphrase der Quelle bei Zucchini 2003a, S. 104, Fn. 38), was gut zum Bericht des Antonio Veghi passt, der 1436 ebenfalls von „Knochen“ gesprochen hatte. 1591 ist erneut nur von S. Pietro Abate und einem heiligen Stephanus die Rede, der, wie in diesem Text nachgewiesen wurde, nun zum Nachfolger Pietros als Abt von S. Pietro gemacht wird. Wie Lancellotti also zu der Annahme kommt, S. Pietro habe auch über Reliquien von Petrus, Paulus und der heiligen Katharina verfügt, ist unklar.

Weitere Angaben zum Aussehen der „Tabula“ machen zwei Quellen des 18. Jahrhunderts, wobei jedoch unklar ist, ob es sich dabei um bloße Spekulationen auf Basis der Maße der Tafeln und der damals zumindest teilweise noch erhaltenen Rahmenteile handelt oder der Autor bzw. den Autoren möglicherweise weiteres Quellenmaterial etwa in Form der im zweiten Vertrag mit Perugino genannten Zeichnung vorlag. Dabei handelt es sich um den ersten von zwei um 1763 verfassten und jeweils mit „Notanda in Istrumento“ überschriebenen Kommentaren zu den beiden Verträgen mit Perugino (*Dok. 30*)¹⁸⁷⁷ sowie um einen Bericht in der 1792 erschienenen dritten Auflage des Kirchenführers durch S. Pietro in Perugia des Mönchs dieses Klosters und Priors von S. Costanzo, Francesco Maria Galassi.

Bei der Beurteilung des Quellenwerts dieser beiden Berichte ist zu berücksichtigen, welche Geschichte das Altarwerk von Pietro Perugino bis zu ihrer Abfassung durchlaufen hat. So werden die Überlegungen in den entsprechenden Kapiteln der vorliegenden Untersuchung ergeben, dass das Altarbild im Jahre 1567 hoch- und rückverlagert wurde, sodass es auf der wohl eigens hierfür geschaffenen Brüstung unterhalb des ehemaligen mittleren Fensters im Chorpolygon zu stehen kam (Abb. 146 und 895f.).¹⁸⁷⁸ Bis anhin war ich davon ausgegangen, dass das Altarwerk 1567 vollständig hoch- und rückverlagert und bis 1751 noch vollständig erhalten war – mit Ausnahme der Predellentafeln, die man, so dachte ich bis vor kurzem, erst relativ kurz vor 1683 dem Hochaltar entnommen hatte.¹⁸⁷⁹

Nachdem mir nun jedoch eine auch das Rahmenwerk plausibel rekonstruierende Rekonstruktion und die Maße der zentralen Fensternische vorliegen, in die hinein ich das Altarbild ab 1567 vollständig rekonstruiert hatte, musste ich diese Rekonstruktion verwerfen und davon ausgehen, dass in jenem Jahr bereits das Rahmenwerk der Cassa und der Predella verworfen und nur das Himmelfahrtsbild und die Gottvaterlunette samt ihrer unmittelbar umgebenden Rahmenstücke in die zentrale Fensternische verlagert wurden.¹⁸⁸⁰ Demnach kann ich nicht mehr davon ausgehen, dass die Berichte des 18. Jahrhunderts unmittelbare Augenzeugenberichte des Aussehens des Perugino-Altarwerks in seinem Ursprungszustand darstellen, da die „Notanda“ offenbar aus eigener Anschauung von der Zerlegung und Verlagerung des Altarbilds im Jahr 1751 berichten und Francesco Maria Galassi seit 1748 im Kloster S. Pietro nachweisbar ist.¹⁸⁸¹ Das bedeutet nicht, dass ihr Inhalt bei der Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt von Peruginos Altarwerk verworfen werden kann; ihr Quellenwert ist nun allerdings sehr schwer zu bestimmen.

Mit den Angaben der „Notanda“ wäre die Gesamtdisposition der „Tabula“ bzw. die Gestalt des zu bemalenden bzw. zu vergoldenden Rahmenwerks sehr weitgehend rekonstruierbar. So heißt es dort nämlich, dass die Mitteltafel ursprünglich durch zwei Säulen flankiert gewesen sei, die auf zwei „Stylobaten“ aufgeruht

1877 S. u. Kapitel VIII.2.c) und darin insb. Fn. 1834.

1878 S. u. Abschnitt IX.

1879 Gromotka 2016, S. 94–100.

1880 S. u. Kapitel IX.1.

1881 Vgl. Lonzini, et al. 2014, S. 18.

hätten, die, so ist es im Textzusammenhang wohl zu verstehen, vorspringende Teile einer Predella gewesen sind. An diesen vorspringenden Postamenten waren laut dem Bericht der „Notanda“ die sechs kleineren Figurentafeln angebracht, die in den 1640er Jahren über den Türen zu Seiten des Sakristei-Altars angebracht worden waren (Abb. 905).¹⁸⁸² Zumindest in Bezug auf die Anordnung des Hauptbilds mit flankierenden Säulen, die darüber befindliche Gottvaterlunette und die grundsätzliche Anlage der Predella finden sich die Angaben der „Notanda“ also in Übereinstimmung mit den traditionellen Rekonstruktionen des Perugino-Altars von S. Pietro.

Ganz ähnlich fällt die Beschreibung aus, die Francesco Maria Galassi in die dritte Auflage seines Kirchenführers zu S. Pietro von 1792 zum Altarbild von Perugino eingefügt hat: „[...] la pittura del quadro, che allora doveva vedersi locato a dirittura su l'Altare, con sottesso la predella leggiadramente dipinta, la quale combaciava, e si univa alle due basi, nelle quali erano dipinte l'altre figure, che in appresso si noteranno; e sopra delle quali posavano le colonne scanalate d'ordine dorico, tutte indorate, come lo era tutto l'ornato, d'una ben intesa architettura, magnifico, e grandioso.“¹⁸⁸³ Demnach wären die auf der Predella aufruhenden Säulen also vollständig vergoldet, kanneliert, und dorischer Ordnung gewesen.

Selbst wenn man beiden Berichten eine hohe Autorität zugestehen möchte, wäre die Rekonstruktion der konkreten Anordnung aller Predellentafeln im Einzelnen auf ihrer Basis nicht möglich. Während sie Galassi an dieser Stelle nicht weiter aufschlüsselt, halten „Notanda“ bei der Beschreibung der einzelnen Teile der Predella mindestens an einer Stelle nachweislich nicht die Reihenfolge ein, in der die Tafeln ursprünglich in der Predellenzone angebracht waren. Dies betrifft die drei Christus-Historien, die in den „Notanda“ in ihrer chronologischen Reihenfolge genannt werden (Anbetung der Weisen – Taufe – Auferstehung). René Jullian hat jedoch bereits 1961 nachgewiesen, dass anhand der Maserung des Holzes (Abb. 854a–854c) nachweisbar sei, dass die Tafeln ursprünglich auf eine einzige Holzplanke gemalt worden waren, wobei die Reihenfolge ursprünglich gelautet

1882 „Sex alias imagines Divorum, nempe Benedicti Abbatis, Scholasticae Virginis sororis ejus, Mauri etiam Abbatis, et Placidi martyris discipulorum, Flaviae virginis martiris, sororis B. Placidi, ac tandem Petri Fundatoris, et primi Abbatis hujus Coenobii, quae imagines circum circa ornabant stylobatas columnarum inauratarum, quae mediam tenebant tabulam Ascensionis, cernuntur a totidem lucidissimis cristallis defensae, super portas ex utraque parte altaris“, Kommentar zum ersten Künstlervertrag mit Perugino (Notanda in praecedenti Instrumento [1495, 8 Martii]), nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 144 f. (Dok. 30).

Dem Verfasser der „Notanda“ wird auch um 1763 die ursprüngliche Anordnung der Predellentafeln bekannt gewesen sein, da er deren leere Rahmen in Peruginos Altarwerk vor dessen Zerlegung im Jahre 1751 wohl noch mit eigenen Augen gesehen hatte. Die ursprüngliche Disposition wird auch in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch leicht zu erinnern gewesen sein, da der Mittelteil der Predella als Ganzes an die Nordwand der Sakristei und Gruppierung der jeweils drei Tafeln der Säulenstylobate an ihrem neuen Anbringungsort über den Türen der Sakristei-Nordwand ebenfalls beibehalten worden war. Vgl. die Ausführungen in Kapitel XII.4.

1883 Galassi 1792, S. 49 f. Diese Passage fehlt in den Voraufagen.

hatte: Anbetung der Weisen – Auferstehung – Taufe.¹⁸⁸⁴ Es scheint also, als hätte bei der Anordnung der Tafeln die Symmetrie (Achsenbildung des auferstehenden Christus in der zentralen Predellentafel und des himmelfahrenden Christus im Hauptbild) eine größere Rolle gespielt als die Ikonographie – ein Phänomen, das zum starken Formalismus und der Betonung der auf einen flachen Bildraum reduzierten Achsensymmetrie der Figuren passen würde, die die Haupttafel und die Gottvater-Lünette auszeichnen.¹⁸⁸⁵

Bei der Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Historientafeln hatte Jullian auch noch auf einen anderen Umstand aufmerksam gemacht: Anders als bis dahin bekannt war, waren die drei Christus-Historien ursprünglich durch ein gemaltes Rahmenwerk umgeben gewesen, das aus einem grauen Rahmen um die Szenen und aus Zwischenstücken bestanden hatte, die aus einem grünlichen Tondo mit grauer Rahmung und goldfarbenen, groteskenartigen Ornamenten bestanden habe (Abb. 852–854).¹⁸⁸⁶ Die Beobachtungen Jullians sind durch eine anlässlich der Ausstellung „Il Perugino di San Pietro“ im Jahr 2023 unternommene Untersuchung durch den Restaurator Roberto Saccuman bestätigt und vertieft worden (Abb. 854df.). Für das linke Zwischenstück zwischen der Anbetung und der Auferstehung, das den herausgesägten Teil füllen würde, rekonstruiert Saccuman eine Breite von 13,5 cm, für das rechte Zwischenstück zwischen der Auferstehung und der Taufe eine Breite 12,5 cm.¹⁸⁸⁷ Mit der Ergänzung dieser Zwischenstücke

1884 Jullian 1961, S. 71 f. René Jullian, der damalige Direktor des Musée des Beaux-Arts in Lyon, hatte in den 1950er Jahren bei dem Pariser Rahmenmacher Lebrun die Rekonstruktion des Rahmenwerks von Peruginos Tabula in Auftrag gegeben, die so authentisch wie möglich ausfallen sollte. Daher untersuchte Jullian die Predellentafeln so genau wie möglich bezüglich ihres physischen Befunds und verband die Ergebnisse seiner Untersuchung mit der Literatur, die ihm bis 1961 bekannt wurde. Dies ist das Rahmenwerk, in dem die beiden Haupttafeln von Peruginos Himmelfahrtsaltar auch heute noch in Lyon präsentiert werden (Abb. 889). Obwohl das Kunstmuseum von Lyon keine der Predellentafeln besitzt, wurden auch Rahmungen für die Predellenbilder mit rekonstruiert. Die Reihenfolge der Historientafeln wurde in der Literatur vor und auch nach 1961 überwiegend in chronologischer Abfolge rekonstruiert (Canuti 1931 I, S. 117; Camesasca 1959, S. 72; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97; vermutlich auch Gardner 2004, S. 153 (weil in der Tabula-Rekonstruktion basierend auf Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97), Habert 1987, S. 24; unentschieden dagegen bei Bombe 1914, S. 49. Ich selbst habe die Reihenfolge in Gromotka 2016, S. 91 fälschlich in chronologischer Reihenfolge rekonstruiert, obwohl ich schon damals Jullians Überlegungen zu den Historientafeln gefolgt bin – ich hatte die tatsächliche Reihenfolge der Tafeln bei Jullian schlicht überlesen).

1885 Vgl. zum starken Formalismus in Nachfolge der Robbia beim späten Perugino Teza 2024b, S. 42 f. Teza hatte die Verwendung der die Christus-Historien jeweils flankierenden Tondi ebenfalls auf den Einfluss der Robbia zurückgeführt und dabei auf Andrea della Robbias Krönung Mariens zwischen den Heiligen Franziskus und Hieronymus von 1575 für die Cappella Braccio Baglioni in S. Maria degli Angeli bei Assisi verwiesen, Teza 2023b, S. 43.

1886 Jullian 1961, S. 71 f.

1887 Saccuman 2023, hier S. 76. Jean Habert hatte 1987 bestritten, dass Jullians Beobachtungen zutreffen und dabei auf Röntgenuntersuchungen verwiesen, die ergeben hätten, dass die drei Tafeln eben nicht einer durchgehenden Planke angehört hätten (Habert 1987, S. 26). Dies trifft jedoch nicht zu; Laura Teza vermutet, dass Habert bei seiner

rekonstruiert das von Laura Teza koordinierte Forschungsteam für die Ausstellung, das neben Saccuman noch aus den Kunsthistorikern Davide Tugliani und Francesco Paolo di Teodoro sowie aus den Architekten Valeria Menchetelli, Francesco Cotana und Francesca Funis bestand,¹⁸⁸⁸ für die ursprünglich durchgehende Planke mit den Historien eine Breite von ca. 2,54 m.¹⁸⁸⁹ Dabei war auch zu berücksichtigen, dass der heutige, senkrechte und durchgehende graue Rahmenstreifen auf der linken Seite der Anbetung aus einer späteren Restaurierung stammt und darunter noch die Ritzungen für einen weiteren Tondo zu rekonstruieren war – ursprünglich hatte sich hier also ebenso wie rechts der Taufe ein weiterer Tondo befunden; bei der Berechnung der ursprünglichen Breite der Planke müssen also auch noch zwei jeweils ca. 13 cm breite Außenstücke berücksichtigt werden.¹⁸⁹⁰

Die Tatsache, dass die Planke ursprünglich durchgehend war, kann Teza auch durch eine in den Januar 1860 datierte Zeichnung Adamo Rossis in dessen handschriftlich verfasster „Guida inedita della Pinacoteca Vannucci“ (der heutigen Galleria Nazionale dell’Umbria) beweisen (Abb. 891a), die sie im Katalogteil ihres Ausstellungsbands reproduziert.¹⁸⁹¹ Darauf hatte Adamo Rossi den Rest der Planke mit den Christus-Historien gezeichnet, der in S. Pietro verblieben war, nachdem die Planke in zerstörerischer Weise aus ihrer Rahmung an der Nordwand der Sakristei herausgebrochen worden war. Er zeigt einen laut der eingetragenen Maße im Original wenige Zentimeter hohen und ca. 167 cm breiten Streifen, der die nach unten glatt abschließende Unterseite dieser Planke gebildet hatte und nun oben mit einer unregelmäßigen Abbruchkante abschloss. Auf der Zeichnung zu sehen sind der nur wenige Millimeter hohe untere Rand der ersten Historientafel ohne weitere bildliche Füllung, ein mit Grotteskenornamenten versehenes Zwischenstück, die in drei Einheiten à 20 cm eingeteilte mittlere Historientafel mit einigen eingetragenen Figurenelementen (vor allem Füßen), einem weiteren Zwischenstück mit Grotteskenelementen und den Beginn der dritten Historientafel. Noch in der Sakristei von S. Pietro müssen die drei Christushistorien und die dekorativen Zwischenelemente also Teil einer durchgehenden Planke gewesen

Rekonstruktion vielleicht die von Saccuman benannten Zwischenstücke übersehen hätte, die bei der Auftrennung verworfen wurden (Teza 2023c, S. 187).

1888 Menchetelli und Cotana, S. 103 Fn. 113.

1889 Dieses Maß ergibt sich aus einer Breite von ungefähr 6,05 cm im Druck der Rekonstruktion bei Menchetelli und Cotana 2023, S. 109, Abb. 5 (= Abb. 885cf.); die Abbildung hat ansonsten einen Maßstab von ca. 1:42,06. An einer anderen Stelle nennt Teza indirekt eine Breite von 2,64 m für die drei Christus-Historien (Teza 2023c, S. 186). Dabei handelt es sich um eine Bestätigung der Richtigkeit der Breitenangabe Rossis im von Teza in den Januar 1860 datierten Eintrag in seiner „Guida inedita della Pinacoteca Vannucci“ (Abb. 891a). Zu berücksichtigen ist allerdings, dass er dort zwar tatsächlich eine Breite von 2,64 m angibt, sich aber in der Addierung der von ihm für die Berechnung zugrunde gelegten Einzelsummen um 10 cm verrechnet hatte: In Wahrheit beträgt die Breite der damals noch nicht zersägten Planke mit den drei Christus-Historien auch nach Rossis Einzelmessungen in der Summe 2,54 m.

1890 Teza 2023b, S. 39.

1891 Rossi [1860] [Ms.], unpaginiert, reproduziert bei Teza 2023c, S. 184, Abb. 1; ihre Analyse erfolgt auf S. 186 (hier = Abb. 891a).

sein. Die drei Historientafeln sind mit den Buchstaben A-C¹⁸⁹² bezeichnet; die von Rossi eingetragene Legende bestätigt die durch die Maserung rekonstruierte Reihenfolge mit der Auferstehung in der Mitte. Tatsächlich aber kommt es auf Rossis Blatt zu einer ganz erheblichen Inkonsistenz: Die gezeichneten Figurenelemente der mittleren Tafel zeigen die Fußstellung der Figuren der Taufe Christi, die allerdings nur bei chronologischer Anordnung das mittlere Element gebildet hätte (vgl. Abb. 854). Auch die kurze Beschreibung unterhalb der Zeichnung listet die Historientafeln chronologisch auf.

Dieser Widerspruch zur Bildlegende auf demselben Blatt ist schwer auflösbar. Womöglich umfasste die in S. Pietro verbliebene Unterseite der Historienplanke auch die komplette rechte Historie, sodass Rossi deren Inhalt kannte, woraufhin er ihn versehentlich an der falschen Stelle einzeichnete. Die erscheint zumindest denkbar, da der rechte Abschluss der Zeichnung allzu gerade erfolgt (und mithin das Ende des Zeichenblatts und nicht etwa das Ende des in Perugia verbliebenen Rests der Christushistorien markieren könnte). Hinzu kommt, dass die von Rossi beigelegte Auflistung der Maße der Einzeldarstellungen und Rahmenelemente auch die dritte Historie und die ursprünglich rechts von ihr befindlichen Rahmungen und das Zwischenstück mit umfasst – Rossi könnte die Breite dieser Elemente also vor Ort gemessen haben. Das ist aber nicht notwendigerweise der Fall, da die Maße so einheitlich sind (*jeder* Rahmen 2 cm breit, *jedes* Zwischenstück 17 cm breit, *jede* Historie 30 cm breit), dass sie auch einer standardisierenden Schätzung entspringen könnten. Die Inkonsistenz von Rossis handschriftlichem Katalogeintrag bleibt damit rätselhaft. Sie kann nicht durch eine Überprüfung am Original verifiziert werden, da das Bruchstück der Historienplanke schon vor 1961 verschwunden ist.¹⁸⁹³

Schon mit der Rekonstruktion von 2,54 m als der ursprünglichen Breite der Planke mit den Christus-Historien und deren Rahmungselementen erscheint es angesichts der Breite der darüber befindlichen Christus-Tafel mit 2,65 m nicht mehr plausibel, im zentralen Bereich der Predella innerhalb der beiden vorspringenden Säulenpostamente zusätzlich zu den drei Christus-Historien auch die beiden Bischofstafeln anzusiedeln, wie dies bei allen bisherigen Rekonstruktionen der Fall gewesen ist.¹⁸⁹⁴ Tatsächlich verläuft bei diesen beiden Tafeln die Mase-

1892 Das „C“ an der Kante der ja nur stark angeschnitten dargestellten rechten Historie ist als solches allerdings kaum lesbar.

1893 Jullian 1961, S. 70 Fn. 28; Teza 2023c, S. 186.

1894 Bombe 1914, S. 49 (Abb. 873); Canuti 1931 I, S. 117 (Abb. 874); Camesasca 1959, S. 72 (Abb. 875); Jullian 1961, S. 72; Castellaneta und Camesasca 1969 (Abb. 876), Scarpellini 1969, S. 97 und erneut Scarpellini 1984, S. 202 (Abb. 877); Habert 1987, S. 24 (Abb. 878); Mezzanotte 2003, Titelbild (Abb. 879); Manuali 2003, S. 66 mit Abbildung auf S. 67 (Abb. 880); Gardner 2004, S. 153 (Abb. 882); Gromotka 2016, S. 91. Die Bischofstafeln wurden dabei zunächst alternierend mit den Christus-Historien angesiedelt. Jullian schloss aus der Tatsache, dass die Christus-Historien Teil einer durchgehenden Planke waren, dass die Bischöfe die Planke seitlich flankiert hätten; dem hatte ich mich 2016 angeschlossen. Auch Mezzanotte und Manuali rekonstruierten die Bischofstafeln im Mittelteil flankierend (wobei Manuali sie in seiner auf Bombe

rung senkrecht; sie sind auch ursprünglich nicht Bestandteil der Planke mit den Christus-Historien gewesen.¹⁸⁹⁵ Die Rekonstruktion an einem anderen Ort des Altarwerks scheint also denkbar.

Teza, Tugliani, Saccuman, Menchetelli und Cotana haben daher vorgeschlagen, die Bischofstafeln nicht im zentralen Bereich unterhalb der Himmelfahrt Christi, sondern auf derselben Höhe, aber außerhalb der vorspringenden Säulenpostamente anzusiedeln (Abb. 884d). Dieser Vorschlag basiert auf einer weiteren Beobachtung Laura Tezas. So verwies sie auf den Umstand, dass am Hochaltar der Wallfahrtskirche S. Madonna dei Miracoli in Castel Rigone bei Perugia (Abb. 891g–891r) ein Rahmenwerk erhalten ist, das möglicherweise eine zeitgenössische, verkleinerte Kopie der „Tabula“ von Peruginos Himmelfahrtsaltar darstellt (Abb. 891k–891n).¹⁸⁹⁶ Wie Teza berichtet, hatte Domenico Alfani im Jahr 1527 das ursprüngliche Hauptbild dieses Altars gemalt; es ist heute verloren. Der Rahmen wurde durch Bernardino di Lazzaro angefertigt, der hierfür am 16. Mai 1528 eine Zahlung erhielt, die auch die Anfertigung des Chorgestühls dieser Kirche mit umfasste.¹⁸⁹⁷ Die These, dass Bernardinos Rahmen eine verkleinerte Kopie von Peruginos Altar darstellt, sodass dieser eine noch genauere Rekonstruktion der „Tabula“ des Himmelfahrtsaltars erlaubt, hatte grundsätzlich bereits Adamo Rossi aufgestellt; Teza bestätigte diese Einschätzung mit dem Argument, dass alles, was von der Struktur des Perugino-Altars bekannt sei, auch auf den Hauptaltar in Castel Rigone zutrefte.¹⁸⁹⁸ Menchetelli und Cotana bestätigen, dass die Proportionierung der einzelnen Bildtafeln in Castel Rigone und beim deutlich größeren Himmelfahrtsaltar Peruginos genau gleich gewesen sei. Würde man die Maße des Rahmenwerks für die „Tabula“ von Peruginos Himmelfahrtsaltar aus einer proportionalen Vergrößerung des erhaltenen Rahmenwerks in Castel Rigone errechnen, so ergäbe sich genau ein Peruginer Fuß als Breite für die Pilaster, was man laut Menchetelli und Cotana als Bestätigung der Theorie einer direkten Abhängigkeit zwischen den beiden Altären werten könne. Tatsächlich haben Menchetelli und Cotana die kompletten Maßverhältnisse der Tabula und der Cassa als Ganzes sowie ihrer einzelnen Bestandteile aus dem Peruginer Fuß heraus entwickelt, insofern dieses Vorgehen für die Planungsprozesse zur Zeit Peruginos angenommen werden darf und damit die Rekonstruktion weiter plausibilisiert (s. u.; Abb. 885e). Bei der Rekonstruktion des Rahmenwerks haben sie die vertikalen Elemente zur Anpassung an die Predella nach eigenen Angaben allerdings flacher gestaltet als in der Wallfahrtskirche von Castel Rigone. Dies sei jedoch gerechtfertigt, hätte der etwas

basierenden bildlichen Rekonstruktion doch wieder alternierend zeigte); die übrige Forschung blieb bei einer alternierenden Anordnung.

1895 Jullian 1961, S. 72 und Teza 2023c, S. 185; Fotografie der Rückseiten bei Saccuman 2023, S. 74, Abb. 5a–c und 6c–d (= hier Abb. 854a–854c und 855a–862a).

1896 Teza 2023b, S. 39–42; vgl. auch Menchetelli und Cotana 2023, S. 105–110.

1897 ASPg, Notarile, Pierfilippo di Rubino, prot. n. 671, (1528–1529), f. 367 laut Teza 2023b, S. 39, Fn. 29 mwA, transkribiert bei Rossi 1872, S. 187 Nr. 34.

1898 Rossi 1872, S. 187; Teza 2023b, S. 39–41.

geringere Höhenzug im Verhältnis zur Breite doch einem etwas älterem Renaissance-Geschmack entsprochen.¹⁸⁹⁹

Ein weiteres Argument dafür, dass die konkrete Gestalt des Rahmenwerks von Peruginos Himmelfahrtsaltar aus dem erhaltenen Rahmenwerk in Castel Rigone abgeleitet werden kann, ist die Tatsache, dass laut Teza bei Domenico Alfani Altar wie bei Peruginos Himmelfahrtsaltar zwei Tondi existiert haben, die heute allerdings in der Chiesa Collegiata dei SS. Pietro e Paolo in Canino hingen (Abb. 891q.f.); sie deutet dies als Hinweis auf das Vorhandensein einer mittlerweile verlorenen und ebenfalls analog zu der des Himmelfahrtsbilds Peruginos mit seinen Propheten-Tondi ausgebildeten „Cassa“ auch in Castel Rigone.¹⁹⁰⁰ Dieses Argument lässt sich tatsächlich noch viel direkter belegen, hängen in Castel Rigone zwei Tondi mit demselben Bildinhalt an den das Altarbild flankierenden Pilastern im Sanktuarium (Abb. 891k und 891of.). Die Bilder in Canino scheinen nach den Gemälden in Castel Rigone kopiert worden zu sein. Des Weiteren gäbe es laut Teza eine persönliche Nähe Bernardinos zu Werken Peruginos: So sei dieser 1490 Geselle von Mattia di Tommaso da Reggio gewesen und damit von dem Autor der Holzanteile der Pala dei Fossi von Pintoricchio und des Polyptichons von S. Agostino in Perugia von Perugino. 1492 sei er in Rom als Gehilfe von Terzuolo da Gubbio im Palazzo Giuliani della Rovere und in SS. Apostoli gewesen, während Perugino im Dienst dieses Kardinals gestanden hatte.¹⁹⁰¹ Außerdem hätten persönliche Verbindungen zwischen der Wallfahrtskirche S. Maria dei Miracoli in Castel Rigone und dem Kloster S. Pietro bestanden, da Abt Girolamo Monterossa aus Genua und der Bankier des Klosters, Alfano di Diamante Alfani, die Tafeln des Hauptaltars geschätzt hätten. Alfano Alfani sei zuvor auch eng in das Altarprojekt mit Perugino eingebunden gewesen.¹⁹⁰²

Vor allem aufgrund der gleichen Anzahl und Proportionierung der einzelnen Bildtafeln erscheint es sehr wahrscheinlich (aber letztlich nicht bewiesen), dass eine große strukturelle Ähnlichkeit zwischen dem Altarbild in Castel Rigone und Peruginos Himmelfahrtsaltar bestand. Deshalb kann man aus dem erhaltenen Rahmenwerk Bernardino di Lazzaros wohl mit einigem Recht eine konkrete Vorstellung davon gewinnen, wie die Rahmenarchitektur von Peruginos „Tabula“ tatsächlich strukturiert und dekoriert gewesen war. Die Rekonstruktion der „Tabula“, wie sie Francesco Cotana meisterhaft gezeichnet hat, greift daher mit guten Gründen auf Teile dieser Dekoration zurück, wobei ebenso gut begründet auch andere Dekorationsformen aus dem Œuvre Peruginos mit einbezogen werden (Abb. 885cf.).¹⁹⁰³ Die Anordnung der Bischofstafeln außen, jenseits der vorspringenden Stützen und damit als Basis für weitere Stützelemente erscheint jedoch schon allein aufgrund der Maße und damit auch schon ohne den Einbezug des Rahmenwerks aus Castel

1899 Menchetelli und Cotana 2023, S. 110.

1900 Ibid., S. 41 meL.

1901 Ibid., S. 41 meN.

1902 Ibid., S. 41 f. meN und weiterer Literatur, u. a. Tugliani 2023.

1903 Die Herkunft der bei der Rekonstruktion verwendeten Dekorationen wird ausführlich beschrieben bei Menchetelli und Cotana, S. 110 f.

Rigone gerechtfertigt und wird daher auch in die weiter unten vorgeschlagene alternative Rekonstruktion in Form eines Schanks übernommen (Abb. 885h). Sie hat auch den Vorteil, dass nun endlich geklärt ist, wie die auf den Außenseiten der Säulenpostamente angeordneten Figurentafeln überhaupt sichtbar sein sollen, wenn die „Tabula“ in eine „Cassa“ hinein versenkt wird. Bei den Rekonstruktionen, die nach außen hin kaum Abstand zwischen den Säulenpostamenten und der Rahmung der „Cassa“ vorgesehen hatten, wären diese Figuren unmittelbar durch die „Cassa“ verdeckt worden (Abb. 882 und 884f.).

Wenn man bei der Rekonstruktion nun die Beschreibung der „Tabula“ allerdings auch die Ausführungen mit einbeziehen möchte, die Francesco Maria Galassi in der dritten Auflage seines Kirchenführers zu S. Pietro von 1792 zum Altarbild von Perugino eingefügt hat, so ist zu berücksichtigen, dass er von vergoldeten „kannelierten Säulen dorischer Ordnung“ gesprochen hatte, die auf der Predella aufgeruht hätten („[...] la pittura del quadro [...] combaciava, e si univa alle due basi, [...] e sopra delle quali posavano le colonne scanalate d'ordine dorico, tutte indorate, come lo era tutto l'ornato, d'una ben intesa architettura, magnifico, e grandioso.“¹⁹⁰⁴ Dagegen ist das Altarbild in Castel Rigone von einer doppelten Pilasterordnung gerahmt, weshalb diese Gestaltung auch in die Rekonstruktion der Ausstellung von 2023 übernommen wurde (Abb. 891l und 885a–885e). An dieser Stelle ist auch zu betonen, dass schon der erste Vertrag mit Perugino von „*Colupne autem et cornices et totum aliud ornamentum ipsius tabule*“ (Hvm) gesprochen hatte (Dok. 11); ebenso verwenden die in ihrem Quellenwert an dieser Stelle allerdings schwer zu beurteilenden ersten „Notanda“ den Begriff „*stylobatas columnarum inauratarum quae mediam tenebant tabulam Ascentionis*“ (Hvm) (Dok. 30).¹⁹⁰⁵ Laura Teza geht bei der Interpretation der „Notanda“ zwar davon aus, dass in umbrischen Verträgen die Wörter „*colonne*“ und „*colonnelle*“ in Wahrheit Pilaster („*parastre*“) bezeichnen würden,¹⁹⁰⁶ doch könnte es auch sein, dass der Vertrag mit Perugino hier beim Wort zu nehmen ist.

Fraglich wäre dann aber, ob es sich um eine klassische „Dorica“ gehandelt haben kann. Üblicherweise wird Donato Bramante zugeschrieben, am Tempietto von S. Pietro in Montorio in Rom zum ersten Mal seit der Antike die dorische Ordnung wieder in korrekter Form verwendet zu haben. Dieser ist jedoch erst um 1502–1507 zu datieren.¹⁹⁰⁷ Möglicherweise war die Säulenordnung also nur in einer Form dorisierend, die den kunstsachverständigen Mönch Francesco Maria Galassi

1904 Galassi 1792, S. 49f. Diese Passage fehlt in den Voraufagen.

1905 ASPi, L. C. 15, S. 119r, zit. nach den Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, Prot. 1486–1497, N. 507, c. 119 ed. Canuti 1931 II, S. 176f., Dok. 224 und Kommentar zum ersten Künstlervertrag mit Perugino (Notanda in praecedenti Instrumento [1495, 8 Martii]), nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 144.

1906 Teza 2023b, S. 39 Fn. 27.

1907 Touring Club Italiano 2012f, S. 601, s. a. Henze, et al. 1994, S. 251 f. Möglicherweise hat das Altarbild also nur eine im weitesten Sinne dorisierende Ordnung gehabt. Dem Kunstgelehrten Francesco Galassi ist jedenfalls zuzutrauen, die Bezeichnung „Dorica“ nicht willkürlich zu verwenden.

zu einer entsprechenden Bezeichnung veranlasst hatte. Darauf wird im Folgenden noch einzugehen sein. Für Pietro Peruginos Himmelfahrtsaltar vollständig vergoldete Säulen mit Kanneluren zu rekonstruieren, erscheint jedoch mit einem erneuten Blick auf die nur wenig später entstandene Rahmung von Giannicola di Paolos Johannesaltar im Peruginer Collegio del Cambio alles andere als abwegig (Abb. 899). Die hier allerdings erneut korinthisierende Ordnung wird innen von flachen, ebenfalls vollständig vergoldeten Pilastern begleitet; möglicherweise trugen die über den nun außen seitlich rekonstruierten Bischofstafeln des Himmelfahrtsaltars ähnlich gestaltete Pilaster. Im Übrigen mag es sich bei den Stützelementen beim Himmelfahrtsaltar ebenfalls wie bei Giannicolos Johannesaltar um Halbsäulen gehandelt haben.

Aus direkter Anschauung war Galassi allerdings tatsächlich die unmittelbare Rahmung der Gottvater-Lünette bekannt. So berichtet er, dass die Tafel in schlechtem Zustand gewesen sei, weil sich die Bretter, die den Bildträger bildeten, auseinanderbewegt hätten. Daher seien diese sorgfältig wieder zusammengefügt worden, wofür man allerdings die „orbikulare“ (d. h. wohl halbkreisförmige), vergoldete und geschnitzte Rahmung entfernt habe. Diese Maßnahme war laut Galassi im Übrigen unter den Kunstverständigen in Perugia durchaus umstritten gewesen.¹⁹⁰⁸ Wie gering der Wert war, der um 1800 derartigen Rahmenwerken beigemessen wurde, zeigt auch die Einschätzung Baldassarre Orsinis, der meinte, das ehemalige Rahmenwerk um Peruginos Hochaltar sei nur geschaffen worden, „weil der barbarische Stil jener Zeit bestimmte architektonische Verzierungen verlangte, die andere Gemälde zu ihrer Verschönerung umhüllten“.¹⁹⁰⁹ Es mag diese Haltung gewesen sein, die wesentlich dazu beigetragen hat, dass heute kaum mehr zeitgenössische Rahmenarchitekturen vorhanden sind, anhand derer man die Rahmung von Peruginos Himmelfahrtsaltar sicher rekonstruieren könnte. Hinzu kommt laut Roberto Saccuman, dass die Rahmenwerke am Beginn der Entwicklung der gegenüber den mittelalterlichen Altarwerken deutlich höheren Renaissancealtäre noch nicht in einer Qualität und Stabilität gearbeitet wurden, die eine dauerhafte Erhaltung gewährleisteten.¹⁹¹⁰ Den von Francesco Maria Galassi beschriebenen schlechten Zustand der Lünettenrahmung der Gottvater-Tafel mag man als Hinweis sehen, dass dieser Befund auch auf Peruginos Altarwerk für S. Pietro in Perugia zutraf.

Eine Frage, die bei der Rekonstruktion der „Tabula“ noch zu leisten wäre, ist die genaue Anordnung der sechs verbleibenden Figurentafeln auf den vorspringenden Postamenten der die Himmelfahrt Christi rahmenden Stützen. Der Vertrag mit Perugino hatte die Gestaltung der Predella im Einzelnen ja nicht festgelegt, sondern

1908 Galassi 1792, S. 26 f.

1909 „Aveva Pietro dipinto tutta quest’opera fino ad ora descritta, per l’altar maggiore, ove fu posto il sontuoso tabernacolo che vi si rimira; e perche ancora il fare barbaro di que’ tempi domandava certi architetonici adornamenti, che incassavano altre pitture per loro abbellimento; cosi in questa vi era la sua predella con altre tavolucce, e vi si univano anche due porte per entrare nel coro, le quali avevano per finimento le due palle, che si veggono appiccate alla porta della chiesa“, Orsini 1804, S. 157.

1910 Ich danke Roberto Saccuman für diesen Hinweis in einem Gespräch am 25. Oktober 2023.

vielmehr dem Abt überlassen, der S. Pietro zum Zeitpunkt ihrer Bemalung leiten würde. Auch aus späteren Beschreibungen kann die Reihenfolge der Figurentafeln nicht sicher abgeleitet werden. Schon bei den Christus-Historien war nämlich deutlich geworden, dass die Reihenfolge, in der die einzelnen Figurentafeln in den „Notanda“ genannt werden, nicht zwingend die Reihenfolge der Tafeln in ihrer Anbringung von links nach rechts nennen. Auch wenn man also annehmen möchte, dass die Reihenfolge der Tafeln an den Säulenpostamenten jener Reihenfolge entsprochen haben mag, in der sie in der Mitte des 18. Jahrhunderts über den Sakristeitüren gegangen haben, kann man diese nicht sicher anhand ihrer Abfolge in der Beschreibung der „Notanda“ rekonstruieren.¹⁹¹¹ Ohnehin scheint die Reihenfolge, in der die einzelnen Heiligen genannt werden, eher vom Willen des Autors bestimmt zu sein, ihre Eigenschaften und ihre historischen Beziehungen zueinander zu erklären.

Auf Basis des restauratorischen Befunds scheint die Anordnung der Figurentafeln nicht rekonstruierbar zu sein,¹⁹¹² zumal sie nachträglich offenbar sämtlich beschnitten wurden.¹⁹¹³ Dies kann man schon aus der Tatsache schließen, dass die Tafeln anders als bei den Bischofstafeln höchstens auf ihrer Oberseite einen grauen Streifen aufweisen, der aber – wenn er überhaupt sichtbar ist – unterschiedlich stark angeschnitten erscheint (Abb. 855–860). Daher ist in der Literatur versucht worden, die Anordnung durch ikonographische oder formale Aspekte zu klären.¹⁹¹⁴

1911 Entsprechend dieser Überlegungen hätte sich dann am linken Stylobat außen die Tafel des heiligen Benedikt, vorn die der heiligen Scholastika und innen die des heiligen Maurus befunden. Am rechten Stylobat wäre dagegen innen die Tafel des heiligen Placidus, vorn die der heiligen Flavia/Giustina und außen die des S. Pietro Abate angebracht gewesen, vgl. Kommentar zum ersten Künstlervertrag mit Perugino (Notanda in praecedenti Instrumento [1495, 8 Martii]), nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 143 f. (Dok. 30).

1912 Für eine Zustandsbeschreibung der Tafeln s. Saccuman 2023.

1913 Befund von Roberto Saccuman bei einem Gespräch am 25. Oktober 2023.

1914 Walter Bombe nahm grundsätzlich eine ähnliche Verteilung an, ohne jedoch die Figurentafeln im Einzelnen genau zu lokalisieren (Bombe 1914b, S. 49). Jullian verwendet für seine Rekonstruktion sowohl kompositorische wie auch inhaltliche Argumente. Entsprechend ihrem Adorationsgestus ordnet er innen links S. Giustina und innen rechts den hl. Placidus an. Bezüglich der von ihm vorgenommenen Anordnung der heiligen Scholastika und des heiligen Benedikt auf der Frontseite links bzw. rechts argumentierte er, dass sie sowohl Geschwister seien als auch beide nach außen schauen würden, was auf Benedikt jedoch nur sehr eingeschränkt zutrifft. Die verbleibenden Figuren ordnete er außen an; entsprechend ihrer Orientierung sei der heilige Maurus links und S. Pietro Abate rechts zu rekonstruieren (Jullian 1961, S. 64–74). Jullian ließ von dieser Anordnung durch Claude Camponagara eine fotografische Montage anfertigen, die er unter *ibid.*, S. 59 und S. 71 abbildete. Für Giovanni Manuali schlagen bei der Anordnung der sechs kleineren Figurentafeln inhaltliche Erwägungen die von Camesasca vorgetragenen formalen Argumente (s. u.). So möchte er die Figurentafeln gemäß den Generationen anordnen, nämlich die hl. Scholastika (l) und der hl. Benedikt (r) als Geschwister vorn; innen Maurus (l) und Placidus (r) als Schüler Benedikts und außen Flavia [= S. Giustina] (l) und S. Pietro Abate (r) als verbleibende Heilige (Manuali 2003, S. 66). Ebenfalls inhaltlich argumentiert Donato Ogliari, der vorn die Geschwister Scholastika (l) und Benedikt (r), jeweils außen mit dem hl. Maurus (l) und dem hl. Placidus (r) die „Oblati fanciulli“ Benedikts und innen die beiden „institutionellen“ Repräsentanten des benediktinischen Mönchtums S. Giustina (l) und den Klostergründer S. Pietro

Das Problem der ikonographisch-inhaltlich begründeten Rekonstruktionen ist jedoch, dass sie jeweils zu unbefriedigenden Lösungen führen, wenn etwa der nach schräg oben gerichtete Adorationsgestus der S. Giustina bei einer Anbringung vorn oder außen nicht mehr auf den himmelfahrenden Christus gerichtet ist, sondern vielmehr ins Leere geht.¹⁹¹⁵ Die Anordnung der Auferstehungstafel entgegen der Chronologie in der Mitte ist jedoch ein deutliches Indiz dafür, dass bei der Disposition des Himmelfahrtsaltars mit seiner pedantisch achsensymmetrischen Haupttafel kompositorisch-formale Überlegungen eine deutlich größere Rolle spielen als die Einhaltung einer inhaltlichen Konsistenz. Damit kann die Beobachtung Ettore Camesascas nicht vernachlässigt werden, wonach sich die Figurentafeln in drei Gruppen einteilen lassen, nämlich in solche, die nach oben schräg hin adorieren (S. Giustina (Abb. 857) und der hl. Placidus (Abb. 858)), solche, die sich mit ihrem Blick oder einer Geste direkt an den Betrachter wenden (die den Betrachter fixierende hl. Scholastika (Abb. 856) und der auf ein aufgeschlagenes Buch zeigende S. Pietro Abate (Abb. 859)) und schließlich solche, die in sich versunken sind und keinen Kontakt nach außen aufnehmen (der lesende hl. Maurus (Abb. 855) und der nach schräg unten blickende hl. Benedikt (Abb. 860)). Nach dem von Giovanni Manuali publizierten Röntgenbefund hatte der hl. Maurus mit seinem Blick ursprünglich den Betrachter fixiert (Abb. 872a);¹⁹¹⁶ die Tatsache, dass dieser Heilige in sich gekehrt auftritt, war also so wichtig, dass die Augen nachträglich korrigiert wurden. Die so entstehende kompositorische Paarbildung erscheint so auffällig, dass sie als geradezu zwingendes Moment für die Anordnung der Figuren erscheint, nämlich außen die in sich versunkenen Figuren, vorn zum Betrachter hin die mit diesem interagierenden Heiligen und innen die den himmelfahrenden Christus adorierenden Personen. Wenn man außerdem annehmen möchte, dass

Abate (r) anordnen möchte, Ogliari 2023, S. 23. Ohne ihn zu nennen, rekonstruiert Ogliari damit faktisch wie Manuali, wobei er allerdings die Position der an der Außen- und Innenseite der Pilaster angeordneten Figurenpaare tauscht und für das Paar Giustina/S. Pietro Abate eine inhaltliche Klammer findet.

Laura Teza gelangt ebenfalls durch ikonographische Betrachtungen zu ihrer Rekonstruktion der Figurentafeln, bezieht dabei aber auch kompositorische Argumente mit ein. Dabei will sie das rechte Säulenpostament als Ort der Darstellung des hl. Benedikt (vorn) mit seinen Schülern rekonstruieren (innen der adorierende hl. Placidus und außen der lesende hl. Maurus). Etwas weniger geschlossen erscheint dagegen das linke Säulenpostament, das außen die „institutionelle“ Seite des benediktinischen Mönchtums zeige (links den auf ein Buch weisenden Pietro Abate und innen die adorierende S. Giustina) und vorn die allerdings nicht zu diesem Thema passende hl. Scholastika, Teza 2023c, S. 207 f.; vgl. auch bildliche Rekonstruktion auf S. 209, Abb. 7. Auf diese Art adorieren innen die zwei Figuren die Himmelfahrt Christi, während außen zwei mit Büchern beschäftigte Benediktinerheilige zu sehen sind.

1915 Vgl. aber Ogliari 2023, S. 23, der eine Verwendung der Pose als typische Haltung des Märtyrers ansieht, deren Einsatz mithin auch ohne unmittelbares kompositorisches Ziel gerechtfertigt erscheine. Rudolf Hillger von Gaertringen hat den himmelwärts gerichteten Blick als Erfindung Peruginos identifiziert, „die als allgemeinverständliche Chiffre für eine ungewöhnlich inspirierte Devotion weite Verbreitung fand“, Hiller von Gaertringen 2011a, S. 262.

1916 Manuali 2003, S. 70, Abb. 2.

sich die Figuren immer tendenziell zur Mitte hin neigen, um eine geschlossene Komposition zu erhalten, müssten die Figuren mit Ettore Camesasca angeordnet werden in der Reihenfolge hl. Maurus – hl. Scholastika – S. Giustina für das linke Säulenpostament und hl. Placidus – S. Pietro Abate – hl. Benedikt für das rechte.¹⁹¹⁷

Fraglich ist abschließend noch die genaue Allokation der beiden Bischofs- tafeln, die, wie die Untersuchungen des Forschungsteams der Ausstellung „Il Perugino di San Pietro“ von 2023 ergeben haben, außen seitlich der vorspringenden Säulenpostamente angeordnet werden müssen. Dabei ist noch ein weiteres Ergebnis zu berücksichtigen, das mit dem Katalog der Ausstellung vorgelegt wurde. So hat Laura Teza herausgearbeitet, dass die beiden Bischöfe, denen über ihr Amtsortat hinaus jegliche individualisierenden Attribute fehlen, bisher falsch identifiziert worden sind. Teza legt dar, dass Luca Signorelli in der Pala di Sant’Onforio von 1484 für die gleichnamige Kapelle des Peruginer Doms S. Costanzo den hl. Herkulanus ebenfalls lesend darstellte (Abb. 891v), während der hl. Constantius auf dem Frontispiz von Cesare Brancadoros „Atti di S. Costanzo vescovo e martire di Perugia protettore della cattedrale di Orvieto“ (Fermo 1803; Abb. 891wf.) genau der Darstellungsweise des zur Seite schauenden zweiten Bischofsheiligen in Peruginos Predella entspricht – tatsächlich verweist laut Teza eine Fußnote des Buches auf Peruginos Bischofstafel als Vorbild für diese Darstellung.¹⁹¹⁸ Diesen Überlegungen muss man zustimmend folgen und könnte noch hinzufügen, dass Perugino selbst in der Pala dei Decemviri bereits 1495–96 und damit im unmittelbaren zeitlichen Umfeld mit dem Himmelfahrtsaltar für S. Piero den hl. Herkulanus in ganz ähnlicher Form wie bei der Pala di Sant’Onofrio Signorellis dargestellt hatte (Abb. 891u).

Wohl aufgrund kompositorischer Überlegungen ist bisher ganz überwiegend der zur Seite schauende Bischof links und der lesende Bischof rechts angeordnet worden.¹⁹¹⁹ Hiervon ist nur Pietro Scarpellini abgewichen, vielleicht, weil mit der

1917 Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97 f. Seiner Argumentation folgten Habert 1987, S. 24 und 29 (der diese Sicht fälschlicherweise Bombe zuschreibt); Scarpellini 1991, S. 93, 202–208; Gardner von Teuffel 2001, S. 113 f. mwH und Gardner von Teuffel 2004a, S. 148.

Als Alternative zu dieser Rekonstruktion schlug Camesasca vor, dass die sechs kleineren Figurentafeln paarweise das Hauptbild flankiert haben könnten, wobei er, wahrscheinlich versehentlich, nun die heilige Scholastika mit dem heiligen Benedikt und nicht mit S. Pietro Abate korrespondieren ließ (Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97). Es gibt jedoch keinen Grund, eine solche Anordnung der Tafeln anzunehmen, da kein Altarbild Peruginos bekannt ist, das eine solche Disposition aufweisen würde (vgl. Habert 1987, S. 26). Außerdem hat René Jullian darauf hingewiesen, dass eine solche Allokation auch der durch die Konsole im Hintergrund vorgegebenen horizontalen Struktur der einzelnen Figurentafeln widersprechen würde (Jullian 1961, S. 73 f.). Nach dem von Giovanni Manuali reproduzierten Röntgenbild der Maurustafel hatte der nun mit niedergeschlagenen Augen in einem Buch lesende Heilige ursprünglich geöffnete Augen gehabt, wobei sein Blick wie beim hl. Benedikt zur Seite wegging (Abb. 855 und 872a; Manuali 2003, S. 70, Abb. 2). Unklar ist, ob dieser malerische Planwechsel auch mit einem Planwechsel bei der Allokation der Figuren einherging.

1918 Teza 2023b, S. 208 meN.

1919 Jullian 1961, S. 72 mit Abb. auf S. 71; Camesasca 1959, S. 72 und 75; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97 f. (und damit auch Gardner von Teuffel 2004a in der

bisherigen Identifikation die Anordnung der Bischöfe der Chronologie ihrer Amtszeiten widersprach.¹⁹²⁰ Laura Teza hat nun erstmals und mit guten Gründen die Bischofstafeln außerhalb der vorspringenden Säulenpostamente angesiedelt und dabei die Reihenfolge übernommen, die bei der bildlichen Rekonstruktion im ganz überwiegenden Teil der Literatur angewandt worden war.¹⁹²¹ Dadurch wird mit der neuen Identifikation der Tafeln der hl. Constantius links und der hl. Herkulanus rechts angeordnet, so dass nun Chronologie und das Postulat einer geschlossenen Komposition zugleich erreicht werden. In dieser Anordnung nun schließt Constantius die Komposition durch seinen angewinkelten rechten Arm nach links ab, während der hl. Herkulanus sich vom Betrachter aus gesehen nach links neigt und so trotz der leichten Wendung seines Oberkörpers nach rechts ebenfalls für einen runden Abschluss der Komposition nach rechts sorgt (Abb. 885d und 885h).¹⁹²²

Hinzufügen könnte man am Ende noch eine kleine Beobachtung zur Urheber-schaft der Predellentafeln. So ist in der Forschung ausführlich diskutiert worden, ob in der Stilistik der Predellentafeln nicht die Hand des jungen Raffael zu erkennen sei.¹⁹²³ Interessant ist in diesem Zusammenhang möglicherweise noch ein weiteres Detail: So fehlen in der Mitte der aufgeschlagenen Bücher des hl. Maurus (Abb. 855) und des hl. Herkulanus (Abb. 862) jeweils zahlreiche Seiten; offenbar wollte der Maler zugleich ein umfangreiches Buch malen, dieses aber gleichzeitig nicht zu schwer erscheinen lassen. Ein solcher Irrtum findet sich dagegen nicht in der Darstellung des Buches beim hl. Herkulanus auf der Haupttafel der von Peruginos in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Himmelfahrtsaltar gemalten „Pala dei Decemviri“ (Abb. 891u), wohl aber bei Raffaels noch stark dem peruginesken Stil verpflichteten Madonna

Rekonstruktionszeichnung, S. 153, Abb. 16, die die Rekonstruktion der „Tabula“ von Castellaneta und Camesasca übernimmt; Habert 1987, S. 24 und 26 (falsch wiedergegeben in Teza 2023c, S. 209) und Gromotka 2016, S. 91, Abb. 9.

1920 Scarpellini 1984 und Scarpellini 1991, S. 93 und 202–208.

1921 Teza 2023c, S. 209.

1922 Bei der Vorstellung der Ergebnisse seiner Restaurierung der fünf in S. Pietro verbliebenen Predellentafeln berichtete Giovanni Manuali von Beschriftungen in Tinte auf der Rückseite beider Bischofstafeln, die deren Allokation in der im 19. Jahrhundert gefertigten Rahmung in der Sakristei angäben; die Tafel des hl. Constantius (bei Manuali „S. Ercolano“) trüge darüber hinaus eine schriftliche Ermahnung („richiamo“) in roter Tempera, die ihre genaue Position in der Reihenfolge mit den Historientafeln in Rouen angäben, allerdings reproduzierte Manuali den genauen Inhalt dieser Angaben nicht (Manuali 2003, S. 68 f.). Tatsächlich sind auf den fotografischen Reproduktionen der Rückseiten der beiden Tafeln kurze Beschriftungen zu sehen, die ich jedoch nicht entziffern konnte (Abb. 861af.). Auf der Tafel des hl. Herkulanus (nicht des hl. Constantius – oder tragen die Bildbezeichnungen bei Saccuman noch die alten Namen der Bischöfe?) sieht man tatsächlich einen breiten und langen roten senkrechten Strich, den offenbar sieben kürzere waagerechte rote Striche kreuzen; auch das ist nicht ohne Weiteres zu interpretieren. Die Rückseiten sind auf den durch Saccuman publizierten Fotografien außerdem angeschnitten (Saccuman 2023, S. 75, Abb. 6c und 6d). Außerdem nannte Manuali einen grauen Streifen oberhalb des Kopfes des S. Pietro Abate, der dessen genaue Allokation im Verhältnis zu den anderen Tafeln angäbe, ohne dass diese Argumentation anhand der gemachten Angaben jedoch nachvollzogen werden könnte (Manuali 2003, S. 70).

1923 S. dazu den Forschungsbericht bei Teza 2023b, S. 45 f. und Ferino-Pagden 2023.

Solly in der Gemäldegalerie in Berlin (Abb. 891uu). Mithin könnte man in der irrigen Darstellung der Bücher in allen drei Tafeln möglicherweise einen Hinweis auf eine gemeinsame Autorschaft durch den jungen Raffael erkennen.

g) Schrank oder Triumphbogen? Zwei konkurrierende Theorien zur Rekonstruktion der „Cassa“

Erscheint damit die „Tabula“ auf Basis des Befunds der Schriftquellen, der erhaltenen Tafeln und der genannten Vergleichsstücke weitgehend rekonstruierbar, so stellt sich eine sichere Rekonstruktion der Gestalt der „Cassa“ dagegen weit schwieriger dar. Den vertraglichen Bestimmungen zu ihrer Fertigung lassen sich kaum Informationen entnehmen; man erfährt nur von einer Bemalung und Ausschmückung in Gold und Azurblau („pingere et ornare ad aurum et azzurum“), der Verwendung von „Friesen und anderen Ornamenten“ („et cum fregis et aliis ornamentis“) und dem Vorhandensein „gewisser Prophetenfiguren“ („et certis figuris profetarum“).¹⁹²⁴ Das in dem Vertrag genannte Blatt mit einer Zeichnung jener „Cassa“, das die genaue Ausführung festhalten soll, ist nicht erhalten, bzw. es scheint, wie oben dargelegt, niemals ausgeführt worden zu sein. Die spärlichen Angaben des zweiten Vertrags lassen sich auch nicht durch den Bericht der „Notanda“ von um 1763 ergänzen (Dok. 31), da sie die ursprüngliche „Cassa“ ebenfalls nicht beschreiben – womöglich, weil sie 1763 bereits nicht mehr existierte.

Die oben angestellten Überlegungen haben ergeben, dass Christa Gardner von Teuffel sehr gute Gründe dafür vorgelegt hat, die „Cassa“ grundsätzlich als schrankartige Struktur zu rekonstruieren, die die „Tabula“ in sich aufnehmen konnte (Abb. 882, vgl. Abb. 884 f.). Bei der Ausstellung „Il Perugino di San Pietro“ im Jahr 2023 ist aber nun ein neuer Rekonstruktionsvorschlag vorgelegt worden, bei dem die „Cassa“ als Triumphbogen rekonstruiert wird, der die „Tabula“ nach drei Seiten umgibt, und bei dem die beiden Propheten-Tondi in den Zwickeln zwischen deren Bogen und dem rechteckigen Abschluss der Tabula rekonstruiert wird (Abb. 885a–885e).

Die schriftliche Begründung des Rekonstruktionsvorschlags für die „Cassa“ im Zuge der durch das Team gemeinsam erarbeiteten Gesamtreakonstruktion übernimmt im Katalog vor allem der Kunsthistoriker Davide Tugliani. Er verweist zunächst darauf, dass das von Christa Gardner von Teuffel beigebrachte Beispiel von Defendente Ferraris Altarwerk für den Hochaltar von S. Antonio in Ranverso (Abb. 888) einer anderen Kulturlandschaft angehöre und dass derartige Altarwerke in Zentralitalien nicht üblich gewesen seien. Außerdem seien derartige Türflügel wie beim Altarbild in Ranverso oder im Falle der von Gardner von Teuffel als Beispiele angeführten Orgelflügel entsprechend ihrer länglichen Form mit biblischen Szenen oder mit Einzelfiguren geschmückt gewesen, was beim Himmelfahrtsaltar Peruginos aber

1924 ASPg, L. C. 15, S. 183v, zit. nach Canuti 1931 II, S. 178, Dok. 228 (Dok. 15).

nicht der Fall gewesen war.¹⁹²⁵ Für die Positionierung von Tondi in den Zwickeln eines vorspringenden eckigen Triumphbogens, der ein oben rund geschlossenes Zentralbild rahmt, würde man durchaus weitere Beispiele finden, so etwa beim im 14. Jahrhundert gemalten Grab von Fina Buzzaccarini und Francesco il Vecchio da Carrara der Werkstatt von Andriolo De Sanctis im Paduaner Baptisterium (das freilich ebenfalls nicht ohne Weiteres derselben Kunstlandschaft angehört) (Abb. 891b f.) und Giovanni Santis Cappella Tiranni in der Kirche San Domenico in Cagliari in den Marken (frühe 1490er, Abb. 891c).¹⁹²⁶ Ähnlich gestaltet sind außerdem die von Perugino selbst gemalte Kapelle der Anbetung der Weisen in der Kirche Madonna delle Lacrime in Trevi (Abb. 891f) mit ihrer in Stein gefertigten Triumphbogenrahmung und den teils durch Malerei fingierten weiteren Rahmungselementen (Abb. 891d) und die nach diesem Vorbild von Lo Spagna gemalte Cappella di S. Francesco in derselben Kirche, bei der in den Tondi sogar genauso wie in S. Pietro in Perugia Propheten Schriften präsentieren (Abb. 891e).¹⁹²⁷ Es sei sogar möglich anzunehmen, dass das als Triumphbogen zu rekonstruierende Altarwerk Peruginos für diese beiden Kapellen unmittelbar zum Vorbild geworden sei.

Von besonderer Wichtigkeit ist für Tuglianis Argumentation die Tatsache, dass Perugino im ersten Künstlervertrag die Malerei der „Cassa“ noch ausgenommen wurde, die die Tafel umgebe, „sowie die Ornamente, die sich im oberen Bereich dieser Tafel befinden“ („Non tamen venire intelligatur in dicto coptumo capsae quae circumdat dictam tabulam, neque ornamenta posita in summitate dictae capsaee, sed solum veniat corpus ipsius tabulae cum suis ornamentis, etc.“).¹⁹²⁸ Diese Formulierung sei damit zu erklären, dass es eben um die Bemalung der Figuren in den hoch liegenden Zwickeln eines Triumphbogens gegangen sei.¹⁹²⁹ Leonardo Lolli hat zu bedenken gegeben, dass man an dieser Stelle noch bekräftigend hinzufügen könnte, dass das hier verwendete Verb „circumdat“ („umfängt“) eine nur einfassende Rahmung suggeriere, während bei einer schrankartigen Struktur der „Cassa“ eher ein Verb wie „continet“ („enthält“) oder „claudet“ („einschließen“) zu erwarten gewesen sei. Das lasse eher an eine seitlich umgebende Struktur wie den im Zuge der Ausstellung von 2023 vorgeschlagenen Triumphbogen denken als an einen das Altarbild potenziell vollständig einschließenden Schrank.¹⁹³⁰

Tugliani fügte noch hinzu, dass es mit der von ihm vorgeschlagenen Rekonstruktion auch nicht mehr notwendig sei davon auszugehen, dass Perugino enorm große leere Flächen an den Innen- und Außenseiten von zwei über sieben Meter hohen Türen hätte füllen müssen und für deren möglichen Schmuck konkret nur die beiden Propheten-Tondi überliefert sind.¹⁹³¹ Vielmehr hätte sich die Nennung

1925 Tugliani 2023, S. 60.

1926 Ibid., S. 60 mwA.

1927 Tugliani 2023, S. 61 meN.

1928 ASPg, L. C. 15, S. 119r, zit. nach Canuti 1931 II, S. 177, Dok. 224 (Dok. 11).

1929 Tugliani 2023, S. 60.

1930 Bei einem persönlichen Gespräch am 16. Oktober 2023.

1931 Tugliani 2023, S. 60.

von Gold und Azurblau auf den Fond der „Casa“ bezogen, dessen Gestaltung wie bei erhaltenen Vergleichsbeispielen als „Cielo stellato“ zu rekonstruieren sei.¹⁹³²

Diese Argumentation wird durch Valeria Menchetelli und Francesco Cotana in ihren Erläuterungen der von Cotana bravourös ausgeführten Rekonstruktionszeichnung noch um die Erwägung ergänzt, dass „architektonische und ikonographische Erwägungen“ („considerazioni sia architettoniche che iconografiche“) zu dem Schluss führten, dass die Propheten tatsächlich an erhöhter Position angebracht gewesen sein müssten.¹⁹³³ Wahrscheinlich beziehen sich die beiden Architekten dabei auf den Hinweis von Rudolf Hiller von Gaertringen, dass Blick und Gesten der beiden Propheten auf ein Objekt schräg unter ihnen gerichtet waren, weshalb er im Rekonstruktionsvorschlag von Christa Gardner von Teuffel für eine Anbringung auf den Innenseiten plädierte.¹⁹³⁴ Außerdem, so Menchetelli und Cotana weiter, habe Perugino mehrfach den Konstantinsbogen dargestellt, der ihn zu dem Triumphbogenmotiv inspiriert haben könnte.¹⁹³⁵

Tatsächlich lassen sich für diesen Rekonstruktionsvorschlag also derart gute Gründe vorbringen, dass er nicht ohne Weiteres verworfen werden kann. Er bringt aber auch seine ganz eigenen Probleme mit sich. So lässt sich zwar Gardner von Teuffels Verweis auf Defendente Ferraris Altarbild in Ranverso mit einem Verweis auf die abweichende Kulturlandschaften Piemont infrage stellen, doch hatte die Autorin ja mit dem ebenfalls sehr großen Linauoli-Tabernakel von Lorenzo Ghiberti und Fra Angelico (Abb. 891 s f.) auch ein Beispiel für einen Flügelaltar genannt, der Umbrien deutlich näher liegt.¹⁹³⁶ Aus zwei länglichen Tafeln hatte ursprünglich auch das Verkündigungsdyptichon von Giannicola di Paolo in der Washingtoner National Gallery bestanden, das Christa Gardner von Teuffel als Beispiel für eine solche Komposition aus dem unmittelbaren Umfeld von Pietro Perugino beibringt (Abb. 886). Die Tafel zeigt laut der Autorin noch dazu, dass eine Anbringung von Figurentondi auf ansonsten nur mit Grotesken (den „fregis et aliis ornamentis“ im Falle von Peruginos „Cassa“) geschmückten länglichen Tafeln durchaus denkbar ist.¹⁹³⁷ Gardner von Teuffels Vorschlag, ihre umfassenden Überlegungen zur Gestaltung der „Casse“ von Orgeln in formaler Gestaltung und Funktion¹⁹³⁸ auf die Orgel und das Altarbild von S. Pietro

1932 Ibid., S. 61.

1933 Menchetelli und Cotana 2023, S. 105.

1934 Hiller von Gaertringen 2011b, S. 264.

1935 Menchetelli und Cotana 2023, S. 105.

1936 Gardner von Teuffel 2001, S. 135.

1937 Giannicola di Paolo, Verkündigungsdyptichon, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection; vgl. insgesamt Gardner von Teuffel 2001, S. 120. Vgl. zur Nachwirkung der formalen Lösung von Peruginos Pala di S. Pietro außerdem: *ibid.*, S. 121–124.

1938 Ibid., S. 141 f. mwH. Hier finden sich auch Angaben zu einer angeblich zunächst ablehnenden Haltung der Cassinensen, die nach der von Gardner von Teuffel angegebenen Literatur erst später als andere überhaupt den Neubau von Orgeln zugelassen hätten. Erst 1506 seien Orgeln überhaupt in die in den Missalen der Cassinensen angeblich vorhandene Auflistung einer Standardausstattung der Ordenskirchen aufgeführt worden, vgl. *ibid.*, S. 152.

zu übertragen, ist mit dem gegenwärtigen Kenntnisstand jedoch nicht umsetzbar, da die Gestalt der Orgel dieser Kirche um 1500 tatsächlich weitgehend unbekannt ist.¹⁹³⁹

Gardner von Teuffel hatte außerdem eine Quelle zitiert, wonach die das Binnen-Bild umschließende Struktur des Linaiouli-Tabernakels tatsächlich als „Schränk“ bezeichnet worden war, im Wortlaut nämlich als „armario del tabernacolo ... per serrare [serrare] e chiudere el tabernacolo dipinto di Nostra Donna“. ¹⁹⁴⁰ Dies festigt die in diesem Text vertretene Vorstellung, dass bei einer Bezeichnung als „armario“ eben von einer Struktur mit zwei Türen ausgegangen werden muss. Weiter oben ist im vorliegenden Text ja auch nachgewiesen worden, dass im Kircheninneren von S. Pietro mit Eusebio da S. Giorgios Benediktusaltar im unmittelbaren zeitlichen und räumlichen Umfeld von Peruginos Himmelfahrtsaltar ein weiteres Altarwerk existiert hat, das in den Quellen als „armario“ bezeichnet wird und wohl als Schränk mit zwei Türen zu denken ist. Damit ist das Argument Tuglianis, schränkartige Strukturen seien der umbrischen Kunstlandschaft fremd gewesen, eigentlich schon widerlegt. Würde man nun auch noch sicher belegen können, dass der Begriff „armario“ von den Zeitgenossen tatsächlich auch auf Pietro Peruginos Himmelfahrtsaltar verwendet worden ist (s. o.), so wäre dies ein schlagendes Argument für die Rekonstruktion von dessen „Cassa“ als ein die „Tabula“ umgebendes Element mit zwei Türen.

1939 S. o. Kapitel VIII.1 und unten Kapitel VIII.3.c).

Auf Basis des im letztgenannten Kapitel beschriebenen Ausgangsmaterials möchte Christa Gardner von Teuffel nun die Erstellung einer insgesamt neuen Cassa für die „Organo grande“ von S. Pietro für „circa. 1506“ rekonstruieren, das „Triumphbogenmotiv“ sei vielleicht von Perugino vorgeschlagen worden, eine weitere Ähnlichkeit bildeten die beiden *Tondi* mit dem heiligen Petrus und dem heiligen Paulus auf dem Orgelkasten; es sei gut möglich, dass die „farbenprächtige, klassizistische Dekoration des Orgelkastens“ („colourful, classicizing decoration of the organ-case“ die Bemalung der verlorenen „Cassa“ der Pala di S. Pietro reflektiere, *ibid.*, S. 120f.; näher präzisiert auf S. 145.

Ein Entwurf durch Perugino für den Altarkasten ist allerdings ebenso rein spekulativ wie die Annahme von Gardner von Teuffel, dass Perugino sowohl die „Tabula“ als auch die „Cassa“ des neuen Hochaltares entworfen habe. Gardner von Teuffels Spekulationen darüber, dass die „Cassa“ der Orgel zuvor Türen besessen haben könnte, lassen sich nicht durch Quellen oder durch andere Anhaltspunkte belegen. Ob mit oder ohne Türen besteht ohnehin eine nur sehr eingeschränkte formale Ähnlichkeit zwischen der vermuteten Gestalt des Perugino-Altarwerks und der Orgelkiste in ihrer heutigen Gestalt (vgl. aber *ibid.*, S. 126; Gardner von Teuffel 2004a, S. 142). Die Rechnungsbelege für den Orgelbauer Stefano aus den Jahren 1591 und 92 geben zahlreiche Anhaltspunkte für einen erheblichen Umbau der Orgel, die zwischen den Orgelfeulern nach einer ersten Schätzung auch gar nicht so breit gewesen sein kann, wie sie heute ist – zum jetzigen Zeitpunkt sind also Vermutungen über ihre ursprüngliche Gestalt reine Spekulation. Stilistisch könnte die farbliche Fassung mit den Arabeskenfeldern und Vergoldungen zwar aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen, doch sind für 1592 Zahlungen an den an der in dieser Zeit stattfindenden Neuausmalung von S. Pietro beteiligten Benedetto Bandiera für die Bemalung dieses Orgelkastens belegt (ASPi, L. E. 27 [Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti] *Mastro* (1587–1591), S. 27 und 71 nach Bini [1848] II [Ms.], S. 228), sodass stark angezweifelt werden muss, ob die heute zu sehende farbliche Fassung der angeblichen Neubemalung von 1507 überhaupt entspricht (zu den Arbeiten an der Orgel 1591/92 s. u. S. 765 ff.).

1940 Gardner von Teuffel 2001, S. 135.

Die von Tugliani beigebrachten Beispiele lassen eine Rekonstruktion des Perugino-Altarwerks in Form eines Triumphbogens dagegen als sehr plausibel erscheinen. Allerdings gibt es drei Dinge zu bedenken: Zum einen gehören die präsentierten Vergleichsbeispiele einer anderen Typologie an, und sie sind in einer anderen Technik ausgeführt – es handelt sich um Anraumkapellen aus Stein und in Freskotechnik. Die Existenz einer hölzernen „Cassa“ für ein Altarbild in der hier vorgeschlagenen Form eines Triumphbogens ist dagegen bisher weder auf uns gekommen noch auf anderem Wege sicher nachweisbar. Zum Zweiten gehen der Blick und die Gesten der beiden Propheten bei einer Platzierung in den Zwickeln eines Triumphbogens am himmelfahrenden Christus vorbei (Abb. 885d). Wollte man sie auf das Geschehen der Haupttafel beziehen, müssten sie tiefer und dementsprechend auch weiter außen platziert werden – womöglich eben wie von Rudolf Hiller von Gaertringen vorgeschlagen auf den Innenseiten der geöffneten Türen einer schrankartigen „Cassa“ (Abb. 885h).

Der dritte Einwand gegen Tuglianis grundsätzlich plausiblen Vorschlag einer Rekonstruktion als Triumphbogen besteht in dem Umstand, dass die beiden Propheten-Tondi im Verhältnis zum Rest des Altarwerks beim Perugino-Altar deutlich größer ausfallen als bei den von Tugliani beigebrachten Vergleichsbeispielen. Um überhaupt eine ästhetisch befriedigende Lösung zu erreichen, musste Cotana bei seiner visuellen Rekonstruktion die Tondi in die Rahmung des Rundbogens einschneiden lassen – ein Phänomen, das bei keinem der Vergleichsbeispiele gegeben ist. Außerdem verzichtete er im Gegensatz zu den zwei Fresken der Madonna delle Lacrime in Trevi auf ein bekrönendes Gebälk – vielleicht, weil sich ansonsten keine befriedigende Proportionierung ergeben hätte oder wohl auch, weil das in der Rekonstruktion ohne Altarblock ca. 8,7 m hohe Altarwerk sonst noch höher ausgefallen wäre.¹⁹⁴¹ Vielleicht müsste es sogar noch größer rekonstruiert werden, wenn man bedenkt, dass am 15. September 1483 ja Holz besorgt wurde „für die Vase, die auf die Spitze des Altarbilds gestellt wird“ („per lo vaso che va in cima a l’anchona“)¹⁹⁴² – vielleicht ist also sogar noch eine vasenartige Struktur zu rekonstruieren, die die „Tabula“ bekrönt hat und dann noch von der „Cassa“ umgeben wurde.

Es ist das besondere Verdienst von Francesco Cotana, mit seiner Rekonstruktion aufzuzeigen, dass es dennoch eine ästhetisch überzeugende Lösung für die Rekonstruktion in Form eines Triumphbogens möglich ist. Ein weiteres Verdienst ist es, eine gewisse Vorstellung davon zu geben, welche Dimensionen die „Tabula“ und die „Cassa“ einschließlich des Rahmenwerks gehabt haben könnten, nämlich ca. 5,6 m × 7,5 m für die „Tabula“ und 6 m × 8,7 m für die „Cassa“ in Form eines

1941 Die Höhe habe ich abgeleitet aus 20,7 cm Höhe im Plan bei Menchetelli und Cotana 2023, S. 109, Abb. 5 bei einem Maßstab von 1:42,06.

1942 S. o. Fn. 1790. Rossi gibt ihre angeblich in einem Rechnungsbucheintrag vorhandene Positionierung als „nella cima“ an (Rossi 1872, S. Fn. 5); da sie wohl kaum vor der Gottvater-Lünette gestanden haben wird, ist m. E. nur eine Positionierung über der Rahmenleiste dieser Lünette denkbar. Die Vase fehlt in Gardner von Teuffels Rekonstruktionszeichnung, (vgl. Abb. 882 = Gardner von Teuffel 2004a, S. 153, Abb. 16).

Triumphbogens.¹⁹⁴³ Würde man die von Cotana rekonstruierte „Tabula“ in eine „Cassa“ in Form eines Schrankes stellen, so würden sich ca. 5,6 m × 7,9 m Außenmaße ergeben.¹⁹⁴⁴

Diese enormen Maße geben jedoch nicht nur eine Vorstellung davon, wie imposant das Altarwerk im Sanktuarium von S. Pietro gewirkt haben muss (Abb. 885ff. und 893f.). Sie sind auch von großer Wichtigkeit für die Beurteilung der Plausibilität der Rekonstruktionsvorschläge bzw. für die Rekonstruktion der weiteren Geschichte von Peruginos Altarwerk im Inneren von S. Pietro. Wie weiter unten ausführlich dargestellt wird, ist das Altarbild 1567 nach dem Befund der Quellen einschließlich seiner Cassa an die Stelle des zentralen Fensters hoch- und zurückverlagert worden.¹⁹⁴⁵ In einem im Jahr 2016 im Marburger Jahrbuch erschienenen Aufsatz habe ich daher vorgeschlagen davon auszugehen, dass die von mir damals in Nachfolge von Christa Gardner von Teuffel als schrankartige Struktur gedachte „Cassa“ als Ganzes in die Nische des Zentralfensters hinein verlagert worden und dafür der vorspringende Sims in dessen unterem Bereich geschaffen worden sei.¹⁹⁴⁶ Die beiden Karyatiden unterhalb der Nische des Zentralfensters seien um 1591 gemalt worden, um zu illustrieren, dass der entsprechende Sims Peruginos Altarbild trüge (vgl. Abb. 445 und 896).

Eine Messung des Architekten Francesco Cotana ergibt für das Zentralfenster auf der vordersten Ebene und ab dem Sims eine Dimension von 3,19 m × 5,78 m.¹⁹⁴⁷ Das bedeutet, dass nicht einmal die „Tabula“ in die Fensternische gepasst hätte, wenn sie in der eigentlich sehr gut begründeten Form rekonstruiert wird, wie sie Cotana auf Basis der Neuvermessung der Predellentafeln und den sonstigen Erkenntnissen des Ausstellungsteams von 2023 zeichnerisch konkretisiert hatte und wie sie auch als Basis für die hier vorgelegte Aktualisierung der Rekonstruktion in Form eines Schrankes verwendet worden ist. Auf die Frage, wie der Befund der Schriftquellen, der eine Ansiedlung des vollständigen Himmelfahrtsaltars an der Stelle des Zentralfensters im Jahr 1567 fordert, mit dem neuen aus den Objekten gewonnenen Rekonstruktionsbefund zu versöhnen ist, wird im entsprechenden Kapitel ausführlich einzugehen sein. Als plausibelste Rekonstruktion wird sich dort ergeben, dass bereits 1567 die Rahmenanteile der „Cassa“ und der Predella verworfen und nur die beiden Haupttafeln in die zentrale Fensternische eingebracht wurden.¹⁹⁴⁸

Damit kann die Dimensionierung der Fensternische anders als ursprünglich gedacht nicht zur Rekonstruktion des Ursprungszustands beitragen; auch

1943 Die Maße habe ich abgeleitet aus 13,3 cm × 17,9 cm für die „Tabula“ und 14,3 cm × 20,7 cm Höhe im Plan bei *ibid.*, S. 109, Abb. 5 bei einem Maßstab von 1:42,06. Laura Teza gibt in ihrem Text für die von ihr mit entwickelte Rekonstruktion sogar eine Höhe von mehr als 10 m an, Teza 2023b, S. 38.

1944 Bei einer geschätzten Höhe von ca. 18,8 cm im Plan bei *ibid.*, S. 109, Abb. 5 bei einem Maßstab von 1:42,06.

1945 S. u. Kapitel IX.1.

1946 Gromotka 2016, S. 94–98.

1947 Messung von Francesco Cotana vor Ort am 17. Oktober 2023.

1948 S. u. Kapitel IX.1.

in Form eines Schanks wird sie niemals in der Lage gewesen sein, das Altarwerk Peruginos als Ganzes aufzunehmen. Damit kann die Frage, ob Peruginos Altarbild als Triumphbogenarchitektur (Abb. 885b–885e) oder als schrankartige Struktur (Abb. 884f. und 885h) zu rekonstruieren ist, vorerst nicht entschieden werden. Die beiden Lösungen werden in der vorliegenden Publikation daher parallel zueinander vorgestellt. In der Rekonstruktion als Schrank werden außerdem kannelierte Säulen verwendet. Damit soll in schematisierter Form eine Lösung vorgestellt werden, die zutreffen könnte, falls Francesco Maria Galassis Behauptung der Verwendung derartiger architektonischer Elemente zutrifft. Ob sich eine solche Struktur, sollte sie tatsächlich zutreffen, allerdings in einem Triumphbogen oder einem Schrank befunden hat, ist nicht gesagt.

Bei der alternativ vorgeschlagenen Rekonstruktion als Schrank bin ich von der von Francesco Cotana auf Basis der Forschungsergebnisse des Forschungsteams für die Ausstellung „Il Perugino di San Pietro“ ausgegangen (Abb. 885b). Ich habe dabei allerdings kannelierte Halbsäulen in Anlehnung an die Gestaltung der von Giannicola di Paolo gemalten Johanneskapelle im Collegio del Cambio verwendet (Abb. 899), ohne damit aussagen zu wollen, dass diese Rekonstruktion wahrscheinlicher ist als die von Francesco Cotana gezeichneten Pilaster, die sich aus dem Altarwerk in Castel Rigone ableiten. Tatsächlich wäre die Verwendung zumal „dorischer“ Halbsäulen in Peruginos Altarwerk, das sich ja an einem relativ frühen Punkt der Entwicklung der Renaissancealtäre in Umbrien befindet, sehr überraschend. Alessio Caporali und Emanuela Ferretti haben im jüngst erschienenen Katalog zur Perugino-Ausstellung in der Galleria Nazionale dell’Umbria jedoch Beispiele für die Verwendung und das Verständnis der dorischen Säulenordnung durch Perugino und seine Zeitgenossen vorgelegt; entsprechend ihren Forschungsergebnissen habe ich in meiner Rekonstruktion dorische Pilaster in Anlehnung an Pero della Francescas „Madonna di Senigallia“ (um 1474/78) gezeichnet (Abb. 891aa).¹⁹⁴⁹ Bei der Rekonstruktion der Predella bin ich von einigen weiteren Überlegungen ausgegangen, die sich aus einem Gespräch mit Roberto Saccuman ergeben haben. So hat Saccuman darauf hingewiesen, dass sämtliche Predellentafeln beschnitten sind. Bei der Rekonstruktion der tatsächlichen ursprünglichen Größe sei davon auszugehen, dass auch bei den Predellentafeln immer von einem Peruginer Fuß ausgegangen wurde und alle Maße aus einem proportionalen Verhältnis zu diesem Grundmaß entwickelt wurden. Bei den Christustafeln sei zu berücksichtigen, dass die in Rouen erfolgte Ergänzung nicht das richtige Maß hat – tatsächlich war die Anstückung in Nadelholz ja ohne Kenntnis des in Perugia verbliebenen Stücks erfolgt. Um das Originalmaß zu rekonstruieren, muss man laut Saccuman das Maß, das sich nach oben von der Mitte der Tondi her ergibt, nach unten ergänzen. Dass hier der durchgehende graue Streifen fehle, sei auf die Restaurierung zurückzuführen und entspreche nicht dem originalen Befund. Der dunkle Streifen oberhalb der Bilder oben gehöre im Übrigen nicht zum sichtbaren Teil der Tafel; er sei ursprünglich vom Rahmenwerk verdeckt gewesen. Bei den Figurentafeln sei bei den Ergänzungen außerdem von den im Hintergrund sichtbaren

Brüstungen auszugehen: Diese müssten sich alle auf derselben Höhe befinden; bei einer derartigen Anordnung würden sich die zu ergänzenden Stücke für jede Tafel ergeben. Insgesamt sei bei der Rekonstruktion auch der Cassa zu berücksichtigen, dass es bei der Dimensionierung derartiger Altarwerke keine Zufälle gegeben habe; die Maße seien immer aus einem Proportionsverhältnis heraus entwickelt worden, oft in Relation zu den Proportionen der umgebenden Kirche.¹⁹⁵⁰

h) Die Deutung von Peruginos Hochaltar anhand seiner Funktion in der räumlichen Disposition von S. Pietro

Die bisher angestellten Überlegungen haben ergeben, dass die Schaffung von Peruginos Altarwerk mit der Neufassung des Hochaltarblocks von S. Pietro einhergegangen ist. Dabei ist der Hochaltar grundsätzlich an derselben Stelle errichtet worden, an der sein Vorgänger seit der von der Congregazione di S. Giustina veranlassten Umgestaltungskampagne gestanden hatte, nämlich im Zentrum des Chorpolygons und am östlichen Ende des Chorgestühls. Es scheint lediglich, als wäre der Altarblock leicht vorverlagert worden. Das Altarwerk von Perugino wird nicht direkt an der Rückwand des Chorpolygons gestanden haben, da sonst für das Jahr 1567 keine Höher- und Rückverlagerung denkbar wäre (Abb. 144). Die Tatsache, dass Altarwerk und Altarblock um 1500 im östlichen Bereich des Chorpolygons errichtet wurden, ergibt sich dabei insbesondere aus jenem Quellenbericht, der eine Rück- und Höherverlagerung aufgrund einer Sichtbehinderung durch einen neuen Tabernakel auf dem Hochaltar für das Jahr 1567 dokumentiert und der Tatsache, dass die neue Position von Peruginos Altar durch zahlreiche andere Quellen als das zu einer Nische verkleinerte Zentralfenster des Chorpolygons zu rekonstruieren ist.¹⁹⁵¹

Die Veränderung, die diese Umgestaltung für den Chorbezirk von S. Pietro mit sich gebracht hat, kann nicht in Gänze bestimmt werden. So ist, wie oben ausgeführt, unbekannt, welches Altarbild bis zum Beginn der Arbeiten um 1483 auf dem Hochaltar gestanden hatte, bzw. ob sich hier überhaupt ein Bild befunden hatte. Auch ist der um 1500 geschaffene Altarblock nicht erhalten. Aus den Quellen wissen wir jedoch, dass Francesco di Guido ihn mit „Füßen [...] und gewissen Friesen“ versehen sollte.¹⁹⁵² Die Gestaltung des Hochaltarblocks wird also in jenen klassizistischen Formen erfolgt sein, die heute noch in der Cappella Vibi und der Cappella Ranieri, sowie an den Chorschranken seines Sohnes Guido di Francesco zu sehen sind.

Das Wesentliche der Umgestaltung von um 1500 ist also nicht wie bei vielen anderen Umgestaltungskampagnen in S. Pietro eine Neufassung der räumlichen Disposition, sondern vielmehr die Ajourierung der künstlerischen Gestaltung ihrer

1950 Das Gespräch mit Roberto Saccuman fand am 25. Oktober 2023 statt. Ich danke ihm herzlich für die zahlreichen neuen Erkenntnisse, die sich für mich daraus ergeben haben.

1951 S. u. Abschnitt IX.

1952 S. o. Fn. 1875.

Ausstattungssteile. Altarblock und Altarwerk wurden modernisiert, ohne dass es zu einem rekonstruierbaren qualitativen Umschlag in ihrer Benutzungsweise kam. Dies unterscheidet die Umgestaltungskampagne von um 1500 beispielsweise wesentlich von jenen der Jahre 1436 und ca. 1591–1609.

Es scheint, als hätten die Mönche von S. Pietro mit der Umgestaltung zunächst einmal angestrebt, eine in ihren künstlerischen Formen überkommene Altargestaltung auf den aktuellen geschmacklichen Stand zu bringen. Für das Altarwerk wählten sie jedoch nicht irgendeinen Meister, sondern offenbar ganz bewusst den berühmtesten Peruginer Maler seiner Zeit aus. So wird Pietro Perugino im Vertrag für die „Tabula“ als „pictor excellentissimus“ angesprochen (Dok. 11).¹⁹⁵³ Dabei handelt es sich um eine Würdeformel, welche die Mönche von S. Pietro in keinem anderen uns bekannten Künstlervertrag verwendet haben. Von Anfang an ist das Altarwerk von S. Pietro also als Werk eines bedeutenden Künstlers bewundert worden – ein Motiv, das in der Folgezeit immer wichtiger werden sollte, das das weitere Schicksal des Altarwerks inklusive seiner Zerlegung geprägt hat und heute unsere Rezeption von Peruginos Bildtafeln in den drei französischen Regionalmuseen und der Sakristei von S. Pietro nahezu ausschließlich bestimmt.

Mit der Auftragsvergabe eines neuen Hochaltarwerks an Pietro Perugino wollten die Mönche von S. Pietro jedoch auch mehrere andere Ziele erreichen. Sie scheinen sich in einem Wettbewerb mit den anderen religiösen und teils auch weltlichen Institutionen Perugias um die würdigste Ausstattung ihrer Haupträume befunden zu haben. So hatten die Augustinermönche von S. Agostino im Jahre 1495 bei Perugino ein großes doppelseitiges Altarwerk für ihren Hochaltar in Auftrag gegeben,¹⁹⁵⁴ und die Franziskaner von S. Francesco al Monte ließen durch Perugino um 1501 einige ihrer Kapellen mit Fresken ausstatten.¹⁹⁵⁵ Im Jahre 1502 folgte dann der Auftrag für ein doppelseitiges Altarbild für den Hochaltar dieser Kirche.¹⁹⁵⁶ Auf weltlicher Seite hatten die Decemviri für ihre Kapelle im Palazzo dei Priori ein Altarwerk mit einer *Sacra Conversazione* in Auftrag gegeben, das wohl 1495 vollendet wurde;¹⁹⁵⁷ im Jahre 1496 folgte dann das Collegio del Cambio mit der Beauftragung Peruginos mit der Freskierung ihrer Versammlungsräume im selben Palast, das eines der berühmtesten Werke Peruginos werden sollte.¹⁹⁵⁸

Auch bei den Auftragsvergaben der anderen religiösen und weltlichen Institutionen Perugias wird deutlich, dass es die herausragende künstlerische Qualität Peruginos war, die zu seiner Auftragsvergabe geführt hatte. So verbanden die Mönche von S. Agostino ihren Beschluss für die Schaffung eines neuen Altarwerks

1953 Canuti 1931 II, S. 177, Dok. 224.

1954 Camesasca 1959, S. 120–132; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 114–116; Scarpellini 1984, S. 120–123.

1955 Castellaneta und Camesasca 1969, S. 104; Scarpellini 1984, S. 106.

1956 Camesasca 1959, S. 99; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 106 f.; Scarpellini 1984, S. 106 f.

1957 Camesasca 1959, S. 62.

1958 Ibid., S. 80–90; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 101–104; Scarpellini 1984, S. 95–99.

im Jahre 1495 ausdrücklich mit der Maßgabe, dass man eine „herausragend schöne Tafel“ („pulcherrimam tabulam“) erhalten wolle.¹⁹⁵⁹ Ganz ähnlich äußerten die Mitglieder des Collegio del Cambio in ihrem Beschluss zur Beauftragung Peruginos vom 26. Januar 1496 die Erwartung, dass das Werk „herausragend schön“ („bellissima“) werden würde.¹⁹⁶⁰

Im Wettbewerb der religiösen und weltlichen Institutionen Perugias um die Ausstattung ihrer Räume ging es also um deren Schönheit. Dabei scheint Perugino um 1500 konkurrenzlos als der Künstler gewesen zu sein, welcher herausragende Schönheit sicherstellen konnte.

Aus den Aufträgen für Pietro Perugino wird im Übrigen deutlich, dass auch in jenen Kirchen, in denen die Retrochordisposition anders als in S. Pietro im 15. Jahrhundert nicht beseitigt worden war, ebenfalls nur eine Ajourierung stattfindet – die Retrochordisposition wird beibehalten. So werden in S. Francesco al Monte und in S. Agostino doppelseitige Altarbilder ausgeführt; in einem Dokument, welches anlässlich der Aufstellung des Altarbilds in S. Francesco al Monte verfasst wird, wird die Westseite von Peruginos Altarwerk als die Seite „verso la chiesa delle donne“ bezeichnet.¹⁹⁶¹ Die Funktionsbezeichnung bezüglich der Unterräume, die, wie oben ausgeführt wurde, bereits in den Dokumenten des 14. Jahrhunderts erscheint, wird also weiter verwendet. Damit scheint es, als würde die entsprechende Funktion des Unterraums westlich des Hochaltars in der Retrochordisposition von S. Francesco al Prato fortleben.¹⁹⁶²

Die neue Schönheit der auf diese Weise ajourierten Altrausstattung wird jedoch nicht allein der Konkurrenz der religiösen und weltlichen Institutionen Perugias gedient haben, sondern auch dem Vollzug der Liturgie, indem Peruginos Altarwerk der am Hochaltar zelebrierten Messe einen würdigen Rahmen gab. Außerdem schmückte es den zentralen Bereich des Hauses Gottes und kann so auch als Gotteslob verstanden werden. Dieser naheliegende Gedanke ist allerdings in den zeitgenössischen Quellen zu S. Pietro nicht unmittelbar fassbar. Vielleicht mag zu diesem Zeitpunkt aber bereits die Vorstellung bestanden haben, wonach religiöse Bilder dem Gläubigen den Zugang zum Göttlichen ermöglichen, indem sie „zur Kontemplation jener unsichtbaren Dinge eine Brücke über materielle Dinge [...] bauen“. ¹⁹⁶³ Dieser Gedanke hatte, wie weiter unten aufgezeigt wird, bereits vor dem Tridentinum bestanden und war durch dieses mittelbar bekräftigt worden; in Bezug

1959 Camesasca 1959, S. 120.

1960 Castellaneta und Camesasca 1969, S. 101.

1961 Scarpellini 1984, S. 106 mit entsprechendem Quellenverweis. Das Altarwerk in S. Agostino kam auf der Grenze zwischen Chorgestühl und Langhaus zu stehen, *ibid.*, S. 120.

1962 Erstaunlich ist allerdings, dass hier der Bereich westlich des Hochaltars als „Chiesa delle donne“ bezeichnet wird und nicht etwa der Bereich westlich des Lettners. Möglicherweise war in S. Francesco al Monte zwischenzeitlich der Lettner entfernt worden, sodass nun insgesamt der Bereich westlich des Hochaltars als „Chiesa delle donne“ bezeichnet wurde.

1963 Manari 1864b, S. 552; das ausführliche Zitat findet sich unten in Fn. 4204.

auf S. Pietro ist er jedoch erst durch Luigi Manari in der Mitte des 19. Jahrhunderts geäußert worden.¹⁹⁶⁴

Die neu geschaffene Altarsituation wird außerdem dazu gedient haben, die hervorgehobene Rolle der Mönche von S. Pietro in ihrem Kircheninneren zu betonen. Räumlich war es klar dem Unter-Raum zugeordnet, der hauptsächlich den liturgischen Feiern der Mönche gewidmet war, die, im Chorgestühl vor dem Hochaltar sitzend, beispielsweise das Stundengebet zelebrierten. Dieser war, wie dies bereits herausgearbeitet worden ist, seit 1436 durch vordere und seitliche Chorschränken begrenzt (Abb. 144). Sollte die seit 1436 geltende Gestaltung der Chorschränken prinzipiell jener entsprochen haben, welche ab ca. 1532 in S. Pietro geschaffen werden sollte, so konnten Einsicht in und Zugang zu diesem Bereich durch das Schließen von Türen zeitweise verhindert werden (vgl. Abb. 894). Diese Möglichkeit zur temporären Verstärkung der Abgrenzung mag den Effekt noch verstärkt haben, wonach Peruginos Altarbild dem exklusiven Bereich der Mönche von S. Pietro zugeordnet war. Man mag darin die visuelle Behauptung des Anspruchs der Mönche sehen, dass ihnen im Kircheninneren von S. Pietro eine privilegierte Stellung zukam.

Bedeutsam für die Deutung von Peruginos Altarbild im Kontext der räumlichen Disposition von S. Pietro ist allerdings auch dessen Ikonographie. In diesem Zusammenhang hat zunächst einmal Christa Gardner von Teuffel auf die entscheidende Rolle der Cassinensen für die Entwicklung der räumlichen Disposition und Ausstattung von S. Pietro im 16. Jahrhundert verwiesen. Sie ging davon aus, dass die Cassinensen im Rahmen ihrer Baupolitik auch die Gestaltung der Altarbilder zentral kontrolliert und auf diesen die Propagierung einer ordensspezifischen Ideologie veranlasst hätten.¹⁹⁶⁵ Die bisherigen Überlegungen zur Frage Baupolitik der Cassinensen haben jedoch ergeben, dass die Thesen von einer weitgehenden zentralen Steuerung durch die Beschlussgremien der Ordenskongregation in der bisher behaupteten Form nicht aufrecht erhalten werden können.¹⁹⁶⁶ Christa Gardner von Teuffel hatte ihre Vorstellung angeblich zentralisierter Entscheidungen über die Altarbildgestaltung jedoch aus dem hier nun infrage gestellten damaligen Forschungsstand über die cassinensische Baupolitik geschlossen und hatte darüber hinaus keine spezifischen Belege für eine Einflussnahme der Kongregationsorgane auf die Altarbildgestaltung in S. Pietro ermitteln können. Nicht zuletzt deshalb ist es fraglich, ob man im Fall des Hochaltarbildes von Pietro Vannucci für S. Pietro in Perugia mit Gardner von Teuffel aus der relativ unspezifischen Ikonographie des Altarbildes auf einen „Ausdruck der Selbst-Identifikation und Selbst-Formung der reformierten Kongregation“ („expression of the self-identification and self-fashioning of the reformed Congregation“) schließen kann. In diesem Zuge hatte Christa Gardner von Teuffel in der Ikonographie der Haupttafel, der Lünette und der drei Historientafeln der Predella eine Bekräftigung des außergewöhnlich

1964 S. u. S. 1303.

1965 Vgl. Gardner von Teuffel 2001, S. 130–133.

1966 S. o. Kapitel VII.2.c) und VII.2.d).

christozentrischen Weltbild des Kongregationsgründers Ludovico Barbo gesehen, welche die Cassinensische Kongregation in den Altarbildern ihrer Mitgliedsklöster habe propagieren wollen.¹⁹⁶⁷

Tatsächlich lässt sich für die Tatsache, dass bei Peruginos Altarbild christologische Themen zentralgestellt wurden, mit Blick auf die längerfristige Geschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro eine andere, direkte Begründung geben, die noch dazu auch die sonstige Ikonographie des Altarwerks zu erklären vermag. So hatte sich in den weiter oben angestellten Überlegungen ergeben, dass sich wesentliche inhaltliche Bestandteile des Perugino-Altars – und dabei auch eine Zentralstellung einer triumphalen Christusfigur – aus einer teils direkten, teils aber auch transformierenden Übernahme einzelner Bildthemen aus dem zwischen 1330 und 1333 geschaffenen ehemaligen Hochaltarbild des Meo da Siena ergaben (Abb. 824–826).¹⁹⁶⁸ So waren auf den zwei Seiten von Meos Altarbild an zentraler Stelle jeweils ein thronender Christus und eine thronende Maria dargestellt, wobei ersterer von den zwölf Aposteln, letztere aber von zwölf in ihrem kirchlichen Amt bzw. Stand dargestellten Heiligen in je eigenen, durch plastische Kleeblattbögen abgegrenzten Kompartimenten flankiert worden war. Christus, Maria die zwölf Apostel und die Meos Christustafel beigegebenen Engelsfiguren wurden im Zuge einer Anpassung an die ästhetischen Ideale der Jahrhundertwende zum 16. Jahrhundert hin nun gemeinsam auf einer großformatigen Tafel dargestellt, wobei die einzelnen Elemente nun nicht mehr plastisch, sondern vielmehr im weitesten Sinne nach aus der Naturbeobachtung gewonnenen Prinzipien organisiert und geordnet wurden. Dabei wird Maria mit den zwölf Aposteln auch weiterhin von Heiligen flankiert, die auch weiterhin isokephal angeordnet, dabei jedoch in die Tiefe des Raums gestaffelt sind und sich dabei gegenseitig überschneiden. Im Gegensatz zur Disposition von Meos ursprünglich doppelseitiger Tafel wird Christus der Maria nun inhaltlich übergeordnet, in dem dieser – flankiert von musizierenden Engeln und Puttenköpfen auf dem Rahmen der Mandorla – räumlich über ihr angeordnet in den Himmel aufsteigt. Diese Übersetzungsleistung von einem niedrigen, plastisch gegliederten Dossale war jedoch nur im Zuge eines genial erdachten inhaltlichen Transformationsprozesses erst dadurch ermöglicht worden, dass man als neues inhaltliches Grundthema nun eine Himmelfahrt wählte und so die Anordnung des genannten Personals auf einer einheitlichen Tafel inhaltlich plausibel machte.

1967 Gardner von Teuffel 2001, S. 152 (hierher stammt auch das Zitat); Gardner von Teuffel 2004a, S. 148.

Fraglich ist, ob das angeblich außergewöhnlich christozentrische Weltbild Ludovico Barbos überhaupt hinreichend belegt ist. Die bloße Anrufung Christi zu Beginn des ersten Vertrages mit Pietro Perugino ist hierfür jedenfalls kein hinreichender Beleg. Ohnehin erscheint die Wahl der Ikonographie durch die Tatsache bedingt gewesen zu sein, dass sich im Rahmen einer Himmelfahrtsdarstellung das auf dem vorbestehenden Altarbild des Meo da Siena abgebildete Personal auf einer grundsätzlich naturalistischen Prinzipien folgenden Darstellung auf einer Einheitspala übernehmen ließ, s. o. Fn. 1434.

1968 S. o. S. 459 ff.

Gleicht man die einzelnen Heiligentafeln der Predella mit den Heiligendarstellungen der Marienseite von Meos Altarbild ab, so ergeben sich erneut zahlreiche Überschneidungen: Die Aufnahme der heiligen Pietro Abate, Benedikt, Scholastika, Herkulanus und Constantius in Peruginos Altarwerk war offenbar ebenfalls durch Meos Altarbild vorgegeben. Ersetzt wurden lediglich die heiligen Stephanus, Laurentius und Maria Magdalena durch die heiligen Placidus, Maurus und S. Giustina. Außerdem verzichtete man auf eine verdoppelnde Darstellung Petri als Papst und die Übernahme von Gregor dem Großen, Paulus und Johannes dem Täufer.

Die Ersetzung des heiligen Stephanus ist offenbar damit zu erklären, dass offenbar jetzt bereits in Vergessenheit geraten war, dass der Hochaltar die Reliquien des heiligen Stephanus enthielt, weshalb man offenbar seine wie die Darstellung verzichten zu können glaubte.¹⁹⁶⁹ Die Aufnahme des heiligen Laurentius, dem Patron des Domes von Perugia, hatte sich 1330 nur aus den Prästendenzen Ugolino I. dei Guelfoni auf das Peruginer Bischofsamt ergeben; eine Bekräftigung der Verbindung zum Peruginer Episkopat war um 1500 dagegen nicht mehr vordringlich erschienen. Die Beibehaltung der Peruginer Bischofsheiligen Herkulanus und Constantius ist dagegen damit zu erklären, dass ersterer angeblich in S. Pietro bestattet worden war, während letzterer der Patron der unmittelbar bei S. Pietro gelegenen, seit 1437 von dem Kloster abhängigen Pfarrkirche gewesen ist.¹⁹⁷⁰ Inwiefern diese Bekräftigung der Zugehörigkeit zum Benediktinerorden einerseits (Placidus und Maurus) sowie zur Congregazione di S. Giustina andererseits (durch die S. Giustina) der Serie von Heiligendarstellungen um 1500 eine vollkommen neue Ausrichtung ergab, werden die weiter unten angestellten Überlegungen ergeben.

Inhaltliche Ergänzungen gegenüber Meos Tafel stellen – abgesehen von der Transformation in eine Himmelfahrt – nur die Aufnahme einer Gottvater-Lünette sowie die drei Historien der Predella dar, die die Himmelfahrt inhaltlich um weitere Triumphszenen bzw. freudige Szenen aus dem Leben Christi ergänzten. Auch die beiden Prophetendarstellungen auf der Außenseite der Cassa scheinen sich durch transformierende Übernahmen aus Meos Altarbild zu erklären, da dort auf der Marienseite in den Zwickeln der Arkaden zahlreiche bärtige, alttestamentarische Figuren zu sehen sind.

Wie sich aus den zahlreichen inhaltlichen Parallelen zwischen beiden Tafeln ergibt, die eine direkte Übernahme überaus wahrscheinlich machen, hatte Meos Tafel offenbar bis unmittelbar vor der Schaffung einer neuen hölzernen Tafel durch Fra Giovanni di Marco da Verona im Jahre 1483 bzw. wahrscheinlicher noch bis zur Aufstellung der Cassa im Jahre 1496 auf dem Hochaltar von S. Pietro gestanden. Es scheint sogar, als sei die Tafel bereits im Zuge der Rückverlagerung des Hochaltars an die Rückwand des Chorpolygons im Jahre 1436 in der Mitte zerteilt,

1969 Vgl. zur Kreierung des S. Stefano Abate in den Jahren 1608/09, die sich aus der Fehllektüre der Inschrift des Reliquienkästchens und der dortigen Nennung des heiligen Stephanus ergab, oben S. 234 ff.

1970 S. zur von Papst Eugen IV. bewirkten Zuführung dieser Pfarrkirche zu S. Pietro oben Fn. 1630.

seitlich beschnitten und dann in drei Registern übereinander angeordnet worden, wie ihr Zustand für den späteren Anbringungsort in der Sakristei der Confraternita di Pietro Apostolo überliefert ist (Abb. 827). So scheint diese Tafel nämlich bereits die in Peruginos Haupttafel realisierte Disposition vorwegzunehmen, in der als Zentralfiguren eine Christus- über einer Mariendarstellung angeordnet sind (Abb. 851); möglicherweise war man um 1500 sogar davon ausgegangen, dass das leere Mittelfeld des darüber befindlichen dritten Registers nicht etwa erst im Zuge der Umgestaltung im Jahre 1436 geschaffen worden ist, sondern ursprünglich bereits einen Gottvater beinhaltet hatte, wie dieser in der Lünette von Peruginos Altarbild oberhalb des himmelfahrenden Christus erscheint. Damit mag den Entwerfern der Ikonographie und Disposition des von Perugino gemalten Altarwerks sogar als eine noch sehr viel quellentreuere Adaption des Meo-Altarbilds erschienen sein.¹⁹⁷¹

In ihrer neuen Anordnung wurden den dargestellten Figuren jedoch in Peruginos Altarbild teils neue Aufgaben in einer inhaltlichen Gesamtaussage zugewiesen. So wurden beispielsweise die beiden Prophetendarstellungen inhaltlich direkt auf die Darstellung von Christi Himmelfahrt bezogen; darauf verweisen die David und Jesaja beigegebenen Spruchbänder, die inhaltlich als Verweise auf die Himmelfahrt bzw. die Herrlichkeit Gottes im Himmel verstanden werden sollen (Abb. 863 f.).¹⁹⁷² Indem sie außen auf der „Cassa“ angebrachten Propheten der Zeit des Gesetzes in den Mund gelegt werden, wird die Darstellung der Haupttafel als Teil der sich in der Zeit der Gnade erfüllenden Heilsgeschichte ausgewiesen. Diese Botschaft wird dadurch bekräftigt, dass mit den Darstellungen der Anbetung der Hirten, der Taufe und der Wiederauferstehung ebenfalls heilsgeschichtliche Kernszenen aus dem Leben Christi dargestellt sind. Dass auf diese Weise der Verweis auf Gottes Heilsplan im Sanktuarium von S. Pietro zur Darstellung kam, sollte bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 eindrucksvoll wieder aufgegriffen werden,

1971 S. zur Abhängigkeit des Perugino-Altarwerks von Meos Dossale oben ausführlich S. 459 ff. Dort finden sich auch sämtliche Nachweise für die an dieser Stelle aufgestellten belegbedürftigen Behauptungen.

1972 Bei David steht: „ELEVATA E MANIFICETIA TVA SVP CÆLOS DS.“ (Abb. 863). Diese Passage stammt aus dem Psalm 8,2 („Domine, Dominus noster, quam admirabile est nomen tuum in universa terra! quoniam elevata est magnificentia tua super caelos“, Hvm). Damit ist die Figur nicht – wie in der gesamten sonstigen mir vorliegenden Literatur – als Jeremia, sondern vielmehr als Prophet David zu identifizieren, da dieser vielen als Autor der Psalmen galt (https://de.wikipedia.org/wiki/Buch_der_Psalmen; Zugriff am 9. Februar 2021). Dies ist offenbar auch dem die Tafel bewahrenden Musée des Beaux-Arts in Nantes aufgefallen, wo die Tafel ebenfalls als Darstellung des Königs David geführt wird (<https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/resultats-navigart.html?jcrRedirectTo=%2Fcms%2Frender%2Flive%2Ffr%2Fsites%2Fmuseedarts%2Fresultats-navigart.html&keywords=perugino>; Zugriff am 9. Februar 2021; inzwischen offline). Dass Caporali bei der Übernahme von Peruginos Prophetendarstellungen in der Cappella Andromaca König David mit einer Harfe ausdrücklich identifizierbar machte, mag die Identifikation des entsprechenden Propheten im Altarwerk Peruginos bestätigen. S. dazu die nun unmittelbar folgenden Ausführungen.

Bei Jesaja heißt es: „CÆLUM SEDES MEA·TERRA AV TE SCABELLY PEDV MEORVM.“ (Abb. 864). Dies entspricht Jes 66,1: „Haec dicit Dominus: Caelum sedes mea, terra autem scabellum pedum meorum.“

als an den Wänden und im Gewölbe des Sanktuariumsbaus eine übergreifende Apokalypsen-Ikonographie eingebracht wurde.¹⁹⁷³

Interessant ist, dass die Zusammenstellung der Propheten David und Jesaja im Kircheninneren von S. Pietro auch an anderer Stelle erscheint – nur verweisen die beiden Propheten dort auf eine Himmelfahrt Mariens. Dabei handelt es sich um die Lünette über dem Altar der Cappella Andromaca bzw. der späteren Cappella Ranieri nB (Abb. 761). Zwar handelt es sich hier um erst um 1644 erfolgte Übermalungen des Stuckateurs und Malers Belardino Quadri, die jedoch wahrscheinlich eine entsprechende Darstellung von Giovanni Battista Caporali von um 1530 durch Übermalung restaurieren. Caporali hat also Peruginos Bildfindung zeitnah für eine Kapellendekoration adaptiert und inhaltlich leicht umgedeutet.¹⁹⁷⁴

Besonders aufschlussreich für die Deutung der spezifischen inhaltlichen Aussage von Peruginos Altarwerk von S. Pietro sind jedoch insbesondere die Figurentafeln der Predella, wobei sich deren inhaltliche Rolle erst im Kontext der damals gültigen räumlichen Disposition erschließt. An wahrscheinlich prominenter Position am vorderen rechten Säulenpostament war hier S. Pietro Abate dargestellt, der den Betrachter mit dem Finger auf ein aufgeschlagenes Buch verweist (Abb. 858 rechts). Hier findet sich ein längerer Text, durch dessen Darstellung sich die Tafel des S. Pietro Abate von allen anderen Figurentafeln deutlich unterscheidet. Er lautet: „Der heilige Petrus aus Perugia, erster Abt und Erneuerer dieses Klosters. Er zeichnete sich durch viele Wunder aus und lebte jedoch zur Zeit Kaiser Ottos II.“¹⁹⁷⁵ Damit sind jedoch die Kernaussagen der Vita A zusammengefasst, welche die Congregazione di S. Giustina im Zuge der Reform von S. Pietro um 1436 hatte abfassen lassen, um den Mönchen von S. Pietro die Realisierung der Reformideale der Kongregation einzuschärfen.¹⁹⁷⁶ Gleichzeitig hatte die Kongregation die Vita dazu benutzt, die Bedeutung des Klosters S. Pietro im Kontext der religiösen und weltlichen Institutionen Perugias zu erhöhen, indem sie das Bewusstsein dafür weckte, dass S. Pietro von einem Vertreter des Peruginer Adels gegründet worden war, der noch dazu ein Heiliger gewesen war. Wie oben bereits herausgearbeitet worden ist, haben die Mönche von S. Pietro die Propagierung der Vita gegenüber der Bevölkerung von Perugia insbesondere dadurch zu befördern versucht, dass sie durch Benedetto Bonfigli im Jahre 1465 ein Exzerpt ihres Inhalts unterhalb eines Ganzfiguren-Portraits des Pietro Abate auf die angebliche Wundersäule in der linken Säulenreihe von S. Pietro aufmalen ließen (Abb. 229).¹⁹⁷⁷

Nun zeigt sich, dass die Mönche von S. Pietro diese an zwei Adressatenkreise gerichtete Strategie auch an der Wende zum 16. Jahrhundert noch aufrechterhielten.

1973 S. u. Kapitel XI.2.d).

1974 S. o. Fn. 2182.

1975 Für eine Transkription der Inschrift s. o. Fn. 708.

1976 Dies hatte die Congregazione di S. Giustina, wie oben herausgearbeitet wurde, dadurch erreichen wollen, dass sie diese Reformideale dem in einer mittelalterlichen Urkunde genannten Gründer von S. Pietro, S. Pietro Abate, zuschrieb und so zu einer Erbverpflichtung der folgenden Äbte und Mönche des Klosters machte; s. o. Kapitel IV.4.b).

1977 S. o. Kapitel IV.4.b).

Zum einen wird Pietro Abate auf der Predella im Kreise des Ordensgründers Benedikt, seiner Schwester, der heiligen Scholastika und – in Abweichung der Tafeln des Meo da Siena – seinen Schülern und frühen Äbten, den heiligen Placidus und Maurus gezeigt, und die Klostergründung Pietros so als Fortführung der Anfänge des sich institutionalisierenden Benediktinerordens dargestellt. Hinzu kommt mit Christa Gardner von Teuffels überzeugender Deutung der weiblichen, gekrönten Figur die gegenüber Meos Altarbild ebenfalls neu hinzugekommene S. Giustina, also die Ordensheilige der Congregazione di S. Giustina bzw. der Cassinensischen Kongregation. Die Einreihung des auf seine Vita weisenden Pietro Abate in die Reihe der genannten Benediktinerheiligen bekräftigt also mit visuellen Mitteln die Botschaft der Vita A, nämlich die Verpflichtung der Mönche von S. Pietro auf die Ordensideale des heiligen Benedikt und die Reformideale des Lodovico Barbo, der bestrebt gewesen war, mit der Congregazione di S. Giustina die Wiederbefolgung der Benediktsregel zu gewährleisten. Diese inhaltliche Veränderung gegenüber der vor allem die Nähe zwischen dem Kloster und dem Peruginer Episkopat betonenden Ikonographie von Meos Tafel hatte sich also allein durch den Austausch dreier Heiliger und die Beigabe einer (Buch-)Inscription zum S. Pietro Abate erreichen lassen, während man alle anderen Tafeln beibehielt.

Eine zweite Bedeutungsebene der Predella von Peruginos Altarbild erschließt sich nur, wenn man die Nutzungsgeschichte des nach außen weitgehend abgeschlossenen Sanktuariumsereichs von S. Pietro bedenkt. So haben die Mönche von S. Pietro mindestens am Namenstag des Heiligen, wahrscheinlich aber auch zu anderen Festtagen Repräsentanten der religiösen und weltlichen Institutionen der Stadt Perugia empfangen, die an diesen Tagen direkte Sicht auf Peruginos Altarwerk hatten. Diesem Umstand diente die Beibehaltung der Bischofsheiligen und Stadtpatrone, der heiligen Constantius und Herkulanus in die Predella, die, wie bereits angedeutet, beide inhaltlich auch eng mit S. Pietro in Perugia verbunden waren. Indem diese auch weiterhin mit Pietro Abate auf einer Ebene dargestellt wurden, wurde auch weiterhin visuell demonstriert, wie eng das Kloster S. Pietro geschichtlich mit der Stadt Perugia und deren Bischofsstuhl verbunden war, und dass dem Klostergründer dabei eine gleichwertige Rolle mit den Heiligen Herkulanus und Constantius zukommt. Diese Botschaft sollte in eindrucksvoller Weise in der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 wieder aufgegriffen werden, an deren Ende Reliquien der heiligen Pietro Abate und Herkulanus sowie solche des seligen Beignate in einer vom Bischof der Stadt Perugia, den Mönchen von S. Pietro und dem Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation in einer einmalig feierlichen Prozession durch die Stadt Perugia getragen und jeweils im Dom, in S. Ercolano und in S. Pietro beigesetzt wurden. Die Reliquien des S. Pietro Abate wurden damals auf der Rückseite des zwischenzeitlich an seine heutige Stelle vorverlegten Hochaltars bestattet und damit gegenüber dem damals noch vollständig erhaltenen Altarwerk des Pietro Perugino.¹⁹⁷⁸ Die in Peruginos Altarbild angelegte Botschaft, wonach S. Pietro Abate und damit seinem Kloster eine

prominente Stellung innerhalb der Stadt Perugia eingeräumt werden sollte, ist also noch an der Wende zum 17. Jahrhundert verfolgt worden. Dies geschah zu jenem Zeitpunkt mit besonderem Erfolg: So wurde Pietro Abate im Jahre 1631 zu einem der Stadtpatrone erklärt, was im Jahre 1653 bekräftigt wurde.¹⁹⁷⁹

i) Zusammenfassung

Zwischen 1483 und 1500 ist also für die Kirche S. Pietro das Altarwerk des Pietro Perugino geschaffen worden, an dem Perugino selbst mindestens zwischen 1496 und 1500 beteiligt gewesen ist. Die in der Forschung überwiegend angewandte Rekonstruktion in Form einer Wandstruktur mit zwei flankierenden Türen ist sicher falsch; sie beruht nachgewiesenermaßen auf einer Fehllektüre der Quellen, indem sie die Beschreibung der Südwand der Sakristei nach 1751 irrtümlich als Beschreibung des Perugino-Altars in seinem Ursprungszustand um 1500 interpretiert. Entscheidend für die Rekonstruktion des Perugino-Altars ist die Unterscheidung zwischen einer „Tabula“ mit der Haupttafel des himmelfahrenden Christus, der sie bekronenden lunettenförmigen Tafel mit dem Gottvater und Engeln und einer Predella sowie einer sie umgebenden „Cassa“ mit den Propheten-Tondi. Ob diese als Schrank (basierend auf Gardner von Teuffel 2001/2004, Abb. 884f. und 885h) oder als Triumphbogen (Teza, Tugliani, Menchetelli, Cotana, Saccuman, Di Teodoro, Funis 2023, Abb. 885b–885e) zu rekonstruieren ist, ist anhand der vorliegenden Quellen nicht eindeutig zu entscheiden. Das monumentale Altarwerk hatte am Ostende des Sanktuariumsereichs im Bereich des Chorpolygons gestanden, wobei das Altarwerk selbst nicht ganz an der Rückwand und der neu geschaffene Altarblock in einer gewissen Distanz westlich des Altarwerks Aufstellung fand (Abb. 144).

Im Gegensatz beispielsweise zu dem Umgestaltungskampagnen von 1436 und ca. 1591–1609 folgte diese Umgestaltung nicht einer geänderten liturgischen Nutzungsweise des Kircheninnenraums. Vielmehr ging es um eine Ajourierung der künstlerischen Formen von Altar und Altarwerk im Wettbewerb mit anderen religiösen und weltlichen Institutionen in Perugia. Angestrebt wurde dabei nach Ausweis der Quellen jeweils eine „herausragend schöne“ Ausstattung. Die besondere Schönheit von Peruginos Altarbild wurde im Kircheninnenraum von S. Pietro dann auch dazu benutzt, um der Messe einen würdigen Rahmen zu geben. Außerdem musste sie dem damaligen Betrachter als eindeutig den Mönchen zugeordnet erscheinen, da es im Chorbezirk stand, der durch Chorschranken begrenzt und mindestens ab 1537 durch Türen verschließbar war. Somit betonte Peruginos Altarwerk auch die herausgehobene Rolle der Mönche von S. Pietro in ihrem Kircheninneren.

Die Ikonographie des Altarbilds ergibt sich wesentlich aus einer teils transformierenden Übernahme aus der Ikonographie des unmittelbar vorbestehenden Hochaltarbilds von Meo da Siena. Möglicherweise sollte mit dieser Bekräftigung

überkommener Elemente der Kirchengestaltung von S. Pietro das hohe Alter und die damit einhergehende große Würde der vom Klostergründer selbst wundersam errichteten bzw. instandgesetzten Kirche betont werden. Die Übernahme des überwiegenden Teils der vorbestehenden Ikonographie bedeutete jedoch nicht nur auf das Ästhetische beschränkte Ajourierung des Vorbestands, bei dem Inhalte nur kopiert wurden. Vielmehr wurden die übernommenen Inhalte einem Transformationsprozess unterworfen, durch den das Altarwerk nicht nur durch die Beifügung der Himmelfahrts- sowie sonstiger christologischer Triumphe eine neue inhaltliche Aufladung erfuhr. Die nun verstärkt betonte christologische Ikonographie des Altarbilds, die im Hauptbild, der Gottvater-Lunette, den drei Christus-Historien der Predella und den beiden Propheten-Tondi der „Cassa“ dargestellt war, enthielt nun eine heilsgeschichtliche Botschaft und verkündete die Errettung der Menschheit durch Christus gemäß Gottes Heilsplan. In der Predella fanden sich dagegen Botschaften bekräftigt, auf welche die Congregazione di S. Giustina mit der Abfassung der Vita A des Pietro Abate zwei Adressatenkreise hatte verpflichten wollen. So sollte die Einreihung des Pietro Abate in den Kreis von teils neu aufgenommenen Benediktinerheiligen und der S. Giustina die Mönche von S. Pietro erinnern, dass für sie als Erben des Pietro Abate für die Einhaltung der Benediktinsregel und ihre Wiederbelebung durch den Kongregationsgründer Lodovico Abate verantwortlich sind. Der zweite Adressatenkreis liegt in den Vertretern der religiösen und weltlichen Institutionen Perugias, die mindestens an jenen Festtagen, an denen sie im Sanktuarium von S. Pietro anwesend waren, auch weiterhin an die besondere Rolle des Pietro Abate und damit des Klosters S. Pietro in der Geschichte von Perugia und an die Gleichwertigkeit mit den übrigen Lokalheiligen von Perugia erinnert werden sollten.

Sowohl die heilsgeschichtliche Dimension des Altarbilds als auch die Bekräftigung einer besonderen Rolle des S. Pietro Abate im Kreis der Stadtpatrone von Perugia sollte bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 in eindrucksvoller Weise wiederaufgegriffen werden.

VIII.3 Die Veränderungen des Kircheninnenraumes von S. Pietro durch die Steinmetze und Bildhauer Francesco di Guido und Guido di Francesco, ca. 1500–1534

a) Die Werkstatt von Francesco di Guido d. Ä., Guido di Francesco und Francesco di Guido d. J.

Die 1483 begonnenen Veränderungen am Hochaltar von S. Pietro sollten nicht die einzigen Arbeiten bleiben, die seit dem Ende des 15. und im Verlaufe des 16. Jahrhunderts an der räumlichen Disposition von S. Pietro vorgenommen worden sind. Da an fast allen diesen Arbeiten die Werkstatt einer bestimmten Familie von

Steinmetzen beteiligt gewesen ist und diese Arbeiten mindestens ästhetisch wesentlich geprägt hat, soll diese Familie zunächst vorgestellt werden.

Der älteste Vertreter dieser Familie ist der Steinmetz und Bildhauer Francesco di Guido. Er ist als Person erstmals durch Dokumente aus dem Archivio di S. Pietro dokumentiert; danach stammte er aus Settignano oder Florenz und gelangte um 1484 (jedenfalls vor 1486) nach Perugia.¹⁹⁸⁰ Er gehört damit zu jenen zahlreichen Bildhauern und Architekten aus Florenz bzw. Settignano, die sie seit Mitte des 15. Jahrhunderts in Umbrien und besonders in Perugia greifbar sind.¹⁹⁸¹ Über seine Ausbildung und frühere Arbeiten ist aus schriftlichen Quellen nichts bekannt.¹⁹⁸² Gurrieri vermutet aufgrund stilistischer Erwägungen die Herkunft aus einer der Florentiner Werkstätten der Nachfolge Brunelleschis.¹⁹⁸³ In den Quellen wird er durchweg als Steinmetz („lapicida“, „scalpellino“, „scarpellino“) genannt.¹⁹⁸⁴ Spätestens 1487 scheint er sich auf eine länger andauernde Geschäftsbeziehung zum Kloster von S. Pietro eingelassen und den Entschluss gefasst zu haben, sich

1980 Die von Rossi behauptete Ankunft 1484 (Rossi 1873a, S. 292 f.) belegt er erst ein Jahr später in einem Nachtrag (Rossi 1874b, S. 241 Fn. 1). Hier gibt er für eine städtische Ehrung in Form einer Steuerbefreiungsurkunde am 26. Februar 1506 an, vor ca. 22 Jahren in die Stadt gekommen zu sein, nach *Annali decemvirali*, S. 52v; vgl. Jörg Schepers, s. v. Francesco di Guido di Virio (Francesco di Guido), in: *AKL XLIII* (2004), S. 327 f., hier S. 327; dies übersah Boccolini 1939, S. 256; „1484“ übernehmen dagegen auch Walter Bombe, s. v. Francesco di Guido di Virio, in: *ThB XII* (1916), S. 307; Gurrieri 1967–68, S. 175. Diese Quelle erlaubt allerdings keine sichere Datierung.

Das früheste zeitgenössische Dokument, in dem Francesco di Guido greifbar wird, eine Urkunde vom 8. April 1486, die noch dazu über seine Herkunft berichtet: „praesentibus Francisco Guidi et Dominico Jo. Bertini de Sitignano comitatus Florentiae“, *ASPi*, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597] (ohne Seitenangabe) nach Manari 1865b, S. 363 Fn. 2. Daraus schließen Manari, Rossi und abhängig von letzterem Walter Bombe in dem von ihm verfassten Eintrag zu diesem Künstler im Thieme-Becker, dass Francesco aus Settignano stamme. Tatsächlich werden Francesco und die übrigen Angehörigen dieser Künstlergruppe in den vorliegenden weiteren Quellen sowohl mit dem Zusatz „aus Settignano“ als auch mit „aus Florenz“ versehen, vgl. *ibid.*, S. 363–366; beachte auch die Fnn. 1 und 2 auf S. 363. Dementsprechend ist die genaue Herkunft nicht belegt, vgl. Boccolini 1939, S. 256; Jörg Schepers, s. v. Francesco di Guido di Virio (Francesco di Guido), in: *AKL XLIII* (2004), S. 327 f., hier S. 327. Insofern ist es auch irreführend, in diesem Zusammenhang von den „Meistern aus Settignano“, bzw. den „Maestri Settignanesi“ zu sprechen oder den Namen „Francesco di Guido da Settignano“ in dieser Form in den Titel zu nehmen, vgl. aber Boccolini 1939; Gurrieri 1967–68.

1981 Boccolini 1939, S. 252–254, bes. S. 253 Fn. 9 mit zahlreichen Angaben zu den einzelnen Personen und Werken und den entsprechenden Belegen insb. bei Manari und Rossi.

1982 Bisher sind keine Einträge in Künstlermatrikel in Perugia, Florenz oder Settignano bekannt, ebensowenig jegliche weitere Nachrichten aus den beiden toskanischen Städten, *ibid.*, S. 256; Gurrieri 1967–68, S. 175.

1983 Gurrieri schlägt als Beispiele Lazaro Cavalcanti, Michelozzo, Giuliano und Benedetto da Maiano und Ventura Vitoni vor; Gurrieri 1967–68, S. 175.

1984 *ASPi*, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597], S. 36v nach Manari 1865b, S. 363; *ASPi*, L. E. d. J. 1517, S. 246, *ASPi*, L. E. d. J. 1519, S. 33 und *ASPi*, L. E. d. J. 1520, S. 95 nach *ibid.*, S. 365 f.

dauerhaft in Perugia niederzulassen, denn am 31. März jenes Jahres erwirbt er auf Kredit und aus dem Besitz des Klosters einen Wein- und Ölberg in der Porta S. Pietro.¹⁹⁸⁵ Zu diesem Zeitpunkt hat er schon einige, nicht näher bestimmbare Arbeiten für das Kloster geleistet.¹⁹⁸⁶ Nach den publizierten Quellen sind bis Ende des 15. Jahrhunderts neben Francesco auch andere Bildhauer und Steinmetze aus Florenz und Settignano für das Kloster von S. Pietro tätig, doch ab dann erscheint Francesco nach den vorliegenden Quellen als privilegierter Vertragspartner des Benediktinerklosters bis zur letzten greifbaren Zahlung an ihn im Jahre 1530.¹⁹⁸⁷

1985 ASPi, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597], S. 36v nach *ibid.*, S. 363f. Hier wird er schon als „*habitor Perusiae*“ genannt; vgl. auch Boccolini 1939, S. 256.

1986 1487 Zahlung an Francesco und einen Sandro, hier bez. als „*suo compagno*“, „*per saldo fatto per compimento di pagamento di tutto lo lavorio hanno fatto al monasterio*“, ASPi, L. E. d. J. 1487, S. 111 nach Manari 1865b, S. 364. Laut Manari werden beide 1487 noch einmal gemeinsam in einem von ihm nicht näher bezeichneten Vertrag (im L. C. 15?) genannt, „*Sandro laurentij et Franc Guidi de Florentia Scarpellinis*“; greifbar wird Sandro außerdem nur noch in einem anderen Vertrag 1496, hier aber ohne die Nennung von Francesco di Guido: „*Justo Antoni et Sandro luce de Florentia Scarpellinis*“, ASPi, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597] [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597] (ohne Seitenangabe) nach *ibid.*, S. 364 Fn. 2. Vgl. davon abhängig auch Rossi 1873a, S. 292; Gurrieri 1967–68, S. 176.

1987 Manari führt neben Sandro di Lorenzo (s. Fn. 1986) 1488 Zahlungen an „*Cecco di Guido*“, d. h. also Francesco di Guido selbst, und einen Ciapto aus Settignano (zur Herkunft vgl. Manari 1865b, S. 364 Fn. 2) für Arbeiten an den Konventsgebäuden von S. Pietro auf, ASPi, L. E. d. J. 1488, S. 197 und 249 nach *ibid.*, S. 364. Eine der Zahlungen wird gegenüber Ciapto zur abschließenden Auszahlung eines „*Bildhauers*“ („*sculptore*“) Benedetto geleistet; Ciapto erscheint hier also ebenfalls in leitender Funktion. Die einzige weitere Stelle, wo dieser Ciapto greifbar wird, ist ein Vertrag („*istrumento*“) von 1486: „*M. Franc. filippi de florentia et Ciactino binozzi de Sitignano Scarpellinis*“, *ibid.*, S. 364 Fn. 2. (Manari weist an dieser Stelle die Quelle nicht direkt nach; möglicherweise soll sich der im weiteren Verlauf der Fußnote genannte Verweis auf ASPi, L. C. 1, S. 37 auch auf dieses, zu Beginn der Fußnote aufgeführte Zitat beziehen.

Aus diesem Material machen die Autoren folgende Geschichte: Zunächst habe Francesco bis 1486 (sic! vgl. aber Fn. 1986) mit Sandro di Lorenzo zusammengearbeitet (Rossi). Danach habe Francesco mit Ciapto oder Ciatto und Francesco di Filippo („*detto di Lalora*“; ohne Belege *ibid.*, S. 372 Rossi 1873a, S. 292) eine gemeinsame Werkstatt gebildet. Nach einem blutigen Streit im Steinbruch von Cibottola, bei dem Francesco di Filippo Ciatto gefährlich verletzt habe, habe sich Francesco di Guido dann aber von diesen emanzipiert und eine eigene Werkstatt eröffnet (für den Zwischenfall keine Belege!), Manari 1865b, S. 367; Rossi 1873a, S. 292; auch Gurrieri 1967–68, S. 175.

M. E. ist die gegebene Quellenbasis nicht ausreichend für eine derartige Rationalisierung – dies gilt auch für Gurrieris Annahme, dass Francesco di Guido mit einer großen geschlossenen Künstlergruppe aus Settignano nach Perugia gezogen sei. Eine andere Möglichkeit ist, dass Manari und Rossi Quellen kennen, die sie nicht offenlegen; so behauptet Manari ohne Fundstelle, dass die ersten Zahlungen an Francesco di Filippo gerichtet worden seien und er diese teilweise an Ciapto und Francesco di Guido habe weiterleiten sollen, Manari 1865b, S. 372f. Auch der unbelegte Hinweis auf einen Zwischenfall in Cibottola weist auf die Kenntnis weiterer Dokumente hin. Hier besteht Aufbereitungsbedarf.

Gar nicht erwähnt wird außerdem, dass Francesco di Guido auch später noch mit anderen Meistern gemeinsam Verträge schließt, so 1490 mit einem Benedetto di Giovanni Roccioli (Vertrag transkribiert bei Rossi 1873a, S. 293). Außerdem erscheint

1505 besitzt er offensichtlich bereits über eine Werkstatt von mindestens 50 Gesellen;¹⁹⁸⁸ neben den Werken für S. Pietro führt er auch zahlreiche, zumeist verlorene Arbeiten für die Kommune von Perugia aus.¹⁹⁸⁹ Francescos Todesdatum ist unbekannt,¹⁹⁹⁰ doch scheint sein Sohn Guido noch im Jahre 1530 seine Werkstatt übernommen zu haben, denn ab diesem Zeitpunkt erscheint erstmals Guido statt des Vaters als Zahlungsempfänger.¹⁹⁹¹ Guido setzt die intensiven Arbeiten dieser Werkstatt für das Kloster von S. Pietro fort; die letzte rekonstruierbare Zahlung an ihn stammt aus dem Jahre 1559.¹⁹⁹² Daraufhin scheint dessen Sohn Francesco das Unternehmen fortzuführen; Zahlungen an ihn durch S. Pietro erfolgten laut Manari von 1576 bis 1598.¹⁹⁹³

Francesco di Guido noch im Jahre 1500 bei Arbeiten am Hochaltar als eine bloß assistierende Figur: „Date [offensichtlich an Francesco di Guido] [...] per la monta di opere 4 *ajutò* a scharpellare le pie dello altare et certi stipiti per dicto altare“ (Hvm), ASPi, L. E. d. J. 1500, S. 42 nach Manari 1865b, S. 364.

- 1988** Laut eines Rechnungsbucheintrages von 1505 möchten 50 der Gesellen von Francesco di Guido zum Ablass nach Assisi: „Et dee dare [aus dem Zusammenhang offensichtlich Francesco] a dì 1 agosto f. 1. 1. disse volea per 50 garzoni che voleano andare al perdono d'Assisi“, ASPi, L. E. d. J. 1505, S. 223 nach Manari 1865b, S. 364; außerdem *ibid.*, S. 367, ihn zitierend Boccolini 1939, S. 256. Gurrieri schließt aus diesem Eintrag, dass insgesamt 50 Personen aus Settignano und Florenz nach Perugia gekommen seien, denen Francesco, Ciapto und andere als gemeinsame Geschäftspartner („soci imprenditori“) vorgestanden hätten, bis Francesco sich durchgesetzt habe. Dies ist reine Spekulation, vgl. aber Gurrieri 1967–68, S. 175.
- Jörg Schepers, der Manari anhand der in der BCAP vorliegenden Kopien aus dem „L'Apologetico“ studiert hat, behauptet, diese Ausgabe sei von Manari selbst handpaginiert und mit eigenen Korrekturen versehen. Die Angabe „50“ sei auf der so bezeichneten Seite „85“ (das könnte bei durchgehender Paginierung Manari 1865b, S. 364 oder S. 367 entsprechen) von ihm selbst zu einer „10“ korrigiert worden, ist nicht nachprüfbar.
- 1989** Auflistung der Werke mit entsprechenden Fundstellen insb. bei Rossi und Manari: Jörg Schepers, s. v. Francesco di Guido di Virio (Francesco di Guido) in: AKL XLIII (2004), S. 327 f.
- 1990** Vermutungen ohne Belege: Manari 1865b, S. 367: Tod Ende Februar 1530, De Stefano 1902a, S. 11: 1530 und Gurrieri 1967–68, S. 176: gegen 1532.
- 1991** Die erste publizierte Zahlung erfolgt an ihn für Arbeiten, die sein Vater geleistet hat: ASPi, L. E. d. J. 1530, S. 237.
- 1992** Manari berichtet von einer letzten Zahlung in diesem Jahr, reproduziert jedoch nicht das Dokument, vgl. Manari 1865b, S. 539–541.
- 1993** *Ibid.*, S. 540 f.

b) Die Ajourierung der Sebastianskapelle sowie die Schaffung vier neuer Kapellen auf der Nordseite von S. Pietro

Die frühesten rekonstruierbaren Arbeiten der ursprünglich wohl aus Settignano stammenden Meister in der Kirche von S. Pietro sind die bereits genannten Arbeiten für den neuen Hochaltarblock im Jahre 1500, wobei Francesco di Guido noch nicht als führende Person auftrat.¹⁹⁹⁴

Dagegen scheint er der führende Kopf eines anderen Großprojekts zu sein, das im selben Jahr in S. Pietro ausgeführt wurde: die Anfügung einer Cappella di S. Sebastiano. So wird Francesco zunächst bis April 1500 für zwei Türen, sechs Sepulturen und einen Altarstein („1° lapida d’altare“) für eine Sebastianskapelle („per la chapella de Sancto Sebastiano“) bezahlt. Außerdem erhält er Zahlungen für die Mauerung der Kapelle, die er zwei lombardischen Dienstmännern („fachini lombardi“) weiterzugeben habe.¹⁹⁹⁵ Hinzu kommen Zahlungen für Treppen („schalgini [sic] col bastone[?]“), zwei Fensterchen („finestruzze“) und Steinmetzarbeiten, die er mit entsprechenden Meistern auszuführen habe („opere messe a conciar co’ maestri le pietre della chapella et così a tagliare 1^a risegha[?] longho la chiesa“) und für die Einbringung der Konsolen des Gewölbes („per mettere gli peducci della volta“).¹⁹⁹⁶ Schließlich erfolgt am 8. Juli 1500 auch noch eine Zahlung für 16 Deckel für rechteckige Sepulturen mit den sie umgebenden Steinen („chiusini per sepulture quadre colle sue pietre d’intorno“) sowie für eine Arbeit, bei der er mit seinem Gehilfen geholfen habe, Steine in die Tür, die in die Kirche führt, zu schneiden („per 1^a opera che adiutò col suo garzone a tagliare pietre alla porta che va in chiesa“).¹⁹⁹⁷

Damit erscheint Francesco insgesamt als führender Erbauer der Sebastianskapelle. Nach Serafino Siepi ist sie mit jenem Anraum am westlichen Ende des nördlichen Seitenschiffs zu identifizieren, der heute als Verkaufsraum und seit um 2016 als touristischer Zugang zur Kirche dient (Abb. 144 und 741–746).¹⁹⁹⁸ Dies ist auch durch eine Zahlung an Francesco di Guido belegt, in der ein noch zu versetzendes Kapitell lokalisiert wird als „am Fuß der Kirche in der Nähe der Tür von S. Sebastiano“ („in piede della chiesa a presso la porta de San Sebastiano“).¹⁹⁹⁹

1994 Francesco wird in ASPi, L. E. d. J. 1500 auf S. 42 (nach *ibid.*, S. 364) nämlich nur als Assistierender benannt; Quelle zitiert in Fn. 1875. Die möglicherweise führenden Figuren sind nach den publizierten Quellen jedoch nicht namentlich benannt. Die vorherigen Arbeiten der „Meister aus Settignano“ sind entweder nicht spezifiziert oder beziehen sich auf Arbeiten an den Konventsbauten, *ibid.*, S. 364.

1995 ASPi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 153 dare, transkribiert in: Lolli 2019, S. 47. Die Identifikation einer in dieser Buchung genannten „1a lapida“ erklärt sich erst durch die Folgebuchung, aus der das Zitat im Text stammt.

1996 ASPi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 155 avere, transkribiert in: Lolli 2019, S. 47 f.

1997 ASPi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 155 avere, transkribiert in: Lolli 2019, S. 48.

1998 Siepi 1822b, S. 600; De Stefano 1902a, S. 21.

1999 S. u. Fn. 2025.

Damit ist für das frühe 16. Jahrhundert die Existenz einer Sebastianskapelle im westlichen Bereich der Kirche belegt. Mit der „Tür von S. Sebastiano“ könnte entweder der Zugang zur Kapelle oder der weiter unten beschriebene, nachträglich unmittelbar östlich der Kapelle eingerichtete (und heute vermauerte) Zugang zur Kirche gemeint sein (Abb. 747f.).

Bei der ehemaligen Kapelle und dem heutigen Verkaufsraum handelt es sich um einen längsoblonden Anraum, der sich über zwei kreuzgratgewölbte Joche erstreckt (Abb. 96). Dabei ruht das Gewölbe auf klassizistischen, mit Kanneluren und Eierstab durchgebildeten Konsolkapitellen aus *Pietra serena* auf; sie sind offenbar jene, für deren Versatz Francesco di Guido im April 1500 bezahlt wird (Abb. 741–746). Nach Osten hin ist die Sebastianskapelle offenbar in späterer Zeit verkleinert worden (vgl. auch Abb. 35); die Ostwand schneidet hier in das Gewölbe ein, sodass die Konsole in der Südostecke keinen Gewölbeansatz mehr trägt (Abb. 743). Sie ist bei der Westverlagerung der Wand offenbar mit versetzt worden, um die Wand zu rhythmisieren, wurde dabei aber ihrer Funktion als Kämpferstein beraubt.

Die Westverlagerung, deren Datierung unklar ist, aber spätestens vor die Durchbildung der inneren Weitenwände durch Abt Penna datiert werden muss, ging offensichtlich auch mit der Neubildung des Zugangs zur Sebastianskapelle einher. Der alte Zugang, der offenbar in den zitierten Rechnungsbucheinträgen genannt ist, befand sich offensichtlich weiter westlich und ist bei der Westverlagerung der Westwand verschlossen worden (vgl. Abb. 35f. und für den heutigen Zugang Abb. 261). Sollte diese Zuordnung stimmen, ist die Anfügung der Sebastianskapelle mit dem Verschluss jenes Rundbogenfensters einhergegangen, das heute noch in verschlossener Form über dem vermauerten Zugang zur Kirche sichtbar ist (vgl. außerdem Abb. 38). Die zweite in den Buchungseinträgen genannte, durch Francesco di Guido geschaffene Tür könnte jener direkte Zugang zur Kapelle im Osten sein, der heute den Zugang für touristische Besucher der Kirche bildet (Abb. 22 und 745). Das Portal weist renaissance- und klassizistische Formen auf und ist ähnlich gebildet wie die 1483 durch Fino di Ugolino und größtenteils lombardische Künstler erneuerte Eingangstür zur Kirche (Abb. 42 und 44).²⁰⁰⁰

In der Folge wird die Sebastianskapelle weiter ausgestattet. So erhält Simone di Nicolò aus Florenz am 28. September und 7. November Zahlungen „für die Figur des hl. Sebastian“ („per la figura de Sancto Sebastiano“) bzw. dafür, „den hl. Sebastian zu vermauern und herzurichten“ („a murare Sancto Sebastiano et d’aconciare detto“).²⁰⁰¹ Offensichtlich handelt es sich um die Anfertigung und Aufstellung einer Skulptur für die Cappella di S. Sebastiano.²⁰⁰² Am 12. Dezember erfolgt eine weitere, nicht näher spezifizierte Ausgabe über einen Florentiner für

2000 S. o. Fn. 1751.

2001 ASPi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 166; transkribiert in: Lolli 2019, S. 48 f.

2002 Lolli 2019, S. 37.

die Kapelle; am 4. März 1501 erhält ein Maestro Giovanni für Maurerarbeiten in der Kapelle 25 Soldi.²⁰⁰³

Im Jahre 1504 wird außerdem ein Vorhang für die Cappella di S. Sebastiano beschafft. Außerdem erhält Fiorenzo di Lorenzo am 9. März 1505 Zahlungen „für die gesamte Malerei, die er in der Sebastiankapelle angefertigt hat, d. h. die Figur des hl. Sebastian und die Bemalung der Wand gemäß der Vereinbarung zwischen Don Daniele (dem Kämmerer?), die unter Zeugenschaft von Alfano degli Alfani und den Maler Lo Spagna geschlossen wurde“ („per tucta la pentura facta nella Capella de Sancto Sebastiano cioè la figura de Sancto Sebastiano et la pentura del muro d'acordo insieme don Daniele cum dicto Fiorenzio, qual acordo fo facto per mezo del Alphano de li Alphani e Spagna depentore“.²⁰⁰⁴ Zuvor waren bereits unspezifische weitere Zahlungen an Fiorenzo geflossen, die sich wahrscheinlich teilweise bereits auf dieselben Gegenstände bezogen.²⁰⁰⁵ Im Jahr 1501 hatte er auf Kosten des Klosters bereits Gold beschaffen sollen; möglicherweise war dieses Material bereits für die Fassung der Heiligenfigur bestimmt.²⁰⁰⁶ Die Wandmalereien sind heute verloren; über den Verbleib der Sebastiansfigur ist nichts bekannt. Am 23. Februar 1514 erhält der Glaser Giovanni di Marco eine Zahlung über 70 Soldi für „Dinge“ („robbe“) für das Fenster der Cappella di S. Sebastiano.²⁰⁰⁷

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kommt es außerdem zur Errichtung von vier nebeneinander liegenden Familienkapellen als Anräume zum linken Seitenschiff bzw. Querhausarm, von denen heute nur noch die beiden östlichsten erhalten sind (Abb. 144 und 158). Sie werden heute als Cappella Vibi und die Cappella Ranieri bezeichnet. Zwei weitere Kapellen, die sich im Westen an die erstgenannten Kapellen anschlossen, wurden im Jahre 1760 für die Errichtung der neuen Sakramentskapelle niedergelegt (Abb. 155).²⁰⁰⁸ Die Kapellenbauten scheinen, wie die folgenden Überlegungen ergeben werden, allesamt auf Francesco di Guido als leitenden Künstler zurückzugehen.

Die Rekonstruktion des Standorts der einzelnen Kapellen, ihrer Stifter und ihrer Patrozinien ist schwierig, da die Überlieferungslage zu den einzelnen Anbauten unterschiedlich ausgestaltet ist und bei den Rechnungsbucheinträgen nicht immer zwischen den einzelnen Bauten differenziert wird. Vor allem aber besteht zwischen den einzelnen Stiftern teilweise Namensähnlichkeit bzw. -gleichheit. Und als wenn das nicht genügen würde, hat die Eigentümerschaft für die einzelnen Kapellen in der Nachfolgezeit teils gewechselt, und es ist zu Überformungen der ursprünglichen

2003 ASpi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 190; transkribiert in: Lolli 2019, S. 49.

2004 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 129 avere; Gegenbuchung auf S. 292 [dare], transkribiert in: Lolli 2019, S. 51.

2005 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 67 dare, S. 67 und S. 129 dare, transkribiert in: Lolli 2019, S. 50f.

2006 ASpi, L. E. 8 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 70 dare und avere, transkribiert in: Lolli 2019, S. 49.

2007 ASpi, L. E. 178 (Lonzini, et al. 2014 = 118 Lamberti) *Giornale* (1513–1515), S. 34r.

2008 S. u. Fn. 3847.

Ausstattung bzw. ja zur teilweisen Niederlegung der Bauten gekommen, sodass die Ursprungssikographie nicht immer sichtbar geblieben ist. Dies hat dazu geführt, dass die Bezeichnungen der Kapellen auch in der modernen Literatur oft nicht eindeutig sind. Mauro Bini hat sich ausführlich mit der Geschichte der Kapellen von S. Pietro beschäftigt, ohne jedoch die Unklarheiten in der Zuordnung der Quellen klären zu können.²⁰⁰⁹ Rekonstruierbar erscheint die verworrene Geschichte der vier Anraumkapellen jedoch erst aufgrund der kürzlich erschienenen Überlegungen und umfangreichen Quellentranskripte von Leonardo Lolli.²⁰¹⁰

Anders als ihre ähnliche Gestalt suggeriert, sind die Kapellen nicht alle unmittelbar gleichzeitig errichtet worden. Das früheste erhaltene Dokument ist ein Vertrag zwischen dem Kloster von S. Pietro und der Adligen **Leona da Castel di Piero** vom 16. April 1502 über die Überlassung von 76 Florentiner zu je 40 Bolognini an das Kloster. Hierfür sollten die Mönche in der Kirche eine Kapelle errichten, die **Johannes dem Täufer** geweiht werden sollte.²⁰¹¹ Bei der Adligen handelt es sich um die Tochter von Paoluccio di Cesare da Castel di Piero (heute S. Michele in Teverina bei Viterbo in der Diözese von Bagnoregio) und Ehefrau von Rustico Montemellini aus der Porta Eburnea in Perugia, Gemeinde S. Biagio.²⁰¹² Ihr Vater gehört zur Familie der Baglioni, möglicherweise einem sehr alten Zweig der Peruginer Baglioni.²⁰¹³

Für eine ungefähr gleichzeitig errichtete, zweite Kapelle fehlt ein solches Stiftungsdokument. Stattdessen ist ein Testament vom 12. November 1506 erhalten, in dem die bereits erkrankte **Andromaca Baglioni** ihre Bestattung in der von ihr bereits errichteten Kapelle mit dem Patrozinium der **Himmelfahrt Mariens** verfügte.²⁰¹⁴ Bei Andromaca Baglioni handelt es sich um die Tochter des zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Pandolfo die Nello Baglioni aus Perugia und Ehefrau des ebenfalls bereits verstorbenen Mariano di Mariotto de Baglioni aus Perugia aus der Porta S. Pietro, Gemeinde S. Lucia di Colle Landone.²⁰¹⁵

Für den 21. April 1506 ist ein weiterer Vertrag über die Errichtung einer Familienkapelle überliefert. In ihm einigen sich der Peruginer Adlige und Jurist **Ugolino Baglioni des Adelsgeschlechts von Montevibi (bzw. Vibi)** aus der Porta S. Pietro mit dem Kloster über die Errichtung einer Familienkapelle in S. Pietro. Dazu sollten ihm die Benediktinermönche „jenen Ort überlassen, der sich zwischen der Capella der Andromaca und der Gartenmauer befindet“ („che el monasterio me conceda quello loco che è fra la capella de l'Andromecha et el muro de l'orto“). Das Kloster habe die Kapelle auf eigene Kosten zu errichten „nach der Form und mit jenen Ornamenten und Friesen wie die zwei Kapellen der Frau Andromaca und der

2009 Bini [1848] II [Ms.], S. 199–224.

2010 Rekonstruktion: Lolli 2019, S. 37–45; Quellentranskripte S. 27, 29, 35 und 49–124.

2011 ASPI, L. C. 19 (1497–1506), S. 52r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 49 f.

2012 Lolli 2019, S. 38 Fn. 8 mit Bezug auf ASPg, Notai di Perugia, Bastardelli 679, 3° fasc., S. 112v, Notar Marsilio di Francesco.

2013 Lolli 2019, S. 38 Fn. 8.

2014 ASPI, P.D. 11 (Donationum K), S. 580r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 73 f.

2015 Lolli 2019, S. 37 Fn. 7 meN und mwA.

Frau Leona und darin meinen Sakramentsaltar mit all seinem Schmuck, Marmor und Friesen aufzustellen“ („che el monesterio a tucte soye spese debbia edificare quella, a quella foggia et cum quelli ornamenti, concime, come quelle doye Capelle della Andromecha e della Liona et dentro mettere el mio altare del Sacramento cum tucti li soye ornamenti, marmi e concimi pure a spese del monasterio“). Er sei einverstanden, seinen vorbestehenden Altar dem Kloster zu überlassen, wenn dieses in der neuen Kapelle eine gut gestaltete und mit seinem Wappen versehene Sepoltur für ihn und seine männlichen Nachfahren einrichte und eine weitere für die weiblichen Mitglieder seiner Familie hinzufüge. Die Kapelle solle das Patrozinium des „**Corpus Domini**“ tragen und im Scheitel des inneren Bogens einen Kelch mit Brot aufweisen. All diese Arbeit sei „nach Gebrauch eines guten Meisters und gut gemauert und proportioniert“ einzurichten (tutto ditto lavoro sia a uso de bon maestro e ben murato e proporzionato“). Im Gegenzug wolle er jährliche Zahlungen bis zu einer Gesamtsumme von 200 Florentiner leisten, zu denen noch der Gesamtwert des eingebrachten Sakramentsaltars von insgesamt 100 Florentiner zu zählen sei.²⁰¹⁶ Das Ende der Zahlungen für die Sakramentskapelle erinnert der Sohn ihres Stifters, Cavaliere Girolamo de Monte Vibiano bzw. Vibi für den 12. Dezember 1509. Der im Archivio di S. Pietro erhaltene Memorialeintrag erinnert unter anderem auch, dass sich die Mönche verpflichtet hätten, jeden Tag eine Messe in der Kirche zu lesen und drei Lampen herzustellen, die ständig entzündet bleiben müssten. Zwei von ihnen solle das Kloster unterhalten und eine die Familie Vibi die dafür zu Ehren des Corpus Christi jährlich das Öl stiften würde.²⁰¹⁷

Das Dokument erlaubt umfangreiche Rückschlüsse auf die Baugeschichte. So erscheint die dritte Kapelle als Nachgedanke zu den beiden vorgenannten, ist aber in unmittelbare zeitliche Nähe zu datieren. Sie enthält außerdem Rückschlüsse über deren Lokalisation: So erscheint sie als äußerste der Kapellen, wobei sich die Cappella Andromaca mit dem Mariä-Himmelfahrts-Patrozinium direkt anschliesse. Außerdem hatte bereits vor 1506 eine Cappella Vibi in S. Pietro bestanden, allerdings in Form eines Altares und nicht eines Kapellenanraums.

Und tatsächlich existiert in der heutigen Cappella Vibi, die die östlichste der noch bestehenden Kapellen am nördlichen Querhausarm bzw. Seitenschiff bildet, ein entsprechendes Altarwerk (Abb. 768 f.). Dabei handelt es sich eine von Mino da Fiesole (1429–1484) geschaffene, marmornen Tafel, die inschriftlich als Auftragswerk des „D · BAGLIONUS · EX · NOBILIBUS · DE · MONTE · VIBIANO · V · JURIS · DOCTOR · ALTISSIMO“ belegt ist, der die Tafel im Jahre 1473 errichten ließ

2016 ASPi, L. C. 21, S. 580r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 71–73. Francesca Fortunati berichtet, dass „Baglione Vibi“ im Jahr 1506 den Mönchen von S. Pietro das Altarwerk zur Schenkung angeboten habe, wobei diese durch einen Engel begleitet gewesen sei; vgl. Fortunati 2014, S. 278. Ein entsprechender Vertrag finde sich bei ASPi, L. C. 21, S. 3 f.; diese Fundstelle konnte ich nicht überprüfen.

2017 ASPi, P. D. 40 (Pantasilea Vibia QQ), S. 4v, transkribiert in: Lolli 2019, S. 77; vgl. auch Bini [1848] II [Ms.], S. 199.

(„ · EREXIT · M · CCCC · LXXIII“ (Abb. 437f.).²⁰¹⁸ Ihr Erschaffungsprozess ist darüber hinaus auch dokumentarisch belegt; so finden sich in den Rechnungsbüchern von S. Pietro für den Zeitraum von 1472–74 Zahlungen an Mino da Fiesole für den Altar der „capella de messer Baglione [de Monte Vibiano].“²⁰¹⁹

Dass es sich bei der Cappella Vibi ursprünglich um einen Altar in S. Pietro gehandelt hatte (Abb. 143), zeigt eine Zahlung vom 14. April 1507 an die

2018 Vgl. zu diesem Altarwerk Fortunati 2014. Darin verweist Francesca Fortunati auf eine der inschriftlich belegten Errichtung des Altarwerks im Jahr 1473 unmittelbar vorausgehende Errichtung einer Familienkapelle in S. Domenico in Perugia durch die zweite Ehefrau des „Baglione dei nobili di Monte Vibiano (1431–1511)“ (S. 278 mit Verweis auf ASPg, Corporazioni religiose soppresse, Convento di San Domenico, n. 232, 18 dicembre 1469, wo sich ein Testament einer „domina Margarita quondam Francesco de Venciolis“ befinde). „Baglioni“ wird durch die Mönche von S. Domenico 1482 noch einmal erwähnt (S. 278 f. mit Verweis auf ASPg, n. 202, 12. August 1482). Außerdem verweist Fortunati zur Kontextualisierung auf ähnliche Projekte konkurrierender Peruginer Familien in anderen Kirchen der Stadt (S. 279).

Bereits Vasari hat an entsprechender Stelle der Vita des Mino da Fiesole in der zweiten Auflage seiner Viten offenbar auf Basis dieser Inschrift das Objekt als Auftragswerk eines Messer Baglione Vibi für die damalige Sakramentskapelle von S. Pietro in Perugia identifiziert; Vasari 1568 ed. Milanesi 1878b, S. 124.

In der 1550 erschienenen ersten Auflage von Vasaris Viten ist dieses Werk nicht enthalten, vgl. Vasari 1550; 1568 ed. Bettarini und Barocchi 1971, S. 411, wo dies im Vergleich der Auflagen unmittelbar deutlich wird.

In der zweiten Auflage seiner Viten nennt Vasari den Auftraggeber irrtümlich „messer Baglione Ribi“ [Hvm] anstatt „Vibi“, vgl. Teza und Stopponi 2001, S. 219, Fn. 273. Milanesi vermutet einen schlichten Druckfehler (Milanesi in: Vasari 1568 ed. Milanesi 1878b, S. 124, Fn. 2).

Vgl. zu den Mino da Fiesole und seinen Lebensdaten Zuraw, Shelley E., s. v. Mino da Fiesole [Mino di Giovanni], in: *Grove Art Online* (<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T058503>; Zugriff am 7. Februar 2021).

Eine ganz ähnliche Tafel des Mino da Fiesole von 1481 befindet sich in der Cappella del Miracolo del SS. Sacramento in S. Ambrogio in Florenz (Abb. 770). Es handelt sich um Minos letztes Werk; er ist auch in S. Ambrogio bestattet.

Diese Marmortafel besteht ebenfalls aus weißem Marmor, ist ebenfalls durch ein klassizistisches, reich verziertes Gebälk gerahmt und im Hauptfeld in drei Kompartimente geteilt, wobei zwei großfigurige Heilige einen Tabernakel adorieren. Eine weitere Ähnlichkeit besteht in einem durch Engel begleiteten, als Kind dargestellten, segnenden Heiland. Allerdings wird in dem Tabernakel in S. Ambrogio nicht das heilige Sakrament, sondern das aus einem Sakramentswunder hervorgegangene Blut verwahrt (Grillotti 1998). Daher steht das Christuskind nicht wie in S. Pietro auf dem Boden (Abb. 769), sondern in einem von den begleitenden Engeln getragenen Kelch. Auch fehlt auf dem Tabernakel das Bild des Schmerzensmannes.

Weitere Abweichungen zwischen beiden Tafeln bestehen darin, dass in S. Ambrogio die rahmende Architektur durch eine Lünette mit Gottvater und adorierenden Engeln bekrönt ist, dass die Tafel insgesamt gestrecktere Proportionen hat, dass die Feldeinteilung durch eine übergreifende Architektur und nicht, wie in S. Pietro, durch die Einfügung eines zentralen Rahmens und zwei seitliche Nischen erreicht wurde, sowie darin, dass der segnende Christus nicht unter dem Tabernakel steht, sondern das Tabernakelfeld vielmehr teilweise überschneidet. Schließlich ist die Tafel in S. Pietro durch zahlreiche Vergoldungen verziert, die Tafel in S. Ambrogio jedoch nicht.

Auf Basis der Ausführungen Vasaris wollte Gaetano Milanesi fälschlicherweise die gesamte Kapelle in das Jahr 1473 datieren, Milanesi in: *ibid.*, S. 124, Fn. 2.

2019 ASPi, L. E. 2 (Lonzini, et al. 2014 und Lamberti) *Mastro* (1466–1482), S. 302 dare, 328 dare (von hier stammt das Zitat) und 350 avere, transkribiert in: Lolli 2019, S. 18.

Lombarden Bernardino und Antonio, die diese unter anderem „für die Mauer, die sie unter dem großen Fenster gezogen haben und für Maurer- und Verputzarbeiten für den Ort, wo zuvor das Sakrament stand“ erhalten. („per lo muro tirato sotto la finestra grande e per muratura e intonicatura dove stata in prima el Sacramento“).²⁰²⁰ Ob mit dem „großen Fenster“ ein Fenster im Kircheninnenraum und mit der Mauerung darunter Arbeiten in Zusammenhang mit der Ausbesserung jener Stelle gemeint sind, von der der Sakramentsaltar des Ugolino Vibi entfernt wurde, ist unklar. Möglicherweise ließe sich mit einer adäquaten Deutung dieser Passage der ursprüngliche Aufstellungsort dieses Altars im Kircheninnenraum klären.

Eine besondere Funktion der Cappella Vibi bereits in ihrer Ausgestaltung als Seitenaltar lässt sich der Marmortafel des Mino da Fiesole entnehmen (Abb. 152 und 768 f.), erfasst Vasaris Beschreibung als „un tabernacolo in mez[z]o d’un San Giovanni e d’un San Girolamo“ doch nur einen Teil des Dargestellten (vgl. Abb. 768).²⁰²¹ Die beiden in *Rilievo schiacciato* gearbeiteten Ganzfiguren flankieren eine Mitteltafel, in der vier Engel ein im unteren Bilddrittel befindliches, segnendes, in seiner Pose an den Auferstehungsmoment erinnerndes und mit einer Mandorla hinterfangenes Christuskind begleiten. Über diesem befindet sich ein von einer durch Mino im Halbr relief gearbeiteten *Tabernaculum*-Architektur gerahmter Schrein in Form einer durch eine mit einem vergoldeten, den Schmerzensmann darstellenden Türe verschlossenen Nische. Diese wird von zwei der Engel adoriert. Insofern der Schmerzensmann auf die Präsenz Christi in der in dieser Hostienkammer verwahrten Eucharistie verweist, ist Minos Altarwerk insgesamt als Wandtabernakel zu identifizieren. Damit wird die zunächst altarförmige Cappella Vibi also seit mindestens 1473 die Funktion einer Sakramentskapelle gehabt haben. Offensichtlich ist diese Funktion bei der Verlagerung in die neu geschaffene Anraumkapelle mit auf diese übertragen worden, worauf bereits das Patrozinium „Corpus Domini“ verweist.

Dabei scheint die Cappella Vibi sowohl als Seitenaltar wie nun auch als Anraumkapelle in zweierlei Weise genutzt worden zu sein. So verweist die spezifische Gestaltung von Minos Wandtabernakel nämlich einerseits auf seine Funktion als Ort der Verwahrung des Sakraments (Hostienkammer) als auch dessen Verehrung durch die Gläubigen (adorierende Heilige). Ein spezieller Ort der direkten Weisung des heiligen Sakraments, wie er in den seit 1567 im Kircheninneren von S. Pietro bestehenden Ziborien bzw. Monstranzen nachweisbar ist, scheint in der Cappella Vibi allerdings noch nicht bestanden zu haben.²⁰²² Auf die Frage, wer tatsächlich Zugang zu der Cappella Vibi hatte, d. h. also ob beispielsweise einfache

2020 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 44, transkribiert in: Lolli 2019, S. 61. Die Gegenbuchung findet sich auf S. 135, transkribiert in: Lolli 2019, S. 65.

2021 Vgl. Vasari 1568 ed. Milanese 1878b, S. 124.

2022 S. zur Schaffung des Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar im Jahre 1567 unten Abschnitt IX.

Gläubige in der Kapelle einer adligen Familie Perugias Andacht zur Verehrung des Sakraments halten konnten, wird im Folgenden noch einzugehen sein.²⁰²³

Ein weiteres Ausstattungsstück der Capella Vibi bildete außerdem wahrscheinlich bereits seit ihrer Ersteinrichtung der heute am Ostende des nördlichen Seitenschiffs befindliche Grabstein des Bischofs Ugolino (Abb. 289 und 292), der durch eine Erwähnung durch Cesare Crispolti seit 1597 in Kapelle nachweisbar ist. Die Familie der Baglioni di Montevibiano hatte in der hier dargestellten Person offenbar einen ihrer Vorfahren erkannt – nämlich den vermeintlichen Bischof Ugolino Vibi erkannt, obwohl es sich ja tatsächlich, wie oben nachgewiesen, um Ugolino dei Guelfoni gehandelt hatte. Die Inbesitznahme der Umgestaltungskampagne des Ugolino dei Guelfoni von ca. 1330–1333 durch seinen Nachfolger im Abbatat von S. Pietro, Ugolino Vibi, ermöglicht durch die Namensgleichheit und bewirkt durch die Abänderung der Jahreszahl auf dem ehemaligen Hochaltarbild des Meo da Siena, wirkte also bis in das 16. Jahrhundert fort.²⁰²⁴ Womöglich hatte sich der Stein bereits vor dem Bau der Anraumkapelle in räumlicher Nähe des Sakramentsaltars in seiner Aufstellungsform als Seitenaltar befunden (Abb. 143); womöglich kam aber erst Ugolino Baglioni di Montevibiano auf die Idee, die Grabplatte seines vermeintlichen Namensvetters mit in die Familienkapelle zu integrieren.

Auch die Lokalisation der beiden weiteren Kapellen lässt sich sicher belegen: So wird Francesco di Guido am 28. Dezember 1510 für Arbeiten bezahlt, „zwei große Kapitelle herzustellen, die in den Pilastern zwischen der Capella der Madonna Leona und der Madonna Andromaca eingefügt wurden und die im Moment auf dem Boden am Fuß der Kirche [d. h. in deren Westteil] in der Nähe der Tür von S. Sebastiano liegen“ („per valuta et opere havesse dato a fare doi capitelli grandi li quali andavano in li pilastri fra la Capella di madonna Leona [de Rustico Montemellini] et madonna Andromacha [Baglioni] li quali Capitelli sonno al presente in terra in piede della chiesa a presso la porta de San Sebastiano“).²⁰²⁵ Damit ist belegt, dass die Kapellen der Leona und der Andromaca unmittelbar aneinander grenzten. Da außerdem die Cappella Vibi unmittelbar neben jener der Andromaca lag, lautete die Abfolge der drei bisher genannten Kapellen von West nach Ost sicher Cappella Leona (Johannes der Täufer) – Cappella Andromaca (Mariä Himmelfahrt) und Cappella Vibi („Corpus Domini“).

Der Fortgang der Arbeiten ist bis zu einem hohen Grad durch Rechnungsdokumente rekonstruierbar, ohne dass sich aber alle entscheidenden Fragen klären

2023 Vgl. zu Formen der Aufbewahrung und der Verehrung des heiligen Sakraments vor dem Tridentinum in Italien Caspary 1964 und Caspary 1965. S. u. Fn. 2118.

2024 S. o. S. 466 ff. und u. S. 677 f.

2025 ASPi, L. E. 11 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1509–1513), S. 168r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 70. Offenbar bezieht sich Bini, der einen ähnlichen Inhalt beschreibt, auf dieses Dokument, auch wenn er es anders nachweist und auf 1499 datiert: Bini [1848] II [Ms.], S. 202 mit Verweis auf ASPi, L. E. 8 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1498–1501), S. 118r. Ein unbekannter Korrektor hat am Rand von Binis Manuskript an dieser Stelle „1499“ zu „1509“ korrigiert und sich damit offenbar auf das eingangs zitierte Dokument bezogen, auch wenn seine Datierung um ein Jahr abweicht.

lassen würden. Dabei werden die Kapellen immer wieder gesamthaft behandelt und auf das Baukonto der Kirche („fabbrica della chiesa“) gebucht, wiederholt werden jedoch auch einzelne Ausgaben und Einnahmen auf eine einzelne Kapelle bezogen. Die Rekonstruktion erfolgt auf Basis der Transkripte von Leonardo Lolli.²⁰²⁶ Einzelne Unklarheiten in der Datierung zwischen Buchung und Gegenbuchung²⁰²⁷ sind ein Hinweis darauf, dass sich die Datierungen in den Transkripten nicht auf die Kalenderjahre, sondern die am 1. Juni jeweils beginnenden Wirtschaftsjahre beziehen. Das bedeutet, dass die transkribierten Jahreszahlen vom 1. Januar bis zum 31. Mai um ein Jahr nach oben korrigiert werden müssen, da sich die Jahresangaben in den Rechnungsbüchern auch nach dem Wechsel des Kalenderjahrs am 1. Januar (z. B. 1505) noch bis 31. Mai auf den Beginn des laufenden Wirtschaftsjahrs datiert werden (im hier gewählten Beispiel 1504).²⁰²⁸ Dies hat Lolli in seinen Jahresüberschriften offensichtlich nicht angepasst, wobei unklar bleibt, ob er die korrekten Daten in seinen zeitweiligen Konkretisierungen in eckigen Klammern berücksichtigt. Die Datierung lässt sich auch nicht immer durch Gegenbuchungen kontrollieren, da Lolli offenbar nicht alle einschlägigen Einträge transkribiert hat – das zeigen zahlreiche Verweise auf Gegenbuchungen, die sich anhand des Transkripts nicht auflösen lassen.

Die im Folgenden gemachten Jahresangaben beruhen also auf der Annahme, dass alle Zeitangaben vom 1. Januar bis zum 31. Mai um ein Jahr vorzudatieren sind. Damit lassen sich jedoch nicht alle Konflikte auflösen, sodass alle Datierungen im Folgenden unter Vorbehalt stehen; letzte Sicherheit könnte jedoch nur durch einen Abgleich mit den Originaldokumenten erfolgen, was hier nicht geleistet werden kann. Zur Sicherheit werden die von Lolli transkribierten Jahreszahlen zu den einzelnen Buchungen daher soweit vorhanden in den Fußnoten mit angegeben.

Der früheste Rechnungsbucheintrag, in der die Cappella Leona und die Cappella Andromaca ausdrücklich einzeln genannt werden, stammt vom 8. Januar 1505 und bezieht sich auf achteinhalb Braccia „rosettenförmige Verglasung“ („vetrio a rosette“), die durch Neri di Monte zu fertigen sind. Die Folgebuchung enthält im Übrigen eine Zahlung für Reparaturen an der Kirchenrose („ochio de chiesa“), die sich auch im Wirtschaftsjahr 1505/06 fortsetzen.²⁰²⁹ Die erste Zahlung für die Cappella Vibi ist für den 18. Mai 1505 nachweisbar und bezieht sich auf die Errichtung der Grablege.²⁰³⁰ Damit erfolgen Zahlungen für die Cappella Vibi schon ungefähr ein Jahr vor ihrer Stiftung; diese erscheint damit als rechtliche Sanktionierung eines schon zuvor beschlossenen und ins Werk gesetzten Vorgangs. Ein

2026 Die Rechnungsbucheinträge von 1504 bis 1507 sind transkribiert in: Lolli 2019, S. 51–71.

2027 Vgl. Fn. 2085.

2028 S. u. Fn. 2370.

2029 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 20 („MCCCCCIII“) und 292 („M°CCCCCV.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 51 f. und 59.

2030 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 156 avere („M°CCCCC°IIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 53.

Rechnungsbuchjournal vermerkt außerdem bereits für den 25. Mai, den 8. Juni und 26. November 1504 Zahlungen von Ugolino Vibi direkt an den Steinmetz Francesco di Guido.²⁰³¹

Ein Konto der „Bauhütte der Kapellen“ („fabricha de le Capelle“) ist laut Lollis Transkript mit „M°CCCCC°IIII“ überschrieben. Es trägt jahresübergreifend Zahlungen vom November bis Juli zusammen und soll daher offenbar die Zahlungen für die Kapellen zusammenfassen, die in einem bestimmten Wirtschaftsjahr angefallen sind.²⁰³² Entsprechend dem oben genannten Prinzip müsste es sich um Zahlungen handeln, die sich auf das Wirtschaftsjahr 1504/05 beziehen.

Bis zum 27. November 1504 erfolgt zunächst eine Zahlung an unbekannte Empfänger für Grabungsarbeiten und Mauerungen der Fundamente und Steinführen,²⁰³³ darunter steht eine Zahlung an Giovantonio de Nofrio für die Herstellung („monta“) von 400 Fuß Steine für die Fundamente der Kapellen.²⁰³⁴ Am 17. Januar 1505 wird der Ziegelbrenner Salvatore de Rosato für die Herstellung (weniger wahrscheinlich den Versatz) von 10.200 Steinen („la monta de diecemilia ducento matoni“) bezahlt.²⁰³⁵ Am 28. Januar erhält ein Ziegelbrenner Ciano Geld für die Herstellung („monta“) von 14.000 Ziegeln („mathoni“),²⁰³⁶ am 17. März erneut zusammen mit einem Salvatore für 24.000 Ziegeln.²⁰³⁷ Am 27. Februar und 18. März wird der Sandhändler Francesco di Gismondo dal Ponte für Sandlieferungen bezahlt.²⁰³⁸ Bis zum 10. Mai erfolgen Zahlungen unter anderem für Mörtel und am 16. Mai für die Herstellung („monta“) von 3.400 Ziegelsteinen an Rosato de Scarpaza.²⁰³⁹

Bis zum 9. Juni 1505 erfolgt eine Zahlung für die Herstellung („monta“) von 6.500 Ziegelsteinen an Antonio de Giuliano, möglicherweise am selben Tag für „900 Quadersteinchen und 1.100 Tafelchen“ („novecento quadrelli e mille cento tavolette“) an Antonio de Giuliano genannt Cassalina sowie eine Zahlung für die Herstellung

2031 ASPi, L. E. 176 (Lonzini, et al. 2014 = 116 Lamberti) *Giornale* (1503–1511), S. 35r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 55. Da die Datierung hier von Lolli stammt, und er die in der Quelle gemachte Jahreszahl nicht mittranskribiert hat, muss unklar bleiben, ob die Zahlung vom Mai erst aus dem Jahr 1505 stammt; da sie als erstes notiert ist, scheint das jedoch nicht der Fall zu sein.

2032 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 175 („M°CCCCC°IIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 53 f.

2033 Ibid.

2034 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 175 („M°CCCCC°IIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 54.

2035 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 103 („MCCCCCIIII“) und 175 („M°CCCCC°IIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 52 f.

2036 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 175 („M°CCCCC°IIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 54.

2037 Ibid.

2038 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 173 („+ M°CCCCC°IIII“) und 175 („M°CCCCC°IIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 53 f.

2039 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 175 („M°CCCCC°IIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 54.

(„monta“) von Ziegelsteinen, Fliesen (? „quadrelli“) und „tavolette“, für die Antonio im selben Zeitraum eine Zahlung erhält.²⁰⁴⁰ In der Folgebuchung wird eine Zahlung an einen unbekannten Empfänger für „Errichtung“ („manifatura“) „des Daches der genannten Kapellen“ („del tecto de le dicte capelle“) geleistet sowie für die hierfür notwendigen Materialien nach einer Schätzung der Lombarden Bernardino und Antonio.²⁰⁴¹ Es folgt die Verbuchung einer Zahlung an Conte da Santa Lucia und seinen Begleiter Morello für Kalklieferungen am 5. Juli. Schließlich erhält der Florentiner Maurer Francesco mit seinen Gesellen eine Zahlung für die „viereinhalb Monate, die er an den Kapellen gemauert hat“ („per mesi quatro e mezo che è stato a murar le capelle“).²⁰⁴²

Ein Eintrag in einem Rechnungsjournal ergänzt diese Angaben um Zahlungen an Antonio und Bernardino Lombardo vom 25. Mai und 7. Juli aus der „fabricha delle Cappelle“ zur Niederlegung von Mauern der Kirche, um für die Kapellen Zugänge zu schaffen.²⁰⁴³

Das Baukonto für das Wirtschaftsjahr 1505/06 weist erneut zahlreiche Buchungen auf,²⁰⁴⁴ wobei sich auch manch andere Zahlungen auf die Kapellenbauten beziehen lassen. So werden bis zum 16. Juli 1505 für die Herstellung („monta“) von Sand und Mörtel Zahlungen an einen unbestimmten Empfänger geleistet²⁰⁴⁵ und am 1. August an Francesco di Guido, um seinen Gesellen den Gang zur „Indulgenz von Assisi“ („al Perdono de Assesi“) zu ermöglichen²⁰⁴⁶ und am 4. August an Francesco di Guido „für die Anfertigung und den Bruch aller Steine der Kapellen“ („per manifatura e cavatura de tutte le pietre de le Capelle“) in den Kapellen der Leona und Andromaca²⁰⁴⁷ (Arbeiten, die mit Bezahlung vom 4. August von Nicolò und Giacomino da Como geschätzt („stimato“) wurden)²⁰⁴⁸.

Bis zu 3. Januar 1506 erhält Battista de Angelo da Lacugniano Zahlungen für einen Altarstein in der Cappella Andromaca bzw. für insgesamt zwei Altarsteine

2040 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 175 („M°CCCCC°IIII°“) und 187 („M°CCCCC°V°“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 54f.

2041 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 175 („M°CCCCC°IIII°“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 54f.

2042 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 175 („M°CCCCC°IIII°“) und 208 („M°CCCCC°V°“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 55f.

2043 ASpi, L. E. 116, S. 176 (Lonzini, et al. 2014 = 116 Lamberti) *Giornale* (1503–1511), S. 140v, transkribiert in: Lolli 2019, S. 68.

2044 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 248 („M°CCCCCV°“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 57f.

2045 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 215 („M°CCCCC°V°“) und 248 („M°CCCCCV°“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 56f.

2046 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 223 („M°DV°“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 56.

2047 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 223 („M°DV°“) und 248 („M°CCCCCV°“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 56f.

2048 ASpi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 248 („M°CCCCCV°“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 57.

für die Kapellen,²⁰⁴⁹ bis zum 9. Januar an Francesco di Guido für den Verschluss der Sepulturen in der Cappella Leona und der Cappella Andromaca,²⁰⁵⁰ bis zum 19. Januar an Ercolano de Antonio de Onofrio für den Versatz von Eisen („ferri“) in den Kapellen,²⁰⁵¹ zu einem unbestimmten Zeitpunkt an Neri di Monte für Fensterglas und Rosetten²⁰⁵² sowie am 19. Januar für kupferne Netze an den Fenstern;²⁰⁵³ zwei weitere Zahlungen für Glaserarbeiten ohne spezifizierten Empfänger, die sich wahrscheinlich auf Neri di Monte beziehen, stammen vom 3. und 11. Februar.²⁰⁵⁴ Bis zum 3. Juni 1506 wird Pompeo di Anselmo für das Anfertigen von Altarantependien für die Kapellen und einer Predella für die Kirche S. Costanzo bezahlt.²⁰⁵⁵

Zahlungen, die Ugolino Vibi für seine Kapelle leistet, werden außerhalb dieses Sachkontos in einem eigenen Konto verbucht.²⁰⁵⁶ Damit erscheint – vielleicht nur aus buchungstechnischen Gründen, vielleicht aber auch in der Realität – Ugolinos Kapellenprojekt als Parallelprojekt zur gemeinsamen Errichtung der Kapellen Leona und Andromaca. Nach der Gesamtbuchung bezahlt Ugolino bis zum 1. August 1506 die Lombarden Bernardino und Antonio für Arbeiten an den Fundamenten seiner Kapelle.²⁰⁵⁷ Offensichtlich erhalten sie auch die in der Folgebuchung aufgeführten Gelder für die für die Fundamente notwendigen Grabungen („a cavare i fondamenti de ditta capella“).²⁰⁵⁸ Anschließend sind Zahlungen für Kalk an Morello de

- 2049** ASPI, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 248 („M°CCCCCV“), ein Altarstein für den Altar der Cappella Andromaca, 3 Florentiner, 1 Lira, Verweis auf Gegenbuchung bei 296 avere) und 296 avere („MCCCCCVI“, zwei Altarsteine für die Kapellen, 6 Florentiner, 2 Lire, Verweis auf Gegenbuchung bei 248 avere), transkribiert in: Lolli 2019, S. 57 und 59. Eine weitere Zahlung an Battista de Angelo vom 23. Januar 1506 und „per so parola Troilo el compagno per strasinatura de la pietra del altare“ ist verzeichnet im selben Rechnungsbuch auf, S. 296 dare, transkribiert in: Lolli 2019, S. 59.
- 2050** ASPI, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 248 („M°CCCCCV“) und 280 avere („MCCCCCV“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 57 f.
- 2051** ASPI, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 221 („M°DV“) und 248 („M°CCCCV“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 56 f.
- 2052** ASPI, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 248 („M°CCCCCV“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 57.
- 2053** ASPI, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 248 („M°CCCCCV“) und 299 (1506), transkribiert in: Lolli 2019, S. 57 und 59.
- 2054** ASPI, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 248 („M°CCCCCV“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 58.
- 2055** ASPI, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 248 („M°CCCCCV“) und 343 (1506), transkribiert in: Lolli 2019, S. 57 und 60 f.
- 2056** ASPI, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 117 („M°.D.VI.“) transkribiert in: Lolli 2019, S. 63 f.
- 2057** ASPI, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 44 („M°.D.VI.“) und 117 („M°.D.VI.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 61 und 64.
- 2058** ASPI, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 44 („M°.D.VI.“) und 117 („M°.D.VI.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 62 und 64.

Niglio da Fontana (23. Januar 1507)²⁰⁵⁹ und einen Tomasso vermerkt, gefolgt von Zahlungen am 16. und bis zum 26. März 1507 für Material für das Dach an einen Tonio und bis zum 28. März für Eisen für die Fenster seiner Kapelle für Ercolano de Antonio de Onofrio.²⁰⁶⁰ Bis zum 14. April folgen Zahlungen an Francesco di Guido für Quadersteine („pietre concie“).²⁰⁶¹ Weiter enthält das Konto Zahlungen für Ziegelsteine an Antonio, für Mörtel, Sand, Holz, für Bernardino für Arbeiten an der Kapelle, für 350 Fliesen (?) für das Gewölbe („quatrelli per fare la volta“) und für „das Sägen und Niederlegen [der Mauer], die Ausgrabung von Erde und andere Dinge“ („per segare e rompere [el muro] e cavare terra e altre cose“) – also offenbar die Öffnung der Seitenwand der Kirche zur Kapelle hin.²⁰⁶²

Hierauf scheinen sich auch Zahlungen aus einem Rechnungsjournal zu beziehen, die im Jahr 1507 unter anderem am 7. Februar an Andrea de Contra genannt Tosolato und Gilio de Contra aus Modena gehen, um „die Mauer des Cappella Vibi abzutragen“ („per scaricare el muro per la Cappella de messer Baglione“) bzw. „die Mauer zur Kapelle niederzulegen“ („rompere el muo per la Cappella“).²⁰⁶³ Außerdem erhalten Andrea und Gilio Zahlungen für das Ausheben der Sepultur.²⁰⁶⁴

Ausgaben für die „fabricha del monasterio“ im Wirtschaftsjahr 1507/08 sind in einem laut Transkript mit „M°.D.VII.“ datierten Konto zusammengefasst, das bei Lolli gekürzt abgedruckt ist.²⁰⁶⁵ Es enthält allerdings nur Buchungen, die auf die Cappella Vibi bezogen sind und scheint die der durch Ugolino erfolgten Zahlungen an die Künstler noch einmal übergeordnet für die Fabbrica des Klosters zu verbuchen. So bezieht sich die zweite Buchung auf „Mörtel, Arbeiten und Werke, die für die Kapelle von Messer Baglione [Vibi] gefertigt worden sind, wie man sie in den ersten fünf Buchungen der Rechnung des Messer Baglione sieht, bezogen auf Messer Baglione auf S. 117 („per calcina lavorie e opere date a la capella de messer Baglione [de Monte Vibiano] come se vedon in cinque prime partite de la ragione de messer Baglione in questo messer Balgione a carte 117 [...]“) – die fünf ersten Buchungen des soeben referierten Kontos von Ugolino Vibi werden hier

2059 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 117 („M°.D.VI.“) und S. 145 („M°.D.VII.“ – was offenbar falsch ist, ergänzt um „1507“ in der Buchung), transkribiert in: Lolli 2019, S. 63 f.

2060 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 117 („M°.D.VI.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 57 und S. 63.

2061 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 117 („M°.D.VI.“) und S. 161 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 57 und S. 63.

2062 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 117 („M°.D.VI.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 64.

2063 ASpi, L. E. 176 (Lonzini, et al. 2014 = 116 Lamberti) *Giornale* (1503–1511), S. 168r–169v.

2064 ASpi, L. E. 176 (Lonzini, et al. 2014 = 116 Lamberti) *Giornale* (1503–1511), S. 169v.

2065 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 135 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 65 f.

also noch einmal verbucht.²⁰⁶⁶ Damit ist die von Lolli transkribierte Datierung des Kontos hier aber so zu verstehen, dass sich alle Buchungen auf das Jahr 1507 beziehen. Wahrscheinlich gilt dies auch für die erste Buchung mit einer Zahlung an Antonio, für die Lolli den Monat März ergänzt.²⁰⁶⁷

Des Weiteren aufgeführt ist eine Zahlung an den Lombarden Bernardino, die sich laut Gegenbuchung, die Lolli auf den 12. April 1507 datiert, auch an Antonio richtet, und zwar „für die Herstellung [...] und für das Dach der genannten Kapelle, Verputzungs- und Maurerarbeiten und alle weiteren notwendigen Arbeiten für diese Kapelle aus ihrer Meisterschaft“ („per la manufactura [...] e per lo tecto de ditta capella e intonichatura e matonare e omne altra cosa che bisognasse per dicta capella de loro magisterio“).²⁰⁶⁸

Merkwürdigerweise springt die Buchung nun zeitlich zurück – was für die Logik der Buchführung in S. Pietro ungewöhnlich ist und auf einen möglichen Fehler im Transkript hinweist. So bezieht sich die nächste Buchung auf eine Zahlung an den Brenner Rosato de Mariocto de Scarpiaccio für den Herstellung und Transport von 300 Fliesen (? „quadrelli“) für die Cappella Vibi, die laut Gegenbuchung auf den 13. November 1506 zu datieren ist.²⁰⁶⁹ Es folgen eine Zahlung für unterschiedliche Arbeiten in der Cappella Vibi²⁰⁷⁰ sowie eine Zahlung an den Lombarden Bernardino, die sich in der Gegenbuchung an seinen Kollegen Antonio richtet, die laut Lolli auf den 15. April 1507 zu datieren ist und geleistet wird für „den Kanal oberhalb der Tribuna, das Dach über der Kapelle der Madonna Andromaca und ein anderes bei der Kapelle des Herrn Baglione Baglione [Vibi] und für die Mauer, die unter dem großen Fenster gezogen wurde“ („per lo canale sopra la tribuna, el tecto sopra la capella de madonna Andromica [Baglioni] e uno altro presso la capella de misser Baglione [de Monte Vibiano] e per lo muro tirato sotto la finestra grande“) sowie für die oben bereits genannten Arbeiten in Zusammenhang mit der Ausbesserung jener Stelle im Kircheninnenraum von S. Pietro, von der der Sakramentsaltar des Ugolino Vibi entfernt worden war.²⁰⁷¹ Es folgt eine Buchung für die bereits bekannte Arbeit des Ercolano an den Fenstern der Cappella Vibi,²⁰⁷² eine unbestimmte Buchung, die bereits genannte Zahlung für Sand und für das Dach der Cappella Vibi²⁰⁷³ und zwei weitere, unbestimmte

2066 ASPi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 135 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 65.

2067 Ibid.

2068 ASPi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 44 („M°.D.VI.“) und S. 135 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 65.

2069 ASPi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 113 („M°.D.VI.“) und 135 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 63 und 65.

2070 ASPi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 135 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 65.

2071 ASPi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 44, 135 und 171 dare, transkribiert in: Lolli 2019, S. 61, 65 und 66 f. Zur Ausbesserung des Mauerstücks s. o. Fn. 2020.

2072 S. o. Fn. 2060.

2073 S. o. Fn. 2062.

Zahlungen.²⁰⁷⁴ Am 22. April 1507 oder 1508 wird außerdem der Glaser Giovanni di Matteo für Glasfenster für die Cappella Vibi bezahlt.²⁰⁷⁵ Eine weitere Zahlung für drei Glasfenster in Rosettenform wurde bis zum 14. April 1507 geleistet; die Gegenbuchung im Konto der Fabbrica auf S. 135 ist nicht mit transkribiert.²⁰⁷⁶

Nicht aufgeführt in der Gesamtbuchung sind Zahlungen vom 10. November 1506,²⁰⁷⁷ vom 1. Mai 1507 und einem weiteren Tag in diesem Umfeld für auf die Cappella Vibi bezogene Buchungen mit Francesco de Guido.²⁰⁷⁸ Ebenso wenig findet sich dort die Zahlung vom 3. Oktober 1507 an den Brenner Antonio de Giuliano genannt Cassalina für Ziegeln und Täfelchen („quadretti“).²⁰⁷⁹

Weitere Zahlungen an Francesco di Guido für das Polieren und Vermauern des Marmors in der Capella Vibi („per nectare e smurare el marmo de la sua capella“), und „für die Vergrößerung seiner Kapelle, die größer ist als die beiden angrenzenden, d. h. für Konchensteine“ („per recrescimento de la sua Capella che è maggiore che le doi apresso a essa, coìe le petre concie fiorini undici“) datieren bis zum 14. April 1507.²⁰⁸⁰ In einer werden die Leistungen noch um die Schlusssteine der Sepoltur in der Cappella Vibi ergänzt.²⁰⁸¹ Eine weitere Gegenbuchung verdeutlicht, dass die Vergrößerung der Kapelle durch eine Vergrößerung der Konchensteine – möglicherweise der flankierenden Pilaster am Kapelleneingang – erreicht wurde.²⁰⁸² Dass es das ausdrückliche Ziel dieser Maßnahme war, Ugolinos Kapelle größer als die der Leona und der Andromaca erscheinen zu lassen, betont auch noch einmal ein zugehöriger Journaleintrag.²⁰⁸³ Eine letzte Zahlung leistet Ugolino Vibi im Wirtschaftsjahr 1509/10.²⁰⁸⁴

2074 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 135 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 65 f.

2075 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 153 („M°.D.VII.“) mit Gegenbuchung bei 117 dare, wo diese allerdings nicht mit transkribiert ist. Die Datierung erscheint angesichts des Datierungsfehlers in der vorherigen, auf Morello de Niglio bezogenen Buchung unsicher.

2076 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 171 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 66 f.

2077 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 114 („M°.D.VI.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 63.

2078 Francesco und Mitarbeiter: ASpi, L. E. 9 [Lamberti] *Mastro* (1504–1506), S. 337 („M°.D°.VI.“) und 342 („M°.D°.VI.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 60.

2079 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 53, transkribiert in: Lolli 2019, S. 62.

2080 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 171 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 66 f.

2081 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 188 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 67.

2082 ASpi, L. E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 198 („M°.D.VII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 67.

2083 ASpi, L. E. 177 (Lonzini, et al. 2014 = 117 Lamberti) *Giornale* (1507–1513), S. 1v, transkribiert in: Lolli 2019, S. 69.

2084 ASpi, L. E. 11 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1509–1513), S. 18 („MDVIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 70.

Ausdrücklich erfolgt nur der Abgleich mit den zwei Kapellen der Andromaca und der Leona – eine vierte Kapelle in der Form der drei bisher behandelten Kapellen scheint also entweder zu diesem Zeitpunkt noch nicht existiert zu haben, oder sie war nicht eine der Kapellen, die Ugolino Vibi zu übertreffen suchte.

Tatsächlich wurde aber gleichzeitig mit den anderen Kapellen auch noch eine vierte aufgeführt. So ist in den Rechnungsbucheinträgen immer wieder von einer „*Capella de messer Carlo*“ die Rede, die keiner der drei Stifter zugeordnet werden kann.

Erste direkt auf diese Kapelle bezogene Zahlungen erfolgen am 3. Januar 1506 (oder 1507?) für „einen Altarstein“ („*per una pietra del altare*“) an Battista de Angelo da Lacugniano; die Gegenbuchung ist jene mit den zwei Altarsteinen im Umfeld des Altarsteins für die Cappella Andromaca; der Betrag von sechs Florentinern und zwei Lire wird genau hälftig zwischen beiden Stiftern geteilt.²⁰⁸⁵ Eine weitere Buchung scheint sich auf denselben Vorgang zu beziehen, ist allerdings auf den 13. Januar 1506 (oder 1507?) datiert.²⁰⁸⁶ Bis zum 28. Februar 1506 (oder 1507?) sind außerdem Zahlungen an Francesco di Guido für die Anfertigung von „Konchensteinen“ („*pietre choncie*“) für seine Kapelle zu leisten.²⁰⁸⁷ Weitere Zahlungen beziehen sich auf „die Anfertigung, Sand, Kalk, Ziegelsteine und Einzelarbeiten für seine Kapelle, wie sie von Meister Bernardino geschätzt worden sind“ („*per la manufactura, rena, calcina e matone e opere per la sua capella como extimò mastro Bernardino*“)²⁰⁸⁸ und „für die Eisenanteile des Fensters“ seiner Kapelle an Ercolano de Antonio de Onofrio bzw. einen Roscio.²⁰⁸⁹ Außerdem erfolgen am 1. August 1506 (oder 1507?) Zahlungen an Francesco di Guido „für die Herstellung der

2085 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 290 („MCCCCCV“) und S. 296 avere („MCCCCCVI“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 58 f. Für die Gegenbuchung s. a. Fn. 2049. Die Datierung auf 1506 erscheint naheliegend, da die letzte und damit in der Regel chronologisch spätere Zahlung innerhalb des Kontos laut Gegenbuchung 1506 erfolgt (vgl. Fn. 2090) und die Zahlung vom 28. Februar sowohl in der Buchung auf S. 307 als auch in der auf S. 308 zuvor aufgelistet ist (vgl. Fn. 2087). Zwingend ist dies jedoch nicht; eine Klärung scheint nur anhand der Originaldokumente möglich.

2086 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 307 („MCCCCCVI“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 59.

2087 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 307 („MCCCCCVI“) und 308 („MCCCCCVI“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 59 f. Zur Datierung in das Jahr 1506 s. Fn. 2085.

2088 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 307 („MCCCCCV“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 59. Die Gegenbuchung fehlt leider im Transkript.

2089 ASPi, L. E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 307 („MCCCCCV“, Zahlung an einen Roscio), transkribiert in: Lolli 2019, S. 59. Laut Transkript verweist die Buchung auf eine nicht mit transkribierte Gegenbuchung bei S. 358 avere; tatsächlich findet sich eine Buchung mit demselben Betrag und Gegenstand, aber an einen „Nofrio“ auf S. 328 („MCCCCCVI“, mit Gegenbuchungsverweis auf S. 351 avere), transkribiert bei Lolli 2019, S. 60. Ohne Einsicht in die Originaldokumente lässt sich der offenbar bestehende Zusammenhang zwischen diesen Zahlungen nicht aufklären.

Auskehlung der Säulen und der Formung des Frieses und des Gesimses für das Fenster“ in seiner Kapelle („per la scannatura de le colonne e intagliatura del fregio e cornicie e per la finestra fatta a dicta capella de misser Carlo“).²⁰⁹⁰ Für Arbeiten am „Altar von misser Carlo“ („al altare de misser Carlo“) erhält Francesco di Guido am 5. Juli 1507 eine weitere Zahlung.²⁰⁹¹

Angesichts des Umfangs der Arbeiten und der beschriebenen architektonischen Elemente scheint es zwingend, davon auszugehen, dass es sich nicht um einen Altar, sondern tatsächlich um die vierte Kapelle gehandelt hat, welche zu Beginn des 16. Jahrhunderts am östlichen Ende des nördlichen Seitenschiffs und am nördlichen Querhaus von S. Pietro errichtet worden sind. Dafür spricht auch die Tatsache, dass der Kapellenaltar gemeinsam mit dem für die Cappella Andromaca errichtet worden ist und genau die Hälfte der Gesamtzahlung gekostet hat – er wird also genau so gestaltet gewesen sein wie jener der Cappella Andromaca. Die Lokalisation scheint sich auch rekonstruieren zu lassen: So erhält Francesco di Guido am 24. Oktober 1506 Geld für die Errichtung einer Tür in die Kirche „neben der Kapelle von messer Carlo“ („acanto la capella de messer Carlo“)²⁰⁹² – es wird sich also um die östlichste der vier nebeneinanderstehenden Kapellen gehandelt haben.

Fraglich ist nun, wie der Stifter „messer Carlo“ zu identifizieren ist und ob sich das Patrozinium der Kapelle rekonstruieren lässt. Tatsächlich ist ein Carlo als Stifter für eine Kapelle in S. Pietro dokumentiert. Dabei handelt es sich um Carlo di Biordo degli Oddi, dessen dementsprechendes Testament allerdings erst auf den 17. Februar 1534 datiert ist.²⁰⁹³ Darin verfügt der Peruginer Adlige aus der Porta Susanna dem Kloster, „in der Kirche S. Pietro in Perugia bestattet zu werden („sepeliri in ecclesia Sancti Petri de Perusia“). Außerdem verfügt er, dass „der Abt und die Mönche des genannten Klosters S. Pietro gehalten und verpflichtet sind, innerhalb eines Jahres nach dem Tod des genannten Testators [Carlo degli Oddi] in der Kirche S. Pietro an vorgenanntem Ort, wo man es am besten und schönsten kann, d. h. neben und unterhalb der Cappella dei Ranieri – eine Kapelle zu errichten, zu bauen, zu machen, zu vervollständigen und zu errichten bzw. errichten, bauen, machen und vervollständigen zu lassen in Nachfolge und Ähnlichkeit der Kapelle des Herrn Baglioni der Adligen von Monte Vibiano, die sich in dieser Kirche von S. Pietro befindet“ („[S. 129v] Item dictus testator iudicavit et reliquit, voluit, iussit et mandavit, quod Abbas et Monachi dicti Monasterii Sancti Petri teneantur, et obligati sint infra unum annum, computandum a die mortis dicti testatoris erigere, aedificare, facere, perficere, et construere, seu erigi,

2090 ASPi, L.E. 9 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 307 („MCCCCCV“) und 308 („MCCCCCVI“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 59 f.

2091 L.E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 188, transkribiert in: Lolli 2019, S. 67.

2092 L.E. 10 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 27, transkribiert in: Lolli 2019, S. 61.

2093 ASPi, L.C. 1 (1253–1571), S. 128v–130v, in Auszügen transkribiert bei Lolli 2019, S. 114 f. Bini zitiert noch eine weitere Abschrift in: ASPi, P.D. 12 (Donationum L), S. 130 nach Bini [1848] II [Ms.], S. 204.

aedificari, fieri, et consturi facere in ecclesia Sancti Petri predicti in loco, quo melius et ornatus poterit videlicet iuxta e t infra cappellam [S. 130r] Baleoni de Nobilibus de Monte Vibiano, quae est in dicat ecclesia Sancti Petri“).²⁰⁹⁴ Auf den Altar der Kapelle sei „ein Tafelbild zu stellen, das mit Malerei und Figur und dem Bild des Herrn unseres Jesus Christus geschmückt ist, als er aus dem Grab von den Toten aufersteht, und mit den Wappen und Zeichen des genannten Carlo [degli Oddi]“ („Et ad Altare ipsius cappellae poni et collocari unam tabulam ornatam pictura et figura, ac imagine domini Nostri Iesu Christi, quando ex sepulcro a mortuis resurrexit“). Außerdem verfügt Carlo, in der Kapelle bestattet werden zu wollen, und dass für die Seele des Testators und seiner Familie (eig. „suorium defunctorum“) Messen zu lesen seien.²⁰⁹⁵

Insofern keine andere Stiftung durch einen Carlo verfügbar ist, die Rechnungsdokumente die Nähe und Ähnlichkeit der bereits 1506/07 greifbaren Kapelle eines messer Carlo mit den drei anderen Kapellen am nördlichen Querhaus und Seitenschiff nahelegen und weder ein weiterer Kapellenbau noch überhaupt eine zweite Kapelle eines Carlo in S. Pietro greifbar sind, erscheint es fast zwingend, das Testament von 1534 auf eine bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts und gleichzeitig mit den anderen Kapellen aufgeführte Seitenkapelle in S. Pietro zu beziehen, die die westlichste der vier aneinanderliegenden Kapellenbauten bildete. Auch im Falle der Cappella Vibi war ja das Phänomen gegeben, dass ein bereits zuvor begonnener Kapellenbau erst nachträglich mit einem Nachlassvertrag sanktioniert wurde – möglicherweise war es üblich, noch nicht fertiggestellte Kapellen in entsprechenden Nachlassverträgen wie noch nicht existierende zu behandeln: Vielleicht hatte dies auch vertraglich-fiskalische Gründe: So scheint es angesichts der unten aufgeführten Zahlungen an das Kloster nach dem Tod des Carlo degli Oddi, als wäre das Kloster für die Finanzierung der Kapelle mindestens teilweise in Vorleistung gegangen. Denkbar wäre schließlich auch eine Fehldatierung der Testamentsabschrift im entsprechenden Libro dei Contratti im Archivio di S. Pietro.

Dies erscheint jedoch weniger wahrscheinlich angesichts der Tatsache, dass sich zwischen 1538 und 1542 tatsächlich Arbeiten an der Kapelle des Carlo degli Oddi nachweisen lassen. Das es sich um dieselbe Kapelle handelt wie jene, die bereits 1506/07 aufgeführt worden ist, scheint allerdings schon deshalb wahrscheinlich, weil hier genau so wie ca. 30 Jahre zuvor von einer „Capella di messer Carlo“ die Rede ist. Die Mönche von S. Pietro haben also keine Notwendigkeit gesehen, zwei Kapellen von zwei verschiedenen Adligen Carlo voneinander zu scheiden.

Auch scheinen die Buchungen keineswegs eine Neuerrichtung einer Kapelle zu dokumentieren. Zunächst erhält der Steinmetz Guido di Francesco zwischen Februar und Mai 1540 vier Mal kleinere Beträge (nicht höher als 21 Florentiner und 96 Soldi am 10. Februar) zur Aushändigung an einzelne Mitarbeiter, ohne

2094 ASPi, L. C. 1 (1253–1571), S. 129v–130r, zit. nach Lolli 2019, S. 115.

2095 ASPi, L. C. 1 (1253–1571), S. 130r, zit. nach Lolli 2019, S. 115.

dass die Arbeiten näher spezifiziert würden.²⁰⁹⁶ Außerdem erfolgt eine Einnahme von 127 Florentiner für die Kapelle.²⁰⁹⁷

Am 28. Februar 1545 (oder 1546?) und am 18. Oktober erhält Guido weitere kleinere Zahlungen; anwesend bei der zweiten Zahlung ist der Maler Orazio Alfani, der – wie weiter unten ausgeführt wird – das Altarbild der Kapelle malen wird (Abb. 368f.). Möglicherweise stehen die vom Steinmetz Guido geleisteten Arbeiten in Zusammenhang mit der Vorbereitung des dazugehörigen Altars.²⁰⁹⁸ Auf eine weitere kleine Zahlung folgt eine Buchung über 199 Scudi vom 16. Juni 1547 „für die Kapelle des messer Carlo [...] für die Steine der Tür unter dem Kruzifix“ („per la Cappella di messer Carlo [...] per le pietre sotto della porta sotto il Crocifixo“).²⁰⁹⁹ Offenbar wurde zu diesem Zeitpunkt noch einmal entweder an der Tür neben der Cappella di Carlo oder an ihrem Zugang gearbeitet, der sich in der Nähe des damals noch in S. Pietro befindlichen Lettners mit dem Kruzifix des Giovanni Tedesco befand (Abb. 144 und 270). Weitere kleine Zahlungen erfolgen im Januar, Februar und März 1544, u. a. an „d. Hieronimo“, einen Mitarbeiter von Guido di Francesco, u. a. für Sand und Mörtel.²¹⁰⁰

Für das Wirtschaftsjahr 1555/56 verzeichnet das Kloster mehrere Zahlungseingänge für die Kapelle durch Francesco Maria Biordo degli Oddi „wie sie für den Tod des messer Carlo“ versprochen wurden („promessi alla morte di messer Carlo“); datiert wird der Zweck der Buchungen in das Jahr 1551.²¹⁰¹ Das ist das Jahr, in dem Orazio Alfani Zahlungen für die Ausführung des Altarbilds der Cappella Carlo erhält;²¹⁰² womöglich steht der Zahlungseingang damit in Zusammenhang. Außerdem erfolgt eine weitere kleine Zahlung an Guido di Francesco „für so viel Sand und Mörtel und andere Dinge, die er für die genannte Kapelle ausgegeben hat, sowie für den Ausgleich der genannten Partie“ („per tanta rena et calcina et altre cose spesi per detta Cappella et il resto de detta partita“). Offenbar ist Carlo degli Oddi also inzwischen verstorben, sodass von ihm versprochene Zahlungen für seine Kapelle und die damit verbundenen Messen an S. Pietro fällig werden.

Zu berücksichtigen ist allerdings, dass die Capella Carlo im Künstlervertrag mit Orazio Alfani für deren Altarbild aus dem Jahr 1548 als „novamente facta“ bezeichnet wird.²¹⁰³ Angesichts der Buchungsbelege für eine Cappella Carlo vom

2096 ASpi, L. E. 18 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1538–1542), S. 74 dare („M° D XXXVIII^{oa}“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 116.

2097 ASpi, L. E. 18 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1538–1542), S. 74 avere („M° D XXXVIII^{oa}“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 116.

2098 ASpi, L. E. 19 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1543–1551), S. 42 („MDXLIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 116.

2099 ASpi, L. E. 19 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1543–1551), S. 42 („MDXLIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 116f.

2100 ASpi, L. E. 19 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1543–1551), S. 59 dare („MDXLIII“) und S. 59 avere („MDXLIII“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 117.

2101 ASpi, L. E. 19 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1543–1551), S. 110 dare und 110 avere (jeweils „MDXLV“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 117.

2102 S. u. Fn. 2148.

2103 S. u. Fn. 2147.

Anfang des Jahrhunderts scheint aber dennoch so, als beziehe sich diese Formulierung auf die erneuten Arbeiten an der Kapelle um 1538–42 infolge des Testaments des Carlo degli Oddi noch einmal zu Arbeiten an seiner Kapelle. Die entsprechenden Buchungen verhindern nicht die durch die Bezeichnung als „Cappella de messer Carlo“ in den Rechnungsdokumenten dringend nahegelegte Vermutung, die westlichste der vier ursprünglichen Kapellen an der Nordostseite von S. Pietro von ihrem Ursprung her als Stiftung des Carlo degli Oddi anzusehen.

Hinzu kommt noch eine weitere Kapelle, deren Stiftung für den 23. Februar 1509 überliefert ist. An diesem Tage vereinbarte **Leonarda da Bolsena** mit dem Kloster, zum Ausgleich für ihre Sünden und für ihr Seelenheil sowie für das ihres Mannes und ihres Sohnes eine Kapelle neu zu errichten und sie „**Cappella Reghum**“ zu nennen – also mit dem **Patrozinium der Heiligen Drei Könige** zu versehen („pro anima sua ac remedio suorum peccatorum et pro anima suorum filiorum et sui mariti et pro dote sue capelle quam noviter erexit in dicta ecclesia monasterii Sancti Petri vocata Capella Reghum ad suam devotionem“).²¹⁰⁴ Bei Leonarda da Bolsena handelt es sich um die Tochter des damals bereits verstorbenen Pietro di Malpensa aus Bolsena und Ehefrau des damals bereits ebenfalls verstorbenen Oliviero di Carlo di Malatesta Baglioni aus Perugia, Porta S. Pietro und Gemeinde S. Silvestro, die von S. Pietro abhing, heute nicht mehr existiert und auf die Kirche des Ospedale S. Maria della Misericordia übertragen wurde.²¹⁰⁵ An dieser Stelle wird die Gefahr von Verwechslungen überdeutlich: alle vier Stifter stammen letztlich aus einer Familie der Baglioni, und es besteht eine große Namensähnlichkeit zwischen Leona da Castel di Piero und Leonarda da Bolsena.

Ähnlich wie schon bei der Cappella Vibi und wohl auch die Cappella del Carlo scheint dieser Vertrag allerdings nur Pläne sanktioniert zu haben, die man schon zuvor in die Tat umzusetzen begonnen hatte. So finden sich für das Wirtschaftsjahr 1505/06 bereits zwei Zahlungen der Leonarda da Bolsena, von der eine ausdrücklich „mit der Absicht“ erfolgte, „eine Kapelle in der Kirche S. Pietro errichten zu wollen“.²¹⁰⁶ Im Jahr 1507 erfolgen außerdem mehrere in Geld zu verwandelnde Sachleistungen und Zahlungen von Leonarda da Bolsena an Francesco di Guido „für die Bauhütte ihrer Kapelle“ („per la fabrica de la sua Capella“) bzw., wie es in der Gegenbuchung heißt, „per le pietre de la sua capella“.²¹⁰⁷ Es scheint,

2104 ASPi, L. C. 21, S. 79v–80r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 75 f.

2105 Lolli 2019, S. 38 Fn. 9 mit Bezug auf ASPi, L. C. 21, S. 79v, ASPi, Lib. Div. 9 ½ [Liber livelariorum sive censuum terrarum et domorum Monasterii Sancti petri de perusia 1452 A] (= Loncini, et al. 2014, S. 388, Nr. 12), S. 263r und Enrico Agostini, Famiglie Perugine, ASPi, C. M. 22, S. 151r.

2106 ASPi, L. E. 9 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1504–1506), S. 211 dare und 211 avere, transkribiert in: Lolli 2019, S. 56.

2107 Die Datierung der einzelnen Leistungen erscheint unsicher und könnte teils auch im Jahr 1506 stattgefunden haben: L. E. 10 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1506–1508), S. 91 und 225, transkribiert in: Lolli 2019, S. 62 f. und 67 f. Möglicherweise denselben Vorgang bildet ab: L. E. 176 (Loncini, et al. 2014 = 116 Lamberti) *Giornale* (1503–1511), S. 88r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 65 und

als hätte Leonarda zu diesem Zeitpunkt noch die Gelder angespart, die zum Bau einer Kapelle notwendig wären.

Im Februar 1508 verpflichtet sich der Maler Eusebio da San Giorgio in einem Vertrag mit Leonarda da Bolsena, eine Bild mit der Anbetung der Könige zu malen und darauf auch den hl. Georg und den hl. Hieronymus darzustellen; außerdem sollte er eine Predella mit der Geschichte der hl. Christina und auf der über dem Altar befindlichen Mauer nach Anweisung der Mönche von S. Pietro zwei ein dort befindliches Fenster flankierende Propheten zu malen. Außerdem wolle er den Vorhang („tenda“) des Altars mit einer in Öl gemalten Pietà mit den Marien und dem hl. Johannes versehen.²¹⁰⁸ Am 16. Juni 1509 ließ Leonarda da Bolsena für ihre Kapelle Gold im Wert von zwei Florentinern und acht Soldi beschaffen.²¹⁰⁹ Am 18. und 23. Juni wird der Maler Eusebio da S. Giorgio bezahlt (Abb. 276).²¹¹⁰ Laura Teza hat darauf aufmerksam gemacht, dass die im Vertrag genannte Predella, die sich mit Christina auf eine Heilige aus Bolsena und damit aus dem Herkunftsort der Auftraggeberin bezieht mit jener Predellentafel zu identifizieren ist, die sich heute unter der Eusebio da S. Giorgio zugeschriebenen Benediktstafel im südlichen Seitenschiff befindet (Abb. 358 f.).²¹¹¹

Angesichts der bisherigen Betrachtungen ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Kapelle in Wahrheit um einen im Kircheninneren von S. Pietro befindlichen

L. E. 177 (Lonzini, et al. 2014 = 117 Lamberti) *Giornale* (1507–1513), S. 1r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 69.

2108 Dipingere „tucta la storia de li Magi, cum tucte loro figure et [ornamente]. Item ditto Eusepio promette a dieta donpna de pengnere nel quadro de dieta tavola ditta istoria cum una figura de san Giorgio e san Girolamo in preghiera in [particoli]. Item promette de pengnere nella predala de dieta tavola la storia de sancta Crestena, secundo verranno più al proposito, o tucta o parte, tucta a olio. Item promette de pengnere doye profete sopra la tavola, nel muro de là et de qua da la finestra invetriata corno piacerà a li monaci de San Piero, ciò con li nome. Item promette dicto Eusepio de pengnere la tenda denante a l'altare, cum la nostra Donpna, in gremio el Figliolo morto, cum le Marie et San Giovannc, a olio. Item, promette de pengnere dieta tavola de colori fini, açure oltramarine cum oro fino nel quadro, e li ornamente, dove apartiene, açuro di Lamagna et tucte gli arlieve de diete ornamente messe a oro fino. Item promette dare finita tucta questa tavola per termine de quatro mese proxime che verranno“, ASPg, Notarile, Not. Bernardino di Angelo, bastardelli, 809, c. 50r., zit. nach Teza 1999, S. 14, Fn. 3; vgl. auch Lolli 2019, S. 38 f., Fn. 11.

2109 ASPi, L. E. 11 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1509–1513), S. 103 avere und S. 116 dare [115v], transkribiert in: Lolli 2019, S. 76.

2110 ASPi, L. E. 11 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1509–1513), S. 103 avere und S. 116 dare [115v], transkribiert in: Lolli 2019, S. 76; vgl. außerdem ibid., S. 38.

2111 Teza 1999, S. 14 mwA zu früherer Literatur und zur Ikonographie der hl. Christina (Fn. 6); Lolli 2019, S. 38 f., Fn. 11 mit Verweis auf ASPg, Notai di Perugia, Bastardelli n. 809, S. 50r–51v, Notar Berardino di ser Angelo di Porta S. Angelo. Ohne dieses Dokument zu kennen, erwägt Luigi Manari zutreffenderweise ebenfalls, Eusebios Anbetung der Könige sei das Altarbild der ihm aus den Quellen bekannten Cappella dei Re gewesen. Allerdings identifiziert er diese fälschlicherweise mit einer der zwei zur Errichtung der Sakramentskapelle 1760 niedergelegten Kapellenanbauten am nördlichen Seitenschiff, Manari 1864b, S. 548 f., Fn. 2.

Altar gehandelt hat – wobei sich dieser bei genauer Überlegung sogar lokalisieren lässt. So ist auf der Tafel des Eusebio da S. Giorgio an prominenter Stelle im Hintergrund die Darstellung eines heiligen Hieronymus zu sehen (Abb. 276). Die durchaus nicht übliche Kombination dieses Kirchenvaters mit der Darstellung der Anbetung der Heiligen drei Könige scheint einen spezifischen Grund zu haben: So ist seit 1470 im Kircheninneren von S. Pietro ein „Altare di S. Girolamo“ überliefert. Wie oben berichtet wird, ist für dieses Jahr das Testament des Pascuccio di Giovanni überliefert, der in (besser: vor) dieser Kapelle bestattet werden wollte und sie reich ausschmücken ließ.²¹¹² Die Anbetung der Könige von Eusebio da S. Giorgio wird von Giovanni Morelli in seinem Kirchenführer von 1683 als Altarbild östlichen Bereich des südlichen Seitenschiffs lokalisiert – also noch vor der Systematisierung der Seitenaltäre durch die Abt Penna im 18. Jahrhundert (Abb. 154).²¹¹³ Es scheint sich also um den ursprünglichen Aufstellungsort dieses Bildes als Altarbild gehandelt zu haben. Dass es sich bei dem Altar in Wahrheit um ein Hieronymuspatrozinium handelte, zeigt seine Bezeichnung als „Altare di S. Girolamo“ durch Francesco Galassi in der dritten Auflage seines Kirchenführers von 1792, als das Bild bereits verlagert worden war (Abb. 155).²¹¹⁴ Offenbar hatte Leonarda da Bolsena also den mindestens seit 1470 vorbestehenden Hieronymusaltar übernommen oder geerbt und ihn, ohne dieses Patrozinium auch nur ikonographisch zu tilgen, durch ein beide Ikonographien kombinierendes Altarbild mit einem Dreikönigspatrozinium überlagert. Die „Cappella della Donna Leonarda“ ist also mit dem bis in das 18. Jahrhundert bestehenden „Altare di S. Girolamo“, dem dritten Altar im südlichen Seitenschiff, identisch. Dies wird letztlich dadurch bestätigt, dass die Predella mit ihrer auf den Heimatort der Leonarda bezogenen Ikonographie der Cristina von Bolsena an ihrem ursprünglichen (von Abt Penna allerdings überformten) Aufstellungsort verblieb (Abb. 358 f.). An dieser Stelle muss allerdings auf einen Umstand verwiesen werden, der die hier vorgenommene Rekonstruktion der Cappella Leonarda infrage stellen könnte. So hatte Eusebio sich ja verpflichtet, oberhalb des Altars zwei ein Fenster flankierende Propheten auf die Wand zu malen – eine Situation, wie sie heute noch in der Cappella Ranieri nB, der ehemaligen Cappella Andromaca zu sehen ist (Abb. 749, 761). Daher hat Laura Teza auch die Quellen zur Cappella Andromaca/Leona beziehen auf die Cappella Leonarda bezogen.²¹¹⁵ Trotz der Übereinstimmung der gemalten Propheten mit dem Vertrag zwischen Leonarda und Eusebio kann diese Deutung angesichts der hier vorgelegten Zusammenhänge nicht zutreffen.

Es sind im Übrigen noch weitere Zahlungen der Donna Leonarda da Bolsena für ihre Kapelle bzw. ihren Altar überliefert. So bezahlt sie den Steinmetz Francesco

2112 S. o. Fn. 1746.

2113 S. u. Fn. 3659.

2114 S. u. Fn. 3661.

2115 Teza 1999, S. 14.

di Guido im Jahr 1511 60 Soldi für offenbar kleinere Arbeiten und lässt außerdem in Florenz ein Messgewand („pianeta“) beschaffen.²¹¹⁶

Auch wenn die Arbeiten an den Anraumkapellen am nördlichen Querhaus und Seitenschiff im Wesentlichen um 1508 abgeschlossen worden zu sein scheinen, werden auch etwas später noch einzelne Werke an deren Architektur verrichtet. So erhält Francesco Scarpellino am 22. Februar 1513 eine Zahlung „für die zwei Türen der Kapellen“,²¹¹⁷ gefolgt von einer Zahlung vom 18. April 1513 an den Schlosser Marino „als Guthaben dafür, dass er die Verschlüsse der beiden Kapellen hergestellt hat“ (per valuta de [...] [serradure] doi delle Capelle“.²¹¹⁸ Mindestens zwei der Kapellen waren also für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Falls dies auch die Cappella Vibi und damit die Sakramentskapelle betroffen hat, so war die private Adoration des Sakraments für die einzelnen Gläubigen nicht ohne Weiteres möglich gewesen. Mit einer Umgestaltungskampagne im Jahr 1567 sollte ja die Adoration des Heiligen Sakraments durch bauliche Maßnahmen im Sanktuarium von S. Pietro gesichert werden, und es scheint einer der Hauptzwecke zur Errichtung der neuen und auch heute noch bestehenden Sakramentskapelle durch Abt Penna gewesen zu sein, die Anbetung des Sakraments in privater Andacht zu ermöglichen.²¹¹⁹ Obwohl also im 16. und im 18. Jahrhundert in S. Pietro Sakramentskapellen errichtet wurden, scheint sich ihr Zweck und ihre Nutzung zumindest teilweise deutlich unterschieden zu haben.²¹²⁰

Am 30. Juni 1529 (1528? 1530?) folgen weitere Arbeiten am Eingangsbereich der Kapellen: So erhält Francesco di Guido eine Zahlung „für verschiedene Arbeiten, die er in der Kirche ausgeführt hat, sowie für die Herstellung der Steine für die Treppen, die vor die Kapellen gesetzt wurden“ („per diversi lavori ha facti in chiesa et per le petre de li scalini, quali furo facte per porre avante le capelle“).²¹²¹

Die vier Kapellen am südlichen Seitenschiff, die im Wesentlichen von um 1502 bzw. 1504 bis um 1508 errichtet worden sind, sind also von Ost nach West zunächst die **Cappella Vibi** (Patrozinium **Corpus Domini** bzw. **Sakramentskapelle**, in den Rechnungsbüchern „Cappella de messer Baglione“);²¹²² sie gehört

2116 ASPI, L. E. 176 (Lonzini, et al. 2014 = 116 Lamberti) *Giornale* (1503–1511), S. „n.n.“, transkribiert in: Lolli 2019, S. 70 f.

2117 ASPI, L. E. 177 (Lonzini, et al. 2014 = 117 Lamberti) *Giornale* (1507–1513), S. 262 r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 71.

2118 ASPI, L. E. 177 (Lonzini, et al. 2014 = 117 Lamberti) *Giornale* (1507–1513), S. 273 r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 71.

2119 S. u. Kapitel **IX.2** und **XII.4.b**).

2120 Vgl. zur hier deutlich werdenden Nutzungspraxis die Geschichte der Florentiner Privatkapellen und ihr Verhältnis zur räumlichen Gesamtdisposition der Kirche und zur Nutzung dieser Unterräume bei Höger 1976.

2121 ASPI, L. E. 16 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1527–1532), S. 175, transkribiert in: Lolli 2019, S. 96. S. a. u. Fn. **2152**.

2122 Eine Errichtung 1506 behaupten allzu pauschal: Boccolini 1939, S. 261; Gurrieri 1967–68, S. 179; err. 1507: Boccolini 1939, S. 257; Kauffmann 1987, S. 473; Siciliani 1994, S. 39; weitere Angaben: Galassi 1792, S. 40 f., Siepi 1822b, S. 592 f.; De Stefano 1902a, S. 24 f.

noch 1822 nachweislich und offenbar auch noch heute der Adligen von Monte Vibiano bzw. Vibi.²¹²³ Es folgt die **Cappella Andromaca** (Patrozinium **Himmelfahrt Mariens** (in den Rechnungsbüchern „Cappella di Donna Andromaca“, in der Sekundärliteratur auch bezeichnet als „Cappella Baglioni“, „Baglioncella“);²¹²⁴ sie ist seit mindestens 1774 in Besitz der Adelsfamilie Ranieri, conti di Vicitella und di Montegualandro (daher die heutige Bezeichnung als **Cappella Ranieri**, im Folgenden „nB“ für „neue Bezeichnung“).²¹²⁵ Die darauf folgenden zwei Kapellen sind heute verloren: Zunächst folgte die **Cappella Leona** (Patrozinium **Johannes der Täufer**, in den Quellen „Cappella di Donna Leona“), daneben dann die **Cappella Carlo** (Patrozinium **Himmelfahrt Christi**, in den Quellen „Cappella di messer Carlo“). Im zeitlichen Umfeld errichtet bzw. ausgestattet, aber nicht Bestandteil der vier Anraumkapellen war die **Cappella Leonarda** (bzw. **Cappella Reghum** mit dem Patrozinium der **Heiligen drei Könige** und des **hl. Hieronymus**, identisch mit dem **Altare di S. Girolamo** am Ostende des südlichen Seitenschiffs, in der Sekundärliteratur zuweilen bezeichnet auch als „**Cappella dei Re**“, ohne dass die Autoren jedoch zutreffende Vorstellungen über ihre genaue Lokalisation hätten).

Alle Kapellen scheinen die Grablegen der jeweiligen Familien gewesen zu sein.²¹²⁶ Auf dem Boden der Cappella Vibi und der Cappella Ranieri nB finden sich noch heute Grabsteine mit Familienwappen.

Die Kapellen sind in der Folgezeit offenbar allesamt mit Fresken und Einrichtungsgegenständen ausgestattet worden, doch ist die Zuordnung der einzelnen Maßnahmen nicht einfach. Für die Cappella Andromaca mit ihrem Mariä-Himmelfahrts-Patrozinium sind keine Zahlungen für die Schaffung eines Altarbilds greifbar. Wenn man dennoch von der Existenz einer Mariä-Himmelfahrts-Altarbilds in der Cappella Andromaca im frühen 16. Jahrhundert ausgehen will, so kann es sich nicht um das heutige Altarbild des dritten Seitenaltars im nördlichen Seitenschiff gehandelt haben (Abb. 273 f.), da dieses nachweislich erst 1753 aus einer „Chiesa delle Povere“ erworben worden ist.²¹²⁷ Wahrscheinlich ist es vielmehr mit jener Himmelfahrt Mariens des Domenico Alfani zu identifizieren, die heute im westlichen Bereich des südlichen Seitenschiffs zu finden ist (Abb. 158 und 348 f.).²¹²⁸ Dies ist umso wahrscheinlicher, als die Tafel noch im 19. Jahrhundert an der linken

Bezüglich Francesco di Guido führt Manari nur zwei Zahlungsnachweise auf, Manari 1865b, S. 365 nach ASPi, L. E. d. J. 1507, S. 161 und 188.

2123 Die Kapelle gehört mindestens noch 1792/1822 den „Nobili di Monte Vibiano“, auch genannt „de' Vibi“, Galassi 1792, S. 592; Siepi 1822b, S. 592.

2124 Eine Errichtung 1506 gleichzeitig mit Cappella Vibi behaupten allzu pauschal: Bini [1848] II [Ms.], S. 202 mit Rechnungsbuchhinweis; err. 1505: Manari mit anderem Rechnungsbuchhinweis, Manari 1865b, S. 364 f.; Gurrieri 1967–68, S. 179; Kauffmann 1987, S. 473; Siciliani 1994, S. 36); eine Errichtung 1505 gemeinsam mit der Cappella Leona behaupten allzu pauschal: Boccolini 1939, S. 257; s.a. S. 261; weitere Angaben Galassi 1792, S. 43; De Stefano 1902a, S. 23.

2125 Galassi 1774, S. 49; Galassi 1792, S. 43, De Stefano 1902a, S. 23.

2126 Galassi 1792, S. 44; Siepi 1822b, S. 594; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 284 f.

2127 S. u. Fn. 3906.

2128 S. u. Fn. 4090.

Wand der Cappella Andromaca zu finden ist;²¹²⁹ wahrscheinlich ist sie dorthin von Abt Pavoni verlagert worden, als er am Altar der Cappella Andromaca zwischenzeitlich das Kultbild der Madonna del Giglio aufstellte (Abb. 154). Als Zeitpunkt für die Erstellung des Altarbilds erscheint der Zeitraum nach dem 3. Januar 1506 besonders wahrscheinlich, als die Kapelle ihren Altarstein erhalten hatte.²¹³⁰

Die ersten tatsächlich greifbaren Zahlungen betreffen dagegen eine Kapelle, die bisher direkt nur durch ein 1496 bezahltes Altarkleid („pallio“) greifbar ist, nämlich die **Verkündigungskapelle**.²¹³¹ Dabei handelt es sich um zwischen 1519 und 1522 geleistete Zahlungen mit dem Zweck, wie es in einer Buchung vom 30. November 1519 an Giannicola di Paolo, der zuvor ja bereits an der Bemalung des neu geschaffenen Hochaltars von S. Pietro beteiligt gewesen war, heißt, „unsere Verkündigungskapelle auszumalen in Ausführung eines Vermächtnisses von Filippo de Costantino de Ranieri“ („a Iohanni Nicolò depintore, per l'adoratio facto col d. P. Prospero nostro Abbate, et altri superiori de casa, depengere la Capella nostra de l'Annunciata, per executione de la lassata facta da Philippo de Constantino de Ranieri“).²¹³² Filippo Ranieri ist jedoch ein Neffe von Pantasilea Farnese Ranieri, die im Jahr 1488 dem Kloster bereits Geld für eine in ihrem Besitz befindliche Kapelle geleistet hatte, ohne dass diese allerdings näher lokalisiert oder spezifiziert worden wäre.²¹³³ Mit den Buchungen von 1519–1522 erscheint es nun angezeigt, die **Kapelle der Pantasilea Farnese Ranieri** mit der Verkündigungskapelle zu identifizieren, für die am Ende des 15. Jahrhunderts zumindest Zahlungen geleistet und ein bewegliches Ausstattungstück angefertigt wurden. Fraglich ist nun, ob die Kapelle zu diesem Zeitpunkt bereits physisch existiert hat und wo sie zu lokalisieren ist.

Dazu sollen zunächst die Buchungen der Jahre 1519–1522 betrachtet werden. Darin erscheint Filippo nicht als einziger Geldgeber für die Kapellenausstattung: So fügt Vincenzo de Andrea d'Agobio im September 1519 den Erlös aus einem Hausverkauf dem Vermächtnis Philippos hinzu.²¹³⁴ Weitere Zahlungen an Giannicola di Paolo aus den Jahren 1519 und 1522 (oder 1521?) umfassen auch die Beschaffung von Farben wie Gold und Ultramarinblau.²¹³⁵

Höchstwahrscheinlich entsteht infolge dieses Auftrags die Giannicola di Paolo zugeschriebene Lünette mit einer Maria mit Kind und flankierenden Engeln

2129 S. u. Fn. 3682.

2130 S. o. Fn. 2049.

2131 Rechnungsbuchbelege transkribiert bei Lolli 2019, S. 82–85. Zum Altarkleid von 1496 s. o. Fn. 1768.

2132 ASPi 14 [Lamberti] *Mastro* (1519–1522), S. 25 dare („XVIII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 82.

2133 S. o. Fn. 1760.

2134 ASPi, L. E. 14 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1519–1522), S. 25 avere („XVIII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 82.

2135 ASPi, L. E. 14 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1519–1522), S. 25 dare („XVIII.“), S. 58 dare („M°. XVIII.“), S. 58 avere, S. 98 dare, S. 98 avere und 214 dare („M°.D.XXI.“), transkribiert bei Lolli 2019, S. 82 f.; Transkripte auch bei Manari 1865b, S. 449.

(Abb. 920), die sich womöglich ab 1760 im Klostergebäude an einer Wand neben dem Novitiat und von 1856 bis ca. 1938 im Chorhaupt von S. Pietro befunden hatte (Abb. 593–595) und heute in Kopie über dem Eingang zur Kirche (Abb. 40 und 42) und im Original in der Galleria Tesori d'Arte der Fondazione von S. Pietro in Perugia zu sehen ist.²¹³⁶

Im Januar 1522 (oder 1521?) muss Giannicola Gelder zurückerstatten, da er – Manari vermutet, aufgrund einer Erkrankung – die angefangenen Arbeiten an der Verkündigungskapelle nicht habe vollenden können.²¹³⁷ Die Lünette ist damit höchstwahrscheinlich auf die Jahre 1519–1522 datiert. Die Arbeiten an der Verkündigungstabelle würden, so der Rechnungsbucheintrag weiter, durch Giovanni Battista di Bartholomeo (d. i. Giovanni Battista Caporali, um 1467–1560)²¹³⁸ vollendet werden. Am 8. Februar 1522 (oder 1521?) erhält Giannicola jedoch noch Zahlungen aus der Sakristei für den Erwerb von Gold für das Wappen („l'arma“) der Verkündigungskapelle.²¹³⁹

Caporali wird nun in den Jahren 1522 und 1523 (oder 1521 und 1522?) für die Ausmalung der Cappella dell'Annunziata²¹⁴⁰ und am 17. Dezember 1521 auch für den Erwerb von Gold für die Fassung „unserer Madonna“ („per adornare la madonna nostra“) bezahlt.²¹⁴¹ Wie die nun folgenden Überlegungen ergeben werden, handelte es sich dabei wahrscheinlich um das in Terracotta ausgeführte Altarbild dieser Kapelle mit einer Verkündigungsdarstellung.

Die Lokalisation und Identifikation der Verkündigungskapelle ermöglicht ein auf 1760 datierter, offenbar vom mit der Geschichte der Ausstattung von S. Pietro überaus vertrauten Priors von S. Costanzo in Perugia, Francesco Maria Galassi und in unterschiedlichen Zusammenhängen überaus aufschlussreicher Memorialeintrag, in der die Motivation und Vorgehensweise bei der Niederlegung der beiden westlichsten Kapellen durch Abt Carlo Francesco della Penna in Vorbereitung der 1761–63 erfolgten Errichtung der neuen, auch heute noch bestehenden Sakramentskapelle in S. Pietro ausführlich beschrieben wird (Dok. 29).²¹⁴² Neben einer

2136 S. u. S. 1198 f., 1264 f. und 1356 f.

2137 ASPI, L. E. 14 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1519–1522), S. 214 dare („M°.D.XXI“), vgl. auch S. 214 avere („M°.D.XXI“), transkribiert bei Lolli 2019, S. 83 f. und Manari 1865b, S. 450.

2138 T. Dittelbach, s. v. Caporali, Giovanni Battista (gen. Bista; Bitte; Bitti), in: AKL XVI (1997), S. 257 f., hier S. 257.

2139 ASPI, L. E. 14 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1519–1522), S. 247 („M°.D.XXI“), transkribiert bei Lolli 2019, S. 84 und Manari 1865b, S. 450.

2140 ASPI, L. E. 14 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1519–1522), S. 247 („M°.D.XXI“), S. 214 dare („M°.D.XXI“), S. 214 avere („M°.D.XXI“), S. 306 dare („M°. D. XXII.“) und S. 306 avere, transkribiert bei Lolli 2019, S. 84 f. und Manari 1865b, S. 463 f.

2141 ASPI 14, L. E. 14 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1519–1522), S. 247 („M°.D.XXI“), transkribiert bei Lolli 2019, S. 84 und Manari 1865b, S. 463 f.

2142 ASPI, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Loncini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16r–19v (Dok. 29), transkribiert auch in Lolli 2019, S. 214–216. Vgl. zu der Quelle auch Venanti 2006, S. 328, Fn. 21. Vgl. auch Martelli 1967–68, S. 119 f. Zur Errichtung der neuen Sakramentskapelle s. u. Kapitel XII.4.b).

ausführlichen Schilderung der Neufassung der Grablege des Bischofs von Herberstein und der ersten Vermutung der Existenz einer damals noch verschütteten Krypta unter dem Sanktuarium von S. Pietro²¹⁴³ enthält auch wichtige Angaben über das spätere Schicksal der Cappella Leona und der Cappella Carlo, welche die Zuordnung der im Folgenden betrachteten Ausstattung der Anraumkapellen im weiteren 16. Jahrhundert ermöglichen.

Danach habe es sich bei den niedergelegten Kapellen um die Benediktskapelle und die Kapelle der „Herren Grafen Ranieri“ („Signori Conti Ranieri“) gehandelt. Die Benediktskapelle sei bis zu den Fundamenten und einschließlich des Bodens abgetragen worden.²¹⁴⁴ Dies habe zur Folge gehabt, dass man die Sepoltur einer inzwischen ausgestorbenen Familie degli Oddi habe verfüllen müssen, die das Patronatsrecht über die genannte Benediktskapelle gehabt habe. Die Kapelle sei ursprünglich der Himmelfahrt Christi gewidmet gewesen, und auf ihrem Altar habe sich eine inzwischen entfernte Darstellung dieses Ereignisses von [Orazio di Domenico di] Paris Alfani befunden. Später sei die Kapelle auch die Sepoltur der Mönche von S. Pietro geworden, wo auch Graf Sigmund von Herberstein, der ehemalige Bischof von Laibach, bestattet worden sei.²¹⁴⁵

Zunächst dokumentiert der auf 1760 datierte Totenbucheintrag also die spätere Umwidmung der Cappella Carlo in eine Benediktskapelle.²¹⁴⁶ Der Künstlervertrag mit Orazio Alfani zur Anfertigung der in der Quelle des Weiteren genannten und in diesem Text auch bereits erwähnten Tafel mit der Himmelfahrt Christi vom 1. Februar 1548 ist noch heute erhalten. Darin verpflichtet sich der Peruginer Maler, „eine Tafel oder ein Altarbild in der neu errichteten Kapelle des genannten Klosters, die auch ‚die Kapelle des Carlo de Biordo [degli Oddi]‘ genannt wird, aus gutem und abgelegnem Holz herzustellen und diese in einer zum Aufstellungsort in der Kapelle passenden Höhe und Breite. aufzustellen – auf seine Kosten und mit allen seinen geschnitzten Ornamenten und Verfeinerungen“ („promette conviene et se oblia [...] facere una tavola overo ancona in nella capella novamente facta in la chiesa de dicto monasterio nuncupata la capella de Carolo de Biordo, de bono et stagionato ligniame et quella ponere su de capacità altezza et larghezza corrispondente al loco et capella a tutte suoi spese et cum tutti li suoi ornamenti intagli et finimenti“. Sodann verpflichtet sich Orazio Alfani, „auf dieser Tafel die Wiederauferstehung unseres Herrn Jesus Christus zu malen und herzustellen mit zehn oder mehr Figuren wie es der Meister herausfinden wird, mit Figuren in Ölfarbe und mit allen ihren Ornamenten und Verfeinerungen in feinem Gold gemäß der hergestellten Zeichnung“ („et se obliga in dicta tavola pingere et fare la Resurrectione del nostro Signore Yhesu Xpristo cum figure diece et più, secondo

2143 S. o. S. 310.

2144 ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16r (Dok. 29), transkribiert auch in Lolli 2019, S. 214.

2145 ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16r (Dok. 29), transkribiert auch in Lolli 2019, S. 214f.

2146 Mauro Bini nennt ebenfalls die Übertragung des Benediktspatroziniums auf die Cappella Carlo: Bini [1848] II [Ms.], S. 204f.

ricercherà l'opera el magisterio cum colori figure dipinte a olio et cum tutti li suoi ornamenti et finimenti rimessi a oro fino, secondo el disegno facto a uso de bono et reale magistro“). Außerdem verpflichtet sich Orazio Alfani, „das gesamte Gewölbe der genannten Kapelle bis zu den Gesimsen mit proportionierten Figuren in einer Anzahl wie es der Ort vorgibt und wie es dem Abt richtig erscheinen wird in einer Art, die nicht eine Historie darstellt (?) mit seinen Ornamenten und Verfeinerungen und aus feinen Farben“ auszumalen („et se obliga pingere tutto el cielo de dicta Capella fino alli cornicioni cum figure proporzionate de numero secondo ricercherà el loco et secondo parà al padre abbate in modo non vada in storia cum dicti et suoi ornamenti et finimenti et colori fini ad uso de bono et reale magistro“). Des Weiteren verspricht Alfani, den Bereich um die Tafel zu dekorieren und diese Arbeiten insgesamt innerhalb eines Jahres fertigzustellen. Dafür erhält er 150 Florentiner zu je 40 Bolognini.²¹⁴⁷

Buchungen vom 9. Mai 1548 bis 15. Juni 1551 belegen den Fortgang der Arbeiten; sie beziehen sich überwiegend auf die Tafel und nennen als Ausführungsort die Kapelle „des messer Carlo“.²¹⁴⁸ Bei der Himmelfahrtstafel handelt es sich um das heute im südlichen Seitenschiff befindliche Bild (Abb. 368 f.).

Die Funktion einer Mönchsgrablege hat die Capella Carlo erst nach dem Aussterben der Familie der Oddi erhalten, als diese bereits in eine „Cappella di S. Benedetto“ transformiert worden war.²¹⁴⁹ Dokumentiert ist diese Funktion durch Totenbucheinträge bereits seit mindestens 1689.²¹⁵⁰ Das Patrozinium des hl. Benedikt für die ehemalige Cappella Carlo dokumentiert allerdings bereits Giovanni Morelli für das Jahr 1683. Eine über die Angaben von Morelli rekonstruierbare Ausstattung der Cappella mit einer sich auf das Altarbild und die Seitenwände erstreckenden, auf den hl. Benedikt bezogenen Bildausstattung, die möglicherweise die Himmelfahrtsdarstellung des Orazio Alfani verdrängte, legt eine Datierung der Umwidmung der Kapelle auf um 1625–1628 nahe. Ob die neue bildnerische Ausstattung jedoch eine bereits zu einem früheren Zeitpunkt der Umwidmung

2147 ASPI, L. C. 27 (1540–1549), S. 182v–183r, teilweise transkribiert in: Lolli 119 f. Vgl. für eine stilistische Würdigung des Bildes und weitere Literatur Teza 2014, S. 242.

2148 ASPI, L. E. 19 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1543–1552), S. 59 dare („MDXLIII.“), S. 190 dare („MDXLVII“) und S. 190 avere („MDXLVII.“). Die im Text kolportierte Datierung stammt von Lolli; der Widerspruch zu der Datierung der Buchungen im Transkript wird nicht aufgelöst.

2149 Ein Bericht von 1760 im Totenbuch B von S. Pietro vermerkt: „perche i nostri defonti, da gran tempo, si seppellivano quando in una, quando nell'altra delle sepolture devote al Monastero per estinzioni delle famiglie padronali, e precisamente in quella esistente già nella Cappella di S. Benedetto“, ASPI, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 21r (Dok. 29a).

2150 Für die Begräbnisse einzelner Mönche in der Cappella di S. Benedetto siehe z. B.: ASPI, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 1v (1689, s. a. Elli 1994, S. 258 mwA); *ibid.*, S. 262 nach ASPI, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B], S. 2r (1696, s. a. *ibid.*, S. 262); ASPI, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B], S. 5r (1700, s. a. *ibid.* 263 f.); ASPI, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B], S. 14v (1748, s. a. *ibid.* 282). Zur Verlagerung der Grablege in einen Raum unter dem Refektorium im Jahre 1760 s. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 284 f. S. zur Auffindung der Grablegen im Chorbereich oben S. 314 f.

nachträglich sanktionierte und ob die Einrichtung eines Benediktspatroziniums in der Cappella Carlo zeitlich mit der dortigen Einrichtung der Grablege der Mönche (und dem Aussterben der Linie der Oddi) korreliert, ist unbekannt.²¹⁵¹

Zahlungen für eine Benediktskapelle sind jedoch auch für das 16. Jahrhundert belegt. So dokumentiert ein oben bereits zitierter Rechnungsbeleg vom 30. Juni 1529 (1528? 1530?) Zahlungen an Francesco di Guido über „166, d. h. 150 Florentiner für die Benediktskapelle und 16 Florentiner, die man ihm gutschreibt für diverse Arbeiten, die er in der Kirche verrichtet hat und für die Steine und die Treppen, die hergestellt wurden, um sie vor die Kapellen zu stellen“ („fiorini centosexantasei, cioè fiorini 150 per la capella de Santo Benedecto et fiorini 16 li se fan boni per diversi lavori ha facti in chiesa et per le petre de li scalini, quali furo facte per porre avante le capelle“).²¹⁵² In dieser Buchung sah Guido Boccolini eine Zahlung für die Cappella Carlo, die er daher – entsprechend seiner Datierung des Buchungsbelegs – in das Jahr 1530 datieren wollte.²¹⁵³ In diesem Buchungsbeleg bereits die Existenz eines Benediktspatroziniums für die Cappella Carlo erkennen zu wollen, erscheint allerdings zu früh, da sie ja überhaupt vor dem Testament des Carlo degli Oddi liegt, in dem er ja für die Kapelle ein Christi-Himmelfahrts-Patrozinium festlegte. Die mit 150 Florentinern sehr hohe Zahlung wird wohl an jenen Benediktsaltar gegangen sein, der im Jahr 1493 mit einem Altarwerk des Eusebio da S. Giorgio versehen und durch die entsprechenden Buchungen in der Nähe des Eingangs von S. Pietro lokalisiert werden kann.²¹⁵⁴ Wahrscheinlich ist dieses Patrozinium später (möglicherweise erst um 1625) auf die Cappella Carlo übertragen worden.

Der auf 1760 datierte Memorialeintrag berichtet außerdem davon, dass für die neu zu errichtende Sakramentskapelle außerdem die Verkündigungskapelle niedergelegt worden sei, die den zwei Familien Ranieri gehört habe, und dass folglich auch die in dieser Kapelle befindliche (Familien-)Sepoltur [zur Errichtung des Bodens der Sakramentskapelle] verfüllt worden sei (Dok. 29).²¹⁵⁵ Daraufhin habe man das Verkündigungspatrozinium und die Sepoltur der alten Ranierikapelle auf die benachbarte Cappella Andromaca übertragen (wobei hier mit den in eckigen Klammern eingefügten Ergänzungen und den Auslassungen durch Francesco Lolli nach dessen Transkript in deutscher Übertragung zitiert wird): „Und da den genannten Familien der Herren Grafen Ranieri die Kapelle der Himmelfahrt Mariä abgetreten wurde [deren Titel an einen anderen Altar transloziert wurde],

2151 S. u. S. 1147 ff.

2152 ASPi, L. E. 16 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1527–1532), S. 175 („MDXXVIII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 96 und Manari 1865b, S. 366, dort datiert nach 1530. Die Journalbuchungen finden sich in ASPi, L. E. 180 (Lonzini, et al. 2014 = 120 Lamberti) *Giornale* (1527–1532), S. 70v, 72r und 74r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 96.

2153 Boccolini 1939, S. 258.

2154 S. o. Fn. 1764.

2155 ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 18v, transkribiert in Lolli 2019, S. 215.

die aus alter Pertinenz eines ausgestorbenen Zweigs der Familie Baglioni stammte und heute dem Kloster gehört; [...] [19r] so wurde jedoch an diese Herren Grafen Ranieri die Sepoltur abgetreten, die in der genannten Kapelle vorbestand, und daher dort der Stein angebracht, der zuvor ihre alte Sepoltur [in der nun abzutragenden Verkündigungskapelle]²¹⁵⁶ verschloss. Auf diesem Stein sind in Form eines Reliefs die Wappen der Familie Ranieri und von Donna Porzia aus Varano dargestellt, die mit der genannten Familie Ranieri verheiratet ist und im Jahr 1621 starb, und die in jener alten Sepoltur bestattet wurde [tatsächlich sind die skulptierten Wappen auf dem Stein jene der Familie Ranieri und der Familie Farnese, kraft der Heirat von Costantino Ranieri mit Pantasilea Farnese in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts], wie es im Totenbuch mit der Signatur A auf Blatt 31 festgehalten ist; darüber hinaus wurden auch die Knochen transloziert, die sich noch in dem genannten demolierten Grab befanden. Das Gemälde oder die Altartafel, die jetzt in der Kapelle zu sehen ist, und die die Verkündigung der hochheiligen Jungfrau darstellt, wurde angeblich durch Gianfrancesco Basotti aus Perugia gemalt und stammt aus der Zugehörigkeit und dem Eigentum der Familie Ranieri nahe bei S. Simone del Carmine, wobei sie von Herrn Grafen Mario Ranieri an den Ehrwürdigen Padre Abate della Penna gesandt wurde, damit er sie auf dem genannten Altar anbringe; während man jene Terracottatafel mit Halbreief, die einmal als Altar der genannten, ausgeleerten Kapelle gedient hatte, da sie in sehr schlechtem Zustand war, in keiner Form mehr auf den Altar der neuen Kapelle hätte stellen können“ (Dok. 29).²¹⁵⁷

Im Jahr 1760, bei der Niederlegung der Cappella Leona, wird diese also nicht mit dem von Leona verfügbten Patrozinium des Johannes der Täufer identifiziert, sondern mit jenem der Verkündigungskapelle. Das geteilte Wappen der Farnese und Ranieri und das für 1760 gesicherte *Ius patronatum* zweier Zweige der Familie der Ranieri bestätigen, dass die **Verkündigungskapelle der Pantasilea Farnese Ranieri** mit der ursprünglichen Johanneskapelle der Leona da Castel di Piero gleichgesetzt werden muss.²¹⁵⁸ Dieses Patronatsrecht wurde dann bei der Niederlegung der ursprünglichen Cappella Leona auf die zwischenzeitlich wieder an das Kloster gefallene Cappella Andromaca übertragen. Tatsächlich findet sich dort nun die Sepoltur mit dem geteilten Wappen der Pantasilea Farnese Ranieri und ihre Mannes Costantino Ranieri,²¹⁵⁹ und sie befindet sich noch heute im Patronatsrecht der Familie Ranieri.²¹⁶⁰ Diese wird in der Literatur heute als „Cappella Ranieri“ bezeichnet; aufgrund der Tatsache, dass die Cappella Leona jedoch vor 1760 eine Cappella Ranieri gewesen war, wird sie im vorliegenden Text – um

2156 Einfügung von mir.

2157 ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 18v–19r, transkribiert in Lolli 2019, S. 215 f.

2158 Auch Luigi Manari identifiziert die Verkündigungskapelle mit der zweiten Kapelle von Westen, Manari 1865b, S. 57 f.

2159 Vgl. auch Lolli 2019, S. 3.

2160 Mündliche Auskunft von Leonardo Lolli, im Oktober 2020.

weitere Verwirrung zu vermeiden – im Folgenden als „Cappella Ranieri n[euer] B[ezeichnung]“ geführt.²¹⁶¹

Fraglich ist, ob Donna Pantasilea Farnese Ranieri Donna Leona di Bolsena mit dem Patronatsrecht für ihre Kapelle abgelöst hat. Eine Kapelle der Leona da Castel di Piero und ihres Mannes Rustico di Montemellini scheint zwar fortzubestehen, da ihre Tochter Medea am 24. Juni 1529 testamentarisch verfügt, in der Kapelle bestattet zu werden.²¹⁶² Ob es sich dabei um die Cappella Leona handelt, die sich nun in geteiltem Besitz mit Pantasilea Farnese Ranieri befindet oder ob das Patronatsrecht Leonas auf einen Altar im Kircheninnenraum von S. Pietro verlagert worden ist, geht aus dem Dokument allerdings nicht hervor. Dort heißt es nur, dass Medea festlege, „dass ihr Körper in der Kirche S. Pietro bestattet werde“ („Item iudicavit, et reliquit corpus suum sepeliri in Ecclesia Sancti Petri [...]“.²¹⁶³ Damit könnte jedoch der Kircheninnenraum ebenso gemeint sein wie einer seiner Anräume.

Weiter verfügt sie, „dass mit diesem Geld für zehn Jahre jedes Jahr in dieser Kirche am Tag des Fests der Visitation der hl. Elisabeth bzw. am Tag davor oder danach ein Exequium zu feiern ist und zur Hälfte für die Ornamente ihrer Kapelle in der vorgenannten Kirche auszugeben sei“ („Item iudicavit [...] cum hoc onere, quod teneantur per decennium quolibet anno celebrare in dicta ecclesia unum exequium in festo Visitationis Sanctae Elisabeth, vel per diem ante, vel post dictum festum[c. 132v] expendendis pro medietate in ornamentis suae cappelle in ecclesia predicta“).²¹⁶⁴

Daraufhin erhält der Maler Polidoro Ciburri (Polidoro di Stefano, Ersterwähnung 1529, † 1562) vom 23. April 1530 bis 20. Mai 1531 vom Kloster Zahlungen, die er selbst oder sein Sohn Ottaviano und seine Brüder Alessandro und [Nic?] Cola entgegennehmen.²¹⁶⁵ Davon sind nur in zwei Buchungen spezifiziert; dort erfolgen sie „für die Malerei eines Altarbilds mit einer Heimsuchung“ („per la pictura de una ancona de la Visitatione“) und „für die Bemalung von vier Altarvorhängen“ („per la pictura de 4 tende de altare“).²¹⁶⁶ Die Tafel ist erhalten und hängt heute in der

2161 Vgl. zu der Kapellenübertragung auch Bini [1848] II [Ms.], S. 199–205. Die konfuse Namenssituation hat z. B. zu einer falschen Zuordnung im Allgemeinen Künstlerlexikon geführt. Der Autor Jörg Schepers kennt dort nur zwei Kapellen, setzt irrtümlich eine „Cappella di Madonna Liona“ mit einer „Cappella di Madonna Andromaca“ bzw. einer Ranierikapelle gleich und nennt daneben die Cappella Vibi als zweite Kapelle, Jörg Schepers, s. v. Francesco di Guido di Virio (Francesco di Guido), in: AKL XLIII (2004), S. 327 f., hier S. 327.

2162 ASPI, L. C. 1 (1253–1571), S. 132r–132v, transkribiert in: Lolli 2019, S. 95.

2163 ASPI, L. C. 1 (1253–1571), S. 132r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 95.

2164 ASPI, L. C. 1 (1253–1571), S. 132r–132v, transkribiert in: Lolli 2019, S. 95.

2165 ASPI, L. E. 180 (Lonzini, et al. 2014 = 120 Lamberti) *Giornale* (1527–1532), S. 95v, S. 97v, S. 99r, S. 100r, S. 103v, S. 104v, S. 107v, S. 112v, S. 115r und S. 130r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 97 f. und Manari 1864b, S. 537b.

2166 ASPI, L. E. 16 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1527–1532), S. 239 avere, transkribiert in: Lolli 2019, S. 96 f. und Manari 1864b, S. 537 f.

Galleria tesori d'arte di S. Pietro in Perugia (Abb. 922),²¹⁶⁷ nachdem es mindestens von 1902 bis nach 1994 in der Cappella Vibi gehangen hatte.²¹⁶⁸ Wenn man sie mit jener ansonsten nicht auffindbaren Heimsuchung identifizieren will, die Serafino Siepi 1822 in der Mitte der Südwand des südlichen Querhauses lokalisiert und Domenico Alfani zuschreibt (Abb. 156), so könnte man annehmen, das Bild sei zunächst um 1642/43, anlässlich der Umgestaltung der Cappella Leona/Pantasilea durch Abt Pavoni, in das „Definitorium“ des Klosters gelangt, da Siepi behauptet, das Bild habe sich vor seiner Hängung im südlichen Querhausarm dort befunden.²¹⁶⁹ Zu berücksichtigen ist allerdings, dass ein Totenbucheintrag vom 27. Juni 1692 eine Bestattung eines Mönchs „vor dem Altar der Visitation der Madonnna, die sich in dieser Kirche S. Pietro befindet“ behauptet.²¹⁷⁰ 1760 berichtet ein Eintrag im selben Totenbuch, dass die Mönche neben der Grablege der Oddi in der Cappella S. Benedetto auch andere Familiengrablegen zur Bestattung von Mönchen benutzt hätten, die inzwischen mangels Erben an den Abt von S. Pietro gefallen seien.²¹⁷¹ In Ermangelung eines Nachweises eines Visitationsaltars an anderer Stelle ist es naheliegend, dass die Bestattung von 1692 Cappella Leona/Pantasilea erfolgte – wobei allerdings ungeklärt bleibt, ob sich das Altarbild zu diesem Zeitpunkt noch in der mittlerweile zu einer Kreuzkapelle transformierten Cappella Leona/Pantasilea befand und mithin erst nach 1692 in das Definitorium des Klosters verlagert wurde. Zu berücksichtigen ist außerdem, dass die Cappella Leona/Pantasilea zu diesem Zeitpunkt von den Ranieri genutzt wurde, deren Familie 1692 nicht ausgestorben war, so dass die Kapelle vielleicht zu diesem Zeitpunkt doch nicht durch die Mönche von S. Pietro als eigene Grablege genutzt werden konnte. Am neuen Hängungsort im südlichen Querhausarm sollte Ciburris Heimsuchung offensichtlich jene Lücke schließen, die der Raub der Gottvaterlünette durch die französischen Besatzungstruppen gerissen hatte (vgl. Abb. 155), bevor es dann offenbar von Luigi Manari in die Cappella Vibi gelangte, um Platz für die ursprünglich aus der Cappella Carlo stammende Himmelfahrt Christi des Orazio Alfani zu schaffen (Abb. 157).²¹⁷² Mit den Altarvorhängen ist möglicherweise eine Vorrichtung zur zeitweisen Verhüllung

2167 Lebensdaten und Name nach J.[örg] S.[chepers], s. v. Ciburri, 4. Polidoro (Polidoro di Stefano), in: AKL XIX (1998), S. 153 f., wo allerdings behauptet wird, Ciburri habe das Bild für die Cappella Vibi gemalt. Allerdings ist an zahlreichen Stellen deutlich geworden, dass das Allgemeine Künstlerlexikon in Bezug auf die Identifikation von Kapellen nicht zuverlässig ist.

2168 De Stefano 1902a, S. 25; Siciliani 1994, S. 39. In älteren Quellen wird dieses Bild in der Cappella Vibi nicht genannt.

2169 S. u. S. 1255 f.

2170 27. Juni 1692 Frau Ambrogio da Todi [...] il corpo del quale fu sepolto nella sepoltura avanti l'Altare della Visitatione della Madonna esistente in questa Chiesa di S. Pietro in fedeg. [?]⁶, ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 2v.

2171 ASPi, Lib. Div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 21r (Dok. 29a).

2172 S. u. S. 1255.

des Altarbilds gemeint, wie sie noch bei Benozzo Gozzolis Altarwerk für die Cappella di S. Girolamo in S. Francesco in Montefalco existiert (Abb. 890).

In den Buchungstexten wird der Bestimmungsort der Tafel nicht genannt. Aufgrund der zeitlichen Nähe zum Testament der Medea Montemellini, die ihr Seelenfest ja am Visitationsfest hatte feiern wollen, erscheint es als nahezu sicher, dass die Tafel für ihre Kapelle bestimmt war. Eigentlich würde man davon ausgehen, dass die Tochter einer Kapellenstifterin im von ihrer Mutter in einer Anraumkapelle gestifteten Grab bestattet würde, wie dies ja beispielsweise Ugolino Vibi in seinem Testament von 1506 für seine Nachkommen bestimmt hatte.²¹⁷³ Auffällig ist allerdings der Wechsel im Patrozinium: Hatte Donna Leona für ihre Kapelle noch ein Johannes-der-Täufer-Patrozinium bestimmt, so bezieht sich ihre Tochter nun auf die Heimsuchung Mariens und lässt noch dazu ein entsprechendes Altarbild fertigen.

Fraglich ist nun, ob Medea zusätzlich zur Johanneskapelle ihrer Mutter Leona Medea eine weitere Kapelle gestiftet hat und wo die einzelnen Kapellen zu lokalisieren sind. Bevor diese Frage geklärt werden kann, muss noch ein weiterer Quellenbefund mit einbezogen werden: So ist die Heimsuchungstafel nicht das einzige Bild, das Medea Montemellini stiftet. Vielmehr wird am 7. November 1552 zwischen dem Kloster und dem Maler Orazio Alfani ein Vertrag geschlossen, wonach dieser „bis Dezember des Jahres 1552 eine Tafel mit der Enthauptung des heiligen Johannes des Täufers in der Art und im Maß und der Malerei und Ornamentik und Ultramarin herstellen und malen bzw. herstellen und malen lassen soll, wie es auf einer Tafel im Folioformat [...] geschrieben erscheint“ („per tempus et terminum totius mensis decembris anni 1552 facendam et dipingendam seu fieri et dipingi facere [...] unam tabulam Decollationis sancti Iohannis Baptistae modo ordine et mensura et pictura ornatone et coloris azzur[r]i prout et sicut in eadem tabula in folio quodam mihi notario de communi consensu tradito scriptum apparet“).²¹⁷⁴

Damit wird deutlich, dass die Stiftung von Leona da Castel di Piero fortbestand – höchstwahrscheinlich in der von ihr gestifteten Kapelle, die sie sich nun aber mit Pantasilea Farnese Ranieri teilte. Pantasilea Farnese Ranieri etablierte in der Kapelle eine Verkündigungsikonographie, die mit der *in dieser Kapelle* erfolgten Ausmalung durch Giannicola di Paolo und Giovanni Battista Caporali von 1519–1523 wahrscheinlich thematisch durch eine entsprechende Wanddekoration ergänzt wurde. Dazu passt die von Giannicola di Paolo erhaltene und offensichtlich also für das Gewölbe dieser Kapelle gemalte Lünette mit einer Darstellung der Madonna mit Kind (Abb. 920). Womöglich war das Verkündigungsaltarbild, von dem 1760 bei der Verlagerung auf die Cappella Ranieri nB die Rede ist, das ursprüngliche, von Pantasilea in Auftrag gegebene (ohne dass es dazu allerdings einen Quellenbeleg gäbe). Tatsächlich würde der Quellenbefund, wonach Caporali 1521 wie oben berichtet Gold für die Fassung „unserer Madonna“ („per adornare la madonna nostra“) beschaffte, gut zu einer Skulptur passen. Das Patronatsrecht der

2173 S. o. Fn. 2016.

2174 ASPi, L. C. 28, S. 137v–138r, transkribiert in Lolli 2019, S. 122.

Pantalilea scheint in der zweiten Kapelle von Westen jedoch jenes der Montemellini mindestens überlagert zu haben, da ja Carlo degli Oddi seine neu zu errichtende Kapelle im Jahr 1534 „neben und unterhalb der Cappella Ranieri“ („iuxta et infra cappellam de Raneriis“) lokalisiert²¹⁷⁵ – von einer „Cappella Leona“ bzw. „Cappella Montemellini“ ist also gar nicht mehr die Rede. Am 22. April 1579 scheint Papst Gregors XIII. Pantasileas Altar auch noch einmal besonders ausgezeichnet zu haben, als er für jede in Fürbitte für die Verstorbenen am Verkündigungsalter von S. Pietro gefeierte Messe eine Indulgenz gewährte.²¹⁷⁶ Dennoch belegt die Stiftung eines entsprechenden – heute nicht mehr identifizierbaren – Johannes-Altarbilds durch Leonas Tochter Medea im Jahr 1552 das Fortbestehen ihrer Stiftung.

Bemerkenswerterweise ließ sich **Medea Montemellini** nicht einfach nur an der Seite ihrer Mutter bestatten, sondern ergänzte ihre Stiftung um einen **Heimsuchungsalter**, ohne dass sich dieser jedoch im Kircheninneren von S. Pietro lokalisieren ließe. Denkbar ist, dass es ebenfalls in der Cappella Leona / Pantasilea errichtet wurde, sodass Pantasileas Verkündigungspatrozinium mit der Visitation passenderweise um ein ebenfalls aus der frühen Marienvita stammendes Thema ergänzt wurde – möglicherweise wollte sie die Kapelle thematisch insgesamt der Jugend Mariens zuweisen. Die benachbarte Cappella Andromaca hätte den Marienzyklus dann um die späte Begebenheit von Mariä Himmelfahrt ergänzt. Ebenso wahrscheinlich erscheint es jedoch, dass sich Medeas Heimsuchungsalter an anderer Stelle im Kircheninneren von S. Pietro befand.

Nachdem die Cappella dell'Annunziata in den Jahren 1519–1522 zunächst von Giannicola di Paolo und anschließend von Giovanni Battista Caporali ausgestattet worden ist, kommt es im Jahr 1530 zu weiteren Zahlungen an Caporali. So erhält er am 2. Mai und am 3. Juni Zahlungen für den Kauf von Farbe und am 12., 22. und 24. Juni für den Kauf von Gold. Am 24. Juni nimmt er Gelder für Organtino di Mariano [di Giuliano Biconti] (greifbar zwischen 1529 und 1565)²¹⁷⁷ für die Zeit entgegen, in der er mit Caporali „an unseren Kapellen“ gearbeitet habe („per el tempo havea lavorato con lui a le nostre capelle“). Am 4. und 18. Juli wird er erneut für den Erwerb von Gold bezahlt, am 10. Juli für Ultramarinblau. Am 1. September 1530 erhält Caporali eine Zahlung für die Ehefrau von Giovanni Andrea Baldeschi, der offenbar ebenfalls beteiligt war. Am 3. Februar 1530 empfängt Giovanni Battista Caporali Geldleistungen dafür, „unsere drei Kapellen bemalt zu haben“ („per havere pente le nostre capelle numero tre“); es folgt am 7. Februar eine abschließende Zahlung für die Bemalung der Kapellen („per ogni resto de la pictura de le capelle“).²¹⁷⁸

2175 S. o. Fn. 2094.

2176 ASPI, Diplomatico, Cassone XII, Nr. 49, Nr. 274 / Cappelli-Nr. 107, vgl. Lonzini, et al. 2014, S. 187.

2177 Cristina Galassi, s. v. Bisconti, Organtino di Mariano di Giuliano, in: AKL XI (1995), S. 204.

2178 ASPI, L. E. 16 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1527–1532) zit. nach Lolli 2019, S. 92 f. Vgl. auch Manari 1865b, S. 464 mit leichten Abweichungen ei der Zuordnung der Quellen. Die Jahreszahlen sind hier schwer zuordbar; die

Damit hat Caporali also nach der Ausmalung der Cappella Leona / Pantasilea auch die drei übrigen Kapellen dekoriert.²¹⁷⁹ Fraglich ist angesichts des Abrisses zweier Kapellen und späterer Übermalungen in den zwei verbleibenden wenigstens Teile von Caporalis Kapellenausstattungen erhalten sind. Die heute erhaltene Ausmalung der Cappella Andromaca bzw. Ranieri nB einfach Giovanni Battista Caporali zuzuweisen, wie Manari und De Stefano es tun, ist jedenfalls unzutreffend.²¹⁸⁰ Fraglich ist außerdem, ob die bereits nach Augenschein offensichtlichen, mindestens teilweisen Übermalungen von Caporalis Dekorationen die ursprünglichen Ikono-graphien und Darstellungsweisen überliefern, oder ob es angesichts des Wechsels des Kapellenpatroziniums mindestens im Falle der Cappella Ranieri nB (der ehemaligen Cappella Andromaca) zu einem Wechsel der Bildinhalte gekommen ist.

Falls die Lünette der Madonna mit Kind des Giannicola di Paolo tatsächlich in die Cappella Pantasilea / Leona eingebracht worden ist, so kann sie – gemessen an den zwei erhaltenen Kapellen – jeder der Gewölbelünetten angebracht gewesen sein außer der nördlichen, da hier ein Fenster zu vermuten ist (vgl. Abb. 760 und 771–774). Weitere Bestandteile der Wand- und Gewölbedekoration dieser Kapelle lassen sich ebensowenig rekonstruieren wie jene der Cappella Carlo.

Die Gewölbedekoration der Cappella Andromaca wurde um 1644 von Belardino Quadri vollständig übermalt. Laut Vertrag sollte er sich mindestens in einzelnen Teilen an den vorbestehenden Bildern ausrichten; es scheint, als wären die Bilder Caporalis übermalt, aber die Inhalte und möglicherweise auch die grundsätzliche Komposition Caporalis jedoch weitgehend beibehalten worden zu sein. Danach stellte die Kuppel bereits in der von Giovanni Battista Caporali geschaffenen Dekoration passend zum Kapellenpatrozinium in der Kuppel eine Himmelfahrt Mariens, flankiert von Medaillons mit den Vier Wesen in den Pendentiven dar (Abb. 760).²¹⁸¹

Die Gewölbelünetten zeigten dagegen vermutlich bereits in der Fassung Caporalis Szenen aus dem Leben Mariens (Abb. 761–764). Heute zeigen sie wie wahrscheinlich auch schon in der vorbestehenden Fassung Caporalis den Tempelgang Mariens (Abb. 763) die Anbetung der Könige (Abb. 762) und die Beweinung Christi (Abb. 764). Über der Altarnische finden sich der mit einer Schriftrolle auf Maria verweisende Prophet Jesaja und der ohne Textbeigabe gegebene, durch eine Harfe und eine Königskrone erkennbare Prophet König David (Abb. 749

Zahlungen für den Mai müssen entsprechend der Logik der Wirtschaftsjahre nach 1530 datiert werden [Jesus. M° D XXVIII]; da die Buchungen im Juni einfach weitergehen, ohne dass Lolli noch einmal eine neue Jahreszahl kolportieren würde, ist davon auszugehen, dass weiter das Jahr 1530 gemeint sein soll, obwohl am 1. Juni ein neues Wirtschaftsjahr beginnt (das dann mit „MDXXX“ hätte bezeichnet werden müssen). Auch bei Manari ist die Rekonstruktion der Jahreszahlen unklar.

2179 So auch Manari (ibid., S. 464 f.).

2180 Vgl. jedoch Manari 1864a, S. 463; De Stefano 1902a, S. 24. Gurrieri behauptet eine Soprintendenza von Giovan Battista Caporali und Galeazzo Alessi (!) bei der Errichtung der Soffitte, bringt jedoch keine Belege, Gurrieri 1953, S. 30; vgl. außerdem Manari 1866, S. 163–165.

2181 S. u. S. 1151 ff.

und 761).²¹⁸² Dabei handelt es sich um eine Übernahme der Prophetentondi auf der um 1500 geschaffenen Cassa für das Altarwerk des Pietro Perugino, wo diese allerdings inhaltlich auf eine Himmelfahrt Christi verweisen (Abb. 863 f.). Giovanni Battista Caporali hatte also höchstwahrscheinlich Peruginos Bildfindung auf eine Kapellendekoration übertragen und inhaltlich auf eine Himmelfahrt Mariens umgedeutet.²¹⁸³

Die heute erhaltene Gewölbedekoration der Cappella Vibi ist dagegen augenfällig von mindestens einer anderen Hand gemalt worden und weist in ihrer überwiegend antikisierenden und strengen Formensprache weitgehend auf das 19. Jahrhundert (Abb. 771–774). Tatsächlich gibt der Abt und Historiker Luigi Manari 1865 an, dass die Cappella Ranieri nB vor wenigen Jahren neu bemalt worden und daher keine Spur älterer Malerei mehr aufweisen würde. Silvano De Stefano präzisiert, diese Malereien seien durch den Maler Annibale Brugnoli (1843–1915) geschaffen worden, der hier auf einer durch Vernachlässigung zerstörten angeblichen Malschicht des Architekten und Dekorationsmalers Pietro Carattoli (1703–1766) das erste Mal in Fresko gearbeitet habe.²¹⁸⁴ Zumindest der Verweis auf Carattoli beruht offenbar auf einer Verwechslung mit der Ausmalung der Decke der durch Abt Penna um 1763 neu erbauten Sakramentskapelle bzw. mit der älteren Ausmalung der Cappella Vibi durch den im Nachnamen ähnlich klingenden Giovanni Battista *Caporali*. Die Zuschreibung an Brugnoli scheint jedoch zuzutreffen, ist die Cappella Vibi doch – abgesehen von einer Verkündigungsdarstellung über der Altarnische – tatsächlich in jenem Neo-Renaissance-Stil ausgemalt, der auch den übrigen bekannten Werken Annibale Brugnolis zu eigen ist (vgl. Abb. 772–774). Dagegen lokalisieren Antonio Carlo Ponti und Fabio De Chirico die Restaurierungsarbeiten Annibale Brugnolis, die sie auf das Jahr 1863 datieren, in der Cappella Ranieri nB und schreiben ihm damit die Kuppelmalerei mit der Himmelfahrt Mariens und die dortigen Lünettendarstellungen mit weiteren Szenen aus dem Leben Mariens zu.²¹⁸⁵ Dies ist jedoch unzutreffend, lässt sich doch nachweisen, dass die dortigen ursprünglichen Fresken von Giovanni Battista Caporali bereits 1644 im Zuge der Neufassung der Kapellen durch Abt Leone Pavoni von Belardino Quadri restaurierend übermalt worden waren.²¹⁸⁶

2182 Der links sitzende bärtige Mann präsentiert eine Schriftrolle mit dem Text „DE RADICE JES“. Gemeint ist damit der Text „et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet [...] [Hvm]“ / „Und es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen.“ (Jes 11,1).

2183 S. o. Fn. 1972.

2184 Manari 1865b, S. 465; De Stefano 1902a, S. 24. Dem folgt auch das AKL und datiert die Malereien darüber hinaus in die 1860er: K. B.-P., s. v. Brugnoli, Annibale, in: AKL XIV (1996), S. 509. S. zu Annibale Brugnoli auch De Chirico 2014, S. 162. Pietro Carattoli tritt als Maler und möglicherweise auch als Architekt der 1761–63 geschaffenen Sakramentskapelle von S. Pietro in Erscheinung (s. u. Kapitel XII.4.b)), ist aber ansonsten nicht als Maler der Cappella Ranieri nB dokumentiert.

2185 De Chirico 2014, S. 162 mit Verweis auf Ponti 1999.

2186 S. u. S. 1151 ff.

Aufschlussreich ist es an dieser Stelle, die Beobachtung hinzuzuziehen, dass Serafino Siepi in den Lünetten der Cappella Ranieri nB um 1822 die Darstellungen der Verkündigung, der Flucht nach Ägypten, der Hochzeit zu Kana und der Anbetung der Könige gesehen haben will.²¹⁸⁷ Dabei handelt es sich um eine offensichtliche Verwechslung mit der Cappella Vibi, da Siepi die genannten Darstellungen in der Cappella Ranieri nB gar nicht gesehen haben kann, und in der Cappella Vibi die Verkündigung noch heute erhalten ist (Abb. 767 und 771).²¹⁸⁸ Damit muss man wohl davon ausgehen, dass Serafino Siepi Anfang des 19. Jahrhunderts noch die ursprünglichen Malereien Giovanni Battista Caporalis hatte sehen können, die dieser um 1530 in der Cappella Vibi geschaffen hatte. Von dieser Ausmalung, die sich ursprünglich auf sämtliche Anraumkapellen am nördlichen Seitenschiff bzw. Querhaus erstreckte, ist heute also nur noch – aber immerhin! – eine einzige Lünette erhalten.²¹⁸⁹ Auffällig ist, dass die von Siepi genannten Darstellungen den Marienzyklus ohne jede inhaltliche Überschneidung um Szenen erweitern, ohne die ein Marienzyklus kaum denkbar ist. Mithin erscheint es sehr wahrscheinlich anzunehmen, dass Caporali einen Zyklus der Gottesmutter malte, der sich mindestens über die Cappella Leona/Pantasilea und die Cappella Leona erstreckte, der aber (wahrscheinlich aufgrund der jeweiligen Patrozinien der Kapellen) nicht streng chronologisch durchgehalten war.

Die Kenntnis der Ausstattungsprogramme ist nicht zuletzt für die Interpretation der Umgestaltungskampagne des Abts Penna von großem Belang, auf dessen Veranlassung hin zwischen 1760 und 1763 anstelle der beiden westlichsten Kapellen eine neue Sakramentskapelle errichtet werden sollte.²¹⁹⁰

Auch in Bezug auf die Errichtung von Familienkapellen ergibt sich – wie so oft bei den in S. Pietro in Perugia realisierten Bau- und Umgestaltungsmaßnahmen – eine gewisse Parallelität zu einer anderen der großen Peruginer Kirchen. So waren bereits am Ende des 14. Jahrhunderts auch der Architektur der Franziskanerkirche S. Francesco al Prato vier Familienkapellen hinzugefügt worden. Sie wurden an den Querhausarmen an der Vierung angefügt; zwei dieser Kapellen sind auch heute noch erhalten (Abb. 1369). Diese vier Kapellen hatten jedoch nicht nur die auch dort zu vermutenden Funktionen einer Grablege, der Sorge für das Seelenheil der dort Bestatteten durch die Stiftung entsprechender Messen an den Kapellenaltären und die der Repräsentation bedeutender Peruginer Familien an prominentem Ort. Vielmehr waren die vier Anbauten in S. Francesco al Prato ausdrücklich deshalb

2187 Siepi 1822b, S. 593.

2188 Siepi nennt in der Kuppel der Cappella Ranieri nB auch nicht die zu seiner Zeit vorhandene Assunta, sondern beschreibt sie als „dipinta a piccole riquadrature di bugne e lacunari“, *ibid.*, S. 593. Dies wird dementsprechend eine Beschreibung der Kuppel der Cappella Vibi vor ihren Veränderungen durch Annibale Brugnoli sein, die nach der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgten.

Siepi erscheint an dieser Stelle ohnehin ein wenig fahrig; so zitiert er hier auch falsch eine Textstelle bei Baldassare Orsini („S. 180“ statt S. 26).

2189 Korrekte Zuschreibung auch bei Manari 1865b, S. 465 und De Stefano 1902a, S. 25.

2190 S. u. Kapitel **XII.4**.

errichtet worden, um die aufgrund des instabilen Bodens stark gefährdete Statik der Kirchenarchitektur zu stabilisieren.²¹⁹¹ Diese Herangehensweise wurde 1465 wiederholt, als man an der Fassade von S. Francesco al Prato eine weitere Kapelle anfügte, die den im selben Jahr gemalten *Gonfalone di S. Bernardino* beherbergen sollte (Abb. 1373 und 1383).²¹⁹²

Es ist durchaus denkbar, dass der Wettbewerb mit S. Francesco an dieser Stelle erneut zu Umgestaltungsmaßnahmen in S. Pietro führte, indem nämlich die Mönche von S. Pietro im Werben um die Gunst und die Gelder der einflussreichen Peruginer Familien das unmittelbare Beispiel der großen Peruginer Franziskanerkirche aufgriffen und die Gelegenheit zur Errichtung von Familienkapellen auch in S. Pietro gaben. Umgekehrt könnte die Gestaltung der Kapellen in S. Pietro im zeitgenössischen Florentiner Stil wiederum auf S. Francesco al Prato zurückgewirkt haben. So haben Fino di Ugolino und Francesco di Guido im Jahr 1509 der Franziskanerkirche im Auftrag des Kardinals Francesco Armellini eine Familienkapelle angefügt und damit die zu jener Zeit modernen ästhetischen Gestaltungsformen auch in der Kirche S. Francesco al Prato etabliert.²¹⁹³

c) Die funktionelle Aufwertung bzw. geschmacklich-künstlerische Ajourierung des Bereichs um die vorderen Chorschranken, 1500–1520/21

Auch nach der Fertigstellung von Peruginos Hochaltar ist die Gestaltung der räumlichen Disposition von S. Pietro und der dazu gehörenden Ausstattungsstücke bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts entschieden verändert worden.

Zunächst kam es um 1500 zu erheblichen Umbauten an der in S. Pietro bereits seit mindestens 1462 bestehenden großen Orgel.²¹⁹⁴ So ist laut Bini und Manari durch Memorialschriften eine Umsetzung die „Organo grande“ unter Abt D. Ignazio Squarcialupi von einem unbekannten Ort zwischen die zwei letzten Säulen des rechten Seitenschiffes für das Jahr 1500 belegt.²¹⁹⁵ Bini berichtet, von dieser zwischenzeitlichen Kollokation seien immer noch marmorne „Dübel“ („Tasselli“), also wohl Ausbesserungen der Orgelverankerungen zu sehen; dies habe ich anhand des mir vorliegenden Fotomaterials allerdings nicht verifizieren können.

2191 Es handelte sich dabei um die Familien der Baldeschi, der Carbonchi (später der Podiani und dann der Oddi), der Montesperelli und der Michelotti, vgl. Borgnini 2005, S. 678 und 688.

2192 Ibid., S. 678 f. Diese Kapelle ist 1904 im Vorfeld der 1924–26 erfolgten Restaurierung der Fassade, die ihren ursprünglichen, mittelalterlichen Zustand wiederherstellen bzw. deren Ästhetik überhaupt erst erstmals vollenden sollte, entfernt worden, s. u. S. 1317 ff.

2193 Borgnini 2005, S. 689.

2194 S. o. S. 567.

2195 ASPi, Mazzo LXVIII (zu identifizieren mit fasc. 6, („Memorie di ricordi diversi del Monastero di San Pietro e di altri dell'abbate d. Gregorio Ricciardetti“)?, S. 10 nach Manari 1866, S. 257; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 156; Bini [1848] II [Ms.], S. 228.

In den von Manari für den Zeitraum zwischen 1472 und 1514 kolportierten Zahlungen an drei verschiedene Orgelbauer²¹⁹⁶ geht es allerdings mit einer Ausnahme jeweils nur um kleinere Arbeiten wie das Stimmen bzw. Temperieren von Orgeln, die hier ausdrücklich im Plural aufgeführt werden („gli organi“). In S. Pietro hat in jenem Zeitraum also offensichtlich mehr als eine Orgel existiert. Die in den Memorialquellen behauptete Umsetzung eines Organo grande lässt sich durch die Rechnungsbelege aber nicht direkt verifizieren. In dem längeren Buchungstext zur ersten für einen Giovanni di Giovannino dokumentierten Zahlung von 1506, in der es aktuell auch nur um das Stimmen zu gehen scheint, wird dieser jedoch adressiert als: „Giovanni di Giovannino n[ost]ro m.[aestro] da organi che ha fatto i n[ost]ri organi“. Dadurch erscheint er zumindest dem Wortsinne nach als derjenige, der die nun von ihm gestimmten Orgeln gebaut bzw. möglicherweise auch verlagert hat.

Manari nimmt daher nun „notevoli lavori al medesimo organo“ an;²¹⁹⁷ an anderer Stelle behauptet er, offenbar weil von Orgeln im Plural die Rede ist, ein gewisser „Maestro Giannino“ habe 1506 entweder zwei Orgeln errichtet oder eine repariert und die andere, vorbestehende fast vollständig erneuert.²¹⁹⁸ Ganz ähnlich schließt Bini aus dem Plural „organi“ auf die Möglichkeit, dass der im Rechnungsbuch genannte „Giovanni detto Giovannino“ eine neue geschaffen und die vorbestehende ältere Orgel nur vergrößert habe.²¹⁹⁹ In der Zahlung von 1506 wird auch auf einen notariell beurkundeten Vertrag bezüglich abschließender Zahlungen an Giovanni „de omni cosa havesse fatto fino al presente“ genommen; dies weist zusätzlich auf nicht durch publizierte Rechnungsbucheinträge unmittelbar belegte vorherige, sehr weitgehende Arbeiten hin.

Am 27. Januar 1507 wird die Orgel, die nun im Singular als „unsere Orgel“ („el organo nostro“) angesprochen wird, hergerichtet, wofür ein Maler bezahlt wird.²²⁰⁰ Dafür hatten die Mönche von S. Pietro seit 1506 Gold und Farben besorgt.²²⁰¹ Mit dem in der entsprechenden Buchung genannten Maler soll laut Manari Pompeo d'Anselmo gemeint sein; die in der Zahlung genannten Herrichtungsarbeiten („a[c]conciare“) seien insgesamt als Malerarbeiten zu interpretieren. An anderer Stelle vermutet Manari etwas allgemeiner, bei dem Maler habe es sich um einen

2196 Manari 1865b, S. 256 f.; vgl. auch Lolli 2019, S. 17.

2197 Ibid., S. 257.

2198 Manari 1864a, S. 457 f.

2199 Bini [1848] II [Ms.], S. 228.

2200 „Spese straordinarie de dare adì 27 de Gennaro 1507 lire doi, soldi 14 dati conì a don Placido nostro per fare a conciare el organo cioè per pagare Ponpeo dipentore“, ASPi, L. E. 176 (Lonzini, et al. 2014 = 116 Lamberti) *Giornale* (1503–1511), S. 165r, zit. nach Lolli 2019, S. 74. Manari zitiert: „1507. – Gen. f. 0, 2, 14 dati contanti a D. Placido nostro per far a [ac]conciare el organo nostro cioè per pagar Pompeo depentore, pag. 165“, Manari 1865b, S. 451.

2201 ASPi, L. E. 176 (Lonzini, et al. 2014 = 116 Lamberti) *Giornale* (1503–1511), S. 75r und 94v, transkribiert in: Lolli 2019, S. 74.

anderen Maler gehandelt, der Schüler Peruginos gewesen sei.²²⁰² Später dann interpretiert Manari diese Maßnahmen als Neufassung der gesamten „Cassa“ der Orgel um 1500, die dann durch Pompeo d’Anselmo oder einen anderen Schüler von Pietro Perugino bemalt worden sei.²²⁰³ Pompeo d’Anselmo ist als für S. Pietro tätiger Künstler für das Jahr 1511 sicher dokumentiert, auch wenn die entsprechenden Werke unbestimmt bleiben.²²⁰⁴ Auch hat er 1514 die Kugel des Kreuzes auf dem Campanile von S. Pietro vergoldet.²²⁰⁵ Tatsächlich sind heute zwei Tondi von Pompeo d’Anselmo an der „Organo vecchio“ auf dem rechten Orgelbalkon zu sehen, der um 1500 allerdings noch nicht existierte (Abb. 439, 488–491 und 500–502). Wie sie an diese neue Stelle gelangt sind, wird noch zu überlegen sein.²²⁰⁶

Es ergibt sich also das Bild, dass zwischen 1500 und 1507 erhebliche Arbeiten für Orgeln in S. Pietro geleistet wurden, wobei ein Giovanni di Giovannino wahrscheinlich die in S. Pietro vorbestehende „Organo grande“ zwischen die beiden letzten Säulen der rechten Säulenarkade vor dem Sanktuariumsbereich verlagerte und eine zweite, in S. Pietro vorbestehende Orgel erneuerte oder vollständig neu erbaute. Ob mit den „letzten Säulen“ tatsächlich im Wortsinne nur Säulen gemeint sind, oder ob die Orgel in Wahrheit zwischen dem Vierungspfeiler und der letzten Säule zu stehen kam, wird sich nur vor Ort durch die Überprüfung der angeblich vorhandenen Dübelreste überprüfen lassen. Die „große Orgel“ wurde aber jedenfalls außerhalb des Chorbezirks westlich und in unmittelbarer Nähe der vorderen Chorschranken errichtet; möglicherweise sollte sie also primär den vermeintlichen Laienraum bzw. vermeintlichen „Männer-Raum“ östlich des womöglich vorhandenen Lettners beschallen und gleichzeitig eine große Nähe zum Chorbezirk beibehalten (vgl. Abb. 144). Die Anbringung einer Orgel in Lettnernähe kann in zahlreichen italienischen Kirchen beobachtet werden;²²⁰⁷ möglicherweise sollte so in der Tat gewährleistet werden, dass möglichst sowohl das Publikum diesseits als auch jenseits der Unter-Raum-Grenze durch die gespielte Musik erreicht werden konnte. Vielleicht sollte die Orgel so auch auf Liturgieteile Bezug nehmen, die vom Lettner aus zelebriert wurden, wie beispielsweise ein gesungener Vortrag der Heiligen Schrift von den oft mit dem Lettner verbundenen Kanzeln. Je nachdem, ob man davon ausgeht, dass zusätzlich zu den vorderen Chorschranken in S. Pietro

2202 Da Manari später plötzlich auch die Möglichkeit benennt, dass dieser so klar wirkende Rechnungsbucheintrag auch einem anderen Schüler Peruginos als Pompeo di Anselmo zugeschrieben werden könne, handelt es sich bei dem zweiten Teil des Zitats wahrscheinlich nicht um ein direktes Transkript aus dem entsprechenden Rechnungsbuch, sondern möglicherweise nur um das Zitat eines Kommentars von Mauro Bini; vgl. *ibid.*, S. 452f. Polidoro entspricht wahrscheinlich der Person, bei *ibid.*, S. 537–539.

2203 Manari 1866, S. 257.

2204 ASPi, L. E. 177 (Lonzini, et al. 2014 = 117 Lamberti) *Giornale* (1507–1513), S. 189v und 201v, transkribiert in: Lolli 2019, S. 77.

2205 ASPi, L. E. 178 (Lonzini, et al. 2014 = 118 Lamberti) *Giornale* (1513–1515), S. 52r und 58r, transkribiert in: Lolli 2019, S. 79.

2206 S. u. S. 765.

2207 S. o. Fn. 1473.

ein Lettner bestand, mag man in der Verlagerung des Chorgestühls nun entweder nur eine weitere Aufladung der vorderen Chorschranken mit Lettnerfunktionen sehen oder möglicherweise eine zunehmende Verlagerung dieser Funktionen weg vom Lettner und hin zu den vorderen Chorschranken.²²⁰⁸

Zwischen 1518 und 1521 ist dieser Bereich nun weiter fortentwickelt worden, indem Francesco di Guido jene beiden Amben bzw. Kanzeln schuf, die heute noch an den Pfeilern zwischen Langhaus und Sanktuarium sichtbar sind (Abb. 420 und 424). Dabei erstellte er auch die zu ihnen führenden Zugänge innerhalb dieser Pfeiler (Abb. 416 und 425). Aufgrund ihrer stilistischen Gestaltung ist es denkbar, dass Francesco im Zuge dieser Maßnahme auch die zwei korinthischen Kapitelle schuf, welche die beiden Vierungspfeiler jeweils flankieren. Da die beiden korinthischen Kapitelle des östlichsten Säulenpaars von der stilistischen Gestalt der Kapitelle des Vierungspfeilers abweichen, werden letztere wohl nicht von Francesco di Guido geschaffen worden sein (Abb. 199 f., 204 und 206). Ihre gegenüber den sonstigen Säulenkapitellen abweichende Form lässt sich also nicht durch eine Austauschmaßnahme des frühen 16. Jahrhunderts zu erklären.²²⁰⁹ Die beiden Amben werden in den Quellen als „pergolo“ oder *pars pro toto* als „lettorino“ bezeichnet; ihr Zweck liegt laut der Rechnungsdokumente in der Verlesung des Evangeliums (rechter Ambo) bzw. im Singen der Epistel (linker Ambo).²²¹⁰ An ihrem Ort

2208 Vgl. zur Frage, ob ein Lettner in S. Pietro vorbestand, und zur liturgischen Funktion von Lettnern oben S. 470 f.

2209 S. o. Fn. 1051.

2210 1518 Arbeiten am linken Ambo: „A dì 24 di marzo Francesco di Guido scarpellino dee avere [...] per la porta de litorino per la scala f. 3. Item pel lettorino per lo evangelio [sic] f. 30, 24. Item per l'uscio sopra al lettorino fatto a rosone f. 11, Item per el quadro del lettorino de Santo Pietro f. 1,68 etc.“, ASPi, L. E. 13 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1516–1519), S. 246 avere („MDXVII“), zit. nach Manari 1865b, S. 365 f. (Zitat auf S. 365). S. auch Transkript bei Lolli 2019, S. 81 und Bini [1848] II [Ms.], S. 195. Eine Zahlung an Francesco „zulasten des Kontos für die Kanzel“ („per conto de lettorino“) erfolgt am selben Tag laut *ibid.*, S. 246 dare („MDXVII“).

1519: „M. Francesco de Guido Scalpellino a dì 3 8bre [sic] m. tre di grano da a lui D. Prospero nro. abate a conto del pergolo“, ASPi, L. E. d. J. 1519, S. 33 nach Manari 1865b, S. 365.

Bis zum 15. Juni 1519 wird außerdem Brokat „für ein Antependium der Kanzel auf der Evangelienseite beschafft („per un palio del pergolo da l'Evangelio“), *ibid.*, S. 285 („M.D.XVIII.“), transkribiert in: Lolli 2019, S. 81.

1520 Zahlungen für den rechten Ambo: „M. Francesco de Guido Scarpellino de avere a dì 1 aprile [...] item una soma de grano et una de vino li fu promesso sopra el mercato del lectorile ha facto a mano destra de la nostra tribuna“, ASPi, L. E. 14 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1519–1522), S. 95, zit. nach Manari 1865b, S. 365 f.; Transkript auch bei Lolli 2019, S. 81; s. a. Bini [1848] II [Ms.], S. 195.

1521 Zahlung für Satin-Tücher für beide Kanzeln: „Sachrestia deve dare a dì 30 de luglio, a R.do p. D. Prospero nostro Abbate fiorini 20, soldi 16, tanti spese decto padre Abbate in doi panni de razo figurati per li letarili“, ASPi, L. E. 14 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1519–1522), S. 139, zit. nach Lolli 2019, S. 82.

1521 Zahlungen für den rechten Ambo: „La Sacrestia dee dare f. 33,60 per tanti spese al P.[adre] A.[bbate] nostro P:d: Prospero in lo pergolo [= Kanzel] de pietra dove se

genau oberhalb der vorderen Chorschränken und entsprechend ihrer lateralen Ausrichtung waren sie besonders geeignet, dem Sprecher bzw. Sänger sowohl die Adressierung der Mönche im Chorbezirk als auch der wohl für die westlich von den Chorschränken zu vermutenden Laien zu ermöglichen.²²¹¹

Auch die Interpretation dieser Maßnahme hängt davon ab, ob man von dem Vorbestehen eines zusätzlichen Lettners in S. Pietro ausgehen möchte. Es ist nicht rekonstruierbar, von wo aus vor 1520/21 in S. Pietro die Evangelien bzw. Epistel verlesen worden sind und wie die entsprechenden Orte ausgestaltet waren. Entsprechend der obigen Ausführungen zur Funktionsgeschichte italienischer Lettner wäre anzunehmen, dass entsprechende Kanzeln zuvor am Lettner angebracht worden waren; ginge man von einem Vorbestehen eines Lettners in S. Pietro aus, so müsste man annehmen, dass ab 1514 zusätzlich zu den am Lettner wohl vorbestehenden Kanzeln in den Vierungspfeilern von S. Pietro zwei neue Kanzeln geschaffen worden wären und damit eine weitere Funktion vom Lettner auf die vorderen Chorschränken verlegt wurde. Man müsste dann also davon ausgehen, dass seit Anfang des 16. Jahrhunderts geplant gewesen war, den Lettner niederzulegen und dementsprechend dessen Funktionen zuvor auf die vorderen Chorschränken von S. Pietro zu verlagern. Die Niederlegung des Lettners wäre dann erst 1535 erfolgt. Wenn man allerdings die Existenz eines zusätzlichen Lettners in S. Pietro auch vor 1535 ablehnen möchte, dann wären womöglich lediglich vorbestehende Kanzeln an den Vierungspfeilern von S. Pietro in ajourierten, an der klassischen Antike orientierten Gestaltungsformen erneuert worden. In ersterem Falle wäre im Übrigen außerdem davon auszugehen, dass das 1478 geschaffene Lettnerkreuz von Giovanni Tedesco auf die vorderen Chorschränken verlagert wurde; in letzterem Falle wäre es von Anfang an auf den vorderen Chorschränken von S. Pietro eingerichtet worden.

An dieser Stelle sei noch einmal ausdrücklich darauf verwiesen, dass die Behauptung Binis, wonach die Vierungspfeiler von S. Pietro erst bei der Einrichtung

canta la epistola, et questo fu per conto de quello si deve dare alla sacrestia per anni doi de la lasseta di M. Agnesina [Baglioni]“, „ASPi, L. E. 14 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1519–1522), S. 95, zit. nach Manari 1865b, S. 366; Transkript auch bei Lolli 2019, S. 82.

Bini behauptet einen Beginn der Arbeiten unter Abt Prospero bereits 1514 (Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 171) und den Abschluss der Arbeiten 1520 mit der Vergoldung der Amben und verweist dabei zusätzlich auf Einträge in den „Memorie degli Abbati“, Mazzo LXVIII, S. 10v–11[r], *ibid.*, S. 171, Bini [1848] II [Ms.], S. 195. Laut Bini und Elli war Prospero auch nur bis 1520 Abt von S. Pietro, was im Widerspruch zu dem hier nach Manari zitierten Rechnungsbucheintrag von 1521 stünde, in dem Prospero als „P[adre] A.[bbate] nostro P.D. Prospero“ genannt wird, s. o. Allerdings scheint es in der Ämternachfolge von Prospero auch Schwierigkeiten mit der Chronologie zu geben, vgl. Elli 1994, S. 169–173.

Galassi, Orsini und Siepi datieren mindestens die Vergoldung auf 1557: „[...] due pulpiti di *Pietra serena*, gentilmente lavorati a basso rilievo indorato l'anno 1557“, Galassi 1792, S. 31 f., Orsini 1784, S. 21; Siepi 1822b, S. 587; Datierung auf 1521 dagegen: De Stefano 1902a, S. 29; Siciliani 1994, S. 47. Datierung beider Amben auf 1517: Manari 1864a, S. 461. Siehe auch Gurrieri 1967–68, S. 181.

2211 Vgl. dazu die Ausführungen zur Kanzelanbringung an Lettnern auf S. 470 f.

der Kanzeln durch Guido di Francesco geschaffen worden seien und hier zuvor Säulen bestanden hätten, auf einer Fehlinterpretation sowohl des so genannten Santarelli-Bilds als auch des Grundrisses Nr. 122 beruht.²²¹² Es ist vielmehr – schon allein aus statischen Gründen – sehr viel wahrscheinlicher davon auszugehen, dass die Vierungspfeiler in ähnlicher Form auch vor 1514 bestanden haben. Es ist wenig wahrscheinlich, dass Guido di Francesco die Zugänge zu den Kanzeln aus vorbestehenden massiven Pfeilern mehr oder weniger herausgeschält hat; dementsprechend ist davon auszugehen, dass es sich auch bei den Arbeiten an den Zugängen lediglich um geschmackliche Ajourierungen vorbestehender Bauteile gehandelt hat. Die Kanzeln werden damit mit hoher Wahrscheinlichkeit vorbestanden haben, was man als ein wichtiges Indiz gegen die Existenz eines zusätzlichen Lettners bis 1535 ansehen kann.

Diese Maßnahmen haben nun, wie die folgenden Überlegungen zeigen werden, jene umfassende Umgestaltungskampagne vorbereitet, bei der zwischen 1525/26 und 1537 sowohl die Chorschranken als auch das Chorgestühl von S. Pietro umfassend umgestaltet worden sind. Sofern man davon ausgehen möchte, dass im Jahre 1535 auch der Lettner von S. Pietro niedergelegt worden ist, wäre dabei auch die räumliche Disposition von S. Pietro entschieden verändert worden; sofern man dies aber verneint, hätte es sich – ähnlich wie zuvor bei der Neugestaltung des Hochaltars von S. Pietro – weitgehend nur um eine künstlerisch-geschmackliche Ajourierung des Chorbezirks gehandelt.

Zeitlich vorgreifend sei an dieser Stelle ergänzt, dass ein Maler Bernardo 1557 für „die Malerei über der Kirchentür“ bezahlt wird.²²¹³ Diese Malerei, die wahrscheinlich in der Lünette angebracht war, die heute durch eine Kopie der nicht für diese Stelle gemalten Madonna mit Kind des Giannicola di Paolo eingenommen wird (Abb. 42), ist nicht erhalten. Angesichts der Formensprache der Renaissance scheint es, als wäre die Zugangstür ebenso wie jene zur Cappella di S. Sebastiano (der heutige touristische Zugang zur Kirche) zu diesem Zeitpunkt geschaffen worden – womöglich durch Guido di Francesco. Die geschmackliche Ajourierung der Kirche hätte an dieser Stelle also auch den Außenbau erfasst. In diesem Jahr werden außerdem die Kanzeln durch einen Basilio und einen Sophronio vergoldet (Abb. 420 und 424).²²¹⁴ 1562 wird ein neues Altarbild („ancona nuova“) bezahlt, ohne dass dieses jedoch identifizierbar oder lokalisierbar wäre.²²¹⁵

2212 S. o. Kapitel VII.1.d).

2213 ASPi, L. E. 182 (Lonzini, et al. 2014 = 122 Lamberti) *Giornale* (1552–1559), S. 124v, transkribiert bei Lolli 2019, S. 134. Dort findet sich auch eine weitere Buchung, nach der Bernardo auch innerhalb der Kirche gemalt hat (L. E. 182, S. 82r).

2214 ASPi, L. E. 182 (Lonzini, et al. 2014 = 122 Lamberti) *Giornale* (1552–1559), S. 87v, 90r und 91v, transkribiert bei Lolli 2019, S. 134.

2215 ASPi, L. E. 21 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1559–1564), S. 215 dare, transkribiert bei Lolli 2019, S. 134.

VIII.4 Die künstlerisch-geschmackliche Ajourierung des Chorgestühls und der Chorschranken und die mögliche Veränderung der räumlichen Disposition von S. Pietro, ca. 1526, 1532–1537

a) Quellenbefund

Zwischen 1526 und 1537 ist es in S. Pietro zu einer umfassenden Umgestaltung des Sanktuariumsbereichs gekommen, bei der einerseits neue Chorschranken errichtet und andererseits ein neues Chorgestühl geschaffen wurde. Dabei handelt es sich um jenes Chorgestühl, das noch heute im Sanktuariumsbau steht, und auch die Chorschranken sind, wie die folgenden Überlegungen ergeben werden, noch vollständig im Kircheninnenraum erhalten. Die mit jener Transformationskampagne geschaffene räumliche Disposition ist zwischenzeitlich allerdings erheblich verändert worden.

Zur Errichtung des neuen Chorgestühles finden sich im *Archivio di S. Pietro* zahlreiche Quellen. Nach deren Zeugnis schlossen die Mönche des Klosters am 9. April 1526 einen Vertrag mit dem Peruginer Schnitzer Bernardino di Luca Antonibi,²²¹⁶ der sich darin verpflichtete, ein Chorgestühl zu fertigen und in S. Pietro aufzustellen („facere, constituere et componere, perficere et finire corum ligneum in dicta ecclesia S. Petri“). In dem Vertrag wird auf ein Modell des auszuführenden Chorgestühls Bezug genommen, das dann in seinen wesentlichen Zügen ausführlich beschrieben wird.²²¹⁷ Laut Vertrag hätte sich Bernardino ab 1. Mai

2216 Vgl. zu diesem Künstler Manari 1865b, S. 531–534.

2217 ASPi, L. C. 24, S. 23r–25r (nach Garattoni 1966, S. 45), zit. nach *ibid.*, S. 46. Ein vollständiges Transkript des Vertrags liefern Manari 1865b, S. 528–531 und Lolli 2019, S. 85–87. Manari behauptet dabei eine Datierung im Rubrum auf den 9. April 1525 („Anno domini millesimo quingentesimo XXV. Ind. XIII. Tempore SS. in Cr. Patris D. N. D. Clementis divina providentia pape VII.“); dem schließt sich Rossi an, der den Vertrag allerdings nicht transkribiert (Rossi 1872, S. 159f.). Nun fällt die 14. Indiktion allerdings in das Jahr 1526 (vgl. das auf Grotiefend basierende Berechnungsformular, <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/gaeste/grotiefend/formular.htm>; Zugriff am 1. März 2017). Fraglich ist nun, ob Manari, der beim Transkribieren oft im Detail unzuverlässig erscheint, hier bei der Jahreszahl oder der Indiktion einen Fehler gemacht hat, oder ob Jahreszahl bzw. Indiktion vielleicht sogar im Original falsch angegeben waren. Nun findet sich ein weiteres vollständiges Transkript des Vertrags bei Garattoni 1966, S. 45–47 (repr. Siciliani, et al. 2000, S. 45f.). Nach Garattoni enthält das Rubrum nun allerdings gar keine Jahreszahl, sondern nimmt auf die vorherigen Verträge Bezug: „Eisdem millesimo, indictione, tempore, pontificatu et loco [...] die vero nona aprilis“, Garattoni 1966, S. 45. Merkwürdig erscheint allerdings der Ausdruck „Eisdem millesimo“ – enthält die Urkunde hier schlechtes Latein oder hat Garattoni (ebenfalls?) nicht präzise transkribiert? Garattoni datiert den Vertrag nun in der Überschrift auf den 9. April 1526; falls die Datierung im Rubrum tatsächlich nur mit Bezug auf vorher genannte Verträge aufgeführt ist, könnte Garattoni diese Jahreszahl einem Abgleich mit den vorherigen Einträgen im Liber Contractuum entnommen haben. Die Datierungsfrage wird sich letztlich nur durch einen Abgleich mit dem Original treffen lassen, da der Band tatsächlich Einträge vom 3. März 1525 bis 1. September 1528 enthält (s. Lonzini, et al. 2014, S. 273, Nr. 24) und damit beide Lesarten

1526 keinen anderen Aufgaben mehr widmen dürfen und innert zwei Jahren das Gestühl fertig stellen müssen.²²¹⁸ Diese Arbeiten hat Bernardino auch begonnen, doch brechen die Zahlungen im August ab, sodass vermutet wird, dass Bernardino einer in Perugia zu jener Zeit herrschenden Pestepidemie erlegen ist.²²¹⁹

Die Arbeiten an dem Chorgestühl werden laut eines erst deutlich später erstellten Memorialbucheintrags im Jahre 1532 wieder aufgenommen. Die Rechnungsbucheinträge dokumentieren entsprechende Zahlungen jedoch erst wieder für das Jahr 1533, sodass auch eine Datierung des Memorialbuch-Eintrags in das Jahr 1533 wahrscheinlich erscheint.²²²⁰ Am 17. Juli 1534 wird mit Stefano di Antoniolo de'

möglich sind. Eine Datierung auf das Jahr 1526 erscheint jedoch als weit wahrscheinlicher, sodass diese Zahl im Fließtext verwendet wird.

Bini datiert den Vertrag einmal auf den 5. März 1526 (Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 174) und an anderer Stelle auf den 9. April 1527 (Bini [1848] II [Ms.], S. 218).

Beide Datierungen sind offensichtlich falsch.

2218 S. Transkript des Vertrages in: Garattoni 1966, S. 46 f.

2219 Am 18. oder 19. August entlässt Bernardino wegen der Pest seine Gesellen. Dies und Auflistung der Ausgaben ASPi, L. E. d. J. 1526, S. 264 und ASPi, L. E. d. J. 1527, S. 51 nach Manari 1865b, S. 531; nur summarisch belegt bei Rossi 1872, S. 160 f. Manari datiert die Entlassung der Gesellen auf den 18., Rossi auf den 19. August 1526. Warum Manari für die Zahlungen bis August 1526 auch ein Rechnungsbuch von 1527 zitiert, kann ich nicht auflösen. Bini geht dagegen von einer Vertragsauflösung aus, Bini [1848] II [Ms.], S. 218 f. Siehe zu dieser Frage auch Siciliani 1994, S. 41.

2220 Die Jahreszahl 1532 ist nur durch Memorialeinträge und nicht durch Rechnungsbucheinträge überliefert, Mazzo LXVIII, fasc. 6 (Memorie di ricordi diversi del Monastero di San Pietro e di altri dell'abate d. Gregorio Ricciardetti, sec. XVII, con notazioni riferite ai secoli passati, Lonzini, et al. 2014, S. 349, Nr. 53), S. 11v; vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 180, dort aber irrigerweise nachgewiesen in Mazzo 78; korrekt dagegen manari; „p. II t.“ ist offensichtlich ein Druckfehler und meint „p. 11 t.“. An anderer Stelle zeigt sich Bini in der Datierung des Memorialeintrags unentschieden (1532 oder 33; Bini [1848] II [Ms.], S. 219). Dazu muss zunächst gesagt werden, dass in der Quelle tatsächlich „1532“ steht.; die gleiche Stelle meint wohl auch Manari, der ihr ebenfalls den Beginn der erneuten Arbeiten im Jahre 1582 entnimmt; sie ist aber vollkommen anders zitiert: „MZZ. [= Mazzo] 68 [sic!], p. II t.“; II handschriftlich in der Ausgabe des Archivio di S. Pietro korrigiert zu „11“).

Die Memorialbucheinträge im Archivio di S. Pietro folgen jedoch wie die Wirtschaftsbücher dem am 1. Juni jedes Jahres beginnenden Wirtschaftsjahr (vgl. zum Wirtschaftsjahr Fn. 2370). Dieses wird in der Überschrift immer mit dem Jahr bezeichnet, in dem das Wirtschaftsjahr beginnt, sodass die Einträge vom 1. Januar bis 31. Mai 1533 die Überschrift „1532“ erhalten. Es ist angesichts der erst 1533 einsetzenden Zahlungen und der Formulierung im Vertrag mit Stefano da Bergamo also davon auszugehen, dass sich der Memorialbuch-Eintrag tatsächlich auf Zahlungen aus dem Kalenderjahr 1533 bezieht und die Arbeiten auch erst dann begonnen haben.

Die Rechnungsbucheinträge für die Zahlungen für die zweite, durch Stefano da Bergamo geleitete Chorgestühl-Kampagne finden sich bei Manari 1865b, S. 541–552 und bei Garattoni 1966, S. 52–55.

Zambelli da Bergamo ein Vertrag für die Fertigung des Chorgestühls für S. Pietro geschlossen; laut Vertragsinhalt ist er zu diesem Zeitpunkt bereits seit zirka einem Jahr mit der Arbeit an dem Chorgestühl beschäftigt, was eine Datierung des Beginns der zweiten Kampagne für das Chorgestühl von S. Pietro auf das Jahr 1533 zu bestätigen scheint.²²²¹ Stefano ist die führende Figur einer größeren Zahl von Künstlern, die nachweisbar an dem Chorgestühl gearbeitet haben. In Bezug auf die unmittelbar auf das Chorgestühl selbst bezogenen Arbeiten erhält er das Geld teilweise mit dem Auftrag, es an die übrigen Künstler weiterzureichen, teilweise erhalten die anderen Künstler jedoch auch direkte Zahlungen. In den Rechnungsbuch-Einträgen und zwei weiteren Verträgen werden neben allgemeinen Schnitzarbeiten am Chorgestühl außerdem die Schaffung von zwanzig „viereckigen Bildern“ („quadros“) durch M. Nicolò da Cagli (1534), ein „Stück bronzenes Gesims für die Tür der Kirche zum Chorgestühl der Kirche mit Fries und Architrav“ („un pezzo di Cornicione cum fregio et architrave per la porta de la Chiesa intra nel Coro de la Chiesa“) durch Giovanni Bernardino, genannt „Cossa“ (1534) und „die Simse des Chorgestühls“ („cimase del coro“) genannt.²²²² Das Chorgestühl ist durch Stefano signiert und

2221 ASPg, Protocollo Notarile 775. Dieser Vertrag ist reproduziert bei: Rossi 1872, S. 190 f.; Garattoni 1966, S. 50 f.; Siciliani, et al. 2000, S. 48 und Lolli 2019, S. 102 f. Aus dem Wortlaut dieses Vertrages ergibt sich, dass die Vorarbeiten auf der Grundlage eines vorbestehenden Vertrages bei dem Notar Giovanni de Maffiano erfolgt seien, in dem bereits die genaue Form des Chorgestühls vereinbart worden sei. Dieser Vertrag konnte bisher nicht aufgefunden werden, vgl. Rossi 1872, S. 189 f.; Garattoni 1966, S. 14 f.; Siciliani, et al. 2000, S. 29.

1533 auch erste Zahlung an Stefano, vgl. Manari 1865b, S. 541; Siciliani 1994, S. 41. Die Identifikation des Künstlers erscheint schwierig; vgl. Mario Labò, s.v. Zambelli (Zabello), Stefano, in: *ThB XXXVI* (1947), S. 393 f. Hier sind auch keine Lebensdaten angegeben, sodass auch im vorliegenden Text auf entsprechende Daten verzichtet wird.

2222 Am 11. März 1534 wird mit dem Schnitzer Nicola Antonio di Ludovico di Cagli ein Vertrag geschlossen, wonach dieser zwanzig aus Wallnussholz geschnitzte Bilder („intagliare quadros viginti in ligno nucis“) entsprechend dem Standard zweier bereits vorhandener Bilder für den Chor von S. Pietro fertigen solle, ASPi, L. C. 25, S. 80r–81r (nach Garattoni 1966, S. 48). Vertrag transkribiert bei Manari 1865b, S. 543 f.; Garattoni 1966, S. 48 f. Die Arbeiten scheint er jedoch nicht zu Ende geführt zu haben, da er nur eine sehr viel geringere Zahlung erhielt, möglicherweise ist er gestorben (letzte greifbare Zahlung 1536, vgl. *ibid.*, S. 55), vgl. Manari 1865b, S. 545, Fn. 1; Rossi 1872, S. 189 f.; Garattoni 1966, S. 16 f. Fn. 14, 15; Siciliani, et al. 2000, S. 30 Fn. 17, 18 jeweils mit Quellenverweisen. Vgl. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 180; Bini [1848] II [Ms.], S. 219.

Im Oktober 1537 schließt das Kloster einen Vertrag mit Giovanni Bernardino, genannt „Cossa“, über die Anfertigung eines Gebälkstücks in Bronze mit Fries und Architrav für die Tür des Chorgestühls, ASPg, Archivio notarile, Rogiti di Simone Longo, protocollo del 1535, S. 238; nach Rossi 1872, S. 193, Fn. 2. Der Vertrag findet sich im Transkript bei Manari 1865b, S. 545 f., der hier nach der Abschrift des Vertrags in ASPi, L. C. 25, S. 98v zitiert. Vgl. auch Garattoni 1966, S. 18, Fn. 22.

Des Weiteren werden genannt: ein Grisello (Siepi: Crisallo), ein Tommaso, ein Niccolò und ein Antonio – letztere alle Florentiner, die zwischen 1534 und 1537 Zahlungen erhalten. Sie werden in den Quellen zumeist als „Schnitzer“ („intagliatori“) angesprochen und teilweise wird das Geld zunächst Stefano ausbezahlt, damit er es an diese Florentiner Schnitzer weiterreiche, Orsini 1784, S. 22; Galassi 1792, S. 33; Siepi 1822b, S. 588; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 180; Bini [1848] II [Ms.], S. 219; De Stefano 1902a, S. 29. Die Rechnungsbucheinträge sind transkribiert bei Lolli 2019, S. 103–113 (eine Auswertung im Detail nach diesen Transkripten habe ich nicht vorgenommen). Sie sind

an zwei Stellen auf 1535 datiert (Abb. 561a–562).²²²³ Einzelne Zahlungen, unter anderem für weitere vier „viereckige Bilder („quadri“) an Fra Damiano da Bergamo,²²²⁴ erfolgen jedoch noch bis 1537.²²²⁵ Dabei handelt es sich offensichtlich um die vier intarsierten Tafeln an den beiden Flügeln jener Tür, die heute am Ostende des Chorgestühls zu einer Aussichtsplattform führt (Abb. 556 f.).²²²⁶ Zwischen 1535 und 1537 wurde außerdem durch einen französischen Meister Ambrogio und Giovanni Battista aus Bologna unter Beteiligung eines Lorenzo das auch heute noch im Sanktuariumsbereich vorhandene Lese-pult geschaffen.²²²⁷ 1508 erhält ein Baldaccio da Torsciano Zahlungen „für viele Nussholztafeln für den Chor“ („per tante tavole de noce per el choro“).²²²⁸ Damit könnten ebenso die Relieftafeln am

außerdem nachgewiesen bei Manari 1865b, S. 542 (Zahlungen über Stefano) und S. 547 f. (Direktzahlungen), bei Garattoni 1966, S. 16, Fn. 13, S. 52–55 und bei Siciliani, et al. 2000, S. 29, Fn. 16.

Domenico Schiavone soll neben weiteren Arbeiten (vgl. Manari 1865b, S. 542) laut Manari, Garattoni und Siciliani im Jahre 1535 „Simse“ („cimase“, zit. nach den Rechnungsbucheinträgen nach Manari) für das Chorgestühl und eventuell auch die Wangen der unteren Stallen gestaltet haben (ibid., S. 548 f.; Garattoni 1966, S. 16 Fn. 16, 54 f. und Siciliani, et al. 2000, S. 30 Fn. 19). Was genau er wann gefertigt haben soll, ist jedoch hochstreitig, vgl. Galassi 1792, S. 35 f.; Orsini 1784, S. 22; Bini [1848] II [Ms.], S. 219; Rossi 1872, S. 191; De Stefano 1902a, S. 30.

2223 Die inschriftliche Bezeichnung findet sich auf der unteren Faszie des Architravs am westlichen Abschluss des Chorgestühls. Auf der linken, nördlichen Seite steht dort „HOC OPVS FECIT“ (Abb. 561a), auf der rechten, südlichen „STEPHANVS DE BERGAMO“ (Abb. 561b). Die Datierung auf 1535 findet sich auf den oberen Dorsalen der gegen den Uhrzeigersinn gezählt 21. (Abb. 561c) und 28. Stalle (Entdeckung von Francesco Cotana, Abb. 562). Zum Nachweis der Inschrift vgl. Morelli 1683, S. 48; Bini [1848] II [Ms.], S. 219; Manari 1865b, S. 543; Siciliani 1994, S. 41; Garattoni 1966, S. 17; Siciliani, et al. 2000, S. 30. Stefano als „artefice principale“ für das Chorgestühl: Galassi 1792, S. 33; Orsini 1784, S. 22; Siepi 1822b, S. 587 f.; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 180; De Stefano 1902a, S. 29.

2224 ASPi, L. E. 17 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1533–1538), S. 115r 191v (Manari: S. 117; in der im ASPi befindlichen Ausgabe von Manaris „Cenno“ handschriftlich korrigiert zu „115“); ASPi, L. E. 81 (Belforti; offenbar = L. E. 181 Lonzini, et al. 2014 = 121 (vgl. dort Signatur Nr. 187, die 87 Belforti entspricht) Lamberti) *Giornale* (1533–1538), S. 108r nach Manari 1865b, S. 550 f.; Garattoni 1966, S. 18 f.; Siciliani, et al. 2000, S. 30.

2225 Bez. der Auflistung der Rechnungsbucheinträge s. Fn. 2220. Bini behauptet, die im Folgenden genannte Künstlersignatur des Chorgestühls würde auch die Jahreszahl 1535 beinhalten, weshalb für dieses Jahr auch der Abschluss der Arbeiten angenommen werden müsse, Bini [1848] II [Ms.], S. 219.

2226 Garattoni 1966, S. 17 f.

2227 Giovanni Battista da Bologna und ein Ambrogio aus Frankreich haben zusammen mit einem gewissen Lorenzo das Lese-pult geschaffen und erhalten dafür zwischen 1535 und 1537 Zahlungen, Manari 1865b, S. 549 f. (genannt werden neben dem Lese-pult dort auch „altre cose“); Rossi 1872, S. 191; De Stefano 1902a, S. 30; Garattoni 1966, S. 16 Fn. 17 und Siciliani, et al. 2000, S. 30 Fn. 20 mit Auszügen aus Rechnungsbüchern; s. auch Manari 1864a, S. 460 Fn. 2. Zum Lese-pult vgl. des Weiteren Galassi 1792, S. 37; Orsini 1784, S. 22 f.; Siepi 1822b, S. 589. Datierung 1537 bei Kauffmann 1987, S. 473, Siciliani 1994, S. 44 f.

2228 ASPi, L. E. 18 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1538–1542), S. 14 avere, transkribiert in Lolli 2019, S. 115.

Dorsale des Chores wie auch die Intarsientafeln an den oberen und unteren Ställen gemeint sein (Abb. 563–570).

Die Arbeiten am Chorgestühl beschränken sich jedoch nicht nur auf Tischlerarbeiten. So schließt der Steinmetz und Bildhauer Guido di Francesco im Jahre 1534 einen Vertrag für die Fertigung von „Steinen für die Chorwände“ („pietre pro pariete chori“) ab;²²²⁹ 1535 oder 1536 wird er hierfür („pietre intorno al coro“) bezahlt.²²³⁰ Guido signierte dieses Werk mit „OP[VS]·M[AGISTRI]·GVI[DI]·P[ERVUSINVS]·“ (Abb. 302).²²³¹ Da sich die Signatur im Fries über dem rechten Pfeiler des Zugangs vom linken Querhausarm zum Chorgestühl befindet, waren die heute in S. Pietro vorhandenen, mit antikisierenden architektonischen Elementen durchgestalteten seitlichen Chorschränken, die das Chorgestühl abschließen, soweit es über das Chorgestühl hinaus nach Westen in den Kircheninnenraum hineinragt (Abb. 253 und 338), Bestandteil der in den Quellen genannten Arbeiten. Die folgenden Ausführungen werden jedoch ergeben, dass Guido für das Chorgestühl in jenen Jahren nicht nur seitliche Chorschränke schuf.

Es scheint zunächst auch so, als wenn bei der Umgestaltung des Chorgestühls erneut Arbeiten am Hochaltar vorgenommen wurden. So sind laut zweier Manuskripte in dem von Luigi Manari angelegten Mazzo LXXII, in dem dieser Dokumente sammelte, die mit Viten und Translationen Peruginer Heiliger in Verbindung standen, die Knochen von Pietro Abate am 5. September 1534 unter Abt Girolamo da Genova auf einen erhöhten Ort in der Sakristei gestellt worden.²²³² Auch wenn

2229 ASPg, Protocollo notarile 775, S. 333r, vgl. Rossi 1872, S. 193, Fn. 1 und Garattoni 1966, S. 18 Fn. 21 (und damit auch Siciliani, et al. 2000, S. 30 Fn. 24) sowie Lolli 2019, S. 113. Zitat aus dem Vertrag nach Rossi 1872, S. 193. Der Vertrag ist transkribiert bei Lolli 2019, S. 113 f.

2230 ASPI, L. E. 17 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1533–1538), S. 115 dare, S. 165 avere, transkribiert bei Lolli 2019, S. 105 f. Es handelt sich dabei laut Buchungstext um Buchung und Gegenbuchung; deshalb erscheint es unplausibel, weshalb Lolli die erste Buchung nach 1535 und die zweite nach 1536 datiert. Eine weitere Zahlung, die offenbar nicht dieselbe Buchung meint, findet sich in L. E. 181 (Lonzini, et al. 2014 = 121 Lamberti = 81 Belforti) *Giornale* (1533–1538), S. 68, transkribiert bei Lolli 2019, S. 110. Die anderen Autoren beziehen sich offensichtlich auf dieselben Buchungstexte, datieren bzw. transkribieren jedoch je unterschiedlich: Bini, Manari, Garattoni und mit ihm Siciliani datieren offensichtlich die gleichen Quellen unterschiedlich. Manari schreibt: „1537: Giugno: Pel Coro: a M. Guido Scarpellino f. 525 li se fanno boni per fattura delle pietre intorno al Coro, – Gior. N. 81, pag. 108 [? Druck hier schlecht; in der Ausgabe von S. Pietro handschriftlich zu einer „8“ korrigiert], Lib. maest. an. 1535, p. 115 e 165“. Bini bezieht sich offensichtlich auf die gleichen Quellen („Lib. Ecoc°. n°. 17 pa. 115, e Giornale n°. 81, pa 168“), datiert diese aber auf 1535, Bini [1848] II [Ms.], S. 220. Garattoni zitiert „Giornale id. [121], c. 108a [entspr. „verso“] ‚Pel coro a M. Guido scarpellino fior. 525; li se fanno boni per fattura delle pietre intorno al coro‘; Mastro id. [17], S. 115r, 165v“; aus dem Zusammenhang ergibt sich bei ihm eine Datierung auf 1534, Garattoni 1966, S. 18 Fn. 21; Siciliani, et al. 2000, S. 30 Fn. 24.

2231 Manari löst das Akronym auf nach: „Opus Magistri Guidi Perusini“, Manari 1865b, S. 541; vgl. hierzu auch Galassi 1792, S. 37 f.; Orsini 1784, S. 23; Siepi 1822b, S. 589 f.; De Stefano 1902a, S. 32.

2232 Mazzo LXXII Ms. 12 und 14 (= Lonzini, et al. 2014, S. 350 f., Nr. 55). Zur quellenkritischen Beurteilung der beiden Einträge s. ausführlich Fn. 2235.

in der durch Stefania Zucchini vorgelegten Paraphrase der entsprechenden Queleninträge nicht davon berichtet wird, von wo die Reliquien her wegverlagert wurden, ist davon auszugehen, dass sie sich bis zu diesem Zeitpunkt im Hochaltar von S. Pietro befanden.²²³³ In diese Richtung deutet auch die (allerdings denkbar schlecht belegte) Behauptung Ottavio Lancellottis, wonach die Reliquien nach Abschluss der Umgestaltung des Altars in Zusammenhang mit der Aufstellung von Pietro Peruginos „Himmelfahrt Christi“ im Jahre 1500 in den Hochaltar zurückverlagert worden waren.²²³⁴

Allerdings sind nach derzeitigem Kenntnisstand aus den Rechnungsbüchern von S. Pietro keine entsprechenden Ausgaben für den ja erst kürzlich neu geschaffenen Hochaltar ersichtlich, und es kommt auch nicht zu einer erneuten Altarweihe. Auffällig ist, dass auch im Jahre 1591, als Zelebrantenbänke und Hochaltar vor das Chorgestühl verlagert werden, eine zwischenzeitliche Verlagerung der Reliquien in die Sakristei als Voraussetzung für Arbeiten *am Chorgestühl* (und nicht etwa dem zu verlagernden Altar) genannt wird. So heißt es einem Memorialeintrag von 1591: „Ricordo come a dì 15 di X.bre [1591] furno transportate le reliquie di S. Pietro Abbate dall’altar vecchio alla Sagrestia et questo per poter far il choro novo, con animo di rimetterle nell’altare novo si farà, ne fu rogato meser Francesco Torelli sotto il dì medesimo“.²²³⁵ Es scheint daher wahrscheinlich, dass man durch

2233 Vgl. Zucchini 2003a, S. 104, insb. Fn. 38.

2234 S. o. S. 606.

2235 ASPi, Lib. Div. 125 [Ricordi dal 1587 al 1595] (= Lonzini, et al. 2014, S. 433, Nr. 127), zit. nach dem Transkript bei Lolli 2019, S. 153 f. Im Lib. Div. 125 abweichend auf „p. 41a“ [= S. 41r?] lokalisiert bei Garattoni 1966, S. 19 Fn. 24 und Siciliani, et al. 2000, S. 30 Fn. 27. Manari transkribiert die Stelle mit kleinen Abweichungen zu Lolli („Ricordo come a d. 15 Dicembre furono trasportate le reliquie di S. Pietro Abbate dall’Altar vecchio alla Sagrestia et questo per poter fare il Choro novo con animo di rimetterli nell’altar novo si farà: ne fu rogato M. Francesco Torelli sotto il dì medesimo“), lokalisiert sie aber in „Ricordi del 1587. MZZ. 68, S. 42“. Zu den *Ricordi* s. außerdem ausführlich u. S. 711 und S. 774.

Laut Stefania Zucchini soll nach einem im Archivio di S. Pietro verwahrten Bericht der in den *Ricordi* genannte Notar Francesco Torelli versichern, dass (erst!) im Jahre 1592 der Leichnam von S. Pietro Abate aus der Cassa unter den Hochaltar in eine andere Cassa in der Sakristei als Zwischenlösung für die Zeit verlagert worden sei, in der ein neuer Hochaltar errichtet wird. Torelli sei dabei selbst zugegen gewesen und habe die neue Cassa mit einem notariellen Siegel versehen (Notar Francesco Torelli einem von ihm angefertigten Bericht im Mazzo LXXII Ms. 14 (= Lonzini, et al. 2014, S. 350 f., Nr. 55). nach Zucchini 2003a, S. 104 f., insb. Fn. 41).

Bei der von Zucchini konsultierten Quelle handelt es sich jedoch nicht um ein Originaldokument, sondern um ein späteres Transkript, das Teil einer 1609 angelegten handschriftlichen Edition von Dokumenten (nämlich dem Ms. 14 im Mazzo LXXII) ist, die mit der im selben Jahr vorgenommenen Translation der Hauptreliquien von S. Pietro in Verbindung stehen, *ibid.*, S. 104, insb. Fn. 38.

Es ist daher wahrscheinlich, dass bei den späteren Abschriften versehentlich die ursprüngliche Datierung auf das Jahr 1591 auf 1592 verändert wurde. Ein solcher Abschreibefehler ist in diesen Dokumenten auch an anderer Stelle nachweisbar. So datiert es eine weitere Translation dieser Reliquien, die laut des undatierten, fragmentarische Daten zu einzelnen Reliquientranslationen enthaltenden Ms. 12 im Mazzo LXXII im Jahre 1534 stattgefunden haben soll (die Rede ist hier von einer Verlagerung der „Knochen“ des

Arbeiten in Altarnähe generell die Totenruhe der darin ruhenden Heiligen zu stören fürchtete und deshalb immer dann, wenn am Chorgestühl gearbeitet wurde, auch die Reliquien translozierte, ohne dass dies notwendigerweise mit Arbeiten am Hochaltar einherging. Das bedeutet, dass für das Jahr 1534 nicht zwingend von einer Umgestaltung des ja gerade erst bis zum Jahr 1500 unter Mitwirkung von Francesco di Guido neu gefassten Hochaltarblocks auszugehen ist.

Der Zeitpunkt der Rückführung der Reliquien nach Abschluss der Arbeiten am Chorgestühl ist im Übrigen bisher nicht durch Quellen belegbar. Das hat Stefania Zucchini zu der Vermutung bewegt, dass dies womöglich erst im Rahmen einer der seit 1573 jeweils am Jahrestag des Pietro Abate (10. Juli) stattfindenden, jährlichen Prozessionen erfolgt ist, bei der laut Lancellotti seit 1575 auch der Kopf des Heiligen in einem Silberbeutel mitgeführt wurde.²²³⁶ Zucchini vermutet an dieser Stelle, man habe ab 1573 den gesamten Leichnam („salma“) des Pietro Abate mitgeführt, doch ist fraglich, ob diese Annahme auf Basis des Quellenbefunds zwingend ist. Falls dies der Fall ist, würde dies bedeuten, dass man von 1575 anstatt des gesamten Leichnams – der allerdings nur aus der bei Antonio Veghi genannten „Kästchen“ („cofanetto“, vgl. Dok. 4b) bestand – ein Kopfreliquiar umhergetragen wurde. Das Vorhandensein eines Kopfreliquiars des Pietro Abate ist allerdings schon für das Jahr 1533 gesichert, als es die Sicherheit für einen Geldleihevorgang bildete;²²³⁷ es mag also bereits zuvor nur der Kopf des heiligen Pietro gewesen sein, den man bei der Prozession umhertrug. Im Archivio di S. Pietro ist außerdem eine Schenkungsurkunde eines Bartolommeo di Casale Monferrato „pro ornamento Capitis S. ti Petri Abbatis“ erhalten. Die Urkunde ist schwer lesbar und daher nicht sicher datierbar; ihr Ausfertigungsdatum scheint aber „1561“ zu lauten.²²³⁸ Ein Kopfreliquiar ist in der Guidenliteratur außerdem

Pietro Abate), in das Jahr 1539 (ibid.). Diese Datierung ist jedoch, wie Zucchini bereits nachgewiesen hat, abzulehnen, weil die Translation laut Auskunft der beiden Quellen unter Abt Gerolamo da Genova stattgefunden haben soll, dessen Amtszeit aber nur von 1532 bis 1537 gedauert hatte (ibid.).

Dem Kompilator von Ms. 14 sind also durchaus Irrtümer bei der Abschrift von Jahreszahlen zuzutragen; die durch die Memorien des Klosters gesicherte Datierung der späteren Translation in das Jahr 1591 kann also nicht deshalb angezweifelt werden, weil sich in dieser Quellenedition eine abweichende Datierung in das Jahr 1592 findet.

2236 Zucchini 2003a, S. 105 Fn. 40. Merkwürdig ist allerdings, dass ein Kopfreliquiar bei der Beschreibung der im Hochaltar vorhandenen Reliquien durch Andrea Veghi im Jahre 1436 nicht erwähnt wird, vgl. Dok. 4a und 4b. Möglicherweise ist der Kopf dem Reliquienschatz der Kirche also erst nachträglich hinzugefügt worden. Zur Einführung der Prozession im Jahre 1573 vgl. ibid., S. 104 nach ASPi, Lib. Div. 33 [Liber Defunctorum A, bzw. „Libro de' morti della chiesa di S. Pietro di Perugia segnato A con varie memorie e ricordanze di diverse Materie. Perugia, 1572–1674 novembre 29 (Libro dei defunti (monaci, altri ecclesiastici, secolari) e memorie dal 1572–1674] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 48r. Zum Mitführen des Kopfes des Pietro Abate vgl. Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243v p. v. / 7v p. n. Auf ihn bezieht sich auch Zucchini 2003a, S. 167, datiert aber falsch auf 1573.

2237 ASPi, L. C. 25, S. 70r–70v, transkribiert in Lolli 2019, S. 99 f.

2238 ASPi, P. D. 11 (Donationum K), S. 737–743.

seit Cesare Crispoltis Reiseführer von 1597 in S. Pietro nachweisbar; es wurde bei der zweiten Franzoseninvasion im Jahre 1798 zerstört.²²³⁹ In diesem Fall hätte man dem Kästchen Knochen entnommen, die man in ein Kopfreliquiar eingefügt hätte.

Damit wäre das Kopfreliquiar also bereits vor die erste Prozession zu Ehren von Pietro Abate zu datieren; möglicherweise hatte man bereits zu Beginn der 1560er Jahre die Abhaltung der jährlichen Prozession geplant und zu diesem Zwecke das Reliquiar in Auftrag gegeben. Der Hinweis, dass das Kopfreliquiar erst ab 1575 mitgenommen worden sei, kann dabei nicht als Widerlegung bereits seiner ursprünglichen Zweckbestimmung für die Mitnahme bei der Prozession herangezogen werden, da diese nur durch das Zeugnis Ottavio Lancellottis aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und ohne Angabe von Primärquellen überliefert ist. Lancellotti spricht an der entsprechenden Stelle nicht von der Mitnahme des Kopfreliquiars als einer nachträglichen Idee; möglicherweise meint er mit „1575“ also in Wahrheit die erste Prozession, die jedoch in Wahrheit im Jahre 1573 stattgefunden hatte.

Insgesamt scheint es angesichts dieser Überlegungen nun doch am wahrscheinlichsten, dass sich das Reliquienkästchen in den 1570er-Jahren im Hochaltar von S. Pietro befand, und dass man das Kopfreliquiar formte, um bei der Prozession Reliquien des Pietro Abate in einer visuell wirksamen, die Anwesenheit des Heiligen suggerierenden Weise mitzuführen, ohne diese dem Hochaltar dauerhaft bzw. jährlich für die Dauer der Prozession zu entnehmen. Es erscheint also bis zu einer Prüfung des von Stefania Zucchini benutzten Memorialbands derzeit plausibler anzunehmen, dass die Reliquien nach Abschluss der Arbeiten am Chorgestühl zeitnah in den Hochaltar zurückgeführt wurden, und dass die Sakristei so nicht für längere Zeit und über ein Provisorium hinaus zum Aufbewahrungsort für die Reliquien geworden ist.

Hinzuzufügen wäre noch, dass Domenico Alfani 1543 für die Bemalung von großen Tüchern („drappelloni“) und für weitere unspezifizierte Malereien bezahlt wird.²²⁴⁰ Für 1546 ist außerdem ein Empfangsbeleg für solche Arbeiten überliefert.²²⁴¹ Möglicherweise wurde zu diesem Zeitpunkt der ephemere Altarschmuck des Hochaltars von S. Pietro bereichert.

b) Der Zeitpunkt der Aufstellung des Chorgestühls im Kircheninnenraum von S. Pietro und die Rekonstruktion der um 1535/37 errichteten vorderen Chorschranken

Obwohl das Chorgestühl von S. Pietro bereits Gegenstand zweier Monographien geworden ist, sind bisher trotz seiner hohen künstlerischen Qualität eingehendere Untersuchungen zu seiner Ikonographie und überregionalen kunsthistorischen Einordnung unterblieben. Auch sind bisher einzelne Zuschreibungsfragen ebensowenig

²²³⁹ S. u. S. 1142 und 1245.

²²⁴⁰ ASPi, L. E. 19 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1543–1552), transkribiert bei Lolli 2019, S. 118.

²²⁴¹ ASPi, L. E. 27 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1587–1591), transkribiert bei Lolli 2019, S. 119.

geklärt worden wie die grundsätzliche Frage, ob Stefano da Bergamo ein durch Bernardino di Luca Antonibi bereits angelegtes Chorgestühl gemäß dem von ihm festgelegten Plan nur vollendete, oder ob die schließlich realisierte Gestaltung des Chorgestühls wesentlich auf Stefano da Bergamo zurückgeht.²²⁴² Diese Fragen können auch in der vorliegenden Arbeit nicht abschließend geklärt werden, da es hier vor allem um die Rolle dieses Chorgestühls in der Entwicklung der räumlichen Disposition von S. Pietro gehen muss.

Dabei ist vor allem die Frage zu klären, wo das Chorgestühl ursprünglich aufgestellt wurde und wie es genau disponiert gewesen ist. Hierzu sind in der Literatur bereits einige Überlegungen angestellt worden. So gingen Bini und Manari davon aus, dass das Chorgestühl in S. Pietro zunächst keine Aufstellung gefunden habe, da sich eine Einbringung des Chorgestühles in den Quellen erst für 1591 durch den Architekten Valentino Martelli nachweisen ließe und man den „neuen Chor“ („Choro novo“) laut der Memorialeinträge des Klosters erst an Heiligabend jenes Jahres feierlich zu nutzen begonnen habe.²²⁴³ Schon Adamo Rossi hatte dieser Ansicht allerdings mit überzeugenden Argumenten widersprochen: Aus dem Wortlaut des zweiten Vertrages mit Stefano gehe ein großes Interesse an einer raschen Fertigstellung hervor; außerdem sei darin ausdrücklich festgehalten, dass Stefano

2242 Diese Fragen hat der kurze, aber sehr instruktive schmale Band eines Benediktinermonchs von S. Pietro, Giovanni Garattoni (Garattoni 1966) nicht klären können. Diese Publikation wurde mit einem veränderten Bildteil und um ein Kapitel zur Funktion des Chorgestühls in Kirchen des Benediktinerordens erweitert von Martino Siciliani, einem der Mitarbeiter von Garattonis Buch und jetzigem Prior von S. Pietro, unter eigenem Namen neu herausgegeben (Siciliani, et al. 2000). In den beiden Publikationen wird das Chorgestühl zwar umfassend beschrieben; die Befunde werden jedoch nicht kontextualisiert. Offen sind auch einige Zuschreibungsfragen. So wäre beispielsweise anhand der ausführlichen Beschreibung des „modello“ in Bernardinos Vertrag die bereits von Manari aufgeworfene Frage zu klären, inwieweit eventuelle Vorarbeiten dieses Künstlers in Stefanos Umsetzung aufgegangen bzw. dem Vertrag von 1526 zugrunde gelegten Konzepte für Stefanos Ausführung maßgeblich geworden sind; Bini lehnt dies beispielsweise ab (Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 174, Bini [1848] II [Ms.], S. 218 f.), Manari dagegen befürwortet es (Manari 1865b, S. 533 f.). Auch müsste der erstmals bei Bernard de Montfaucon aufgestellten Behauptung nachgegangen werden, dass die Entwürfe tatsächlich ganz oder teilweise auf Raffael oder seinem nahen Umkreis zurückgingen, vgl. zu dieser Diskussion: De Montfaucon 1702, S. 380 (*Dok. 27*); Monotti, et al. 1789; Galassi 1792, S. 32 f.; Orsini 1784, S. 22; Siepi 1822b, S. 587; Bini 1845; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 181; Manari 1865b, S. 159 Fn. 2; Rossi 1872, S. 192, Fn. 3; De Stefano 1902a, S. 29 f.; Urbini 1902, S. 56; Garattoni 1966, S. 24–27; Siciliani 1994, S. 44; Siciliani, et al. 2000, S. 38–40.

2243 „Ricordo come a dì 24 dicembre 1591 s'incominciò a offitiare il choro novo et si cantò vespro solenne in musica da' monaci“, Ricordi del 1587 al 1595, in: ASPi, Lib. Div. 125 (= Lonzini, et al. 2014, S. 433, Nr. 127), S. 42v; zit. nach Garattoni 1966, S. 20 Fn. 20 und Siciliani, et al. 2000, S. 31 Fn. 29; gleiches Zitat mit kleinen Abweichungen Manari 1865b, S. 552. Weitere Quellennachweise zu den Arbeiten Valentino Martellis siehe unten Abschnitt X. Bini und Manari gehen davon aus, dass das Gestühl von ca. 1535/37 bis 1591 außerhalb des Kircheninnenraums von S. Pietro in zerlegter Form aufbewahrt worden sei; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 181; Bini [1848] II [Ms.], S. 220; Manari 1865b, S. 553.

das Gestühl nicht nur erstellen („lavorare“), sondern auch aufstellen („comporre“) solle. Außerdem nähmen mehrere Quellen aus den 1530ern und 1550ern auf ein in S. Pietro vorhandenes Chorgestühl Bezug.²²⁴⁴ Die Aufgabe Valentino Martellis, das Chorgestühl ab 1591 in das Sanktuarium einzubringen („mettere il Choro nel Santuario“, *Quellenteil B*, S. 154v)²²⁴⁵ sei demnach dergestalt zu interpretieren, dass der Architekt das bereits in der Kirche vorhandene Chorgestühl *verlagern*, d. h. von einer anderen Position als der heutigen an seine heutige Position im hinteren Teil des Sanktuariums bringen sollte.²²⁴⁶

Damit kann also als gesichert gelten, dass das Chorgestühl tatsächlich bereits im Rahmen der zwischen 1526 und 1537 ausgeführten Arbeiten im Kircheninnenraum von S. Pietro aufgestellt wurde. Durch den Rechnungsbucheintrag des Jahres 1591 ist allerdings gesichert, dass das Chorgestühl ursprünglich an anderer Stelle gestanden haben muss als heute. Nimmt man die Quelle nun beim Wortlaut, hatte sich das Chorgestühl zwischen ca. 1537 und 1591 außerhalb des Sanktuariums befunden.

Dieser Befund wirft angesichts der bisher angestellten Überlegungen erhebliche Rekonstruktionsprobleme auf. So haben die bisher angestellten Überlegungen ergeben, dass der erhöhte Sanktuariumsbereich (die „Tribuna“) bereits seit ca. 1330 die heutige Erstreckung gehabt haben wird. Seit 1436 hatte der Hochaltar im Haupt des Chorpolygons gestanden. Das Chorgestühl hatte sich vom Langhaus aus gesehen vor dem Hochaltar befunden, wobei es das Chorpolygon bis zu dem Altar umlaufen hatte, den es, wie Antonio Veghi für 1436 dokumentiert, mit zwei seiner Säulen flankiert hatte (*Dok. 4b*). Insofern die von der Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436 veranlasste Umgestaltung des Sanktuariumsbereichs der Sicherstellung der Mönchsklausur gedient hatte, war dieses sicher nach vorn und wohl auch zu den Seiten durch eine Sicht- und Gangbarriere abgetrennt, wobei die seitlichen Chorschranken wahrscheinlich ursprünglich durch die Dorsale des vorbestehenden Chorgestühls gebildet wurden – ein Zustand, wie er höchstwahrscheinlich auf dem historischen Grundriss Nr. 122 abgebildet ist.²²⁴⁷

2244 So verpflichtet sich beispielsweise Benedetto di Giovanni da Montepulciano am 25. Oktober 1555, u. a. die sechs Dorsale tafeln der zwei Zelebrantenbänke nach dem Vorbild derer eines in S. Pietro bestehenden Chorgestühls zu fertigen („a paragone di qualsivoglia quadro che hoggi sia nel coro di quella chiesa“); da die Gestaltung der Bänke der des Chorgestühls sehr ähnlich ist, wird das heute in S. Pietro vorhandene Chorgestühl bereits um 1555 im Sanktuarium von S. Pietro gestanden haben; ASPg „Archivio notarile“ Notariatsakten von Giulio di Sallustio, prot. 1551–64, S. 97 nach Rossi 1872, S. 193, Fn. 4; Vertrag transkribiert nach ASPi, L. C. 28, S. 167v bei Manari 1865b, S. 63–65; siehe zu diesem Vertrag auch Garattoni 1966, S. 18 Fn. 23; Siciliani, et al. 2000, S. 30 Fn. 26.

2245 Zur Aufgabenbeschreibung an Valentino Martelli und dessen Rolle bei der Umgestaltungskampagne von 1591 s. ausführlich S. 759.

2246 Rossi 1872, S. 192f. Ihm folgen offensichtlich Garattoni und Siciliani, geben seine Argumentation jedoch nur verkürzt wieder: Garattoni 1966, S. 17–19 und Siciliani, et al. 2000, S. 30. Zitat nach ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 154 v.

2247 S. o. Kapitel VII.1.

Ohne Kenntnis von einer späteren Verlagerung hätte man nun eigentlich davon ausgehen müssen, dass die Aufstellung des ca. 1533–37 erstellten Chorgestühls ungefähr dem heutigen Chorgestühl entsprochen hatte, wobei dieses jedoch ursprünglich nach vorn abgeschränkt war.²²⁴⁸ Die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 hätte dann im Sanktuariumsbereich lediglich zu einer Beseitigung der vorderen Chorschranken, einer Vorverlagerung des Hochaltars und einer Neufassung an dessen ehemaligem Aufstellungsort im Scheitel des Chorpolygons geführt (vgl. Abb. 143 und 150).²²⁴⁹ Bei den zwischen ca. 1526 bzw. 1533 und 1537 ausgeführten Arbeiten wären dann Gestühl und Schranken in ihrer Formensprache lediglich dem Zeitgeschmack angepasst worden, ohne dass es zu grundsätzlichen strukturellen Veränderungen an der räumlichen Disposition von S. Pietro gekommen wäre.

Ist aufgrund des Rechnungsbucheintrags von 1591 aber nun davon auszugehen, dass die 1436 geschaffene Chordisposition aufgegeben und das neue Chorgestühl mindestens teilweise außerhalb des Sanktuariumsbereichs errichtet wurde, um im Jahre 1591 dorthin rückverlagert zu werden? Oder muss man gar die bisher getroffene Feststellung verwerfen, wonach der Chorbezirk im Jahre 1436 im Sanktuariumsbereich eingerichtet wurde und eben doch davon ausgehen, dass bereits damals der Chorbezirk samt Hochaltar insgesamt vor dem Sanktuariumsbereich errichtet wurde und im Scheitel des Chorpolygons ein zusätzlicher Reliquienaltar Aufstellung fand?²²⁵⁰

Dieser Auffassung scheint jedenfalls Adamo Rossi gewesen zu sein, der die Quellenlage dahingehend interpretiert, dass sich das Chorgestühl „gemäß dem alten monastischen Stil in jenen Tagen vor dem Altar befunden hatte, oder besser gesagt, er hatte das Presbyterium umgeben. Alles, was Martelli nun tun musste, war, es in der Mitte durchzuschneiden, die Seite und die Front an den beiden großen Flügeln auszutauschen und diese in der Tribuna [d. h. dem hier so benannten Sanktuariumsbereich] aufzustellen“.²²⁵¹ Wahrscheinlich meint Rossi damit, dass sich das Chorgestühl bis 1591 zur Hälfte – womöglich in der Erstreckung der gerade für dieses Gestühl geschaffenen seitlichen Chorschranken von Guido di Francesco – im Sanktuariumsbereich befunden hätte, und dass sich die heute westlich davon im Bereich des Chorpolygons befindlichen Bauteile ursprünglich in einer Art U-Form angeordnet östlich dieser Chorschranken im Langhaus befunden hatten. Damit hätte das Chorgestühl erheblich in das Mittelschiff hineingeragt; wohl mindestens bis in den Bereich der – von der Eingangswand gezählt – siebten Säule (Abb. 147). Wahrscheinlich war auch genau deshalb die Organo grande zwischen 1500 und

2248 Diese Dimensionen vermutet auch Rossi 1872, S. 192 f.

2249 Zu den unter der Aufsicht von Valentino Martelli zwischen 1591 und 1609 ausgeführten Umgestaltungsarbeiten s. u. Abschnitt X.

2250 Vgl. zu dieser Frage die Vorschläge zu einer alternativen Interpretation des Grundrisses Nr. 122 und infolgedessen auch der Schriftquellen in Kapitel VII.1.c).

2251 Adamo Rossi schreibt: „il coro, secondo il vecchio stile monastico fino a quei gironi [del Martelli] era stato dinanzi all’altare, o per meglio intenderci, aveva circondato il presbiterio, e che il Martelli non ebbe altro da fare che troncarlo nel mezzo, scambiar mano e fronte alle due grandi ale, ed asestarle nella tribuna“, Rossi 1872, S. 192 f.

1507 zwischen der letzten Arkade der rechten Säulenreihe errichtet worden, weil sie so eben doch unmittelbar im Chorbezirk zu stehen kam, wo sie in monastischen Kirchen grundsätzlich auch zu erwarten wäre.²²⁵²

Diese konkrete Rekonstruktion ist jedoch nur auf den ersten Blick plausibel. Hätten die Bänke im Langhaus in der Flucht der Bänke im Bereich der Vierung stehen sollen, so hätte man sie zwischen den Säulen anordnen müssen. Es würde sich dann die Frage stellen, wie die Bänke hinterfangen waren, d. h. ob Guido di Francesco jeweils Stücke in der Art seiner korinthisierenden Chorschränken zwischen die heute unversehrt erscheinenden Säulen des Langhauses gesetzt hätte, was in ästhetisch befriedigender Form kaum vorstellbar ist. Möglicherweise wäre das Chorgestühl in dieser Aufstellung also vor den Vierungspfeilern und im Bereich des Langhauses weiter nach innen versetzt aufgestellt worden, und im Bereich des Langhauses hätten erneut die Dorsale des Gestühls die seitlichen Chorschränken gebildet. Schließlich stellt sich bei dieser Rekonstruktion die Frage, wie der Höhenunterschied zwischen Langhaus und Sanktuariumsbereich vermittelt worden sein soll. So hätte entweder der im Langhaus befindliche Teil des Chorgestühls tiefer gestanden jener auf der „Tribuna“, oder man müsste davon ausgehen, dass im Langhaus ein großes Podest errichtet wurde, das Martelli dann zwischen 1591 und 1609 beseitigt hatte. Diese beiden Annahmen sind jedoch höchst unwahrscheinlich. Damit ist Rossis Rekonstruktion wohl zu verwerfen.

Der Klärung der Frage, wo zwischen ca. 1526/33 und 1537 der Chorbezirk eingerichtet worden ist, kann man bedeutend näherkommen, wenn man versucht, den Umfang der von Guido di Francesco errichteten Chorschränken vollständig zu ermitteln. So ist, wie dies oben bereits ausgeführt worden ist, durch Rechnungsbelege und eine Künstlersignatur gesichert, dass die heute in S. Pietro befindlichen seitlichen Chorschränken durch den Architekten und Bildhauer Guido di Francesco zwischen 1534 und 1537 geschaffen worden sind (Abb. 253 und 338). Nun behaupten Ottorino Gurrieri und – sehr wahrscheinlich in Abhängigkeit von ihm – Georg Kauffmann und Martino Siciliani, dass Guido di Francesco zwischen 1534 und 1537 nicht nur seitliche, sondern auch vordere Chorschränken geschaffen habe, und dass diese im Kircheninneren sogar noch vorhanden seien. Dabei handele es sich um jene Struktur an der inneren Westwand von S. Pietro, die in der Literatur als „Sockel“ für das Aliensebild²²⁵³ oder wegen der vier in ihr befindlichen Wandmalereien an prominenter Stelle auch einmal als „Bildwand“²²⁵⁴ bezeichnet wird

2252 S. zur räumlichen Nähe von Orgel und Chorgestühl Gardner von Teuffel 2001, S. 141 mwH.
Zur möglichen Lokalisierung des Chorgestühls *vor* dem Sanktuariumsbereich seit 1436 s. o. Kapitel VII.1.c).

2253 „Basamento“ für das Aliensebild: Galassi 1792, S. 12; Siepi 1822b, S. 567; De Stefano 1902a, S. 37; Manari 1864b, S. 560.

2254 Kauffmann 1987, S. 470.

(Abb. 184).²²⁵⁵ Da diese Feststellungen in allen drei Fällen in einem Reiseführer getroffen wurden, blieben die Behauptungen gattungsbedingt jeweils unbelegt. Inschriftlich ist diese Struktur allerdings in das Jahr 1592 („MDXCII“) datiert (Abb. 233). Offenbar deshalb hatte wohl ein Teil der Literatur annehmen wollen, dass sie in jenem Jahr überhaupt erst geschaffen worden ist.²²⁵⁶

Von der Existenz von „vorderen Chorschranken“ am zwischen 1533 und 1537 geschaffenen Chorgestühl war nun bereits Adamo Rossi ausgegangen, ohne dass er dies direkt ausgesprochen hätte. An der entsprechenden Stelle war es ihm jedoch nicht eigentlich um eine möglichst vollständige Rekonstruktion aller Einrichtungsgegenstände, sondern vielmehr darum gegangen, die Einbringung des Chorgestühls bereits in den 1530ern durch Beibringung möglichst vieler Quellen zu belegen, die das Gestühl bereits vor den 1590ern im Kircheninnenraum von S. Pietro nennen.²²⁵⁷ Die Behauptung der Existenz vorderer Chorschranken ergibt sich in Rossis Argumentationszusammenhang implizit aus der Aneinanderreihung dreier Quellen: Zunächst referiert er den bereits genannten Vertrag mit Giovanni Bernardino, genannt „Cossa“, wonach dieser sich am 7. Oktober 1535 verpflichtete, aus Bronze ein Stück Gebälk „für die Tür der Kirche zum Chorgestühl“ („per la porta della chiesa intra nel coro“) zu fertigen.²²⁵⁸ Es folgen ein Rechnungsbucheintrag über eine 1547 an Orazio Alfani (um 1510–1583) erfolgte Bezahlung „für die Bilder des Chorgestühls“ („per li quadri del Coro“), die sich heute in der „Bildwand“ zu Seiten des Windfangs

2255 Gurrieri 1953, S. 32 f.; Kauffmann 1987, S. 470; Siciliani 1994, S. 27.

Georg Kauffmann ist auch in seinen übrigen Ausführungen zu S. Pietro fast vollständig von Gurrieri abhängig.

In Giovanni Garattonis Band zum Chorgestühl der Kirche ist in dem Abschnitt zu der Umbaukampagne der 1590er die Umsetzung der Bildwand nicht erwähnt; hier ist nur von einer Verlegung des Chorgestühls, einer Entfernung des alten Altares und dem Abriss der „Muro a centina“ die Rede, an deren von Bini fälschlicherweise behauptete Existenz auch Garattoni glaubte; vgl. Garattoni 1966, S. 19 f. In der Neuausgabe dieses Bandes von Martino Siciliani findet sich eine der wenigen Ergänzungen zum Textkörper Garattonis: Siciliani fügte nun die Bemerkung an, es sei genau diese „Muro a centina“ gewesen, die an die Eingangswand verlegt worden sei; Siciliani, et al. 2000, S. 31. Da Siciliani bereits an der Erarbeitung von Garattonis Band beteiligt gewesen war, ist er erst nachträglich zu der Erkenntnis einer Verlegung der Bildwand gelangt. Der Versuch, sie mit der vermeintlichen „Muro a centina“ zu identifizieren, ist jedoch verfehlt, da eine solche Mauer nie existiert hat (s. o. Kapitel VIII.2.c)).

2256 Zur die Bilder Orazio Alfani rahmenden Architektur schweigen Crispolti [sen.]

[1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128; Morelli 1683, S. 49 f.

Erwähnung, aber keine Datierung: Orsini 1784, S. 3 f.; De Stefano 1902a, S. 37.

Errichtung (und nicht etwa Verlagerung) 1592: Galassi 1774, S. 13; Galassi 1792, S. 12; Siepi 1822b, S. 576; Manari 1865b, S. 541.

2257 Rossi 1872, S. 192 f.

2258 Ibid., S. 193. Zu diesem Vertrag s. o. Fn. 2222. Das Zitat aus dem Vertrag findet sich auch in Manaris Transkript des Vertrags (Manari 1865b, S. 546).

Das Gebälkstück des Cossa ist allem Anschein nach verloren; der heute über dem Chorgestühl befindliche, gebälkförmige Aufsatz könnte im Wesentlichen auf Domenico Schiavone zurückgehen, der 1535 für die Fertigung von „cimase del coro“ bezahlt wird, ibid., S. 548.

befinden (Abb. 184 und 234–237)²²⁵⁹ und schließlich zwei aus dem 17. Jahrhundert stammende Quellen, die eine Verlagerung dieser Bilder Alfani an die Eingangswand

- 2259** ASpi, L. E. 20 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1552–1559), S. 164 nach Rossi 1872, S. 193, Fn. 3; s. auch Manari 1866, S. 57 und Teza 2014, S. 235; Kommentierung auf S. 60 f. Zu Orazio Alfani s. Teza 2014, S. 235 f., 241 f.; A. Lipinsky, s. v. Alfani, 4. Orazio, in: AKL II (1992), S. 37 f. und Francesco Federico Mancini, s. v. Cungi, Leonardo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 31 (1985) (https://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-cungi_%28Dizionario-Biografico%29/; Zugriff am 15. Dezember 2021).

Es handelt sich um je zwei Darstellungen aus dem Leben Petri (Heilung des Gelähmten, Abb. 234 und Befreiung Petri, Abb. 235) und aus dem Leben Pauli (Schiffbruch vor Malta, Abb. 236 und der dort erfolgte folgenlose Schlangenbiss, Abb. 237). Vgl. für eine ausführliche stilistische Analyse und Kontextualisierung in der Raffael-Nachfolge und der visuellen Bezugnahme auf die ursprünglich unmittelbar benachbarten Stallen des Chorgestühls Teza 2014, S. 240 f.

Bereits für den 25. Oktober 1546 existiert eine notarielle Zahlungsbestätigung an Orazio Alfani für die „quatuor quattris incirca dicti monasterii existentibus“, ASPg Arch. Notarile, Rog. Pietropaolo di Giovanni, prot. 688, S. 103v–140r.; vgl. Bombe 1916, S. 22; Teza in: Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128 Fn. 275.

Cesare Crispolti schreibt ohne Begründung in dem frühesten Manuskript zu seinem Perugia-Führer von 1597 (Ms. 1256), die zwei Petrus-Historien Leonardo Cungi (d. i. Leonardo del Borgo) zu (Crispolti [sen.] 1597 ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128; vgl. Teza 2014, S. 240 und dort zu Leonardo Cungi auch Fn. 28); dieser Hinweis findet sich nicht einmal in den Folgemanuskripten (C 45, S. 62 r) oder in der Perugia Augusta seines Neffen Cesare Crispolti d. J., die weitgehend von den „Raccolte“ abhängig ist (Crispolti d. J. 1648, S. 91). Dennoch ist ein Teil der Literatur dem Vorschlag einer Zuschreibung an Cungi gefolgt: De Stefano 1902a, S. 20; Briganti, et al. 1907, Francesco Federico Mancini, s. v. Cungi, Leonardo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 31 (1985) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-cungi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-cungi_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 23. Dezember 2024); Kauffmann 1987, S. 470, die aber alle die beiden *Paulus*-Bilder Cungi geben. Für eine solche Zuschreibung gibt es jedoch keinerlei Anhaltspunkte; sie ist aufgrund der erheblichen späteren Übermalungen der Tafeln stilistisch schwer zu überprüfen; vgl. auch Teza 2014, S. 240.

Die Bilder waren bereits 1751 in einem so schlechten Zustand, dass man sich entschloss, die zwei Propheten-*Tondi* des Perugino-Altars über die inneren Bilder zu legen; hinzu kamen zwei Kopien in *Tondo*-Form von Bildern, die Guercino für Kardinal Benedetto Baldeschi, geb. Monaldi gemalt hatte (Jesus vor dem Tribunal und Geißelung). Während Morelli 1683, S. 50 nur vier Bildern Alfani nennt, sprechen Galassi und Orsini nur noch von unter diesen *Tondi* sichtbaren „Resten“, Galassi 1792, S. 13 f.; Orsini 1784, S. 3. Alle vier Bilder waren von den Franzosen 1797 requiriert worden; Siepi 1822b, S. 577; Manari 1864a, S. 464.

Siepi behauptet als einziger für die vier Bilder Alfani eine ursprüngliche *Tondo*-Form; Siepi 1822b, S. 577; hierbei könnte es sich um eine Verfälschung der Bilder durch die zwischenzeitlich darüber befindlichen *Tondi* von Guercino und Perugino handeln; eine ursprüngliche *Tondo*-Form der heute in der „Bildwand“ befindlichen Bilder erscheint aufgrund der Formatbehandlung der Darstellungen kaum denkbar.

Die ursprünglich laut Manari in Öl auf die Wand gemalten Bilder wurden von Mariano Guardabassi (Manari, De Stefano; Teza und Boco: durch Fantacchiotti selbst) von der Wand gelöst und auf Leinwand aufgezogen; daraufhin sei eine sehr weitgehende Restaurierung durch Carlo Fantacchiotti erfolgt; Manari 1864a, S. 464; De Stefano 1902a, S. 14 f.; Boco, Fedora, s. v. Fantacchiotti, Carlo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 44 (1994) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-fantacchiotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-fantacchiotti_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 15. Dezember 2021); Teza 2014, S. 240; s. u. Fn. 4070.

der Kirche behaupten. Hierbei legt Rossi offen, dass er an eine ähnliche ursprüngliche Anbringung der Alfani-Bilder bei der Tür („presso la porta“) des Chorgestühls glaubte, mithin also auch an die Existenz von vorderen Chorschränken. Es ist möglich, dass Rossi bei der Verlegung der Bilder auch an die Verlegung des gesamten architektonischen Aufbaus dachte, doch spricht er dies nicht aus.²²⁶⁰

Fraglich ist jedoch, ob bei der Verlegung der Bilder des Orazio Alfani auch die sie rahmende „Chorfassade“ mit verlegt wurde, d. h., ob es sich bei der so genannten „Bildwand“ tatsächlich um die ehemaligen „vorderen Chorschränken“ von S. Pietro handelt. Die beiden von Rossi aufgeführten Berichte über die Verlegung der Bilder an die Innenwand der Kirche von S. Pietro geben hierüber jedoch keinen Aufschluss. Bei dem einen handelt es sich ganz offensichtlich um das Zeugnis eines Zeitgenossen, der in einem der von Cesare Crispolti d. Ä. (1563–1608) gesammelten „Memoriale“ der Stadt Perugia davon berichtet, dass die vier heute in der so genannten „Bildwand“ befindlichen, von Orazio Alfani gemalten, in Öl ausgeführten Wandmalereien vor wenigen Jahren mit großer Sorgfalt von der „Mitte“ zu den „Füßen“ der Kirche verlagert worden seien („di costui [Orazio Alfani] sono molto ammirate le pitture nel muro a S. Pietro, fatte in quattro quadri, che, non molti anni sono, furono con gran diligenza da quei Padri trasportate dal mezzo in piedi della chiesa in luogo opportuno.“).²²⁶¹ Wie oben bereits dargelegt, dient der Ausdruck „Mezzo della chiesa“ in zeitgenössischen Quellen immer der Angabe eines Ortes in der ungefähren Raummitte des Langhauses, manchmal sogar zur Bezeichnung einer raumteilenden Struktur selbst, nie aber einer mittleren Position an den Seitenwänden, sodass die Bilder nach diesem Bericht tatsächlich Bestandteil der Chorschränke gewesen sein könnten.²²⁶² Die zweite von Rossi genannte Belegstelle ist ein Zitat aus der zwischen 1649 und 1659 verfassten „Scorta Sagra“

Sollten die Bilder, was sehr unwahrscheinlich ist, ursprünglich tatsächlich doch eine *Tondo*-Form gehabt haben, wäre es denkbar, dass sich in der „Bildwand heute statt der ursprünglichen, von Alfani gemalten Wandbilder“ die vier Bilder befinden, die Galassi 1792 als den Alfani-Darstellungen „in der Idee und den Gedanken“ sehr ähnlich, aber weniger genau gemalt beschreibt, und die sich damals an den Seitenwänden des Kapitelsaals befunden hätten, *ibid.*, S. 15.

Siehe auch unten Fn. 3621.

2260 Rossi 1872, S. 193.

2261 Crispolti, Cesare, *Compendio delle Memorie di Perugia*. Fatto da Cesare Crispolti canonico dottore dell'una e dell'altra legge, BCA, Ms. B 45, S. 26v–27r; zit. nach Teza in: Teza und Stopponi 2001, Fn. 275 (für Angaben zum Manuskript s. S. 284); s. auch Manari 1865b, S. 60f., Fn. 1 und Teza 2014, S. 236.

Rossi zitiert die gleiche Fundstelle etwas anders: „[I] quattro dipinti dell'Alfani furono, non molti anni sono, con gran diligenza trasportati dal mezzo in piedi della chiesa“ Rossi 1872, S. 193, Fn. 5. Adamo Rossi hat sich hier also erlaubt, die in Crispolti's Manuskript vorgefundene Phrase auf die ihm wesentlich erscheinenden Passagen zu reduzieren und in der so gekürzten und leicht angepassten Form als direktes Zitat auszuweisen. Dieses Vorgehen ist besonders bemerkenswert angesichts der Tatsache, dass Rossi in seinen Aufsätzen vornehmlich Quelleneditionen vorgelegt hat. Es kann daher nicht ohne Weiteres davon ausgegangen werden, dass die von ihm erstellten Quellentranskripte durchweg verlässlich sind.

2262 S. o. S. 470.

des Ottavio Lancellotti: „Sotto l'albero non c'è chi non ammiri quattro vaghissime [kein Nomen] mirabilmente lavorate a Fresco da Orazio Paris Alfani [sic]. Fu loro dato questo luogo, da che il Coro fu trasportato, dove hoggi si vede.“²²⁶³ Aufgrund der Ähnlichkeit der Formulierung ist anzunehmen, dass der Peruginer Lokalhistoriker Lancellotti diesen Bericht direkt dem vorgenannten Memorialeintrag entnommen hat.²²⁶⁴ Dass er mit seiner dabei gewählten, sehr unglücklichen Formulierung ebenfalls eine Verlegung der Alfani-Bilder von „vorderen Chorschranken“ an die Westwand der Kirche ausdrücken wollte, ist wahrscheinlich, weil er zuvor ebenfalls, und zwar als erster überhaupt, von einer ursprünglichen Anbringung des Chorgestühls *vor* dem Altar in der „Kirchenmitte“ ausgegangen war und es bei einer solche Disposition sehr naheliegend ist, von der Existenz von vorderen Chorschranken auszugehen.²²⁶⁵

Nun gibt es allerdings eine weitere Quelle, die Rossi offenbar nicht bekannt war, und in der die ursprüngliche Anbringungsform von Alfani's Bildern vor ihrer Verlegung an die innere Westwand von S. Pietro von einem Zeitgenossen beschrieben wird. So schreibt ein gewisser Raffaele Sozi, der in Perugia in der Mitte des 16. Jahrhunderts greifbar ist, in seinen „Memorie cittadine“ über S. Pietro: „nella facciata del coro di detta chiesa incontro alla porta vi sono quattro quadri ad oleo dell'eccellente Oratio Alfani“.²²⁶⁶ Vor dem Chorgestühl von S. Pietro hat also in der Mitte des 16. Jahrhundert in der Tat eine „Fassade“ bestanden, an der die vier Bilder des Orazio Alfani eine Tür flankiert hatten.

Damit ist die Existenz vorderer Chorschranken für das zwischen 1533 und 1537 neu geschaffene Chorgestühl von S. Pietro eindeutig bewiesen. Nun gleicht jedoch die so genannte „Bildwand“ in ihrem tektonischem Aufbau und ornamentalem Schmuck bis ins Detail den noch *in situ* vorhandenen seitlichen Chorschranken

2263 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 226r; vgl. auch Teza 2014, S. 236. Auch hier zitiert Rossi wieder nicht zuverlässig: „e l'altro che *alle dette storie fu dato questo luogo* (presso la porta) *da che il coro fu trasportato dove oggi si vede*“, Rossi 1872, S. 193.

2264 Die Ähnlichkeit beider Passagen hat offenbar bereits Manari erkannt, da er zum Beleg des Memorialeintags bei Crispolti nicht nur die Fundstelle im BCA, sondern auch die entsprechende Stelle der „Scorta Sagra“ angibt; vgl. Manari 1866, S. 61 Fn. 1.

2265 Dass Ottavio Lancellotti mit seiner etwas unglücklichen Formulierung („[...] dove hoggi si vede“) tatsächlich ebenfalls „Il Coro, che conforme all'uso antico dei Monaci Benedittini [sic] stessee in mezzo alla Chiesa“, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 225r.

2266 Raffaele Sozi, *Memorie cittadine*, BCAP Ms. E. 80, S. 138 nach Manari 1865b, S. 60, Fn. 1 (Manari fälschlicherweise: S. 38); vgl. Teza und Stopponi 2001, Fn. 275. Manari datiert weder das Dokument noch gibt er die Lebensdaten Sozis an. Offensichtlich handelt es sich um einen Peruginer Kaufmann und Musikliebhaber, der im 16. Jahrhundert greifbar ist (Gründung der Accademia degli Unisoni um 1560, Dokument von ihm von 1557 greifbar), vgl. Blackburn 1981, S. 32, 35 und die Beschreibung einer Musikhandschrift in der BCAP (Ms. 431, G 20), in: <http://www.diamm.ac.uk/diamm/apps/Source.jsp?navToggle=1&sourceKey=1455> (Zugriff am 15. Januar 2008; inzwischen offline).

Rossi nennt diese Quelle nicht, obwohl sie seine Argumentation stark unterstützen würde; daher ist davon auszugehen, dass er sie in der Tat nicht kennt.

(vgl. Abb. 184, 253 und 338), nicht aber der erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschaffenen architektonischen Inkrustation, mit der die inneren Seitenwände von Langhaus und Querhaus verkleidet sind (Abb. 199f., 249, und 332).²²⁶⁷ Dieser Umstand ist sinnvoll nur dadurch zu erklären, dass der durch den Bericht von Cesare Crispolti überlieferte Transfer der Bilder Alfani von der „Mitte“ zu den „Füßen“ der Kirche auch die vorbestehende Rahmenstruktur mit umfasste. Mit anderen Worten: Bei der so genannte „Bildwand“ an der inneren Westwand von S. Pietro handelt es sich in der Tat um die zwischen 1534 und 1537 geschaffenen vorderen Chorschranken.

Die inschriftliche Datierung der „Bildwand“ auf dem Fries über dem Windfang in das Jahr 1592, von der hier erstmals berichtet wird, ist demnach nicht als Datum der Erstellung dieser Struktur zu lesen, sondern als der Zeitpunkt der Verlagerung. Danach ist diese Maßnahme Bestandteil der von Valentino Martelli geleiteten bzw. koordinierten Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609. Gemäß den Rechnungsbucheinträgen ist es sehr wahrscheinlich, dass die entsprechenden Verlagerungsarbeiten durch Francesco di Guido d. J. unternommen wurden, der damit die Aufgabe hatte, eine von seinem Vater Guido geschaffene Struktur in die Eingangswand einzupassen (Abb. 233).²²⁶⁸ Francesco scheint die Struktur nun höher gelagert zu haben als ursprünglich – zumindest verfügt sie im Gegensatz zu den noch *in situ* befindlichen Seitenwänden des Chores unter der Sockelzone des architektonischen Aufbaus über eine zusätzliche, architektonisch nicht durchgebildete Aufsockelung. Dies könnte man als Hinweis darauf sehen, dass die vorderen Chorschranken ursprünglich in erhöhter Position gestanden hatten, nämlich an jener Stelle direkt vor den Vierungspfeilern, wo sich heute die beiden Stufen zum Sanktuariumsbereich und die ihn begrenzende Balustrade befinden. Diese beiden Elemente sind jedoch wohl erst bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 geschaffen worden, da sie in der

2267 Zur Datierung der Seitenwand-Inkrustationen s. u. Kapitel X.3.a) und XII.4.e).

2268 Wahrscheinlich wurde der mittlere Teil der Chorschranken, auf dem sich die Inschrift befindet, im oberen Bereich neu gestaltet, da er ursprünglich nach Augenschein enger war; auf den neuen Bereich wurde dann auch die neue Jahreszahl angebracht. Möglicherweise bezieht sich darauf eine Zahlung an Francesco und einen weiteren Steinmetz von 1592, ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 180 nach Manari 1865b, S. 540. 1598 erhält er außerdem eine Zahlung unter anderem für eine steinerne Porticella innerhalb von S. Pietro; vielleicht handelt es sich dabei trotz der Inschrift um Arbeiten an dem Mittelportal vor Einbringung des barocken Windfangs, ASPi, L. E. d. J. 1598 (ohne Seitenzahl) nach *ibid.*, S. 540.

Eine theoretisch denkbare Alternative, nämlich dass Guidos Sohn Francesco noch 1592 das Werk seines Vaters von um 1535 an einer vollkommen anderen Stelle der Kirche bis ins Detail kopieren würde, halte ich für außerordentlich unwahrscheinlich. Die Unterschiede in der älteren farblichen Fassung auf den Postamenten – braune Grisaillelandschaften an der „Bildwand“ und unbeholfene *Marmorino*-Muster auf den Chorseitenwänden – halte ich auch nicht für ein Ausschlusskriterium einer ursprünglichen einheitlichen Errichtung durch Guido. Die alte farbliche Fassung der *Marmorino*-Muster wird kaum die Zerlegung der Chorschranke für die Verlagerung überlebt haben; aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei den Grisailen um Werke von um 1592, was stilistisch durchaus denkbar wäre.

Leistungsbeschreibung für Valentino Martelli ausdrücklich genannt sind („far [...] li scalini di pietra roscia: Balaustri [...]“ (*Quellentext B*, Abb. 15–418 und 420).²²⁶⁹ Möglicherweise haben die vorderen Chorschranken auf jener Substruktion aufgeruht, die bei der Schaffung des erhöhten Sanktuariumsbereichs um 1330 geschaffen worden war, und die für die Einrichtung der Stufen durch Valentino Martelli ganz vorn abgeflacht werden musste. Die ursprüngliche Basis der vorderen Chorschranken war damit nicht transferierbar, weshalb Francesco di Guido d. J. eine neue Sockelpartie schaffen musste. Wenn man diese Herleitung akzeptiert, hätten die vorderen Chorschranken also tatsächlich dort gestanden, wo sie im vorliegenden Text seit 1436 angenommen werden, nämlich am vorderen Ende des erhöhten Sanktuariumsbereichs zwischen den beiden Vierungspfeilern. Diese Position der vorderen Chorschranken ist auch deshalb wahrscheinlich, weil, wie oben bereits angemerkt, erst vor kurzem (zwischen 1514 und 1520/21) durch Guido di Francesco die beiden Kanzeln innerhalb der Vierungspfeiler eingerichtet worden waren, die eine enge funktionale Verbindung mit den an jener Stelle errichteten, vor 1534 bestehenden Chorschranken gehabt hatten.²²⁷⁰ Es ist wenig wahrscheinlich, dass diese Disposition bereits weniger als 15 Jahre später wieder aufgegeben wurde und der Vorleser bzw. Kantor von den Kanzeln aus keinen Kontakt mehr zu dem im Langhaus vor einer nun weiter westlich befindlichen Raumgrenze befindlichen vermuteten Laienpublikum mehr gehabt hätte. Es ist also tatsächlich davon auszugehen, dass sich die von Guido di Francesco geschaffenen Chorschranken in der Tat am vorderen Ende des Sanktuariumsbereichs befunden hatten.

Damit muss das Chorgestühl zwischen 1526/33 und 1537 also tatsächlich in den Sanktuariumsbereich von S. Pietro eingebracht worden sein und hätte nicht in das Langhaus hineingeragt. Als Alternative wäre zunächst höchstens zu denken, dass, wie dies Bini, Manari und Ventura vermutet haben, in S. Pietro zu jener Zeit zwei Chorgestühle existiert haben, wobei eines im Sanktuariumsbereich und ein weiteres im Langhaus aufgestellt fand (vgl. Abb. 139 unten).²²⁷¹ Dies ist jedoch aus-

2269 ASpi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 154v.

2270 S. o. Kapitel VIII.3.c).

2271 In seiner Kommentierung des Vertragstexts zu Giovanni Bernardino, genannt „Cossa“, der ein Stück Gebälk „für die Tür der Kirche zum Chorgestühl“ („per la porta della chiesa intra nel coro“) fertigen sollte (s. o.), vermutet Manari, dass die Tür ursprünglich einmal „die beiden Teile des Chorgestühls“ („Ma quest’opera di Giovanni [...] dovea unire le due parti del coro ed esser quindi situata sopra la bella pora la bella porta intarsiata [...]“) verbunden haben soll, wobei nach Manari wohl einer im Sanktuariumsbereich und einer im Langhaus zu denken ist (Manari 1865b, S. 546 f.). Diese Überlegungen finden sich in gleicher Form auch bei Bini [1848] II [Ms.], S. 219 und dementsprechend auch auf der entsprechenden Rekonstruktionszeichnung bei Francesco Ernesto Ventura (Ventura 2003, S. 39). Siehe auch Garattoni 1966, S. 18; Siciliani, et al. 2000, S. 30.

Offenbar vermuten die drei Autoren an dieser Stelle, das neue Chorgestühl sei vor den vorderen Chorschranken aufgestellt worden, während das alte im Sanktuarium verblieben sei (vgl. insb. die Rekonstruktionszeichnungen Venturas). Fraglich ist dann aber, warum Manari und Bini an anderer Stelle davon ausgehen wollten, dass das Chorgestühl erst 1591 aufgestellt worden sei, da die Quellen, wonach man das Chorgestühl

geschlossen. Wenn das alte Chorgestühl im Sanktuariumsbereich gestanden hätte, müsste dort auch der Hochaltar vermutet werden. Die Mönche von S. Pietro hätten ihr neues Chorgestühl dann aber an einer Stelle errichtet, von der aus sie ihren eigenen Hochaltar nicht hätten sehen können. Die neuen Chorschränken wären dann für das alte Chorgestühl geschaffen worden, während für das neue Chorgestühl weder vordere noch seitliche Chorschränken nachweisbar wären. Schließlich gibt es auch überhaupt keinen Grund davon auszugehen, dass es in S. Pietro zwei Körperschaften gegeben hätte, die getrennt voneinander hätten sitzen müssen.

Obwohl Alfani's Bilder inzwischen stark restauriert sind,²²⁷² scheinen sie im Übrigen noch jeweils an den Orten in der Wandstruktur befindlich, an denen sie Orazio Alfani auch gemalt hatte. Während zumindest durch die später angebrachten Fresken im Bereich des Presbyteriums eindeutig dem Petrus mit seiner Standfigur und der Darstellung der Schlüsselübergabe die Nordseite, dem Paulus mit der korrespondierenden ganzfigurigen Darstellung und seiner Bekehrung eindeutig die Südseite zugewiesen ist, befindet sich bei der Bildwand die Petrus-Seite nun im Süden und die Paulus-Seite im Norden, ein Umstand, der wohl eindeutig auf die Drehung der Chorfassade bei ihrer Verlagerung zurückzuführen ist. Wahrscheinlich bestand diese Orientierung bereits, als 1436, wie in der „Graziani“-Chronik berichtet, der Hochaltar „nel mezzo fra le colonde del ditto coro“ aufgestellt und „de là e de qua le immagine de S. Pietro e de S. Pavolo“ errichtet wurden (Dok. 4b).

Es lassen sich jedoch noch weitere Aussagen über die ursprüngliche Gestalt der vorderen Chorschränken machen. So ist einer der vier außerordentlich qualitätvollen intarsierten Spiegel der heute im Haupt der *Cappella maggiore* befindlichen Holztür inschriftlich auf 1536 datiert und mit der Formel „Fr. Damianus de Bergamo Ordinis predicator: faciebat“ signiert (Abb. 556).²²⁷³ Die Fertigung dieser Tür lässt sich damit auf einen Rechnungsbucheintrag von 1537 zurückbeziehen, nach dem

erst 1591 ins Sanktuarium verlagert und benutzt habe, angeblich anders nicht deutbar wären (s. o. Fn. 2243). Beide Autoren argumentieren also nicht kohärent.

2272 S. o. Fn. 2259.

2273 Zit. nach Manari 1865b, S. 550. Dabei handelt es sich um eine Darstellung der Verkündigung auf dem linken oberen Feld dieser Tür. Die Datierung findet sich auf einer Kartusche über einem rechts oben in der Darstellung befindlichen Giebelfeld; die Signatur verläuft über das unter der Balustrade befindliche Gesims. Rossi vermutet, dass die Türen ursprünglich auch auf der Rückseite mit derartigen Spiegeln versehen waren. Er nimmt in diesem Zuge an, dass Fra Damiano neben der Verkündigung und der Auffindung Mose zwei weitere, nun verlorene Historientafeln gefertigt habe, da sich „4 quadri“ wohl nicht auf die beiden Darstellungen der abgeschlagenen Köpfe von Petrus und Paulus beziehen könne, Rossi 1872, S. Fn. 7. Die übrigen auf der Tür befindlichen Tafeln (zwei Grottesken und zwei Darstellungen eines Schiffs mit geblähten Segeln) erwähnt Rossi nicht. Da sich ganz ähnliche Schiffsdarstellungen auch mehrfach auf den Dorsalen der vorderen Stallen des Chorgestühls finden, könnte es tatsächlich sein, dass Valentino Martelli wie von Rossi vermutet die Tür neu gestaltete. Die Rückseite der Tür habe ich jedoch nicht ansehen können. Fra Damiano da Bergamo (1480–1549) ist der Bruder des Stefano Zambelli, der das Chorgestühl fertigte. Er stellte scheinbar vornehmlich Intarsienarbeiten her. Zu diesem Künstler vgl. *ibid.*, S. 191; Garattoni 1966, S. 17 Fn. 18; Siciliani, et al. 2000, S. 30 Fn. 21 mwH.

der Intarsienkünstler Fra Damiano da Bergamo Zahlungen „Pel coro [...] per 4 quadri“ erhält.²²⁷⁴ Damit wird die Tür also bereits vor der Neugestaltung des hinteren Chorbereiches durch Valentino Martelli um 1591–1609 als unmittelbar auf das Chorgestühl bezogen verstanden, und es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich bei ihr um die in zahlreichen der oben genannten Quellen mehrfach bezeugte „Porta del coro“ handelte, die sich nach Raffaele Sozi in der Mitte der „vorderen Chorschränken“ befunden hatte, und für die Giovanni Bernardino ab 1534 ein bronzenes Gebälkstück mit Fries und Architrav hatte schaffen sollen.²²⁷⁵ Die Disposition von Darstellungen der Petrusikonographie auf der linken und solchen der Paulusikonographie auf der rechten Türe (Abb. 556) wäre dann 1547 durch Orazio Alfani aufgegriffen worden, als er entsprechend zwei Petrus-Historien links und zwei Paulus-Historien rechts schuf (Abb. 894). Bei der Verlagerung von 1592 scheint nun gerade dieser Mittelteil stark verändert worden zu sein; darauf verweist auch die Anbringung der breiten Datierungstafel gerade an dieser Stelle (Abb. 233). So wurde die Tür nun nicht mitverlagert und möglicherweise auch die bronzene Rahmenstruktur aufgegeben. Möglicherweise musste man damit der Tatsache Rechnung tragen, dass die vorbestehende Eingangstür an der Westwand von S. Pietro abweichende Maße hatte.²²⁷⁶

Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch Zahlungen, die Guido di Francesco im Jahre 1543 „für die Tür unter dem Kruzifix“ erhält („per la porta sotto el Crocefisso“).²²⁷⁷ Dabei wird es sich erneut um die Tür in den vorderen Chorschränken gehandelt haben. Es ist bereits bemerkt worden, dass die Werkstatt von Guido di Francesco im Oktober 1534 einen „Arco“ niedergelegt hat.²²⁷⁸ Wie dies oben ausführlich dargelegt worden ist, ergeben sich für diese Maßnahme zwei Deutungsmöglichkeiten. Entweder, man interpretiert den „Arco“ als einen bogenförmigen Lettner, der in S. Pietro bis 1534 zusätzlich zu den vorderen Chorschränken bestanden hatte. Jenes Holzkreuz, das Giovanni Tedesco 1478 schuf, und das „nel mezzo della Chiesa“ Aufstellung finden sollte, hätte damit gemäß der gängigen Terminologie in den zeitgenössischen Quellen tatsächlich Aufstellung auf einem Lettner gefunden. Dieses Holzkreuz wäre dann bei der Niederlegung des Lettners auf die vorderen Chorschränken verlagert worden, die nach der Neuerrichtung der Kanzeln von 1515–1521 direkt über den Chorschränken eine

2274 S. o. Fn. 2224.

2275 So auch Rossi 1872, S. 193; Garattoni 1966, S. 18; Siciliani, et al. 2000, S. 30.

2276 Letzte Sicherheit dafür, dass diese Tür tatsächlich ursprünglich für die vorderen Chorschränken von S. Pietro geschaffen worden ist, ergibt sich aus der Tatsache, dass an jener Stelle, wo sie sich heute befindet, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts der Hochaltar von S. Pietro gestanden hatte. Sie muss sich also ursprünglich tatsächlich an einem anderen Ort befunden haben. Als der Hochaltar im Rahmen der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 nun an seinen heutigen Aufstellungsort vorverlagert wurde, wurden auch die vorderen Chorschränken verlegt. Dabei wurde die Tür „frei“ und konnte zur Neugestaltung des Chorscheitels genutzt werden, s. u. Kapitel VIII.4.c).

2277 ASPi, L. E. d. J. 1543, S. 42 nach Manari 1865b, S. 540.

2278 S. o. S. 471 f.

weitere Lettnerfunktion übernommen hätten.²²⁷⁹ Damit wäre also im Rahmen der Umgestaltungskampagne von ca. 1533–1537 die räumliche Disposition von einer dreiteiligen Raumstruktur (Marcia Halls „Typ 1“) zu einer zweiteiligen Raumstruktur hin verändert worden (Halls „Typ 2“), also dem von Hall so bezeichneten „Compromise Design“, bei dem die nun allein stehenden Chorschranken Teile der Lettnerfunktion übernommen haben sollen.²²⁸⁰

Wenn man aber davon ausgeht, dass in S. Pietro kein Lettner bestanden hat und die vorderen Chorschranken von Anfang an Lettnerfunktionen übernommen haben, so mag man davon ausgehen, dass diese vor 1534 eine Bogenform gehabt hatten, und dass ihre Niederlegung im Jahre 1534 den Auftakt der Neufassung der Umfassungsmauern durch Guido di Francesco bildete, die dieser zwischen 1534 und 1537 vorgenommen hat. Am Ende der Arbeiten wäre dann auch das Holzkreuz des Giovanni Tedesco auf die vorderen Chorschranken zurückgeführt worden (Abb. 894). In jenem Falle wäre die Raumdisposition von S. Pietro im Rahmen der Transformationskampagne von 1533 bis 1537 zumindest nicht grundsätzlich durch eine Veränderung der Anzahl der Unterräume verändert worden.

Die Anbringung eines Kreuzes auf den vorderen Chorschranken ist auch für die prominenteste italienische Kirche bezeugt, die zwar über vordere Chorschranken, aber nicht über einen Lettner verfügt, nämlich die Frarikirche in Venedig (Abb. 616). Von einer Anbringung des Holzkreuzes über den vorderen Chorschranken von S. Pietro mindestens seit ca. 1537 ist außerdem deshalb auszugehen, weil kurz nach der Verlegung der Chorschranken durch Francesco di Guido d. J. unter Valentino Martelli im Jahre 1592 eine „Cappella del Crocifisso“ erstellt wurde, in der nachweislich das Holzkreuz von Giovanni Tedesco Aufstellung fand.²²⁸¹ Ganz offensichtlich hatte das Kreuz durch die Verlegung der Chorschranken an die innere Westwand der Kirche seinen ursprünglichen Aufstellungsort verloren und erhielt nun eine neue, würdige Platzierung in Form einer Kreuzeskappe. Bei der in den Quellen genannten „Cappella“ wird es sich um einen Seitenaltar gehandelt haben, da Cesare Crispolti 1597 das Holzkreuz „a man dritta nel primo altare“ lokalisiert.²²⁸² Die Verlegung an seinen heutigen Ort ist erst im Jahre 1786 erfolgt, als die mittleren Altäre in beiden Seitenschiffen geschaffen wurden.²²⁸³

2279 Vgl. zu den Lettnerfunktionen oben S. 470 f.; vgl. zur möglichen Aufladung des Lettners oben Kapitel VIII.3.c).

2280 S. u. S. 1075. Zu berücksichtigen ist, dass die in S. Pietro um 1534 geschaffene Situation nicht genau Halls Typ 2 entsprach, da Hall – wie oben dargelegt – auch in diesem Dispositionstyp davon ausgeht, dass die Hauptfunktion des Lettners in einem Sichtschutz der in den Chorbereich einziehenden Mönche vor den im Langhaus befindlichen Laien bestanden hätte. Deshalb geht sie davon aus, dass der Lettner alle Schiffe umfassen hatte – was in S. Pietro ab 1534 aber nicht der Fall war (Abb. 146).

2281 S. u. Kapitel X.4.a) und XII.2.

2282 Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128; s. u. Kapitel XII.2.

2283 S. u. Kapitel XII.4.

c) Die ursprüngliche Kollokation des Chorgestühls von 1526–1537 und die Klärung der Tragweite der Chorgestühls- und Altarverlagerungen von 1436 und 1591/92

Die bis hierher angestellten Überlegungen haben ergeben, dass das Chorgestühl in der Tat gleich bei seiner Erschaffung zwischen 1526 und 1537 Aufstellung im Kircheninneren von S. Pietro gefunden hat und nicht etwa erst im Jahre 1591 eingebracht wurde. Außerdem ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass der Chorbezirk von S. Pietro zu jener Zeit an derselben Stelle eingerichtet worden ist, an der er sich auch heute befindet, nämlich im erhöhten Sanktuariumsbereich von S. Pietro, der sich seit ca. 1330 unverändert über die Bereiche des Chorpolygons und der Vierung erstreckt. Höchstwahrscheinlich sind nämlich die seitlichen Chorschränken seit ihrer zwischen 1534 und 1537 erfolgten Errichtung *in situ* verblieben, während die vorderen Chorschränken, die mit der so genannten „Bildwand“ an der inneren Westwand von S. Pietro zu identifizieren sind, bis 1592 am vorderen Ende des erhöhten Sanktuariumsbezirks, d. h. also zwischen den Vierungspfeilern an deren westlichem Ende gestanden hatten. Damit erscheint es immer unwahrscheinlicher, dass jener Rechnungsbucheintrag tatsächlich wörtlich zu verstehen ist, wonach Valentino Martelli mit der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 den Auftrag erhalten habe, das Chorgestühl gesamthaft in das Sanktuarium einzubringen („mettere il Choro nel Santuario“), da es sich bereits im Sanktuariumsbereich befunden haben wird.

Für eine letztliche Klärung der Frage, wie das Chorgestühl zwischen 1526/33 und 1537 genau disponiert wurde und welche Umgestaltungsarbeiten von Valentino Martelli im Zuge der Transformationskampagne von ca. 1591–1609 tatsächlich geleistet worden sind, ist nun die Beobachtung von entscheidender Bedeutung, dass im zweiten Jahrhundertviertel des 16. Jahrhunderts, gar nicht die gesamte Bestuhlung des Sanktuariumsbereichs erneuert worden ist. Tatsächlich sind nicht unbedeutende Teile vielmehr erst kurz nach der Jahrhundertmitte geschaffen worden. So verpflichtet sich nämlich der Holzschnitzer Benedetto di Giovanni di Pierantonio da Montepulciano (erwähnt zw. 1553 und 1584) am 20. Oktober 1555, gemäß eines beim Notar hinterlegten Modells (gemeint ist hier offenbar eine Zeichnung) zwei Zelebrantenbänke für das Sanktuarium von S. Pietro zu fertigen (Dok. 17).²²⁸⁴ Danach sollten diese Bänke aus Walnussholz bestehen, und ihre Spiegel sollten nach dem Vorbild des Chorgestühls von S. Pietro gestaltet sein. Über die Zeichnung hinaus sollten den Zelebrantenbänken nach Gutdünken des

2284 Vertrag transkribiert bei Manari 1866, S. 63–65 und Lolli 2019, S. 128 f.; die Kommentierung durch Manari findet sich auf S. 67 f. Die entsprechenden Buchungen von 1556–57 in ASPi, L. E. 20 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1552–1559), S. 222 und 249, sowie im L. E. 182 (Lonzini, et al. 2014 = 122 Lamberti) *Giornale* (1552–1559) an unterschiedlichen Stellen finden sich im Transkript bei Lolli 2019, S. 131–133.

Zu dem Künstler vgl. S. P., s. v. Benedetto di Giovanni di Pierantonio da Montepulciano (B. di Giovanni da Montepulciano; B. da Montepulciano; Benvenuti di Giovanni da Montepulciano), in: AKL IX (1994), S. 14 f.

jeweils regierenden Abts zwei oder drei Stufen zu Füßen des Sitzes angefügt werden. Außerdem sollten sie ein „Kymation auf dem Gebälk, über das heute das obere Gebälk verfügt“ („un cimatio sopra il cornicione che hora fornisce nella cornice di sopra“) erhalten. Von diesen Bänken solle die eine an der Stelle aufgestellt werden, an der sich die bisher genutzte alte Zelebrantenbank befand, die andere aber solle „gegenüber“ bei dem Hochaltar der Kirche aufgestellt werden („Deli quali seggi l’una debba porre dove hoggi sta il vecchio et l’altro all’incontro appresso l’altare grande della Chiesa di S. Pietro“).²²⁸⁵

1556 wird außerdem mit Ercole Siderio da Fermo wird ein Vertrag über die Vergoldung der Zelebrantenbänke geschlossen. Darin heißt es ausdrücklich, es gehe um „die zwei Bänke, die man heute von neu auf am Hochaltar der Kirche S. Pietro durch Meister Benedetto a Monte Pulciano“ schüfe („Mettere ad oro le due sedie, che hoggi si fanno di nuovo a[p]presso l’altare grande della chiesa di Sn Pietro da mastro Benedetto da Monte Pulciano...“). Ausdrücklich als Zusatzarbeit habe Ercole Siderio die Rückenlehnen / Dorsale bei den genannten Bänken, die sich um den Hochaltar gleichermaßen an diesen Orten befänden zu vergolden („E di più mettere ad oro in mordente le spalliere che hoggi son fatte appresso dette sedie esistenti intorno a l’altare grande parimenti in quei luochi...“).²²⁸⁶

Die Zelebrantenbänke stehen heute tatsächlich in der Nähe des Hochaltars; sie befinden sich westlich der seitlichen Zugänge zum Chorgestühl und flankieren ihn auf diese Weise beinahe (Abb. 155, 158, 415, 429 f., 432 f. und 580–587). Die Identifikation der heutigen Zelebrantenbänke mit den von Benedetto di Giovanni erscheint eindeutig: So stimmt die Beschreibung im Vertrag mit ihrer äußeren Erscheinungsform überein, und sie sind auf dem zentralen Spiegel der auf der Südseite stehenden Bänke mit „MDLVI“ datiert (Abb. 585); die 1555 begonnenen Arbeiten hat der Künstler also bereits im Folgejahr abgeschlossen.

Fraglich ist jedoch, wo sie 1555–1556 ihre ursprüngliche Aufstellung fanden. Aus dem Vertrag mit Benedetto di Giovanni geht hervor, dass bei der zwischen 1533 und 1537 erfolgten Fertigung des Chorgestühls unter Stefano da Bergamo eine auf einer Seite des Hochaltars befindliche Zelebrantenbank nicht angetastet worden war. Auf der anderen Seite des Hochaltars muss außerdem so viel Platz geblieben sein, dass man dort im Jahre 1555 eine weitere Zelebrantenbank errichten konnte. Nun haben die bisherigen Überlegungen ergeben, dass die bisher vermutete Allokation des Hochaltars mit Peruginos Altarwerk im Scheitel des Chorpolygons nicht verworfen werden muss, da der Chorbezirk sich auch nach seiner zwischen 1526/33 und 1537 erfolgten Erneuerung innerhalb des Sanktuariumsbereichs befunden haben wird.²²⁸⁷

2285 ASPi, L. C. 28, S. 167v nach Manari 1866, S. 63–65.

2286 ASPi, L. C. 28, S. 182v–183v, transkribiert bei Lolli 2019, S. 130 f. (von hier stammen die Zitate) und bei Manari 1866, S. 65–67. Die entsprechenden Buchungstexte transkribiert Lolli gemeinsam mit jenen, die sich auf Benedetto di Montepulciano beziehen, für die Fundstelle s. Fn. [2284](#).

2287 Es ist auch nicht möglich, mit Bini und Manari von einer Errichtung des neuen Chorgestühls vor den vorderen Chorschranken unter Beibehaltung des alten Chorgestühls im Sanktuariumsbezirk auszugehen, weil dann im Jahre 1500 der Hochaltar zunächst

Wenn sich der Hochaltar bei der Vertragsschließung mit Benedetto di Giovanni aber tatsächlich ungefähr im Scheitel der *Cappella maggiore* von S. Pietro befunden hatte, so wären als Aufstellungsort „neben“ diesem die beiden schräg stehenden Wände mit den seitlichen Fenstern denkbar. Das Chorgestühl hätte dann in seiner seitlichen Erstreckung vom östlichen Ende der gerade verlaufenden Seitenwand des Presbyteriums bis zum Bereich der Vierung gereicht, wo es vor sämtlichen Teilen der Rückwände des Guido di Francesco gestanden haben könnte. Ein Teil der Stallen hätte schließlich an der Rückwand der ehemals am vorderen Ende des Sanktuariumsbereichs befindlichen vorderen Chorschränken gestanden (Abb. 146).

Diese Disposition der Sanktuariums-Bestuhlung musste bei der Transformationskampagne von ca. 1591–1609 nun aus zwei Gründen umgestaltet werden. Erstens wollte man nämlich zu jenem Zeitpunkt die vorderen Chorschränken entfernen und zweitens den Hochaltar nach Westen hin vorziehen, um so in S. Pietro erneut eine Retrochordisposition zu schaffen. Warum diese Maßnahmen für nötig befunden wurden, muss an dieser Stelle noch offen bleiben; weiter unten werde ich ausführlich auf die Gründe für diese Umgestaltung eingehen.²²⁸⁸ Die ab 1591 vollzogenen Veränderungen am Chorgestühl sollen jedoch bereits an dieser Stelle besprochen werden, um so letzte Gewissheit über die zwischen 1526/33–1537 eingerichtete Chorgestühls-Disposition zu erreichen.

Wenn nun im Jahre 1592 die vorderen Chorschränken entfernt wurden, so musste Valentino Martelli auch für die Entfernung der daran angelehnten Stallen des Chorgestühls sorgen. Außerdem mussten, wenn der Hochaltar vorverlegt wurde, natürlich auch die Zelebrantenbänke verlegt werden, damit die am Messopfer beteiligten Zelebranten nach wie vor in der Nähe des Altars sitzen konnten. Beide Aufgaben sollte Valentino Martelli nun in ästhetisch befriedigender Weise und möglichst so vollziehen, dass eine nachträgliche Umgestaltung der Sanktuariums-Bestuhlung nicht unmittelbar ins Auge fiel. Dies ist ihm so gut gelungen, dass der eigentliche Inhalt der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 sogar der Forschung bisher verborgen geblieben ist.

Das mag daran liegen, dass Valentino Martelli entgegen der Formulierung, wonach er „das Chorgestühl ins Sanktuarium stellen“ sollte, in der Substanz eigentlich nur relativ wenige Teile verändern musste. So konnte das Chorgestühl zumindest in dem Bereich östlich der beiden seitlichen Zugänge zum Chorgestühl entlang der geraden Wände vollständig bestehen bleiben (Abb. 150, blaue Bereiche). Verändern musste Martelli nur den vorderen und hinteren Bereich. So hat Martelli in der Tat nun zunächst jene Stallen entfernt, die sich an der Rückseite der vorderen Chorschränken befunden hatte. Sodann hatte er die bis 1591 an den Schrägwänden im Chorpolygon befindlichen Zelebrantenbänke des Benedetto di Giovanni an den beiden westlichen Teilen der seitlichen Chorschränken aufzustellen und die dort befindlichen Stallen des Mönchschores an die Schrägwände des Chorpolygons zu verbringen (Abb. 150, 563,

vor dem vorderen Chorschränken errichtet worden wäre, ohne dass sich hier bereits ein Chorgestühl befunden hätte. Dies ist oben jedoch bereits ausgeschlossen worden, s. o. Kapitel VIII.2.c) und VIII.2.e).

567 und 580f.). Die Zelebrantenbänke und die genannten Teile des Chorgestühls hätten also jeweils mehr oder weniger ihre Plätze getauscht.

Nun wird auch deutlich, dass die nunmehr im Chorscheitel von S. Pietro befindliche „Porta del Coro“ sich tatsächlich einmal in den vorderen Chorschranken von S. Pietro befunden haben muss. Bis 1591 hatte an ihrem heutigen Aufstellungsort der Altar gestanden, sie müssen also in der Tat später hierhin verlagert worden sein. Da sie in den Quellen jedoch als „Porta del coro“ bezeichnet wird, muss sie in der Tat von Anfang an ein enges Verhältnis zum Chorgestühl gehabt haben; ein anderer Anbringungsort als in den vorderen Chorschranken ist vor dem Hintergrund der nun erlangten Erkenntnisse kaum mehr denkbar. Im Rahmen der Transformationskampagne von 1591 wurden nun gleichzeitig der Hochaltar vorverlegt und die vorderen Chorschranken entfernt. Genau zu jener Zeit, als also auch der mittlere Teil des Chorpolygons in seinem unteren Bereich durch die Vorverlagerung des Hochaltars neu gestaltet werden musste, wurde also eine ähnlich dem Chorgestühl gestaltete Tür frei. Sie muss Martelli in ihrer hervorragenden künstlerischen Gestaltung als ein geradezu ideales Abschlusselement für den neu zu gestaltenden östlichen Abschluss des Chorgestühls erschienen sein, mit dem sich die beiden gerade hierhin verlegten Chorgestühls-Teile vor den Schrägwänden ästhetisch befriedigend verbinden ließen. Außerdem wurde die zentrale Stelle des Gestühls durch einen künstlerischen Höhepunkt ausgezeichnet, nämlich die „Porta del coro“ mit ihren herrlichen Intarsien-Spiegeln. Die Einrichtung der Terrasse hinter dieser Tür scheint dementsprechend erst ein *Afterthought* gewesen zu sein, welcher der Tür neben ihrer primär ästhetischen Zweckbestimmung als Chorschluss nun auch einen tatsächlichen funktionalen Zweck gegeben hat.

Mit dieser Erklärung wären sämtliche bisher ermittelten Befunde in Einklang zu bringen. Das Chorgestühl hätte sich in der Tat schon seit ca. 1537 im Sanktuariums-bereich befunden, der zu jener Zeit auch mit neuen seitlichen und vorderen Chorschranken versehen worden war. Gleichzeitig hätte man eine Erklärung für erst 1591 erfolgten Auftrag des Valentino Martelli, das Chorgestühl „in das Sanktuarium zu stellen“.

Die hier angestellten Erwägungen lassen sich nun auch durch den Denkmalsbefund untermauern. So ist es bei näherer Betrachtung offensichtlich, dass die Zelebrantenbänke ursprünglich nicht für ihren heutigen Aufstellungsort geschaffen worden sind. Im östlichen Bereich ihrer rückwärtigen Sockelzonen sind die Bänke grob durchschnitten worden; besonders deutlich wird das an der Stelle des ursprünglich ganz offensichtlich weiterlaufenden Schmuckbands (Abb. 538 und 587). Offenbar waren die Zelebrantenbänke mit den jeweils ursprünglich nach Südwesten laufenden Fortsetzungen der Sockelzone mit dem an den Seitenwänden stehenden Chorgestühl verbunden worden. Ein ähnlicher Befund ergibt sich auch bei einem näheren Blick auf die östlichen Gebälkzonen der Zelebrantenbänke, bei denen das Kranzgesims offenbar ebenfalls jeweils nach Südwesten fortgelaufen war; womöglich handelte es sich bei dem mit einem floralen Kyma geschmückten Kranzgesims um das im Künstlervertrag genannte „Kymation auf dem Gebälk, über das heute [d. h. auf dem Plan, der nun um ein Kymation ergänzt wird] das obere Gebälk verfügt“.

Die Einbringung von Chorgestühls-Stallen an den Schrägwänden und der Tür in der zentralen Wand des Chorpolygons ist demgegenüber mit größerer Sorgfalt ausgeführt worden. Hier hatte Martelli, wenn die hier vorgestellte Theorie zutrifft, die Aufgabe zu bewältigen, die Übergänge von den vorbestehenden, entlang der Seitenwände verlaufenden Chorgestühlsteile zu den neu eingebrachten Stallen an den Schrägwänden und von dort aus zu der ebenfalls erst jetzt hierhin verlagerten Rahmung der zentralen Tür zu vermitteln. Und tatsächlich ergeben sich bei näherem Hinsehen einige Konflikte. So ist beispielsweise der innere linke Eckkonflikt dahingehend gelöst, dass im Bereich der unteren Forma unten zwei Konsolen und oben zwei Knäufe miteinander verwachsen (Abb. 588). Dabei stoßen nun zwei Knochen aufeinander, die sich aber nur scheinbar kreuzen; der rechte der beiden Knochen wird nämlich unter dem ersten nicht fortgesetzt; die beiden Knäufe sind also erst nachträglich aneinandergefügt worden. Dies wird auch im hinteren Bereich des rechten Knaufs deutlich, der sowohl rechts als auch links einen Spiegel in ästhetisch unbefriedigender Weise anschneidet; auch haben beide Spiegel eine vollkommen unterschiedliche Motivik. Hier wurden also offenbar Spiegel, die aus einer anderen Aufstellung stammten, nachträglich eingefügt, um den Eckkonflikt zu lösen. Bei der oberen Form ist der Eckkonflikt im Bereich des Gebälks weit befriedigender gelöst, doch stoßen auf Höhe der Sockelzone der hinterfangenden Dorsale erneut zwei Knäufe recht unschön aufeinander.

Der rechte innere Eckkonflikt ist dagegen zumindest im Bereich der unteren Forma weit befriedigender gelöst (Abb. 589); möglicherweise konnte Martelli an dieser Stelle eine Ecklösung aus dem Bereich des ehemaligen Übergangs der seitlichen auf die hinter den vorderen Chorschränken stehenden Stallen transferieren. Hier mag die Ecklösung nämlich über die Schrägstellung einer oder mehrerer Stallen erreicht worden sein, wie dies beispielsweise auch beim Chorgestühl von S. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig der Fall ist (Abb. 617–619). Im Bereich des Gebälks gibt es jedoch auch hier wieder erhebliche Konflikte. Ähnlich konfliktreiche Situationen sind auch in den beiden äußeren Ecken zu beobachten (Abb. 590f.).

Außerdem hatte Martelli nun die Tatsache zu überspielen, dass die schräg stehenden Wände nicht direkt an die seitlichen Wände angesetzt waren, sondern entsprechend der spezifischen Chorschluss-Lösung des Baukörpers mit einem gewissen Versatz (Abb. 432). Da Martelli die Wand an dieser Stelle nur einmal umbrechen konnte, musste er die schräg stehenden Stallen weit vor die hinter ihnen befindliche Wand setzen; außerdem verläuft das Chorgestühl aus diesem Grund auch nicht parallel zur Wand, sondern konisch versetzt, was bei einer Betrachtung vor Ort immer ein wenig störend ins Auge fällt.

Es ist also in der Tat davon auszugehen, dass auch die an den Schrägwänden und an der zentralen Wand des Chorpolygons stehenden Teile des Chorgestühls erst nachträglich eingebracht worden sind. Wenn nun tatsächlich davon ausgegangen wird, dass die Stallen an den Schrägwänden ursprünglich an jener Stelle gestanden hatten, wo sich heute die auf das Dorsale bezogen drei Joch breiten Zelebrantenbänke befinden, so müsste man aufgrund der etwas geringeren Breite der Joche beim Chorgestühl davon ausgehen, dass hier ursprünglich vier Stallen der oberen und der

unteren Forma gestanden hatten. Dies entspricht nun tatsächlich auch der der Anzahl zumindest der Stallen der vorderen Forma im Bereich der Schrägwände. Da in der hinteren Forma des Chorgestühls hier aber jeweils insgesamt sieben Stallen stehen, ergeben sich jeweils „überzählige“ Stallen. Es muss nun davon ausgegangen werden, dass diese jenen Teilen des Chorgestühls entnommen wurden, die ursprünglich an der Rückseite der vorderen Chorschranken gestanden hatten. Von hier mögen auch weitere Teile stammen, die Martelli für die die Tür flankierenden Bereiche im zentralen Abschnitt des Chorpolygons genutzt hat; wahrscheinlich bezieht sich dies auch auf die Gebälkzone, die auch in diesem Bereich durchläuft.

Damit finden sich die eingangs dieses Kapitels aufgestellten Überlegungen zur ursprünglichen Disposition des Chorgestühls sowohl durch Schriftquellen als auch durch den Baubefund bestätigt (vgl. Abb. 146 und 148). Daraus ergeben sich nun erhebliche Folgerungen für zahlreiche Überlegungen, die bisher über die räumliche Disposition zu unterschiedlichen Zeiten getroffen worden sind. Zunächst bietet sich nun eine weitere Deutung zu dem Memorialbericht vom 15. Dezember 1591 an, der oben in Zusammenhang mit den Überlegungen zur Reliquientranslation von 1534 vorgestellt worden ist, wonach die Reliquien auch zu jenem späteren Zeitpunkt aus dem alten Altar in die Sakristei verlagert worden seien, „um das neue Chorgestühl herstellen zu können“ („et questo per poter fare il Choro novo“.²²⁸⁹ Oben war vorgeschlagen worden, dass diese Verlagerung, die ja ausdrücklich damit begründet worden war, dass so die Schaffung des neuen Chorgestühls und nicht etwa der neuen Altarblocks ermöglicht werden sollte, wahrscheinlich darauf zurückgeht, dass man die Totenruhe der Heiligen nicht durch in der Nähe ihrer Reliquien ausgeführte Arbeiten stören wollte.²²⁹⁰ Wenn man nun aber weiß, dass Valentino Martelli einen Teil des Chorgestühls an den bis 1591 gültigen Aufstellungsort des Hochaltars verlagern sollte, so ist die Entfernung des Hochaltars tatsächlich eine Voraussetzung für die Errichtung des „neuen Chorgestühls“. Die Reliquienverlagerung von 1591 könnte trotz des direkten Wortlauts der Quelle tatsächlich unmittelbar mit der Entfernung des Hochaltars aus dem Apsis-Scheitel zusammengehangen haben.

Die in diesem Kapitel angestellten Überlegungen erlauben jedoch auch weitere Rückschlüsse auf die 1436 eingerichtete räumliche Disposition. So ist nun bekannt, dass der Hochaltar zumindest in der Mitte des 16. Jahrhunderts von einer vorbestehenden Zelebrantenbank flankiert gewesen war. Wenn es also in dem zeitgenössischen Memorialbericht des Antonio Veghi heißt, der Altar sei 1436 „zwischen die Säulen des Chorgestühls“ („fra le colonne del ditto coro“, Dok. 4b) gestellt worden, so wird es sich dabei nicht eigentlich um das Chorgestühl, sondern um die damals bereits vielleicht ähnlich dem Chorgestühl gestalteten Zelebrantenbänke gehandelt haben. Eine der Zelebrantenbänke ist zwischen 1436 und 1555 wohl verlorengegangen; möglicherweise wurde sie bei der Umgestaltung des Hochaltars zwischen 1483/96 und 1500 z. B. wegen eines schlechten Erhaltungszustands entfernt.

2289 ASPi, Lib. Div. 125 (= Loncini, et al. 2014, S. 433, Nr. 127), S. 41r nach Garattoni 1966, S. 19 Fn. 24 und Siciliani, et al. 2000, S. 30 Fn. 27. S. o. Fn. 2235.

2290 S. oben S. 689 ff. und außerdem unten S. 774.

Die 1436 vorgenommene Beseitigung der Retrochordisposition mag nun ganz ähnlich verlaufen sein wie die zwischen 1591 und 1609 erfolgte Neuschaffung der Retrochordisposition durch Valentino Martelli. Die langen, aber letztlich nicht eindeutigen Ausführungen von Antonio Veghi bzw. aus der „Graziani“-Chronik sind nun wohl so zu lesen, dass 1436 ebenfalls nicht das vollständige Chorgestühl aus der „Tribuna“ entfernt wurde, sondern der „Platztausch“ („che adesso è fatto el coro dove stava lo altare“) *innerhalb* von Vierung und Chorpolygon vollzogen wurde. Wahrscheinlich sind auch bei dieser Umgestaltung weite Teile des Chorgestühls stehen geblieben, wobei lediglich die Zelebrantenbänke in die Nähe des in den Chorscheitel verlagerten Hochaltars an die Schrägwände des Chorpolygons gestellt wurden. Die ehemals dort vorhandenen Teile des Chorgestühls könnten dann verwendet worden sein, um den Bereich um die 1436 neu geschaffenen vorderen Chorschranken zu füllen (Abb. 142 f.). Somit ist es gut möglich, dass Valentino Martelli, als er zwischen 1591 und 1609 in S. Pietro wieder eine Retrochordisposition schuf, genau umgekehrt zu jenen Schreibern und Architekten gearbeitet hat, die 1436 die bis dahin gültige Retrochordisposition von S. Pietro beseitigt haben.

VIII.5 Umgestaltung in eine florentinisch geprägte Renaissance-Kirche? Der Abschluss der Arbeiten an der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände in der Mitte des 16. Jahrhunderts und das Ergebnis der Umgestaltungen von ca. 1484–1555

Die Schaffung der beiden Zelebrantenbänke waren nicht die ersten Arbeiten, die Benedetto di Giovanni da Montepulciano im Kircheninneren von S. Pietro ausgeführt hat. Unmittelbar zuvor hatte er nämlich in den Jahren 1553 und 1554 in das bis dahin wohl mit einem offenen Dachstuhl gedeckte Mittelschiff von S. Pietro jene gigantische hölzerne kassettierte Soffite eingezogen, die dort auch heute noch besteht (Abb. 222). Der entsprechende Vertrag wurde im Dezember 1553 geschlossen und verpflichtete Benedetto da Montepulciano innerhalb eines Jahres gemäß einem zuvor vorgelegten hölzernen Modell die Decke zu beenden und dieser über das Modell hinaus Schnitzereien einzufügen, die im Modell nicht vorhanden seien und ebenso ein rundes oder ovales Feston in der Mitte. Dafür sollte er alles Material von den Mönchen und darüber hinaus 220 Scudi als Lohn erhalten.²²⁹¹

2291 Vertrag vom 1. Dezember 1553 mit notarieller Urkunde durch Notar Giulio Salusti mit Maestro Benedetto di Giovanni Pierantonio da Montepulciano, die Decke innert eines Jahres fertigzustellen, laut Lolli 2019, S. 124 f. zu finden in ASPI, L. C. 28, S. 156v–157v (S. 137v, 156v nach Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 189, Bini [1848]

Damit wurde die 1495 mit der Wölbung der Seitenschiffe begonnene Neufassung der Deckengestaltung im Langhaus von S. Pietro vollendet. Außerdem erhielt das Langhaus zwei neue Ausstattungsstücke; so wurden im Jahre 1555 unmittelbar östlich der beiden westlichsten Säulen die beiden auch heute noch erhaltenen Weihwasserbecken aufgestellt (Abb. 182).²²⁹²

Damit lässt sich eine gewisse Vorstellung über die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände von S. Pietro gewinnen, wie diese über den relativ langen Zeitraum von 1484 bis 1555 realisiert worden ist, und die heute aufgrund der Transformationskampagne von ca. 1591–1609 und späterer Umgestaltungen nur noch teilweise unmittelbar im Kircheninnenraum erkennbar ist. An Peruginos Hochaltar-Werk, dem neuen Hochaltar-Block, den Chorschranken, dem Hochaltar, dem Chorgestühl, den Zelebrantenbänken, wohl auch den Orgeln mit ihren neu geschaffenen *Cassae* und den neuen Seitenaltären im rechten Seitenschiff hatte nun

II [Ms.], S. 194f.); Vertrag transkribiert bei Manari 1866, S. 61–63 (dort lokalisiert L. C. 28, S. 156 tergo) und Lolli 2019, S. 124f. Die entsprechenden Buchungen für das Jahr 1554 und 1555 sind transkribiert bei Lolli 2019, S. 126–128.

1591 ist der Soffitte auch das Kranzgesims angefügt worden; ASPi, L. E. (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1587–1591), S. 27 und 71 nach Bini [1848] II [Ms.], S. 194f. Manari kennt diese Zahlungen nicht und zitiert nur erhebliche Zahlungen im Februar und Oktober 1554; letztere Zahlung ist mit dem Vermerk „per la soffitta [...] per ogni resto“ versehen, war also wohl abschließend, ASPi, L. E. 82 (62 offensichtlich ein typografischer Fehler bei Manari) (Belforti; offenbar = L. E. 182 Lonzini, et al. 2014 = 122 (vgl. dort Signatur Nr. 187, die 87 Belforti entspricht) Lamberti) *Giornale* (1552–1559), S. 21 und *ibid.*, S. 3 sowie L. E. d. J. 1554 *Mastro*, S. 16, nach Manari 1866, S. 63. Es ist Benedetto di Giovanni offenbar gelungen, die Soffitte in der Tat innerhalb des Jahres 1554 fertigzustellen, da er laut Manari 1554 eine Zahlung „per ogni resto“ erhält.

Gurrieri behauptet eine Soprintendenza von Giovan Battista Caporali und Galeazzo Alessi bei der Errichtung der Soffitte, bringt jedoch keine Belege, Gurrieri 1953, S. 30. Fraglich ist, ob dies überhaupt plausibel ist. Manari führt in seiner Quellensammlung nur Belege für eine Beteiligung Galeazzo Alessis am Neubau des Chiostro delle Stelle und der neuen Bibliothek des Kloster zwischen 1571 und 1578 auf. Bei letzterer sei, so Manari im Kommentarteil, nicht aber in den Quellentranskripten, Giovanni Battista Caporali beteiligt gewesen, Manari 1866, S. 162f. Des weiteren führt er für 1573–75 Quellen zu einem Giulio und einem Giovanni Maria Caporali auf; ersterer sei zwar auch Architekt gewesen, für S. Pietro haben beide aber nur große Fahnen („drapelloni“) und Malereien in der Sala nova ausgeführt, die womöglich mit der von Galeazzo Alessi errichteten Bibliothek identisch ist, Manari 1865b, S. 163f. Dementsprechend wird sich Manari schlicht vertan haben, als er eine Beteiligung von *Giovanni Battista* Caporali an den Arbeiten Alessis behauptet; in Wahrheit handelte es sich um *Giulio* Caporali. Der von Gurrieri und bezüglich einer Zusammenarbeit mit Alessi im Kommentarteil auch von Manari genannte Giovanni Battista Caporali tritt dagegen in Wahrheit zwischen 1521 und 1529 – also weitaus früher – mit Arbeiten in S. Pietro in Erscheinung. Er malt in diesem Zeitraum die Verkündigungskapelle in S. Pietro aus; im Kommentarteil möchte ihn Manari sogar als Ausmaler aller vier ab 1506 neu errichteten Kapellen auf der Nordseite von S. Pietro sehen, *ibid.*, S. 463–466.

Mithin irren sowohl Gurrieri als auch Manari offensichtlich, wenn sie von einer Beteiligung von *Giovanni Battista* Caporali an den Projekten Alessis ausgehen; darüber hinaus ist Gurrieris Behauptung einer Beteiligung von Alessi und Giovanni Battista Caporali an der Soffitte von S. Pietro offensichtlich abzulehnen.

die an der klassischen Antike orientierte Formensprache der Renaissance in S. Pietro Einzug gehalten. Mit den vier am linken Querhausarm und dem linken Seitenschiff angefügten Kapellen des Guido di Francesco waren der Kirche außerdem Räume angefügt worden, die in ihrem Inneren durchweg in einem klassizistischen Idiom durchgebildet worden waren (Abb. 144, 749–783). Ihre Wandgestaltung basierte auf einer modifizierten korinthischen Pilasterordnung, die sowohl in der Durchbildung der Ornamente (hohe Variation bei den Kapitellen; teils Verkehrung der Voluten!) wie auch in der architektonischen Anordnung (über Eck gestellte Pilaster!) einen souveränen Umgang mit klassischen Säulenordnungen aufweisen. Es wird unmittelbar deutlich, dass Guido di Francesco einer künstlerischen Richtung folgte, welche die klassischen Säulenordnungen nicht nur kannte, sondern vielmehr auch bereit war, sie fortzuentwickeln und dabei eigene künstlerische Positionen zu entfalten – worauf im Folgenden noch näher einzugehen sein wird. Durch die Gestaltung der Portale zu den Kapellen wirkte diese Formfindung dann auch direkt in den eigentlichen Kircheninnenraum von S. Pietro hinein (Abb. 252).

Die Wölbung der Seitenschiffe und der Einzug einer Soffitte mag man nun einem übergreifenden Bestreben zuordnen, den Kircheninnenraum von S. Piero auf ein am formsprachlichen Idiom der (Früh-)Renaissance orientiertes Ideal hin umzuformen, ohne dabei auch nur Teile des vorbestehenden Raumhülle niederzulegen. Offenbar sahen die Mönche von S. Pietro und die von ihnen beschäftigten Künstler die Möglichkeit, den Kircheninnenraum auf ein neues geschmackliches Ideal hin anzupassen, ohne ihn – wie dies an prominentester Stelle im Falle von S. Pietro in Vaticano geschehen war – vollständig zu verwerfen.²²⁹³ Besonders deutlich wird dies im Falle der Seitenschiffe, wo die neuen Kreuzgratgewölbe, wie oben ausgeführt worden ist, die älteren, in ihrer Formensprache deutlich „gotischen“ Gewölbe nur verdeckten und nicht etwa zerstörend an deren Stelle traten (vgl. für die älteren Gewölbe Abb. 29 und für die neueren Abb. 249 und 332).

Mit den zwischen ca. 1484 und 1555 ergriffenen Maßnahmen wurde der Kircheninnenraum von S. Pietro aber nicht nur an den veränderten Zeitgeschmack angepasst, sondern auch insgesamt reicher gestaltet. Dies mag insbesondere aufgrund gesteigerter Repräsentationsbedürfnisse der Mönche von S. Pietro erfolgt sein, möglicherweise aber auch aus einer Bestrebung, dem Lob Gottes durch eine besonders reiche Ausstattung eines der ihm geweihten Häuser Ausdruck zu verleihen. Beide Beweggründe sind oben bereits insbesondere in Bezug auf das durch Pietro Perugino geschaffene Hochaltarwerk herausgearbeitet worden.²²⁹⁴

Höchstwahrscheinlich brachte die Umgestaltung hin zu einem Kircheninnenraum der Renaissance auch eine Umgestaltung der Wandflächen mit sich. So sind, wie dies oben ausführlich dargelegt worden ist, umfangreiche Verputzungen im Kircheninnenraum im Kircheninnenraum und das Malen zahlreicher Heiligendarstellungen nachweisbar. Es ist aber letztlich nicht beweisbar, ob durch diese

2293 Vgl. zur Baugeschichte von Neusanktpeter im Überblick Buchowiecki 1967, S. 115–129.

2294 S. o. Kapitel VIII.2.h).

Arbeiten in S. Pietro die bisher oft mit italienischen, insbesondere florentinischen und venezianischen Kirchenbauten der Renaissance assoziierte, in S. Pietro aber bereits für die Gewölbe des 13. Jahrhunderts nachweisbare Bichromatik geschaffen wurde, die dann vereinzelt durch Heiligenzyklen oder Seitenaltäre umgebende Heiligenfresken aufgelockert worden wäre.²²⁹⁵

Um das Ziel einer künstlerischen Ajourierung und einer Bereicherung des Kircheninnenraums zu erreichen, beauftragten die Mönche nun einerseits angesehene Peruginer Künstler wie Fino di Ugolino und Pietro di Cristoforo Vannucci („Il Perugino“). Andererseits beauftragten sie aber für die Ausführung des Chorgestühls Stefano da Bergamo, der offenbar eine international besetzte Werkstatt führte bzw. international erfahrene Künstler anleitete, die für dieses Projekt hinzugezogen wurden. Für die Gestaltung der Decken und Wände wurden jedoch fast durchweg Künstler beauftragt, die aus der Toskana stammten. Dies gilt sowohl für die Architekten und Steinmetze Francesco di Guido und Guido di Francesco, die ursprünglich aus Settignano stammten, als auch für den Holzschnitzer Benedetto di Giovanni da Montepulciano. Möglicherweise liegt darin eine ganz bewusste Entscheidung der Mönche von S. Pietro, die sich von diesen Beauftragungen erhofft haben mögen, ein insbesondere an der Florentiner Frührenaissance orientiertes Kunstidiom in ihren Kircheninnenraum zu importieren.

Die Ajourierung gerade des Langhauses von S. Pietro hin zu den Formen einer Florentiner Frührenaissance mag den Mönchen von S. Pietro auch deshalb als realistisch durchführbares Projekt erschienen sein, weil zentrale Kirchenbauten dieser Epoche in Florenz als Basiliken ausgeführt worden waren. Damit schien der Mitte des 10. Jahrhunderts errichtete Kirchenbau von S. Pietro zumindest im Langhaus relativ leicht aktualisierbar zu sein, sodass es gar nicht als Notwendigkeit erscheinen musste, den Kirchenbau insgesamt zu verwerfen.

Stellt man sich nun S. Pietro als grundsätzlich bichromatisch gefassten Bau vor, der noch dazu zu jener Zeit noch über einen beleuchteten Obergaden verfügte, so mag das Ergebnis der Ajourierungen in manchen Bereichen durchaus der Gestaltung der Langhäuser der von Filippo Brunelleschi entworfenen Kirchenbauten S. Lorenzo (Neubau ab 1421, Abb. 1239f.) und S. Spirito (Neubau 1444–1487, Abb. 1242) ähneln.²²⁹⁶ Auch bei diesen Kirchen handelt es sich um dreischiffige Säulenbasiliken, deren Seitenschiffe gewölbt sind und deren Mittelschiff eine kassettierte Holzdecke überspannt. Sie sind heute bichromatisch gefasst; für einzelne Florentiner Kirchen ist aber nachweisbar, dass die Oberflächen teils mit Figurenfresken ausgebildet waren bzw. werden sollten. Bekannte Beispiele hierfür sind Pontormos 1546 begonnene Fresken in der *Cappella maggiore* von S. Lorenzo (1546–1556) und die Ausmalung von Brunelleschis Kuppel von S. Maria del Fiore durch Giorgio Vasari und Federico

2295 S. o. Kapitel VIII.1.

2296 Zu S. Lorenzo vgl. im Überblick Wundram 1993, S. 194–212; Paolucci 2003, S. 82–98; Touring Club Italiano 2012b, S. 289–301. Zu S. Spirito vgl. Wundram 1993, S. 269–275; Paolucci 2003, S. 266–285; 1428–1432; Touring Club Italiano 2012b, S. 453–458.

Zuccari (1572–1579).²²⁹⁷ Damit mag die zwischen ca. 1484 und 1555 hergestellte Gestaltung der Wandflächen in S. Pietro durchaus jener der Wandflächen in den genannten Florentiner Kirchen im 16. Jahrhundert entsprochen haben. Die Abweichung der Muldengewölbe in den Seitenschiffen der Florentiner Kirchen auf der einen Seite und der Verwendung von Kreuzgratgewölben in S. Pietro mag dagegen der Tatsache geschuldet sein, dass diese noch vor dem Beginn der Tätigkeiten der Meister aus der Toskana in S. Pietro durch Fino di Ugolino und damit durch einen Peruginer Architekten ausgeführt worden waren.

Die Gestaltung der Wand- und Gewölbeflächen von S. Lorenzo und S. Spirito ist nun stark durch die Verwendung von in *Pietra serena* ausgeführten Baugliedern der klassischen Formensprache geprägt, die Brunelleschi dazu nutzt, die Flächen zu gliedern und gleichzeitig auf das tektonische Funktionieren der Wand- und Gewölbeflächen zu verweisen. Dies wird in S. Pietro mindestens auch an den Chorschranken, in den Seitenkapellen und an deren Zugängen der Fall gewesen sein. Dabei ist zu beachten, dass die heute dort sichtbare orangene *Marmorino*-Fassung einzelner aus *Pietra serena* gefertigter Bauglieder wie zahlreicher Pilaster und der Gebälkzonen erst im 18. Jahrhundert angebracht worden ist, sodass die Gestaltung ursprünglich noch stärker der der beiden genannten Florentiner Kirchen entsprochen haben wird. Einzelne Bereiche wie etwa die Sockelzone der Chorschranken werden jedoch bereits im 16. Jahrhundert mit – ästhetisch allerdings stark abweichenden – Marmor-Imitationen verziert gewesen sein; so finden sich in der Sockelzone der linken seitlichen Chorschranken unter der Malschicht des 18. Jahrhunderts relativ krude gemalte Fiktionen buntsteiniger Schmuckbänder. Ob auch weitere Teile der Kirche wie etwa der Obergaden in jener Zeit durch *Pietra-Serena*-Elemente gegliedert worden sind, lässt sich heute nicht mehr ermitteln. Auch ist zu beachten, dass die Wände der Querhausarme und Seitenschiffe wahrscheinlich erst im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 mit der heute sichtbaren architektonischen Inkrustation versehen worden sind; möglicherweise wurde dabei jedoch ein Plan verwirklicht, der bereits zur Zeit von Guido di Francesco oder sogar Francesco di Guido dem Älteren bestanden hatte.²²⁹⁸

Bei dem Entwurf der Kapellen-Innenräume hat sich Guido di Francesco nun allerdings eindeutig an Gestaltungsprinzipien Brunelleschis angelehnt (Abb. 144, 749–783). Dies zeigt sich beispielsweise bei der letztlich an gotischen Formprinzipien orientierten direkten Beziehung von Bögen und mit ihnen korrespondierenden Stützen. Diese ist als bestimmendes Gestaltungsmerkmal für Brunelleschis

2297 Pontormos Fresken im Sanktuarium von S. Lorenzo wurden 1742 entfernt, Paolucci 2003, S. 94; Touring Club Italiano 2012b, S. 292. Vgl. hierzu insb. Cox-Rearick 1964, S. 318–356; Nigro 1991, Nr. 68–77 (inklusive der Vorbemerkungen) und ausführlich Firpo 1997.

Zur Kuppelausmalung von S. Maria del Fiore vgl. Wundram 1993, S. 79; Paolucci 2003, S. 78–80; Touring Club Italiano 2012b, S. 161.

2298 S. zur Datierung der Malschichten und der architektonischen Inkrustationen der Seitenschiffe unten Kapitel X.3.a) und XII.4.e).

Architektur erstmals von Heinrich Klotz und in jüngerer Zeit umfassend durch Uta Schedler herausgearbeitet worden.²²⁹⁹ Danach hat Brunelleschi die gotische Architektur der Florentiner Kathedrale S. Maria del Fiore eingehend studiert, wo das nicht zuletzt auch in der französischen Gotik zu beobachtende Prinzip streng eingehalten wird, dass jeder Gewölbebogen durch einen in der Stärke und Gestaltung genau abgestimmten Pfeiler bzw. Dienst vorbereitet wird. Dieses Prinzip hat Brunelleschi nun offenbar auf die von ihm verwendeten antikisierenden Formenelemente übertragen und beispielsweise an der Altarwand (also der Süd- wand) der Alten Sakristei von S. Lorenzo (1421–1429) angewandt (Abb. 1241).²³⁰⁰ Dort stehen im inneren Teil der Wand und die Altarnische flankierend zwei vollständige Pilaster, die, über das Gebälk vermittelt, einen Bogen tragen, der zwar eine geringe Spannweite aufweist, dafür aber über eine vollen Pilaster- breite entsprechende Stärke verfügt. Dieser Bogen ist Teil einer über dem Gebälk befindlichen Lünette. Zu ihm korrespondiert ein sehr viel größerer profilierter Bogen, der die Lünette außen rahmt und weit dünner ausgeführt ist als der innere Bogen. Entsprechend des Prinzips unmittelbar korrespondierender Stützen und Bögen wird er nun in der Tat von zwei Pilastern vorbereitet, die nun aber – auf- grund der geringeren Stärke des Bogens – weitaus dünner auszufallen haben als die inneren Pilaster. Um dies zu erreichen, stellte Brunelleschi nun an den äußeren Grenzen der Altarwand jeweils einen Pilaster über Eck und übertrug ihnen die Aufgabe, gleichzeitig auch die äußeren Bogen der Seitenwand-Lünetten tragen. Das Prinzip, wonach jeder Bogen durch eine in Breite und Gestaltung genau auf sie abgestimmte Stütze getragen wird, findet sich nun nicht nur im Bereich der von Heinrich von Geymüller so benannten „konzentrischen Doppelarkade“ der Lünette an der Altarwand, sondern vielmehr durchweg im gesamten Kapellen- raum.²³⁰¹ So muss im kleineren und niedrigeren Altarjoch beispielsweise ein noch sehr viel dünnerer Bogen vorbereitet werden, was Brunelleschi dahingehend löst, dass er die korrespondierenden Pilaster fast vollständig in der Wand verschwinden lässt (Abb. 1241).

Brunelleschis architektonische Gestaltungsprinzipien haben insbesondere im Bereich der Kapellengestaltung in der Folge starke Vorbildwirkung für spätere Archi- tekten gehabt. Dies gilt nun auch für Guido di Francesco, der nicht nur Aufriss und Grundriss der vier Kapellen für S. Pietro in Perugia sehr stark an Brunelleschi anlehnte, sondern auch konsequent die Bögen und die sie vorbereitenden Pilaster in der Breite aufeinander abstimmte und in den Ecken des Raumes über Eck stellte. Bei der Gestaltung der Kapitelle hat sich Guido di Francesco allerdings nicht an Brunelleschi angelehnt. Sie sind sehr viel flächiger angelegt und weisen eine sehr

2299 Klotz 1970, S. 38 f.; Schedler 2004. Beide Autoren haben dabei die Vorbildwir- kung von S. Maria del Fiore für das von Brunelleschi entwickelte Architektursystem hingewiesen.

2300 Vgl. zum Architektursystem der Alten Sakristei auch Schedler 2004, S. 7–11 und zu seiner Herkunft aus dem Florentiner Dom *ibid.*, S. 11–15.

2301 Ähnlich *ibid.*, S. 7; dort findet sich auch der Verweis auf von Geymüller und von Stegmann 1885, S. 15.

große individuelle Gestaltungsvielfalt auf, wobei die unterschiedlich gestalteten Kapitelltypen (etwa jene mit umgekehrten Voluten) oft auch nicht etwa symmetrisch im Raum verteilt werden. Einige Kapitelle ähneln solchen, die Leon Battista Alberti im inneren Bereich der Fassade von S. Andrea in Mantua angewendet hat (Abb. 1253).²³⁰² Sie werden auch hier von Alberti allerdings symmetrisch angewendet und nicht etwa wie bei Guido di Francesco in der Verteilung unsymmetrisch variiert.

Damit brachten die Mönche von S. Pietro und die für sie tätigen Künstler also tatsächlich Gestaltungsprinzipien insbesondere der Florentiner Frührenaissance in den Kircheninnenraum von S. Pietro ein, die bei ihrer ursprünglichen Entwicklung hohen Innovationsgrad besessen hatten, nun aber teils schon längere Zeit zurücklagen. Dies mag damit zu erklären sein, dass die von ihnen vor allem beschäftigten „Maestri Settignanesi“ mit ihrer Herkunft aus dem Florentiner Umland zwar den direkten Import der dort entwickelten künstlerischen Innovationen versprachen, dass diese andererseits aber durch ihren endgültigen Umzug nach Perugia um 1484/86 mit den eigentlichen zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen der Hochrenaissance nicht mehr unmittelbar vertraut waren und auch den Folgegenerationen eines Guido di Francesco und eines Francesco di Guido d. J. teilweise retardierende künstlerische Prinzipien vermittelten. Den Mönchen mag die Gestaltungsweise dieser Werkstätten jedoch immer noch hinreichend „modern“ erschienen sein, um den Kircheninnenraum von S. Pietro wenigstens dem Grunde nach aktuellen künstlerischen Prinzipien anzupassen. Auch wenn einige der in S. Pietro seit dem Ende des 15. Jahrhunderts eingeführten künstlerischen Neuerungen also in Wahrheit nicht mehr ganz „à jour“ waren, wird man als Motiv für die Umgestaltungen jener Zeit dennoch das Bestreben nach einer Ajourierung, d. h. also der Einführung aktueller künstlerischer Prinzipien sehen müssen.

Vereinzelt wurden in S. Pietro aber durchaus auch aktuelle und außerhalb von Florenz entwickelte bahnbrechende künstlerische Innovationen rezipiert. So hat Georg Satzinger darauf aufmerksam gemacht, dass in der Gestaltung der Hermenpilaster des zwischen 1535 und 1537 durch einen französischen Meister Ambrogio und Giovanni Battista aus Bologna unter Beteiligung eines Lorenzo geschaffenen Lesepults eine der frühesten Rezeptionen des von Michelangelo geschaffenen Juliusgrabs in S. Pietro in Vincoli in Rom liegt (Abb. 575–578 und 1513).²³⁰³

Insgesamt haben die Mönche von S. Pietro bei dem zwischen ca. 1484 und 1555 erfolgten Transformationen also drei Strategien verfolgt, um den mittelalterlichen Kircheninnenraum von S. Pietro in einen Kirchenraum der Renaissance zu verwandeln. Zum einen beschäftigten sie direkt die hervorragendsten Künstler ihrer Zeit, die aus Perugia stammten, aber internationale Bedeutung entfaltet hatten; dies war insbesondere bei der Neuschaffung des Altarwerks durch Pietro Perugino der Fall gewesen. Andererseits waren sie auf die Rezeption hervorragender Kunsterzeugnisse aus zwei der wichtigsten Zentren der italienischen Renaissance bedacht, wobei

2302 Die beiden die Eingangsnische flankierenden Pilaster in S. Andrea in Mantua ähneln beispielsweise jenen, die Guido di Francesco an der Rückwand der Altarnische der Cappella Ranieri nB über Eck gestellt hat (vgl. Abb. 1254 mit Abb. 749 f.).

2303 Satzinger 2001, S. 197.

sie sich in Florenz auf eine bereits länger zurückliegende Vergangenheit bezogen, während mit Bezug auf Rom auch ganz aktuelle Entwicklungen verarbeitet wurden.

Zu ergänzen ist an dieser Stelle, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts außerdem die Sakristei von S. Pietro transformiert wurde. So erhielt der Anraum 1563–64 einen heute nur noch in Resten unter dem zentralen Tisch und im Bereich der Altarwand erhaltenen Fußboden in Kacheln aus *Maiolica di Deruta* von Giacomo Mancini, gen. „Il Frate“. ²³⁰⁴ 1574 malte Girolamo Danti (1547–1580) an den Wänden den Freskenzyklus mit den Geschichten der heiligen Petrus und Paulus aus der Apostelgeschichte (Abb. 900–903). ²³⁰⁵

VIII.6 Zusammenfassung

Der Kircheninnenraum von S. Pietro ist also ungefähr zwischen 1483 und 1555 umfassend verändert worden. Dabei ist der mittelalterliche Kircheninnenraum von S. Pietro durch mehrere Umgestaltungskampagnen vom epochenstilistischen Erscheinungsbild her in einen Kircheninnenraum der Renaissance transformiert worden. Die Umgestaltungen haben dabei vor allem zu einer Ajourierung der künstlerischen Behandlung der Wand- und Deckenbereiche, der Anräume und schließlich auch zahlreicher Einrichtungsgegenstände von S. Pietro mit sich gebracht. Wenn man nicht vom Vorbestehen eines Lettners ausgehen und eine Beseitigung des Lettners im Jahre 1534 annehmen möchte, ist die räumliche Disposition bei den Umgestaltungen dagegen nicht angetastet worden. In diesem wesentlichen Punkt würden sich die zwischen ca. 1483 und 1555 erfolgten Umgestaltungskampagnen also von jenen der Jahre 1436 und ca. 1591–1609 qualitativ unterscheiden.

Die Umgestaltungen jener Jahre haben fast sämtliche Bereiche des Kircheninnenraums betroffen. So wurden zwischen ca. 1483 und 1500 sowohl der Hochaltarblock als auch das Altarwerk von S. Pietro erneuert. Dabei verblieb der Altar im Apsisscheitel, wobei der Altarblock womöglich ein wenig vorgezogen wurde. Peruginos Altarwerk hatte grundsätzlich eine schrankartige Gestalt; die rahmenden Elemente waren in einer an der antiken Klassik orientierten Formensprache der Renaissance ausgeführt. Die formale Disposition und das auf der Haupt- und den Predellentafeln dargestellte Personal wurde aus dem vorbestehenden Hochaltarbild des Meo da Siena in seiner seit 1436 bestehenden einseitigen und dreiregistrigen Anordnung gewonnen, was im Kontext der nun geltenden, weitgehend naturalistischen Kompositionsprinzipien erst durch die Wahl des Himmelfahrts-Themas für die Haupttafel ermöglicht wurde. Damit bildet Peruginos Altarbild gegenüber Meos Tafel vor allem eine künstlerischen Ajourierung der Formensprache, die nicht nur

2304 Blasio 2019, S. 120 mwL.

2305 Morelli 1683, S. 53; Galassi 1774, S. 62 f.; Galassi 1792, S. 57 f.; Orsini 1784, S. 39 (ohne Jahreszahl); Siepi 1822b, S. 602; Manari 1864a, S. 462; De Stefano 1902a, S. 34; vgl. außerdem Blasio 2019, S. 120 mwL.

verändertem Zeitgeschmack Rechnung getragen hatte, sondern in ihrer zeitgemäßen und prachtvollen Ausführung durch einen berühmten Künstler auch der Befriedigung der Repräsentationsbedürfnisse der Mönche von S. Pietro diente. Das neue Bildprogramm unter Verwendung eines nur leicht veränderten Figurenbestands diente einer erneuten Einschärfung der Inhalte der von der Congregazione di S. Giustina erfundenen Pietro-Abate-Vita, und so zielte auch die inhaltliche Gestaltung des Altarbilds darauf ab, einerseits den Mönchen von S. Pietro die Befolgung der Benediktsregel in der Ausformung der Reform von S. Giustina einzuschärfen und andererseits der Stadtbevölkerung Pietro Abate als mit den lokalen Bischofsheiligen gleichwertigen Stadt-Heiligen anzuempfehlen.

Zwischen 1504 und 1506–09 wurden an das nördliche Querhaus bzw. Seitenschiff vier Familienkapellen als Anraumkapellen angefügt. Sie wurden von Francesco di Guido nach jeweils höchst ähnlichem Entwurf als Anräume im klassizistischen Idiom der Hochrenaissance und errichtet. Sie sollten als Sepoltur und wohl gleichzeitig auch der Repräsentation jeweiligen Familien im (halb-)öffentlichen Raum von Perugia dienen. Die östlichste der Kapellen, die Cappella Vibi, diente darüber hinaus auch als Sakramentskapelle, nachdem diese Funktion zuvor bereits ein nunmehr in die Kapelle translozierter Seitenaltar in Form des 1470 von Mino da Fiesole geschaffenen Wandtabernakels in klassizistischer Renaissancegestaltung eingenommen hatte. Ob die Kapelle darüber hinaus auch als privater Andachtsraum zur Verehrung des Sakraments gedient hatte, ist denkbar; möglicherweise war die Kapelle zumindest zeitweise verschlossen.

Die Kapellen waren von West nach Ost die Cappella Carlo des Carlo Biordo degli Oddi mit einem Christi-Himmelfahrts-Patrozinium, die Cappella Leona von Leona a Castel di Piero mit einem Johannes-der-Täufer-Patrozinium, die Cappella Andromaca der Andromaca Baglioni, die der Himmelfahrt Mariens gewidmet war und die Cappella Vibi des Ugolino Baglioni Montevibi, die, wie bereits erwähnt, die Sakramentskapelle von S. Pietro bildete. Alle Kapellen wurden in der Folgezeit teils bis Mitte des 16. Jahrhunderts mit Altarbildern ausgestattet. Die malerische Dekoration wohl der Gewölbebereiche übernahm zunächst Giannicola di Paolo und nach dessen Aufgabe Giovanni Battista Caporali (1519–20 und 1530). Mindestens die beiden östlichsten Kapellen erhielten bei dieser Gelegenheit einen Marienzyklus im Gewölbe. Die Cappella Leona wurde relativ frühzeitig von Donna Pantasilea Farnese Ranieri mit übernommen, die dort ein Verkündigungspatrozinium einrichtete, das wohl das Patrozinium der Leona überstrahlte, deren Johannespatrozinium jedoch nicht vollständig verdrängte. Denkbar ist, dass Leonas Tochter Medea Montemellini das von ihr gestiftete Heimsuchungs-Patrozinium ebenfalls in dieser Kapelle einrichtete.

In der Kirche selbst übernahm Leonarda da Bolsena den vorbestehenden Altare di S. Girolamo, den sie als Altar der Heiligen drei Könige umdeutete, ohne das Hieronymuspatrozinium zu tilgen. Sie erreichte dies unter anderem durch ein beide Szenen darstellendes Altarbild von Eusebio da S. Giorgio. Der Altar ist seitdem sowohl als „Cappella dei Re“/„Capella Reghum“ bekannt, wie weiter als „Altare di S. Girolamo“.

1534 wurden die Arbeiten im Kircheninneren von S. Pietro fortgesetzt, indem hier nun ein „Arco“ niedergelegt wurde. Je nachdem, ob man darin die bisherigen vorderen Chorschränken oder einen zusätzlich hierzu existierenden Lettner annehmen möchte, so müssen die Umgestaltungen des 16. Jahrhunderts in Bezug auf die Raumdisposition vollkommen unterschiedlich bewertet werden. Wäre 1534 ein Lettner niedergelegt worden, so muss man in der Anbringung einer Orgel rechts vor den vorderen Chorschränken zwischen 1500 und 1507 und der Anbringung der beiden Kanzeln in den Vierungspfeilern, direkt oberhalb der vorderen Chorschränken zwischen 1516 und 1520/21 und der dann wohl erst 1534 erfolgten Verlagerung des Lettnerkreuzes von Giovanni Tedesco eine allmähliche Verlagerung von Funktionen des ehemaligen Lettners ausgehen. Außerdem wäre dann durch die Entfernung des Lettners die Einteilung von S. Pietro in drei (Marcia Halls Typ I) auf eine Einteilung in zwei Unterräume (Marcia Halls Typ II, das „Compromise Design“) reduziert worden. Dann wäre danach zu fragen, ob eventuelle Veränderungen in der Raumnutzung, die eventuell die Praxis des Liturgievollzugs oder die Trennung von Männern und Frauen betreffende Moralvorstellungen betragen, sich über die Zeit verändert haben, sodass der Lettner obsolet wurde. Die Quellen können jedoch auch so interpretiert werden, dass in S. Pietro kein Lettner existiert hatte und mit dem „Arco“ lediglich die vorderen Chorschränken niedergelegt wurden, um so deren Neufassung durch Guido di Francesco zu ermöglichen. In jenem Fall hätten die vorderen Chorschränken wohl von Anfang an Lettnerfunktion besessen, und man müsste in den genannten Veränderungen der Zone um die vorderen Chorschränken im Wesentlichen nur ästhetische, nicht aber funktionale Veränderungen sehen. Auch hätte das 1478 geschaffene Kreuz von vornherein auf den vorderen Chorschränken Aufstellung gefunden. In diesem Falle hätten sich die zwischen ca. 1484 und 1555 erfolgten Umgestaltungen also im Wesentlichen auf eine bloße Ajourierung des künstlerischen Erscheinungsbilds der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände beschränkt.

Zwischen 1526/1533 und 1537 wurde ein großer Teil der Einrichtung des Sanktuariums bereichs erneuert. So errichtete Guido di Francesco seitliche und neu gestaltete vordere Chorschränken, während eine Vielzahl von Künstlern unter der Leitung eines Stefano da Bergamo ein neues Chorgestühl schuf. Die Chorschränken sind in S. Pietro noch erhalten; sie wurden im Jahre 1592 an die innere Westwand von S. Pietro verlagert. Die in den 1530ern ausgeführten Holzarbeiten umfassten außerdem die Fertigung eines Lesepults und durch reiche Intarsienarbeiten verzierte Türen im Zentrum der vorderen Chorschränken. Das Chorgestühl steht heute noch in weiten Teilen an derselben Stelle, an der es zwischen 1533 und 1537 errichtet worden war. Damals standen allerdings im Bereich der Schrägwände des Chorpolygons noch keine Stallen, dafür aber vor den beiden westlichen Enden der seitlichen und an der Rückseite der vorderen Chorschränken. Außerdem stand zu jener Zeit in S. Pietro an einer der beiden Schrägwände des Chorpolygons noch eine Zelebrantenbank, die so den damals im Chorscheitel befindlichen Altar flankierte. Im Jahre 1555 wurde diese durch eine neue Bank ersetzt, der auch im Bereich der gegenüberliegenden Schrägwand eine weitere, mit der erstgenannten

korrespondierende Zelebrantenbank schuf. Diese stehen heute vor den beiden westlichen Teilen der Chorschranken (Abb. 146, 148 und 150).

Wesentliche Elemente der Umgestaltungen jener Zeit betrafen außerdem die künstlerische Gestaltung der Wandflächen. So zog der Peruginer Fino di Ugolino im Jahre 1484 in beiden Seitenschiffen Kreuzgratgewölbe ein. Zwischen 1553 und 1554 schuf Benedetto di Giovanni außerdem die heute noch im Mittelschiff befindliche Holz-Soffitte. Für das späte 15. und das frühe 16. Jahrhundert sind außerdem zahlreiche Verputzungen in S. Pietro nachweisbar; außerdem wurden im Kircheninnenraum zahlreiche Heiligenfiguren gemalt; teilweise wohl auch um Seitenaltäre. Zwei solche Altäre sind nun auch erstmals für das rechte Seitenschiff nachweisbar. Außerdem hatte Guido di Francesco zu Beginn des 16. Jahrhunderts am linken Querhausarm und Seitenschiff vier Kapellen geschaffen, die anschließend mit umfangreichen Freskenzyklen versehen wurden. Im Jahre 1555 wurden schließlich auch die beiden heute noch erhaltenen Weihwasserbecken im Langhaus aufgestellt.

Die durch diese Arbeiten erzielte Transformation des Erscheinungsbilds von einem Kircheninnenraum des Mittelalters zu einem solchen der Renaissance gelang, ohne dass dabei (abgesehen von den Zugangsbereichen zu den neu geschaffenen Seitenkapellen) auch nur Teile der mittelalterlichen Raumhülle aufgegeben werden mussten. Die neu geschaffenen Ausstattungsstücke, gestalterischen Elemente und Raumteile wurden dabei einerseits durch lokale Meister mit internationaler Bedeutung wie etwa Pietro Perugino ausgeführt. Andererseits sorgten die Mönche von S. Pietro für die Rezeption der Florentiner Frührenaissance und aktueller Entwicklungen der Hochrenaissance in Rom, wie etwa Michelangelos Julius-Grabmal. Dies lässt auf ein erhebliches gelehrtes Niveau der Kunstrezeption auch unter den Mönchen von S. Pietro ebenso schließen wie auf ihren Willen, für das Kircheninnere von S. Pietro auch weiterhin eine im Kontext der übrigen religiösen Institute von Perugia konkurrenzfähige Gestalt zu gewährleisten. Diese konnte im zeitgenössischen Kontext offenbar nur durch herausragende künstlerische Qualität hergestellt werden, wobei sich diese vor allem an „moderner“ Formgebung und herausragender Autorschaft (und weniger etwa an der Verwendung teurer Materialien) bemaß. Dass hier ein direkter Wettbewerb unter den unterschiedlichen religiösen Institutionen Perugias bestand, lässt sich beispielsweise im Umfeld des Hochaltarwerks von Pietro Perugino nachweisen, der gleichzeitig auch die Altäre zahlreicher anderer Kirchen dieser Stadt umfassend neu gestaltete.





N O T A
DELLA SOPELLETTILE

DA PROVEDERSI IN

CIASCUNA CHIESA CVRATA,

O SEMPLICE;

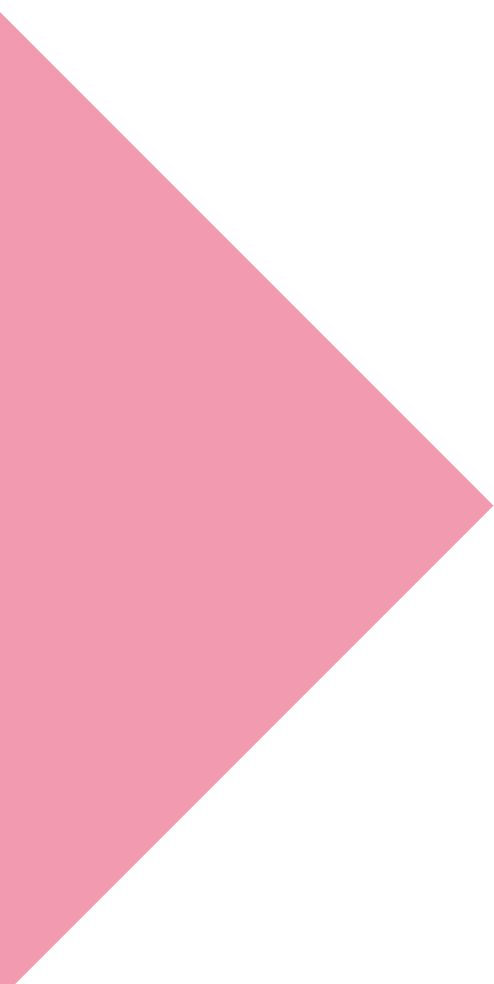
*Della quale deueranno i Rettori dare
conto nella visita.*



RIMAMENTE la Chiesa materiale ha da essere ben reparata, coperta, impianellata, mattonata, & imbiancata, con l'imagini de' Santi secondo il bisogno, & decoro di essa, con il Campanile, & Croce di ferro sopra esso; & con le campane accomodate da poterle sonare; & con porte, che si possino ben ferrare; & almeno vna con la ferratura di ferro. Le finestre siano

tutte con le sue ferrate, doue è necessario, siano anche inuetriate, o impannate di tela, in modo che i colombi, & altri ucelli non vi possino entrare, & che le maggiori si possino aprire. Sopra la porta della Chiesa, doue si possa, sia depinto il Santo titolare; & le muraglie della Chiesa di fuori siano bene accente, che non vi nasca, ne vi sua herbe, ne arborcelli.

A La



IX

**Die Schaffung eines
Hochaltar-Tabernakels und
die Verlagerung von
Peruginos Altarwerk in den
Jahren 1567 und 1568 als
genuin nachtridentinische
Umgestaltungsmaßnahme**

IX.1 Rekonstruktion der Umgestaltungskampagne von 1567/68

Das Totenbuch A des Archivio di S. Pietro enthält die Nachricht über eine Altarumgestaltung, die sich im Jahre 1567 ereignet hat. So heißt es dort: „Man beachte, dass die *Ancona* des Hochaltars 1567 im Monat Dezember nach hinten verlagert wurde, um den Altar und den Tabernakel für das Sakrament der Eucharistie besser unterzubringen, und deshalb um etwa sieben Fuß erhöht wurde“ („Nota che l’ancona dell’altare maggiore fu portata in dietro per meglio accomodare l’altare et tabernaculo del Sacramento della Eucharistia nel 1567 nel mese di Dicembre, et per ciò fu alzata circa sette piedi“).²³⁰⁶ In den *Libri dei Ricordi* des Klosters wird der Vorgang in einem auf 1567 datierten Eintrag wie folgt erinnert: „Ich erinnere mich, [dass] auf Anordnung des Abts P. D. Lorenzo [da Venosa] der Sakramentstabernakel hergestellt, das Altarbild erhöht und geschmückt und der Altar gleichermaßen geschmückt wurde [und] Kerzenhalter aus Messing und Holz hergestellt wurden“ („Ricordo [...] per ordine del P. D. Lorenzo [da Venosa] Abbate fu fatto il Tabernacolo del Sagramento, alzata et adornata l’ancona, et l’altar medesimamente adornato, fatti candelieri d’ottone et legno“, Dok. 19).²³⁰⁷

Jene Autoren, die Peruginos Altarbild in S. Pietro als wandartige Struktur rekonstruiert hatten, haben diese Passage fast ausschließlich als Rückverlagerung der vorderen Chorschranken gedeutet, ohne aber Rechenschaft darüber abzulegen, was dies für das dahinter befindliche Chorgestühl bedeutet hätte (vgl. Abb. 147).²³⁰⁸ Einzig Francesco Ventura ist aufgefallen, dass in jenem Fall das Chorgestühl hätte verkleinert werden müssen – was jedoch nicht der Fall gewesen ist, da es heute zumindest in seiner Erstreckung noch vollständig erhalten ist (Abb. 158). An dieser Stelle hätte Ventura also auffallen müssen, dass die Rekonstruktion von Peruginos Altar als Wand gar nicht zutreffen kann. Stattdessen ging er nicht weiter auf das Problem ein und kaschierte es durch eine rückwirkende Anpassung der im

2306 ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A], S. 59, zit. nach Lolli 2019, S. 140; transkribiert auch bei Manari 1865b, S. 446; s. a. *ibid.*, S. 448. Offensichtlich hat auch Ottavio Lancellotti diese Textstelle gekannt, da er ihren Inhalt lange vor Manari zusammenfasst und auf den 16. Dezember 1500 datiert, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.] 495r p. v. / 265r p. n.

2307 ASPi, Lib. div. 38 [Libro di Ricordi (1527–1610)], S. 78r, zit. nach Lolli 2019, S. 140. Die Datierung des Eintrags entnehme ich der Überschrift „1567“ für diesen Eintrag bei Lolli.

2308 Bini [1848] II [Ms.], S. 196 (Dok. 33); Bombe 1912, S. 176; Bombe 1914a, S. 238; Canuti 1931 I, S. 115, der jedoch, anders als er behauptet, nicht direkt das Liber Defunctorum A, sondern Lancellottis interpretierende Zusammenfassung dieser Quelle zitiert (s. u.). Camesasca übernimmt Canutis Fehlzitat, ohne es zu untersuchen, Camesasca 1959, S. 73, 97. Scarpellini und Garibaldi erwähnen die Transformation des Jahres 1567 nicht; Marcelli nennt spätere Umgestaltungen von Peruginos Altarbild nur in sehr allgemeinen Ausführungen, Marcelli 2004, S. 258.

Text behaupteten ursprünglichen Längenausdehnung des Chorgestühls in seinen Rekonstruktionsskizzen (Abb. 139 f.).²³⁰⁹

Mit den in der vorliegenden Untersuchung vorgeschlagenen Rekonstruktionen von Peruginos Altarbild in Form einer Triumphbogenarchitektur oder eines Schanks kann der Eintrag im Liber Defunctorum A nun jedoch adäquat gedeutet werden. Im Jahre 1567 wurde also auf dem Hochaltar von S. Pietro ein Holztabernakel angebracht, der die Eucharistie aufnehmen sollte. Da dieser Tabernakel aber die Sicht auf das seit seiner Errichtung zwischen ca. 1483 und 1500 hinter dem Hochaltar befindliche Altarwerk des Pietro Perugino behinderte, beschloss man, das Altarbild, wie die Quelle angibt, höher- („fu alzata“) und rückzuverlagern („in dietro“). Die Erhöhung betrug sieben Fuß, also ungefähr 2,50 m.²³¹⁰

Fraglich ist, ob dabei das Altarbild als Ganzes in die erhöhte Position verlagert wurde, oder ob dies nur die Haupttafel mit der Himmelfahrt Christi und die Gottvater-Lünette betraf. Die beiden zitierten Memorialeinträge aus dem Jahr 1567 sprechen nur von einer Verlagerung der „ancona“. Dieser Begriff wird zumindest im Sprachgebrauch des ersten Vertrags mit Pietro Perugino und der weiteren Quellen von um 1500 austauschbar mit dem Begriff „Tabula“ verwendet und meint entweder nur die Haupttafel mit der Himmelfahrt oder *pars pro toto* den von der „Cassa“ umschlossenen inneren Teil von Pietros Altarwerk samt der Gottvaterlünette und der Predella.²³¹¹

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Wortlaut des Vertrags mit dem Florentiner Künstler Battista di Francesco vom 22. November 1567, in dem

2309 In seinem Text zitiert Ventura zunächst Binis konfuse Interpretation der Transformationskampagne von 1567. Dann nennt er den Eingriff „einzigartig [...], da wir wissen, dass das Chorgestühl absichtlich länger geplant worden war als die Seitenwände. Dennoch errichtete man eine Wand von einem Pfeiler zum anderen und separierte so die Apsis vom Querhaus“ („È veramente singolare l'intervento descritto [...], in quanto sappiamo che il coro ligneo è stato eseguito volutamente più lungo delle pareti laterali e ciò nonostante si costruisce un muro da un pilone all'altro separando l'abside dal transetto“). An dieser Stelle hätte sich Ventura nun dem Problem zuwenden müssen, warum man dann jene seitlichen Chorschranken, die auch heute noch existieren, fortbestehen ließ, obwohl diese über den von ihm vernuteten Mauerabschluss an der Grenze zwischen Presbyterium und Querhaus hinausgeragt hätten. Ventura umgeht dieses Problem jedoch dadurch, dass er diese Frage im Text ignoriert und in seinen Rekonstruktionszeichnungen für das frühe 16. Jahrhundert und für das Jahr 1535 das Chorgestühl schlicht als nicht über diese Linie herausragend einträgt (Abb. 139). Dies jedoch widerspricht seinen eigenen schriftlichen Ausführungen. Stattdessen behauptet er mit grafischen Mitteln die Existenz einer merkwürdigen Doppelwandstruktur an der Rückseite des Chorbezirks für das frühe 16. Jahrhundert (Abb. 139 oben). Es scheint, als hätte Ventura irrtümlich angenommen, dass diese Rekonstruktion durch den Grundriss Nr. 122 gedeckt sei (Abb. 130 und 143), der jedoch, wie die obigen Überlegungen ergeben haben, höchstwahrscheinlich Planungen zeigt, die nie zur Ausführung gekommen sind (vgl. Kapitel VII.1.b), VII.1.c) und VII.1.d)). Auf diese Weise war Ventura jedoch in der Lage anzunehmen, dass sich die Wand im Jahre 1567 frei zurückersetzten ließ (Abb. 140 oben).

2310 Der Peruginer Fuß beträgt 0,365 m (vgl. Zupko 1981, S. 196 f.; vgl. Fn. 1755); 7 Fuß entsprechen damit 2,555 m.

2311 S. o. Kapitel VIII.2.

dieser sich verpflichtet, nicht nur den neuen Holztabernakel und vier hölzerne Kerzenständer für den Hochaltar zu schaffen, sondern in diesem Zuge auch die Altarbildverlagerung vorzunehmen (womit im Übrigen gesichert ist, dass diese Verlagerung und die Schaffung eines Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar inhaltlich direkt zusammenhängen).²³¹² Im Wortlaut verpflichtet sich Battista, „auch das Gemälde des Hochaltars der Ikone zu erhöhen, indem ein großer Stuhl darunter angebracht wird, und auch das ganze Gehäuse der Ikone zu verschieben und so weit wie nötig zu erhöhen“ („et anco alsare [sic] il quatro [= quadro]²³¹³ della pittura del Altare grande dell’Iconea con aggiugnervi sotto un sedone, et anco bisognando mover tutta la Cassa del Icona et alzarla quanto sarà necessaria, [...]“) (Dok. 18).²³¹⁴ Erneut wird im Vertragstext also eine „Cassa“ von einer „Iconea“ unterschieden, wobei diese ausdrücklich mit verlagert werden soll. Angesichts dieser Formulierung ist es sehr naheliegend davon auszugehen, dass damit dieselbe rahmende „Cassa“ gemeint sein soll, die in den Verträgen mit Perugino von der von ihr umschlossenen „Tabula“ unterschieden wird.

Wie die späteren Überlegungen ergeben, ist davon auszugehen, dass die im Jahre 1567 geschaffene Disposition für Peruginos Altarwerk bei der Umgestaltungskampagne der Jahre zwischen 1591 und 1609 nicht angetastet worden ist.²³¹⁵ Damit handelt es sich bei allen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts, in dem die Allokation des Altarwerks am Hochaltar vor 1751 beschrieben wird, um Beschreibungen des 1567 geschaffenen Zustands. Mithin müssen ihre Angaben bei der Interpretation der Frage berücksichtigt werden, ob das Peruginos Altarwerk im Jahr 1567 tatsächlich vollständig verlagert worden ist. Interessant sind in diesem Zusammenhang zunächst die Angaben Ottavio Lancellottis, der in seinem zwischen 1649 und 1659 verfassten Führer durch das Peruginer Kirchenjahr mit dem Titel „Scorta Sagra“ unter dem 16. Dezember folgende Angaben macht: „16. [Dezember] Ammirisi, e riveriscasi hoggi in S. Pietro la belliss^a tavola di Pietro Perugino, che questo giorno fu tirata in dietro, e posta nella facciata del coro per accomodar piu decentemente l’Altar maggiore consacrato ai 13. di Gennaro 1500 in honore dei p. p. Apli Pietro e Paolo con riporvi le Reliquie di d[ett]ⁱ Santi e di p. Caterina Verg, e Martire col corpo di S. Pietro Abbate. Mp. in Sacr p. Petri*“ (Dok. 24).²³¹⁶ Lancellotti kannte also offenbar den Eintrag im Liber Defunctorum A, den er hier aber nicht direkt zitiert, sondern vielmehr um weitere Informationen um die ursprüngliche Altarweihe im Jahre 1500 und um die Angabe ergänzt, die Rückverlagerung sei an einem 16. Dezember geschehen. Außerdem macht er Angaben zur im Jahre 1567 geschaffenen neuen Allokation von Peruginos Altarwerk, die er ganz offensichtlich seinem eigenen Augenschein entnommen hat; so sei das Altarwerk „in die Fassade des Chorgestühls“ verlagert worden.

2312 ASPi, L. C. 32, S. 41r–42v, transkribiert in: Lolli 2019, S. 138 f.

2313 Ich danke Leonardo Lolli für diesen Hinweis.

2314 ASPi, L. C. 32, S. 41v, transkribiert in: Lolli 2019, S. 138 f.

2315 S. u. Kapitel [XI.2.d](#)).

2316 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.] 495r p.v./265r p.n.

Diese Allokation wird durch Cesare Crispolti d. J. bestätigt, der sie in seinem 1648 erschienenen Perugia-Führer ganz ähnlich beschrieben hatte. Aus dem Zusammenhang wird bei Crispolti auch deutlich, wie die Formulierung „Fassade des Chorgestühls“ zu interpretieren ist. So beschreibt dieser die beiden freskierten *Quadri laterali*, die Giovanni Battista Lombardelli della Marca zwischen 1591 und 1592 an die Seitenwände des Chorjochs gemalt hatte (Abb. 436 f. und 442), als „zwei schöne Bilder, die in Fresko auf die Fassaden des Chorgestühls gemalt waren“ („due belli quadri, dipinti à fresco nelle facciate di detto Choro“); Peruginos Altarbild („la tauola ad olio dell'Ascensione, fatta da Pietro Perugino“) habe sich dagegen „in erhöhter Position in der Mittelfassade dieses Chores“ befunden („collocata nella facciata di mezo in luogo eleuato“).²³¹⁷ Peruginos Altarbild muss sich zwischen 1567 und 1751 also in zentraler Position im Chorpolygon und auf gleicher Höhe mit den beiden *Quadri laterali* auf den Seitenwänden des Chorjochs befunden haben. Dies bestätigt den oben zitierten Bericht der „Notanda“ von um 1763.

Eine andere Beschreibung für die seit 1567 geltende Aufstellung von Peruginos Altarbild stammt von Giovanni Francesco Morelli. Dieser schreibt in seinem 1683 erschienenen Kunstführer, Peruginos Bild habe sich im „Chor an erhöhter Stelle über der Geländertür“ befunden („Nel coro in luogo eleuato sopra la porta della Ringhiera vna Tauola“, Dok. 25).²³¹⁸ Mit der „Geländertür“ meinte Morelli die seit der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 im Scheitelpunkt des Chorgestühls befindlichen Holztüren, die zu einer mit einem Geländer versehenen Terrasse führen, von der aus man auf das Umland in Richtung Assisi schauen kann (Abb. 2, 557 und 620).

Wiederum anders wird die Lokalisierung in den „Notanda“ von um 1763 beschrieben: „diese berühmte Tafel, die bis in das Jahr 1751 im Gesichtskreis des Chors, in der Mitte zwischen den Fenstern gestanden hatte [...]“ („Celebris haec tabula, quae usque ad annum 1751 mansit in prospectu Chori, media inter fenestras [...]“) (Dok. 30).²³¹⁹ Außerdem datieren sie die Anbringung der zur Cassa gehörenden Propheten-Tondi an ihren neuen Anbringungsort an der inneren Westfassade ebenfalls in das Jahr 1751 (Dok. 31),²³²⁰ sodass es scheint, als wären sie – wohl gemeinsam mit der gesamten „Cassa“ – bis zur Zerlegung von Peruginos Altarwerk zu diesem Zeitpunkt noch dessen Bestandteil gewesen.

Die Angaben zur 1567 geschaffenen Disposition werden durch Francesco Maria Galassi weiter ergänzt, der die bis 1751 gültige Aufstellung von Peruginos

2317 Das Zitat bei Cesare Crispolti lautet im Zusammenhang: „[...] dietro l'Altare maggiore è il Choro, i cui seggi, & legio sono con marauiglioso artificio intagliati; & oltre due belli quadri, dipinti à fresco nelle facciate di detto Choro da Gio: Battista dalla Marca, è molto celebrata dal Vasari, la tauola ad olio dell'Ascensione, fatta da Pietro Perugino, la quale è hoggi collocata nella facciata di mezo in luogo eleuato“, Crispolti [jun.] 1648, S. 91.

2318 Morelli 1683, S. 47.

2319 Kommentar zum ersten Künstlervertrag mit Perugino (Notanda in praecedenti Instrumento [1495, 8 Martii]), nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 143.

2320 Kommentar zum zweiten Künstlervertrag mit Perugino (Notanda in praecedenti Instrumento [1496, 24 Novem.]), nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 145.

Altarwerk ebenfalls noch mit eigenen Augen gesehen hatte und in seinem 1774 erschienenen Kirchenführer zu S. Pietro angibt, das Altarbild habe „in der Höhe über dem Chorgestühl gestanden, also an der Stelle, die heute durch das Mittelfenster eingenommen wird“ („Codesto gran quadro [...] stava collocato nell’alto del Coro, in quel sito appunto, che ora è occupato dal Finestrone di mezzo“). Galassi beschreibt, dass die Haupttafel von der bei Erscheinen seines Führers bereits in den südlichen Querhausarm verlagerten Gottvater-Lünette bekrönt und unterhalb von einer Predella begleitet wurde, deren kleine Figurentafeln sich heute in der Sakristei befinden.²³²¹ Dabei bleibt unklar, ob Galassi den Zustand beschreibt, der bis zur durch die „Notanda“ in das Jahr 1751 datierten Verlagerung des Hauptbilds gegolten hatte oder ob er den Ursprungszustand meint, wie ihn Perugino und die anderen beteiligten Künstler ca. 1483/1496–1500 geschaffen hatten, der aber 1567 verändert worden war. Von der Verlagerung der Predellentafeln in die Sakristei hatte bereits Giovanni Francesco Morelli in seinem Perugia-Führer von 1683 berichtet, wobei er die Verlagerung nicht genau datiert. Da er behauptet, mit der Erleichterung des Genusses ihrer künstlerischen Ausgestaltung das Motiv für die Verlagerung zu kennen, scheint es fast, als wären sie erst kurz zuvor verlagert worden, doch ist diese Interpretation nicht zwingend („nella dicui Predella erano tre storie della vita di Cristo [...] quali perche non si poteano godere da ognuno furono leuate, e riposte nella sagrestia“, Dok. 25).²³²²

Auch wenn die Verlagerung der Predellentafeln also lange vor ihrer Abfassung um 1763 erfolgt ist, scheinen die „Notanda“ das Rahmenwerk der „Tabula“ und das Aussehen der Predella genau zu kennen; so sollen die kleineren Figurentafeln ja die „Styloabate der vergoldeten Säulen“ geschmückt haben, „die die Tafel der Himmelfahrt in ihre Mitte genommen hatten“ (Dok. 30).²³²³ Diese Situation wird von Francesco Maria Galassi in der dritten Auflage seines Kirchenführers im Jahr 1792 fast genauso beschrieben, wobei er noch ergänzt, die Säulen seien kanalisiert und dorischer Ordnung gewesen.²³²⁴

2321 „Codesto gran quadro [...] stava collocato nell’alto del Coro, in quel sito appunto, che ora è occupato dal Finestrone di mezzo, ed aveva per cimasa, o finimento il Padre Eterno dipinto in un mezzo tondo allogato, come si notò, nel braccio sinistro della Crociata, e per Base, o Predella, come si diceva a quel tempo, i quadretti di piccole figure, de’ quali si tratterà [sic] quando si annovereranno le Pitture della Sagrestia“, Galassi 1774, S. 54 f. In ähnlichen Formulierungen finden sich diese Angaben auch in Galassi 1778b, S. 59 f., Orsini 1784, S. 32, und Galassi 1792, S. 49 f. Die Anwesenheit von Francesco Maria Galassi im Kloster S. Pietro ist seit 1748 nachweisbar, vgl. Lonzini, et al. 2014, S. 18.

2322 Morelli 1683, S. 47; s. u. Kapitel XII.3.b).

2323 „Sex alias imagines Divorum [...] quae imagines circum circa ornabant stylobatas columnarum inauratarum, quae mediam tenebant tabulam Ascensionis [...]“, Kommentar zum ersten Künstlervertrag mit Perugino (Notanda in praecedenti Instrumento [1495, 8 Martii]), nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 143 f.

2324 „[...] la pittura del quadro, che allora doveva vedersi locato a dirittura su l’Altare, con sottesso la predella leggiadramente dipinta, la quale combaciava, e si univa alle due basi, nelle quali erano dipinte l’altre figure, che in appresso si noteranno; e sopra delle quali posavano le colonne scanalate d’ordine dorico, tutte indorate, come lo era tutto

Zusammenfassend ergibt sich nach dem Befund der Schriftquellen damit also eine Höher- und Rückverlagerung des Altarbilds auf einen „sedone“, „nella facciata del coro“ bzw. „nella facciata di mezo in luogo eleuato“, bzw. „in luogo eleuato sopra la porta della Ringhiera“, bzw. „collocato nell’alto del Coro, in quel sito appunto, che ora è occupato dal Finestrone di mezzo“.²³²⁵ Zwar ist im Künstlervertrag mit Battista di Francesco von einer Verlagerung der „Cassa del Icona“ die Rede, doch sprechen alle anderen Quellen nur von einer „Ancona“ (Totenbuch A, Lib. div. 38), einer „Tavola“ (Lancellotti, Crispolti, Morelli) oder von einem „gran quadro“ (Galassi). Morelli und Galassi erinnern zwar an das Vorhandensein einer Predella, sagen aber nicht eindeutig aus, dass diese auch nach 1567 noch Bestandteil von Peruginos Altarwerk gewesen ist. Es scheint, als hätten der Verfasser der „Notanda“ und Francesco Maria Galassi das Aussehen der Predella und des Rahmenwerks mindestens der „Tabula“ aus eigener Anschauung gekannt, doch bleibt letztlich auch hier unklar, ob sie in den entsprechenden Passagen nicht vielmehr versuchen, den Ursprungszustand des Altarwerks zu rekonstruieren, der aber seit der Verlagerung von 1567 nicht mehr bestand.

Will man den tatsächlichen Umfang der Maßnahme von 1567 rekonstruieren, muss man den Baubefund im Sanktuarium von S. Pietro hinzunehmen: So weicht die Stilistik der Malerei des gewölbten Fenstersturzes und des schmalen Streifens unterhalb der sicher erst im 19. Jahrhundert zur Zeit Luigi Manaris eingebrachten „Himmelfahrt des heiligen Benedikt“²³²⁶ bei näherem Hinsehen von der übrigen, ab 1591 gemalten Freskendekoration ab (Abb. 432–435, 445 f., 548 f. und 550 f.). Während an den flankierenden Fensterstürzen figürliche Motive zu sehen sind, werden im zentralen Fenster mittig eine durch Malerei fingierte Stuckblüte von zwei Feldern mit Rankenmotiven begleitet. Auch im unteren Streifen sind die seitlichen Motive als Rankenmotive gestaltet, die sich in dieser Form an keiner anderen Stelle der Ausmalung des Sanktuariums wiederfinden. Auch erscheint die Malerei im zentralen Fenster an den hier beschriebenen Stellen deutlich schematischer und härter als bei den übrigen, sicher um 1591 gemalten Flächen. Es scheint also, als wäre das zentrale Fenster 1591 verdeckt gewesen, und die Malerei mindestens des Fenstersturzes und des unteren Streifens wäre erst nachträglich gemalt worden, als das Fenster wieder sichtbar wurde.

Aus diesem Befund hatte ich 2016 geschlossen, dass Peruginos Altarbild also im Jahre 1567 als Ganzes und unverändert samt seiner „Cassa“ in die Nische an der Stelle des ehemaligen Mittelfensters von S. Pietro verlegt worden ist.²³²⁷ In

l’ornato, d’una ben intesa architettura, magnifico, e grandioso“, Galassi 1792, S. 49 f. Diese Passage fehlt in den Voraufgaben.

2325 Diesen Quellenbefund hatte ich bereits in der Vorveröffentlichung dieser Ergebnisse im Marburger Jahrbuch präsentiert (Gromotka 2016, S. 94–96); die Quellen werden teilweise auch im Forschungsüberblick bei Teza 2023c, S. 180 zitiert, nicht aber mein Forschungsbeitrag.

2326 Zu Bandieras Himmelfahrt von 1591 s. u. Fnn. 2726 und 4120.

2327 Gromotka 2016, S. 94–98. Dieses Ergebnis wird durch Laura Teza bei der Rekonstruktion des Perugino-Altars übernommen, aber mir dabei nicht zugeordnet, s. Teza 2023b,

diesem Zusammenhang ging ich auch davon aus, den Zweck der beiden während der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 auf den Sockel gemalten Karyatidfiguren erkannt zu haben: Das von ihnen getragene Gesims muss im Jahre 1591, anders als heute, etwas getragen haben, und dabei hatte es sich um Pietro Peruginos im Jahre 1567 hierhin verlagertes Altarwerk gehandelt. In dieser Interpretation hat es sich bei diesem Gesims um jenen „sedone“ gehandelt, den Battista di Francesco laut dem oben zitierten Künstlervertrag zur Aufnahme von Peruginos Altarwerk an seinem neuen Aufstellungsort schaffen sollte. Der Vorsprung und das Gesims im Mittelfenster, die dessen Gestaltung deutlich von den flankierenden beiden Fenstern im Chorpolygon unterscheiden, wären damit also im Jahr 1567 neu geschaffen worden. Außerdem würde so auch der auf das Mittelfenster orientierte, starke emotionale Bewegtheit ausdrückende Gestus der vier im Zuge der 1591 begonnenen Umgestaltungskampagne gemalten Engelsfiguren erklärlich, die sich in kleinen gemalten Spiegeln vor blauem Fond auf halber Höhe der die Fenster flankierenden Mauerstücke befinden (Abb. 445): Sie hatten ursprünglich das auf Peruginos Altarwerk ausgedrückte Himmelfahrtsgeschehen vor dem Mittelfenster begleitet.

Zu berücksichtigen ist an dieser Stelle auch noch einmal die Formulierung von Francesco Maria Galassi, als er 1774 unter Rückgriff auf seine persönliche Erinnerung die bis 1751 gültige Aufstellung von Peruginos Altarwerk beschreibt. Danach habe es ja „in der Höhe über dem Chorgestühl gestanden, also an der Stelle, *die heute durch das Mittelfenster eingenommen wird*“ (Hvm).²³²⁸ Das bedeutet, dass das heute zugemauerte Fenster also nicht schon bei der Verlagerung von Peruginos Altarbild im Jahre 1567 zugemauert worden ist (Abb. 2, 437 und 445), weil auch in

S. 39 und Teza 2023c, S. 180. Der Artikel von Francesca Funis behandelt die Verlagerung von 1567 ausführlich, geht aber ebenfalls nicht auf meine Überlegungen ein, vgl. Funis 2023.

Von einer solchen Verlagerung scheint auch De Stefano auszugehen, auch wenn er – wohl im Zuge eines der bei ihm zahlreich auftretenden Fehler beim Abschreiben von Jahreszahlen – die Rückverlagerung auf das Jahr 1587 datiert; De Stefano 1902a, S. 28 Fn. 2.

Vielleicht hat De Stefano aber tatsächlich nicht „1567“ gemeint, sondern bezieht sich auf Manaris verkürzende Angaben, der einem Band „Ricordi del 1587“ aus dem Mazzo LXVIII auf S. 41 einen Memorialeintrag entnommen haben will, wonach man am 4. August 1591 mit der Absperrung (? „guastare“) der Kirche begonnen habe, um das Chorgestühl einzupassen („accomodare“), vgl. Manari 1865b, S. 552. Manari datiert wohl in diesem Zuge selbst die Rückverlagerung zeitweilig auf das Jahr 1587, s. Fn. 2727. Tatsächlich aber handelt es sich bei den „Ricordi del 1587“ um ein Memorialbuch, das in Wahrheit auch das Jahr 1591 umfasst, s. Fn. 2235.

2328 „Codesto gran quadro [...] stava collocato nell’alto del Coro, in quel sito appunto, che ora è occupato dal Finestrone di mezzo, ed aveva per cimasa, o finimento il Padre Eterno dipinto in un mezzo tondo allogato, come si notò, nel braccio sinistro della Crociata, e per Base, o Predella, come si diceva a quel tempo, i quadretti di piccole figure, de’ quali si tratterà [sic] quando si annovereranno le Pitture della Sagrestia“, Galassi 1774, S. 54f. In ähnlichen Formulierungen finden sich diese Angaben auch in Galassi 1778b, S. 59f., Orsini 1784, S. 32, und Galassi 1792, S. 49f. Die Anwesenheit von Francesco Maria Galassi im Kloster S. Pietro ist seit 1748 nachweisbar, vgl. Lonzini, et al. 2014, S. 18.

der Zeit nach der Zerlegung von Peruginos Altarbild im Jahre 1751 das Mittelfenster von S. Pietro noch zu sehen gewesen war.²³²⁹ Ich war damals davon ausgegangen, dass es wohl allein das Rahmenwerk von Peruginos Altarwerk gewesen war, das ausgereicht hatte, das durch das Mittelfenster einfallende Licht zu blockieren. Seit 1751 war dieses Fenster dann wieder zu sehen gewesen.

Denkbar ist bei dieser Rekonstruktion, dass die Umgestaltung von 1567 dennoch den Zuschnitt der drei Fenster im Chorpolygon betroffen hat. Am Außenbau ist nämlich sichtbar, dass alle drei Fenster ursprünglich sehr viel höher gewesen und zu einem späteren Zeitpunkt im oberen Bereich vermauert worden sind (Abb. 2–6). Zwar wurden die Fensteröffnungen im Inneren als doppelbahnige Lanzettfenster und mithin in einer eigentlich gotisch wirkenden Formfindung gestaltet, doch erlauben die segmentbogenartigen Abschlüsse der drei Fensternischen des Chorpolygons keine Datierung der Verkleinerungskampagne in mittelalterliche Zeit. Als *Terminus ante quem* muss der Beginn der Bemalung des Chorpolygons im Jahre 1591 gelten; möglicherweise wurden die Fenster erst kurz vor der Ausmalung verkleinert, um mehr Malfläche zu gewinnen. Weit wahrscheinlicher würde es bei einer Rekonstruktion des Perugino-Altars in der zentralen Fensternische jedoch erscheinen, die Verkleinerung der Fenster des Sanktuariumsbaus in das Jahr 1567 zu datieren, bei der ohnehin eine Umgestaltung des Kopfes des Chorbereichs im Mittelpunkt gestanden hätte. Dabei hatte ich vermutet, dass durch die Reduktion des Mittelfensters vielleicht eine Nische jener Größe geschaffen werden sollte, die Peruginos Altarbild voll ausfüllen konnte. Wäre oberhalb des Altarbildes noch ein größerer Bereich als offenes Fenster verblieben, so hätte sich in Bezug auf Peruginos Altarbild nämlich auch von oben eine direkte Gegenlichtsituation ergeben, bei der das Altarbild möglicherweise schlecht sichtbar gewesen wäre. Die Reduktion der flankierenden Fenster hätte in dieser Rekonstruktion einer ästhetischen Angleichung gedient und gleichzeitig weiter das einfallende Gegenlicht reduziert.

Auch wenn diese Rekonstruktion in der geschilderten Kombination des Baubefunds und der Schriftquellen eigentlich als zwingend erscheint, ergibt sich mit den neuen Überlegungen zur Rekonstruktion des Altarbilds im Zuge der Ausstellung „Il Perugino di San Pietro“ und der Vermessung des zentralen Fensters eine erhebliche Problematik: So scheint der Befund der Schriftquellen, der Architektur und der Bemalung von S. Pietro nicht mit den tatsächlichen Maßen und der bisher vorgenommenen Rekonstruktion des Perugino-Altars zu versöhnen zu sein. Die oben angestellten Überlegungen haben ergeben, dass das Altarwerk in der von Pietro Cotana auf Basis der Erkenntnisse und Überlegungen des Ausstellungsteams gezeichneten Rekonstruktion eine Dimension von ca. 5,6 m × 7,5 m für die „Tabula“ und 6 m × 8,7 m für die „Cassa“ in Form eines Triumphbogens ergibt. In dieser Form passt das Altarbild weder in der Breite noch in der Höhe in die in ihrer maximalen Ausdehnung 3,19 m × 5,78 m große zentrale Fensternische.²³³⁰

2329 Die Vermauerung ist wohl erst in der Zeit Luigi Manaris in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgt, s. u. S. 1276f.

2330 Ich danke Francesco Cotana sehr herzlich für die Ermittlung der Maße des Fensters.

Würde man die von Cotana rekonstruierte „Tabula“ in eine „Cassa“ in Form eines Schrankes stellen, so würden sich ca. 5,6 m × 7,9 m Außenmaße ergeben.²³³¹ Mit einer zentralen Anordnung auch der Bischofstafeln flankierend zu den Christus-Historien könnte man vielleicht noch von einer Breitenausdehnung von ca. 5,34 m ausgehen.²³³² Selbst in dieser reduzierten Dimension würde das Altarwerk jedoch nicht als Ganzes in die zentrale Fensternische passen. Der Befund geht sogar noch weiter: Tatsächlich kann auch die „Tabula“ allein in der rekonstruierten Abmessung von 5,6 m × 7,5 m weder in der Höhe noch in der Breite in der Fensternische platziert werden.

Eine Alternative wäre, nicht von einer Verlagerung *in* die Nische des Zentralfensters auszugehen, sondern vielmehr von einer Verlagerung *vor* dieses Fenster in einer Höhe oberhalb der Karyatidfiguren, da diese ja bei ihrer Erstellung um 1591 sichtbar gewesen sein müssen. Das monumentale Altarwerk hätte dann möglicherweise nur mit einem kleineren, nach hinten herausragenden Teil seiner Rückseite in der Zentralnische auflegen, während es nach oben und zu den Seiten deutlich über das zentrale Fenster hinausgeragt hätte. Das Altarwerk hätte dabei in einer Weise befestigt sein müssen, dass um 1591 problemlos die heute noch vorhandene Chorlösung mit dem umlaufenden Chorgestühl und der zentralen Tür hätte geschaffen werden können. Denkt man an die Anbringung von Triumphkreuzen wie etwa in S. Francesco in Assisi oder in S. Maria Novella in Florenz oder etwa an jene von Veit Stoß' „Englischem Gruß“ in der Nürnberger Lorenzkirche, erscheint eine Anbringung auch mit Eisenarmierungen grundsätzlich denkbar – auch wenn Peruginos Altarwerk freilich deutlich monumentaler ist als die genannten Kunstwerke. Auf der Suche nach entsprechenden Anbringungen hat Francesco Cotana bei einer Begehung am 17. Oktober 2023 in der Ecke zwischen der geraden Rückwand und der linken diagonalen Wand drei an einer einzigen Stelle aus der Wand kommende Eisenträger entdeckt, die möglicherweise einen unteren Träger verankert haben könnten (Abb. 591a–591c). Auf der gegenüberliegenden Seite entdeckte er eine Verputzung, die darauf hinweisen könnte, dass sich hier ähnliche Eisenträger befunden hatten (Abb. 591d–591h).²³³³ Allerdings ist angesichts der abgeplatzten Malerei von um 1591 in der Umgebung der drei Eisenträger auch denkbar, dass diese Träger erst später geschaffen wurden. Sie könnten auch einem ganz anderen Zweck gedient haben wie etwa der Absicherung des Chorgestühls, das ja bei der Restaurierung von 1938 vollständig abgetragen worden war und dann womöglich anders neu montiert wurde.

2331 Zu den Maßen s. o. Kapitel VIII.2.g).

2332 Dieses Maß ergibt sich bei einer Annahme von 8 cm Rahmung für die Planke mit den Christustafeln, für die sie flankierenden Bischofsheiligen und für die frontal vor den vorragenden Säulenpostamenten angeordneten Heiligentafeln der Scholastika (Annahme: 24 cm Breite) und des Pietro Abate (23,8 cm) sowie entsprechend der Rekonstruktion von Francesco Cotana eine Zugabe von insgesamt ca. 75,7 cm für die die „Tabula“ umgebende „Cassa“.

2333 Ich danke Francesco Cotana sehr herzlich für diese Überprüfung.

Fraglich ist außerdem, ob die zwei doppelläufigen Treppen, die sich unterhalb der beiden Fenster an den Diagonalwänden des Sanktuariums befinden und die von merkwürdig unförmigen Aufmauerungen verdeckt werden, mit der 1567 geschaffenen erhöhten Position von Peruginos Altarwerk in Verbindung stehen (Abb. 434 f. und 591 d). Angesichts der wohl erheblichen Breitenausdehnung ragte Peruginos Altarwerk ja ungefähr bis in die Mitte der Seitenfenster hinein; falls das Altarwerk tatsächlich als Schrank zu rekonstruieren wäre, ließen sich von den durch die Treppen erreichbaren erhöhten Positionen aus vielleicht die Altarflügel schließen.

Richtet man auf der Suche nach weiteren Hinweisen auf eine ursprünglich schwebende Aufhängung von Peruginos Altarwerk den Blick nach oben, fällt auf, dass sich in jeder Gewölbekappe des Chorpolygons in teils asymmetrischer, insgesamt aber jeweils ungefähr mittiger Position je ein Loch befindet, in dem möglicherweise ein aus Eisenstangen bestehendes Tragesystem verankert war (Abb. 222 a). Ein derartiges Loch finden sich allerdings auch einmal in jeder Vele des Vierungsgewölbes (Abb. 222), sodass der Zweck dieser Löcher höchstwahrscheinlich nicht mit einer erhöhten Anbringung des Altarwerks in Verbindung stand.

Insgesamt erscheint eine derartige, schwebende Anordnung des Perugino-Altars im Jahr 1567 jedoch als überaus wenig wahrscheinlich. Ein Altarwerk in der für den Himmelfahrtsaltar rekonstruierten ursprünglichen Monumentalität wäre wohl kaum mit wenigen Eisenarmierungen sicher zu befestigen. Das Altarwerk hätte nach oben und zu den Seiten wesentliche Teile der ab 1591 gemalten Freskendekoration verdeckt; dabei wären auch die beiden inneren flankierenden Engel auf den blauen Spiegeln, die ja eigentlich auf den Perugino-Altar reagieren, ebensowenig zu sehen gewesen wie Teile der oberhalb des zentralen Fensters gemalten Spes (Abb. 445 und 454). Problematisch erscheint außerdem die Tatsache, dass der untere Abschluss der zentralen Fensternische angesichts des Gesimses und der Karyatidfiguren ganz offensichtlich etwas tragen sollte (Abb. 445). Lässt man Peruginos Altarwerk weit nach vorn ragen oder am Ende gar nicht mehr auf diesem Gesims aufliegen, ist kaum zu verstehen, warum im Jahr 1591 zwei Karyatidfiguren gemalt worden sein sollen.

Diese Betrachtungen führen zu dem Schluss, dass bei der Höher- und Rückverlagerung im Jahr 1567 sowohl die Predella als auch die die „Tabula“ umgebende „Cassa“ mit den Propheten-Tondi entfernt worden sein muss. Dann würden Himmelfahrt und Gottvaterlünette, die zusammen ohne Rahmung 2,65 m breit und 4,55 m hoch waren, samt Teilen ihrer Rahmung in die 3,19 m × 5,78 m weite zentrale Nische passen. Sofern die Rekonstruktion der Rahmenteile durch Francesco Cotana zutrifft, würde die unmittelbare Rahmung der Himmelfahrtstafel in der Breite genau in die Nische passen, in der Höhe würden sich mit den von ihm rekonstruierten unmittelbaren Rahmenteilen ohne Gebälk eine Höhe von ca. 5,38 m ergeben; die resultierende Differenz von ca. 50 cm ist für die Annahme der Richtigkeit dieser Rekonstruktion jedoch keinerlei Problem, da sie leicht auf einen Fehler in der Schätzung der Rahmenbreite oder durch das Einfügen entsprechender

Zwischenstücke bei der Einfügung in die zentrale Fensternische erklärt werden könnte.

Diese Rekonstruktion der Maßnahme von 1567 ist wohlgemerkt nicht eindeutig. Die scheint zunächst vor allem dem Wortlaut des Vertrags mit Battista di Francesco zu widersprechen, wo es ja geheißen hatte: „et anco bisognando mover tutta la Cassa del Icona et alzarla quanto sarà necessaria“. Liest man „mover“ jedoch als „rimover“, so ergibt sich eine Lesart, die mit der hier vorgestellten Hypothese sehr gut vereinbar wäre. Battista hätte sich dann nämlich verpflichtet, „auch das Gemälde des Hochaltars der Ikone zu erhöhen, indem ein großer Stuhl darunter angebracht wird, und auch die ganze „Cassa“ der Ikone zu entfernen und die Ikona so weit wie nötig zu erhöhen“ („alsare il quatro della pittura del Altare grande dell’Iconea con aggiugnervi sotto un sedane, et anco bisognando [ri]mover tutta la Cassa del Icona et alzarla quanto sarà necessaria“). Liefse man diese Lesart zu, wäre also gleichzeitig der Widerspruch zur hier vorgeschlagenen Hypothese beseitigt als auch ein Quellenbeleg für die Entfernung der Cassa erbracht. Die oben zitierte, in den „Ricordi“ gebrauchte Formulierung, im Jahr 1567 sei das Altarbild nicht nur erhöht, sondern auch geschmückt worden („alzata et adornata l’ancona“), könnte sich dann möglicherweise auf diese Anpassungsarbeiten beziehen; so waren ja wahrscheinlich mindestens die Zwickel oberhalb der Gottvater-Lünette verfüllt worden, um in diesem Bereich eine unangenehme Gegenlichtsituation zu vermeiden.

Problematisch erscheint bei dieser Rekonstruktion außerdem, mit welcher Sicherheit sich die Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts an das Aussehen der Rahmung der „Tabula“ und dem Aufbau der Predella erinnern. Sie müssen ihr Wissen dann aus der Lektüre der Verträge mit Perugino, dem Befund der in S. Pietro damals noch vollständig erhaltenen Predellentafeln und eventuell auch Zeichnungen gewonnen haben, deren ursprüngliches Vorhandensein ja zumindest in einem Fall der zweite Künstlervertrag mit Perugino dokumentiert.²³³⁴ Erstaunlich erscheint außerdem, dass bei der Verlagerung der beiden Hauptbilder des Perugino-Altars aus der Zentralnische heraus im Jahr 1751 auch die beiden nun ja wohl zwischenzeitlich an einem ganz anderen Aufbewahrungsort zu denkenden Propheten-Tondi erinnert werden und zum gleichen Zeitpunkt Eingang in die von Abt Penna erweiterte Bildergalerie im Kircheninneren von S. Pietro finden.²³³⁵ Bisher hatte ich ja angenommen, der Altar sei erst 1751 vollständig zerlegt worden, sodass automatisch sowohl für die Haupttafeln, als auch für die Propheten-Tondi zum selben Zeitpunkt neue Hängungsorte definiert werden mussten.²³³⁶

Ansonsten ist die hier nun vorgeschlagene Rekonstruktion jedoch hervorragend mit dem Quellen- und Baubefund zu vereinbaren. Sie erklärt, wie sich Peruginos Himmelfahrtsaltar in der Nische im Zentralfenster rekonstruieren lässt, wie diese durch die späteren Augenzeugenberichte suggeriert wird und durch die erhaltene Bemalung von 1591–1593 sicher angenommen werden muss: Denn dort

2334 S. o. Kapitel VIII.2.a) und VIII.2.g).

2335 S. u. Kapitel XII.4.c).

2336 Gromotka 2016, S. 99 f.

reagieren ja nicht nur die seitlich flankierenden Engel vor den blauen Spiegeln (Abb. 445) und im Übrigen auch der hinunterschauende und segnende Gottvater in der zentralen Gewölbekappe des Chorpolygons (Abb. 222a) auf den bei der Erstellung der Dekoration in der Zentralnische befindlichen himmelfahrenden Christus, sondern auch die beiden Karyatiden, die den Sims tragen, auf dem sich Peruginos Bild befand. Das Fenster wurde durch das Himmelfahrtsbild und die Gottvaterlunette voll ausgefüllt, sodass nach der Entfernung von 1751 eine stilangleichende Freskierung des Fenstersturzes und der Laibungen erforderlich wurde – und was heute stilistisch eindeutig nachvollzogen werden kann. Wahrscheinlich ist damit das Zentralfenster 1567 überhaupt erst verkleinert worden, um der Höhe der beiden großen Tafeln Peruginos zu entsprechen, wobei auch die flankierenden Fenster mit angeglichen wurden.

Laura Teza ist von einer Entfernung der „Cassa“ und möglicherweise auch der Predella bereits im Jahr 1567 deshalb ausgegangen, weil die Visitatoren der Cassinensischen Kongregation im Jahr 1577 die Altarweihe bezweifeln, da dieser aus „vielen Teilen“ bestehe („e dubitando che l'altare grande non fussi consecrato vedendolo in tanti pezzi e senza segno“).²³³⁷ Diese Zustandsbeschreibung muss sich allerdings nicht notwendig auf das Altarbild beziehen. Viel wahrscheinlicher ist, dass es hier um das eigentlich liturgische Mobiliar – also den Altarblock selbst – ging.

Insgesamt ist damit davon auszugehen, dass das Altarwerk mit seinen enormen Maßen in seiner Ursprungsgestalt nur ca. 70 Jahre Bestand hatte, bevor große Teile seines Rahmenwerks verworfen wurden, damit auf dem Hochaltar einem Sakramentstabernakel die Priorität eingeräumt werden konnte. Der in diesem Zuge 1567 geschaffene Sakramentstabernakel ist heute allerdings nicht erhalten. Der Künstlervertrag mit Battista di Francesco gibt jedoch eine gewisse Vorstellung von dessen Ausgestaltung. So solle dieser bis Ende des Monats Januar 1568 (!) „einen Tabernakel und seine Ornamente“ herstellen sowie „vier hölzerne Kandelaber am Hochaltar“. Daraufhin wird präzisiert, er habe „einen Tabernakel aus weichem, weißem, gutem und abgelagertem Holz mit seinen Ornamenten herzustellen, die Galeazzo Alessi aus Perugia hergestellt habe – die in diesen Teilen auch der zweite Tabernakel genannt werden“ – „mit vier Kerzenleuchtern ebenfalls aus Holz, d. h. zwei zum Tragen und zwei, die fest am Altar verbleiben sollen nach der Zeichnung, die sich in S. Pietro befindet“. In dem Altar sollten sich „acht Nischen oder Leerstellen befinden mit acht Figuren, deren Form die Mönche festlegen sollen“. Dafür sollen Battista insgesamt 73 Scudi und Galeazzo Alessi 10 Scudi erhalten (*Originalstellen bei Dok. 18*).²³³⁸

Der Tabernakel bestand also aus einem von Battista di Francesco aus Holz geschaffenen Teil und Ornamenten des höchst prominenten Architekten Galeazzo

2337 Teza 2023c, S. 180 mit Bezug auf ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34, S. 141), hier zitiert nach dem Transkript in Lolli 2019, S. 141; vgl. außerdem Teza 2023b, S. 39.

2338 ASPi, L. C. 32, S. 41v–42r, zit. nach dem Transkript bei Lolli 2019, S. 138 f.

Alessi,²³³⁹ die die Gestalt eines zweiten Tabernakels gehabt haben müssen – vielleicht bildeten sie also einen eigenen, reich geschmückten Aufsatz auf dem von Battista geschaffenen Teil mit den acht Figurennischen. Als das Ziborium an seinem neuen Aufstellungsort am seit ca. 1591 vorverlagerten Hochaltar in den Jahren 1608 und 1609 vergrößert wurde, erfolgten diese Arbeiten durch Schnitzer und Vergolder; das Ziborium war also tatsächlich aus Holz gefertigt und durch Vergoldungen geschmückt worden.²³⁴⁰

IX.2 Die Schaffung eines Hochaltar-Tabernakels und die Verlagerung von Peruginos Altarbild als genuin nachtridentinische Umgestaltungskampagne

Zwischen den Jahren 1591 und 1609 ist, wie noch zu zeigen sein wird, das Kircheninnere von S. Pietro umfassend umgestaltet worden. Dabei wurde durch eine Westverlagerung des Altars eine Retrochordisposition geschaffen und die vorderen Chorschränken entfernt. Gleichzeitig wurden die Wände von S. Pietro mit einem umfassenden Bildprogramm versehen.

Generell werden derartige Umgestaltungen als Folge des Tridentinischen Konzils (1545–1563) beschrieben, das mit derartigen Maßnahmen im Rahmen einer pastoralen Reform das Kirchenvolk im Kircheninnenraum wieder habe zentralstellen wollen. Wie unten ausführlich dargestellt wird, ist diese These jedoch kaum aufrecht zu erhalten, da das Tridentiner Konzil so gut wie keine konkreten Anweisungen über die Gestaltung der übergreifenden räumlichen Disposition der Kircheninnenräume getroffen hatte.²³⁴¹

Tatsächlich hat aber im Kircheninneren von S. Pietro eine Umgestaltungskampagne stattgefunden, die den Bestrebungen der offiziell mit der Implementierung der tridentinischen Reform Beauftragten entsprochen hat und damit als genuin nachtridentinisch bezeichnet werden kann. Allerdings handelt es sich dabei nicht um die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609, sondern um die Veränderung der Hochaltar-Situation im Jahre 1567. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang die dabei vorgenommene Errichtung eines Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar. Warum es sich dabei tatsächlich um eine Maßnahme der kirchenoffiziellen tridentinischen Reform gehandelt hat, soll im Folgenden entwickelt werden.

2339 Dessen Beteiligung notiert auch Mario Labò, s. v. Alessi, Galeazzo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 2 (1960) (http://www.treccani.it/enciclopedia/galeazzo-alessi_%28Dizionario_Biografico%29/; Zugriff am 1. März 2017).

2340 S. u. S. 817.

2341 S. u. Kapitel XI.5.

Wichtige Bestimmungen zur von der Kirche projektierten tridentinischen Reform finden sich zunächst direkt in den Kanones und Dekreten des Konzils von Trient. Darin wurde bekräftigt, dass die Hostie durch die Konsekrierung in der Substanz tatsächlich zum Leib Christi werde.²³⁴² Daher riefen die Konzilsväter auch ausdrücklich zur Verehrung der Eucharistie auf.²³⁴³ Konkrete Bestimmungen in Bezug auf den Kircheninnenraum erließ das Tridentinische Konzil – anders als in der kunsthistorischen Literatur oft behauptet²³⁴⁴ – in diesem Zusammenhang jedoch nicht.

Dennoch handelt es sich bei der Errichtung von Eucharistie-Tabernakeln um eine direkte Folge des Tridentinischen Konzils. Für die kunsthistorische Erforschung der Frage, welche Veränderungen das Tridentinum konkret in den katholischen Kircheninnenräumen bewirkt hat, ist nämlich von entscheidender Bedeutung zu verstehen, welche Vorschriften das Konzil zum Implementierungsprozess der von ihm beschlossenen Kanones und Dekrete erlassen hat. So ist es der Kern des vom Tridentinum vorgesehenen Reformprozesses, dass die Bischöfe durch das Konzil zu den eigentlichen Reformern der Kirche ernannt wurden. Es war die ursprüngliche Vorstellung des Tridentinums, dass der Reformprozess und die Konkretisierung der tridentinischen Reformbestimmungen nicht zentral organisiert, sondern vielmehr durch die einzelnen Bischöfe in ihren jeweiligen Diözesen verwirklicht würde. Dabei wurden die Bischöfe deshalb zur Reform ermächtigt, weil diese nach tridentinischem Verständnis als Nachfolger an die Stelle der Apostel getreten und nach dem Apostel vom Heiligen Geist eingesetzt worden seien, „die Kirche Gottes zu leiten“. Letztlich sind es nach tridentinischem Verständnis also die Bischöfe, denen die Letztverantwortung für sowohl für ihr eigenes Heil als auch für das der

2342 „[...] sancta haec synodus declarat, per consecrationem panis et vini conversionem fieri totius substantiae panis in substantiam corporis Christi domini nostri et totius substantiae vini in substantiam sanguinis eius“, Tridentinisches Konzil, 13. Sitzung, Dekret über das heiligste Sakrament der Eucharistie, Kapitel 4, CODdt., S. 695.

2343 „Nullus itque dubitandi locus relinquitur, quin omnes christifideles pro more in catholica ecclesia semper recepto latriae cultum, qui vero Deo debetur, hiuc sanctissimo sacramento in veneratione exhibeant“, Tridentinisches Konzil, 13. Sitzung, 11. Oktober 1551, Kapitel 5, *ibid.*, S. 695.

2344 Vgl. etwa Carl 2014, S. 296 mit Verweis auf Caspary 1965, S. 125. Carl macht die verfehlte Annahme der Existenz eines Dekrets des Tridentinischen Konzils, wonach das Sakrament auf den Hochaltar zu stellen sei, dann sogar zum Ausgangspunkt für ihre übergreifende Deutung der Umgestaltung der *Cappella maggiore* von S. Pier Maggiore in Florenz durch die Familie Ximenes um 1612. Danach sei die Schaffung eines Triumphbogens am Eingang der *Cappella* sowie die Tatsache, dass der Altarraum und der Altar um Stufen erhöht worden seien, als Teile einer „prospekthaften Inszenierung“ zu lesen, „die den Blick des in die Kirche eintretenden Gläubigen auf den Hochaltar und das Sakramentstabernakel fokussierte“ (Carl 2014, S. 296). Damit hätten die ehemals jüdischen Ximenes ihre „katholische Rechtgläubigkeit“ bekräftigen wollen, die nach dem Tridentinum angesichts der Inquisition infrage gestanden habe (*ibid.*, S. 297). Tatsächlich hatte jedoch bereits vor den Ximenes der Sakramentstabernakel am Hochaltar gestanden, und bei der in den Verträgen genannten Neufassung der Stufen handelt es sich sicher um die Ajourierung eines vorgefundenen Zustands.

ihnen anvertrauten Herde zukommt; sie waren daher auch mit der Umsetzung der Kirchenreform zu beauftragen.²³⁴⁵

Da das Konzil die überkommenen Zustände uneindeutiger Zuständigkeiten und zahlreicher Ausnahmebestimmungen als primäres Reformhindernis ansah, sollte die Herrschaft und Reform dabei möglichst einheitlich und eindeutig geregelt sein. In diesem Zuge wurde jedem Bischof eine Kompetenz nur in seiner eigenen Diözese zugesprochen.²³⁴⁶ Dort sollten die Bischöfe aber jeweils in allen Belangen (abgesehen von der Ordensreform) ausschließliche Herrschaft ausüben, wozu sie vorsorglich mit apostolischer, d. h. päpstlicher, Vollmacht ausgestattet wurden.²³⁴⁷ Im Zuge ihrer Amtsausführung gab das Konzil den Bischöfen jedoch nicht nur einen Auftrag der Exekution der tridentinischen Kanones und Dekrete, sondern vielmehr auch legislative Kompetenzen. So sah der tridentinische Reformprozess vor, dass das Konzil selbst nur die fundamentalen Lehrbestimmungen und die weitesten Grundlinien der Reform beschloss, während die Bischöfe – in Ausnahmefällen im Zusammengehen mit den Provinzialkonzilien – durch den Erlass weitergehender Reformbestimmungen die allgemeinen Grundlinien in ihren Diözesen konkretisieren sollten.²³⁴⁸

2345 Tridentinisches Konzil, 6. Sitzung, 13. Januar 1547, Kapitel 1, CODdt., S. 682; 23. Sitzung, 15. Juli 1563, Kapitel 4, *ibid.*, S. 743. Vgl. hierzu auch Sygut 1998.

2346 Tridentinisches Konzil, 6. Sitzung, 13. Januar 1547, Kapitel 5, CODdt., S. 683.

2347 Erteilt das Tridentinische Konzil ein Reformdekret, so ist es überwiegend so konstruiert wie die Reformanordnungen in der 14. Sitzung, die den Kern der genannten Reformen des niederen Klerus beinhalten (Tridentinisches Konzil, 14. Sitzung, 25. November 1551, Dekret über die Reform [des Klerus], *ibid.*, S. 714–718): Zunächst wird mit der Sicherung der Laienseelsorge das Ziel des Reformdekrets genannt. Sodann wird mit der Umsetzung der jeweiligen Dekrete ausdrücklich der Bischof beauftragt. Dabei wird dafür Sorge getragen, dass der Bischof auch die Instrumente erhält, um die festgelegten Reformen auch durchsetzen zu können und ihn so zu motivieren, die Reform auch gern durchzusetzen: So werden die in der Vergangenheit offensichtlich von einzelnen Benefizieninhabern zuhauf gemachten Einreden wie Exemtionen von der bischöflichen Gewalt untersagt und den Bischöfen dann, sozusagen als letzte Sicherstellung, dass sie bei den einzelnen Institutionen ihre Forderungen auch tatsächlich umsetzen können, im Bedarfsfall apostolische, d. h. also päpstliche Vollmacht eingeräumt. Es führt an dieser Stelle zu weit, die Einsetzung der Bischöfe mit der Kirchenreform in der eigentlich notwendigen Breite nachzuzeichnen, da diese nicht in einem einzelnen Dekret, sondern vielmehr in einer Unzahl von Bestimmungen erfolgt ist. Eine Untersuchung durch den Verfasser zu den Bischöfen als den eigentlich vorgesehenen Trägern der tridentinischen Reform ist in Vorbereitung.

2348 So haben die Bischöfe beispielsweise kraft der ihnen durch die hochheilige Synode übertragenen Gewalt über die allgemeinen Regelungen des konziliaren „Dekrets über das, was in der Messfeier zu beachten und was zu vermeiden ist“, hinaus innerhalb ihrer Diözesen konkretisierende Verbote, Gebote und Reformen zu erlassen und zu deren genauer Beachtung das gläubige Volk mit kirchlichen Zensuren und anderen Strafen, die sind in eigener Entscheidung festzusetzen, zu zwingen, wobei keine die direkte Amtsgewalt der Bischöfe bestreitende Einreden erlaubt werden (Tridentinisches Konzil, 22. Sitzung, 17. Dezember 1562, Dekret über das, was in der Messfeier zu beachten und was zu vermeiden ist, *ibid.*, S. 737). In Ausnahmefällen werden auch die Provinzialkonzilien mit der Ausarbeitung von Detailregelungen betraut. So legt das Tridentinum nach der Festlegung einiger Grundregeln zum Chorgesang fest, dass die Provinzialkonzilien für „alle übrigen Fragen,

In der Folge sind durch die Bischöfe der verschiedenen Diözesen unterschiedliche Modelle der Kirchenreform entwickelt worden; erst im späteren Verlauf des 17. Jahrhunderts haben die Bestimmungen des zunehmend als modellhaft für die tridentinische Reform verstandenen und im Jahre 1610 heiliggesprochenen Erzbischofs Carlo Borromeo (reg. 1560–1584) eine überragende Bedeutung bekommen.²³⁴⁹ Es ist dies der Grund, warum in den tridentinischen Kanones und Dekreten kaum konkrete Rechtsvorschriften über die Reform des Kircheninnenraums zu finden sind. Vorgesehen war, dass ein konkretes Reformprogramm für die Kircheninnenräume durch die Bischöfe selbst erfolgen sollte. Wer also etwas über die Vorstellungen der Vertreter der tridentinischen Reform über den Kircheninnenraum erfahren möchte, muss nicht in den Beschlüssen des Tridentinums suchen, sondern vielmehr jene Reformdekrete und Beschlüsse von Diözesan- und Provinzialkonzilien konsultieren, die die einzelnen Bischöfe in ihren Diözesen und Kirchenprovinzen veranlasst haben. Dabei wurde die Reform durch die einzelnen Bischöfe teilweise bereits während des laufenden, durch mehrere Pausen auch erheblich verzögerten Tridentinischen Konzils erlassen.²³⁵⁰

Dieser Prozess lässt sich besonders gut am Beispiel der Verlagerung der Sakramentstabernakel auf den Hochaltar in italienischen Kirchen demonstrieren. Die Verbindlichmachung ihrer Errichtung wäre also vom allein mit den Grundlinien der Lehre und Reform befassten Konzil gar nicht zu erwarten gewesen. Vielmehr wäre zu ermitteln, ob einzelne Bischöfe den allgemeinen Aufruf des Tridentinums zur Verehrung der konsekrierten Hostie in ihren Diözesen so umgesetzt haben, dass sie die Errichtung von Sakramentstabernakeln in den einzelnen Kirchen angeordnet haben. Und tatsächlich hat beispielsweise Carlo Borromeo im Jahre 1565 entsprechende Bestimmungen erlassen.²³⁵¹ Diese sollte er im Jahre 1577 auch in

welche die gebührende Durchführung der Stundenliturgie betreffen, sowie für die entsprechende Art des Singens oder Musizierens in der Liturgie, die Regelung für die Zusammenkunft und den Verbleib im Chor und überhaupt für alles, was die Diener der Kirche angeht und dringend der Klärung bedarf [...] entsprechend dem Wohl und den Gepflogenheiten einer jeden Provinz eine verbindliche Form vorschreiben“ sollen. In der Zwischenzeit könne der Bischof zusammen mit wenigstens zwei Kanonikern, von denen aber mindestens einer vom Kapitel ausgewählt werde, Vorsorge treffen (Tridentinisches Konzil, 24. Sitzung, 11. November 1563, Kanon 12, *ibid.*, S. 767). Hierin zeigt sich offenbar der besondere Respekt der Konzilsväter gegenüber dem Kathedralklerus zur Regelung der ihn betreffenden Belange.

2349 Zu Carlo Borromeo vgl. Michel De Certeau, s. v. Carlo Borromeo, santo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 20 (1977) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-carlo-borromeo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-carlo-borromeo_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 1. März 2017).

2350 Siehe dazu ausführlicher auch unten Kapitel **XI.5.d**). Zur Amtsgewalt der Bischöfe gemäß der konziliaren Bestimmungen und der nachkonziliaren Doktrin vgl. Sygut 1998.

2351 „Episcopus diligentissime curet, ut in Cathedrali, Collegiatis, Parochialibus, et aliis quibusvis ecclesiis, ubi sacrosanta Eucharistia custodiri solet, vel debet, in maiori altari collocetur; nisi necessaria, vel gravi de causa aliud ei videatur. Ante ipsam semper lampas accensa colliceat.

Tabernaculum quo asservatur, ornatum, et bene septum, ac munitum sit“, Concilium Provinciale Mediolanense Primum (1565), Edictum generale de concilio provinciali

seine „*Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II*“ übernehmen.²³⁵² Zweck dieser *Instructiones* war es gewesen, die zuvor erlassenen Bestimmungen bezüglich der Errichtung und Gestaltung von Kirchenräumen in einer handlichen Publikation den Patronen der einzelnen Kirchen der Kirchenprovinz Mailand zugänglich zu machen. Es diente Kardinal Borromeo wesentlich zur Implementierung der von ihm entwickelten Reform des Kircheninnenraums, indem er bei den von ihm unternommenen Visitationen der einzelnen Kirchen Exemplare der *Instructiones* hinterlassen und in den Visitationsdekreten für die einzelnen Kirchen auf die Bestimmungen der *Instructiones* verweisen konnte.²³⁵³

primo, Constitutiones et decreta condita in provinciali synodo Mediolanensi prima, Constitutionum pars secunda, De iis, quæ ad sacramentorum administrationem generatim pertinent, Quæ pertinent ad sacramentum sanctæ eucharistiæ ed. AEM II (1892), Sp. 46. Siehe auch die korrespondierenden Dekrete der Provinzialkonzilien, Concilia provincialia III ed. ibid., Sp. 245, 250, IV, 1; Sp. 331, IV, 2; Sp. 342; 349f.; 352, V, 2; Sp. 578, VI; Sp. 738; Decreta III ed. ibid. Sp. 848; 849; Decreta IV ed. ibid., Sp. 876; Decreta V ed. ibid., Sp. 945.

2352 Das Provinzialkonzil bezieht sich an den entsprechenden Bestimmungen immer auf die Instruktionen und behandelt sie auf diese Weise als verbindliche Bestimmungen. Das Kapitel „De Tabernaculo Sanctissimæ Eucharistiæ. Cap. XXX.“ beginnt folgendermaßen: „Qvoniã uero ex decreto prouinciali tabernaculum santißimæ Eucharistiæ in altari maiori collocari oportet, de eo instructionem aliquam hoc loco fieri conuenit.“ Diesem Absatz folgen detaillierte Regularien, wie der Tabernakel je nach Kirchentyp zu gestalten sei, Borromeo 1577, S. 20v–22v.

2353 Dies zeigt sich beispielsweise bei der Visitation Borromeos der beiden Kathedralbauten von Brescia im Jahre 1580. Obwohl der eigentlich mit der Reform beauftragte Diözesanbischof, Domenico Bollani, bereits zahlreiche Veränderungen für die Kircheninnenräume angeordnet hatte, sah sein Metropolit S. Carlo Borromeo weiter entscheidenden Veränderungsbedarf. Hierzu machte er detaillierte Bestimmungen in den von ihm erlassenen Visitationsdekreten, wobei er immer wieder anordnete, dass die Dinge im Detail so zu verändern seien, wie er dies in seinen *Instructiones* angeordnet habe. So heißt es beispielsweise in Bezug auf einen in einem Durchgang befindlichen Altar: „... dort wird die Messe nicht ohne größere Gefahr oder Störung des Zelebranten durch den Auflauf des Volkes, und Blockierung ebendieses Zuganges gefeiert werden, und das umso mehr, wenn er mit dem Gitter, das derzeit fehlt, nach der Vorschrift der *Instructiones* ausgestattet werden wird“ („... ibi missa non sine magno celebrantis periculo perturbatione ex concursu populi, et ipsius aditus impedimento celebratur, atque eo magis, si clathris, quæ nunc desunt, ad præscriptum instructionum muniatur“), Cattedrale Santa Maria, Acta Visitationis, f. 29r ed. Turchini und Archetti 2003a, S. 45. Ein Dekret lautet beispielsweise: „Das Taufbecken soll innerhalb von 15 Tagen in die Kirche des heiligen Johannes des Täufers unter das mittlere Spitzgewölbe transferiert werden. Es soll mit einer schicklichen Verkleidung (*integumentum* = Hülle) umgeben und so schnell es geht einem Sakrarium („sacrario“), wiederhergerichtet und ausgeschmückt werden, dem nach der Vorschrift der *Instructiones* ein schickliches Ziborium beizugeben ist“ („Baptisterium in ecclesiam Sancti Ioannis Baptistæ sub mediam fastigiatam fornicem transferatur intra XV dies, decentique operiatur integumento ac sacrario cum decoro ciborio ad instructionum præscriptum adhibito, cum primum fieri poterit, reconcinnetur exorneturque“), Cattedrale Santa Maria, Decreta particularia, f. 56r ed. ibid., S. 77.

Ähnliche Bestimmungen finden sich in allen *Acta* und *Decreta* zu den Visitationen der Kirchen Brescias.

Vgl. zu den „*Instructiones*“ v. a. Barocchi 1962; Crippa 1997; Navoni 1997; Sénécals 2000, sowie Heß-Kickert 2000.

Kardinal Borromeo war jedoch nicht der einzige Bischof, der derartige Reformdekrete für seine Diözese bzw. Kirchenprovinz erließ. Dies hatte beispielsweise der Veroneser Reformbischof Gian Matteo Giberti bereits im Jahre 1542 und damit noch vor Beginn des Tridentiner Konzils mit seinen *Constitutiones* getan, die an unterschiedlichen Stellen Anweisungen über die Gestaltung des Kircheninnenraums, die Zelebration unterschiedlicher Riten und das Verhalten unterschiedlicher Nutzergruppen in diesem beinhalten.²³⁵⁴ Eine ähnliche Anordnung bezüglich der Aufstellung von Sakramentstabernakeln auf dem Hochaltar traf auch der Peruginer Bischof Francesco Bossi (reg. 1574–1579), als er im Vorfeld einer Visitationskampagne im Jahre 1575 ein Dekret über die verbindliche räumliche Disposition und Kirchengestaltung für die Pfarrkirchen seiner Diözese erließ.²³⁵⁵ Es sei an dieser Stelle bemerkt, dass bischöfliche Reformdekrete insbesondere im Vorfeld von Visitationen, die Beschlüsse von Diözesan- und Provinzialkonzilien, *Instructiones* und schließlich Visitationsprotokolle und -dekrete jene Quellengruppen sind, anhand derer man in Zukunft wird ermitteln müssen, welche Vorstellungen die tridentinischen Reformer bezüglich eines korrekt reformierten Kircheninnenraums gehabt haben, und wie die Reformvorstellungen im Einzelnen realiter umgesetzt worden sind. Der Verfasser des vorliegenden Textes plant eine entsprechende Publikation.²³⁵⁶

Zu beachten ist jedoch, dass auf diese Weise in direkter Form nur die projektierte und realisierte Reform jener Kircheninnenräume ermittelt werden kann, über die die Bischöfe direkte Jurisdiktion besessen haben. In Bezug auf das Visitations- und Weisungsrecht in Klosterkirchen männlicher Orden hat das Tridentinum jedoch in der Zusammenschau der zahlreichen Dekrete keine letztlich eindeutigen Bestimmungen getroffen, auch wenn das Konzil ansonsten bemüht war, den Bischöfen mit der Einräumung vorsorglicher apostolischer (also päpstlich verordneter) Vollmachten einen Zugriff auf möglichst alle Kirchen in den jeweiligen Diözesen zu ermöglichen, damit die neue Ermächtigung der Bischöfe zur allgemeinen Kirchenreform nicht wie bisher an Verweisen auf aus unvordenklichen Zeiten stammenden Exemtionen scheitern würde. Dies liegt offenbar darin begründet, dass innerhalb der Klosterkirchen zwei Reformbereiche zusammentrafen, zu deren

2354 Giberti 1542, z. B. einzelne Bestimmungen in: Tit. 2 (De celebratione diuinorum, & ordinibus ecclesiasticis; f. 6–21), Tit. 4 (De curatis ecclesiarum et eorum officio; f. 23–30), Tit. 5 (De Sacramentis Ecclesiasticis, & illorum usu, administratione, & eorum ueneratione; f. 30–38, insb. die Bestimmung „De reuerentia & custodia sacrorum sacramentorum“, f. 33), innerhalb von Tit. 6 der „Ordo seruandus in processionibus faciendis“ (f. 51–53), Tit. 8 (De rebus ad unamquamque ecclesiam pertinent. conseruandis, & de illis non alienan.); vgl. N. N., s. v. Tabernakel, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 7 (1994), S. 177 f., hier S. 178; Baldissin Molli 2012 und Agostini 2012.

2355 „Ciascuna Chiesa habbia vn tabernacolo di legno sopra l'Altare maggiore, ò doue più diuotamente venga accomodato, quale douerà essere ben dipinto, & dorato, & di dentro foderato di seta, ò decentemente ornato, con la sua serratura, & chiaue; nè vi si riponga mai altro, che'l santissimo Sacramento“, Nota delle Sopellette da provedersi in ciascvna chiesa cvrata, o semplice; della quale deueranno i Rettori dare conto nella visita [1575], ASDPg, Editi et ordini episcopali 1561–1643, S. 24.

2356 Siehe dazu auch unten Kapitel [XI.5.d](#)).

Realisierung des Tridentinischen Konzils eigentlich zwei unterschiedliche Agenten vorgesehen hatte. So ging es bei der Reform dieser Kirchen einerseits um die Sicherstellung einer hohen Qualität in der Seelsorge, für die ausschließlich die Bischöfe zuständig sein sollten, und andererseits um die Aufrechterhaltung der klösterlichen Disziplin, die grundsätzlich den Orden und Kongregationen zukam. In diesem Zusammenhang wäre beispielsweise theoretisch ein Konflikt denkbar, bei dem ein um die Aufrechterhaltung der Klausur bemühter Orden einen durch Mauern abgeschränkten Chorbezirk fordert, während ein um eine verstärkte Beteiligung der Laien am Messgeschehen bemühter Reformbischof umgekehrt die Niederlegung von Mauern anordnet.

Oben ist herausgearbeitet worden, dass eine solche Exemption von bischöflicher Gewalt für das Kloster S. Pietro seit dessen Gründung bestanden hatte, und dass das Kloster im Jahre 1436 der Congregazione di S. Giustina unterstellt worden war. Es scheint, als hätte die Cassinensische Kongregation ein alleiniges Jurisdiktionsrecht über die Kirche S. Pietro durchsetzen können, da das Kloster von keinem der Peruginer Bischöfe bei den von ihnen durchgeführten nachtridentinischen Visitationen besucht worden ist. Anders verhält es sich dagegen bei den von S. Pietro abhängigen Pfarrkirchen, die sowohl von den Mönchen von S. Pietro, als auch von den Peruginer Bischöfen und apostolischen Visitatoren besucht worden sind.²³⁵⁷ Wahrscheinlich liegt dieser Befund in dem Umstand begründet, dass in der Kirche S. Pietro zu jener Zeit im Gegensatz etwa zu der nur wenige hundert Meter entfernten, vom Kloster abhängigen Kirche S. Costanzo tatsächlich kein Seelsorgebenefizium angesiedelt war. Dass S. Pietro tatsächlich zu keiner Zeit eine Pfarrfunktion ausgeübt hatte, ist tatsächlich sehr wahrscheinlich, da für diese Kirche zu keiner Zeit die Existenz einer Taufe nachweisbar ist, und sich auch keinerlei auf eine Pfarrfunktion bezogene Archivalien wie etwa Taufbücher im Archivio di S. Pietro finden. Die Kongregation hatte ursprünglich eine Pfarrfunktion für ihre Mitgliedskirchen sogar ganz ausgeschlossen, damit sich die Mönche ganz der von dem Kongregationsgründer Ludovico Barbo geforderten Meditationspraxis der *Devotio* widmen konnten.²³⁵⁸ Offiziell wird S. Pietro erst im Jahre 1810 zur Pfarrkirche erklärt; es scheint aber, als wenn sie diese Funktion kurz darauf wieder verloren hätte.²³⁵⁹ Dass in S. Pietro zwei Beichtstühle existieren, ist im Übrigen kein Hinweis auf eine zwischenzeitliche Pfarrfunktion, da Sixtus' V. den Cassinensen im Jahre 1587 auch weiterhin das Recht zusichert, die Beichte abzunehmen; sie müssen dieses Recht also sogar bereits zuvor besessen haben.²³⁶⁰

Auch wenn die Mönche von S. Pietro den Peruginer Bischöfen also einen direkten Zugriff auf ihr Kloster verweigert haben, sind sie der von den Reformbischöfen für die von ihnen abhängigen Kirchen verbindlich gemachten Vorschrift zur Allokation des Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar sehr schnell

2357 S. u. Kapitel XI.5.d).

2358 Trolese 1980, S. 61 mwN.

2359 S. u. Fn. 3993.

2360 S. u. Fn. 3301.

gefolgt – nämlich bereits mit der hier untersuchten Umgestaltungsmaßnahme des Jahres 1567/68. Darin mag man einen Hinweis darauf sehen, wie die nachtridentinische Reform des Kircheninnenraums auch in die Ordenskirchen gelangt ist. Es scheint, als wären auch hier allgemeine, von den Bischöfen und Metropoliten vorangetriebene Normierungstendenzen aufgegriffen worden, ohne dass es einer generellen direkten Jurisdiktion der Ortsordinarien über die in ihren Diözesen befindlichen Ordenskirchen bedurft hätte.

Ob diese Umgestaltung auf eine Visitation durch Beauftragte des Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation zurückgeht, lässt sich wahrscheinlich nicht mehr überprüfen. Das Archiv des Generalkapitels, das sich in S. Paolo fuori le Mura befunden hatte, ist bei deren Raub durch die napoleonische Besatzung und deren Versuch, das Archiv nach Frankreich zu verlagern, 1798 zerstört worden.²³⁶¹ Eine Abschrift entsprechender Visitationsakten in S. Pietro konnte bisher nicht aufgefunden werden.

Immerhin ein Memorialeintrag, der eine solche Visitation und die dabei getroffenen Dekrete der Visitatoren erinnert, findet sich im Archivio di S. Pietro allerdings für das Jahr 1577. Danach haben die Visitatoren der Cassinensischen Kongregation (die „R.[everendissimi] P. Visitatori) „am 17. oder 18. März [1577] die Sakristei und die Kirche mit allen ihren Altären mit größter Sorgfalt visitiert, und sie ordneten an, dass man für das Sakrament einen aus Silber bestehenden Tabernakel fertige und dass man die Altäre so herrichte, dass sie [Altar-]Tafeln aus Holz besäßen, und da sie angesichts der vielen Teile, aus denen der Hochaltar und mangels eines Weihezeichens bezweifelten, dass der Hochaltar geweiht worden wäre, wurden Zeugnisse für seine Weihe beigebracht, und ich habe in einem Buch die folgenden Worte gelesen: Es werde bekannt und festgestellt, wie unser Hochaltar am 13. Januar 1500 in Ehre der Aposteln Petrus und Paulus geweiht wurde, und in ihn wurden die oben genannten Reliquien und jene des S. Pietro Abate und der Seligen Katharina V. und von Märtyrern hineingelegt“ (Dok. 20).²³⁶²

Damit legten also auch die Visitatoren der Cassinensischen Kongregation Wert auf das Vorhandensein eines Sakramentstabernakels am Hochaltar. Wenn der Memorialeintrag tatsächlich korrekt auf 1577 datiert ist, dann hätten die Visitatoren die Umarbeitung des Holztabernakels in einen Silbertabernakel gefordert. Dem wären die Mönche von S. Pietro allerdings nicht oder höchstens durch zwischenzeitlich erfolgte Vergoldungen nachgekommen, da der Tabernakel auch nach der Verlagerung des Hochaltars um 1591 zunächst nach wie vor im Kern aus Holz besteht.²³⁶³ Denkbar ist bis zur Einsichtnahme der Originalquelle angesichts der bloßen Einfügung der Datierung durch Leonardo Lolli allerdings auch, dass der Memorialeintrag tatsächlich in den März 1567 zu datieren wäre (nur eine Stelle müsste dazu von 1577 auf 1567 geändert werden) – und dann gäbe es in der Tat

2361 S. o. S. 532.

2362 ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 49v, Übersetzung und Einfügungen nach dem Transkript von Lolli 2019, S. 141.

2363 S. u. S. 817 ff.

einen Beweis dafür, dass die Schaffung des Sakramentstabernakels von 1567/68 auf eine entsprechende Anordnung im Rahmen einer nachtridentinischen Visitation zurückginge. In diesem Falle bräuchte man den Verweis auf ein silbernes Altartabernakel auch nicht allzu wörtlich zu nehmen; ein Tabernakel mit Holzkern und metallenen Applikationen hätte ausgereicht.

Auch die übrigen Anordnungen der Visitatoren decken sich nämlich mit dem, was die Bischöfe besorgte, als sie in Ausführung des tridentinischen Auftrags einer Neuordnung der Kircheninnenräume Instruktionen erließen und die Kirchen visitierten: So waren auch die übrigen Altäre ordentlich einzurichten (hier mit einem Altarbild zu versehen) und ggf. ausgelassene Altarweihen nachzuholen. Im konkreten Fall bezweifelten die Visitatoren die Weihe des Hochaltars, den sie – weshalb, erscheint im Nachhinein kaum nachvollziehbar – als zusammengestückelt empfanden. Diesen Bedenken begegneten die Mönche von S. Pietro mit einem vom Kämmerer selbst aufgefundenen Memorialeintrag aus dem Jahr 1500, der die Weihe des Hochaltars bestätigt. Ob dieser im Liber Defunctorum selbst an späterer (!) Stelle eingetragene *Ricordo* aus dem Jahr 1500 tatsächlich auf ein Original des Jahres 1500 zurückgeht oder später fingiert worden ist, lässt sich mit dem heute bekannten Quellenmaterial allerdings nicht klären.²³⁶⁴

In der Kathedrale war eine entsprechende Verlagerung des Sakramentstabernakels auf den Hochaltar zwischen 1564 und 1568 erfolgt; während Kardinalbischof Fulvio della Corgna sie bei seiner Visitation im Jahre 1564 ebenso wie zu jenem Zeitpunkt in S. Pietro noch auf einem Nebentaltar (dem noch nicht geweihten Altar der Cappella di S. Giuseppe, der heutigen Cappella del S. Anello) vorgefunden hatte, vermerkt sie derselbe Bischof bei seiner Visitation von 1568 auf dem Hochaltar in einem Holztabernakel von Bino Sozi, das der Bischof und auch die späteren Visitatoren des Domes als einzigartige Struktur beschreiben.²³⁶⁵ Die zeitliche Nähe der Umgestaltungsakte in S. Pietro und der Kathedrale S. Lorenzo lassen vermuten, dass beide Umgestaltungen direkt aufeinander Bezug nehmen, d.h. dass weder der Bischof von Perugia noch die Mönche in S. Pietro bei der Realisierung der nachtridentinischen Reform des Kircheninnenraums zurückstehen wollen. Wie sich insbesondere bei der Reliquientranslation von 1609 und den damit einhergehenden Umgestaltungen in beiden Kirchen und der Kirche S. Ercolano zeigen wird, scheinen sich der Bischof und die Mönche von S. Pietro bei der Implementierung der tridentinischen Reform in ihren Kircheninnenräumen in einer Art Wettbewerb befunden zu haben.²³⁶⁶

Für die Kirche S. Pietro bedeutet der Umgestaltungsakt konkret, dass Peruginos Altarwerk im Jahre 1567 seine privilegierte Stellung am Hochaltar an

2364 S. o. S. 582 ff.

2365 Gabrijelcic 1992, S. 523 mit den entsprechenden Nachweisen in den Visitationsprotokollen. Napoleone Comitoli bezeichnet danach den Hochaltartabernakel bei seiner Visitation von 1592 als „grandissima e ornatissima struttura“, meint damit aber jene Gestalt, die er in einer offenbar zwischen 1579 und 1581 durch eine von Bino Sozi durchgeführte künstlerische Umgestaltung erfahren hat; vgl. unten Fn. 2974.

2366 S. u. Kapitel XI.7.

einen offenbar bereits damals in Form eines Ziboriums aufragenden Eucharistietabernakel verlor. Dennoch erfreute sich Peruginos Malerei weiter großer Wertschätzung zunächst einmal als Kunstwerk, insofern die Verlagerung auch weiterhin eine gute Sicht auf Peruginos Meisterwerk gewährleisten sollte. Deutlich wird außerdem die Geringschätzung des Rahmenwerks und der physischen Integrität des von Perugino geschaffenen Ursprungszustands, der für die Beibehaltung zumindest der Haupttafeln am Hochaltar in gut sichtbarer Position geopfert wurde. Entfernt wurde dabei auch die Predella und damit deren komplexes Bildprogramm, das den Appell an die Mönche von S. Pietro zur Einhaltung des Cassinensischen Reformprogramms in seiner lokalen Konkretisierung über die Vita des Klostergründers S. Pietro Abate im Chorraum von S. Pietro in Perugia verbildlicht hatte. Indem zumindest die Haupttafeln auch weiterhin nahe dem Hochaltar standen, konnten allerdings zumindest diese auch nach der Verlagerung als unmittelbar auf den Hochaltar bezogen verstanden werden und damit alle jenseits der unmittelbar mit dem Bildprogramm der Predella verknüpften Funktionen beibehalten, die ihnen bei seiner Errichtung zugekommen waren. Diesen Status sollten die verbliebenen Teile des Altarwerks erst bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 verlieren, als Peruginos Haupttafeln zwar selbst nicht angetastet, durch die erhebliche Westverlagerung des Hochaltars aber nicht mehr unmittelbar als Altarbild erfahrbar wurden. Dieser schrittweise Verlust jeglichen Bezugs auf die am Hochaltar zelebrierte Messe führte dazu, dass es zunehmend nur als Kunstwerk verstanden wurde. Damit konnten im Jahre 1751 aber auch die Bedürfnisse der Kunstliebhaber, die nun auch die Haupttafeln von nahem sehen wollten, so hoch bewertet werden, dass man sich zu einer Zerlegung des ehemaligen Altarwerks entschließen konnte.

Ob die Verlagerung des Aufbewahrungsorts des Sakraments eine vollständige Aufgabe der Funktion der Cappella Vibi als Sakramentskapelle von S. Pietro bedeutete, die diese Funktion seit mindestens 1473 innehatte, lässt sich den bisher bekannten Quellen nicht entnehmen.²³⁶⁷ Es ist zumindest denkbar, dass das Sakrament in S. Pietro seit 1567 parallel sowohl am Hochaltar als auch in der Cappella Vibi verwahrt wurde, bzw. dass die Orte in der Folgezeit abwechselnd genutzt worden sind. Für die Tatsache, dass die Cappella Vibi zumindest zeitweise auch als Sakramentskapelle weitergenutzt wurde, spricht die Tatsache, dass S. Pietro zwischen 1761 und 1763 eine neue Sakramentskapelle erhalten sollte; jedenfalls scheint das Konzept der Verehrung der Eucharistie in einem Anraum der Kirche im 18. Jahrhundert den Mönchen von S. Pietro noch präsent gewesen zu sein.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass die mindestens teilweise Verlagerung des Aufbewahrungsorts des Sakraments an den Hochaltar auch einige funktionelle Veränderungen mit sich brachte. So wurde das Sakrament von nun an nicht nur in einer Hostienkammer – von deren Existenz unterhalb des Ziboriums bereits 1567 offenbar auszugehen ist – verwahrt und adoriert, sondern vielmehr auch in einer offenbar in dem Ziborium befindlichen Monstranz gewiesen. Dies war bei dem

2367 Vgl. zur Cappella Vibi als Ort der Aufbewahrung und Verehrung des Sakraments oben S. 677 ff.

Wandtabernakel des Mino da Fiesole noch nicht der Fall gewesen (Abb. 768f.). Auch bei der neuen Nutzungsform der Weisung ging es letztlich um die Verehrung des Sakraments, doch bekam diese durch die Rahmung durch Monstranz und Ziborium ein triumphales Moment. Auf diese Weise konnte nun dem Diktum des Tridentinums sichtbarer Ausdruck verliehen werden, wonach es sich bei der konsekrierten Hostie in der Tat – wie schon das Laterankonzil von 1215 festgestellt hatte – in der Substanz um den Leib Christi handele, sodass diese in der Tat höchst verehrungswürdig sei.²³⁶⁸

Mit dieser affirmativen und triumphalen Form der Verehrung ging jedoch auch eine Einschränkung der Möglichkeit zur stillen Andacht einher, die die Gläubigen offenbar in der Cappella Vibi noch gehabt hatten. Während sie dort in einem kleinen Raum dem Sakrament – wenn auch noch hinter einer Tür in einem Schrein – direkt gegenübergestanden hatten, befand sich die zu verehrende Eucharistie nun in einem weit von den Gläubigen entfernten Hochaltar, von dem diese noch dazu durch die vorderen Chorschranken getrennt waren. Dass man diese im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 entfernte und den Altar vorzog, mag also auch einer verbesserten Andachtsgelegenheit für die Gläubigen gedient haben. Dass auch diese Maßnahme möglicherweise letztlich nicht dem Bedürfnis nach privater Andacht hinreichend befriedigt hat, könnte die Wiedererrichtung einer Sakramentskapelle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigen.

IX.3 Zusammenfassung

In den Jahren 1567 und 1568 wurde auf dem Hochaltar von S. Pietro ein Sakramentstabernakel in Form eines Ziboriums aufgestellt, der der Verehrung der Eucharistie diene. Dabei handelte es sich um eine genuin nachtridentinische Maßnahme. Das Tridentinische Konzil hatte die Transsubstantiation, also die Transformation der Substanz der Hostie in den Leib Christi durch die Konsekration im Rahmen der Messfeier, ausdrücklich bestätigt. Da es sich bei der konsekrierten Hostie also substantiell um den Leib Christi handelte, forderte das Tridentinum zur Verehrung der Eucharistie auf.

Das Tridentinum hatte sich jedoch nur auf generelle Bestimmungen der Lehre und Reform beschränkt und die Konkretisierung und Implementierung der Reformbestimmungen den einzelnen Bischöfen in ihren Diözesen überlassen. Zahlreiche Bischöfe, darunter Kardinal Borromeo und Francesco Bossi von Perugia, konkretisierten die tridentinischen Bestimmungen über die Eucharistieverehrung

2368 Vgl. zu den veränderten Aufbewahrungs- und Verehrungsorten des Sakraments nach dem Tridentinum Jobst 2006. Zur Praxis unter dem Reformbischof Gian Matteo Giberti vgl. Baldissin Molli 2012; Agostini 2012.

dahingehend, dass sie die Errichtung von Sakramentstabernakeln auf den Hochaltären der Pfarrkirchen in ihren Diözesen bzw. Kirchenprovinzen verbindlich machten. Obwohl Bischof Bossi keine direkte Jurisdiktion über das Koster S. Pietro realisieren konnte, ist diese Maßnahme schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt auch in dieser Kirche realisiert worden. Möglicherweise liegt hierin eine Konkretisierung der tridentinischen Reform durch die Cassinensische Kongregation: So ist durch einen Memorialeintrag eine Visitation durch Abgesandte des Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation überliefert, die 1577 oder vielleicht sogar bereits 1567 erfolgt und damit die direkte Ursache für die Umgestaltungen von 1567/68 gebildet haben könnte. Geopfert wurden bei dieser Maßnahme weite Teile des bestehenden Rahmenwerks, nämlich die vollständige „Cassa“ sowie mit den äußeren Rahmenteilern und der gesamten Predella auch große Teile der Rahmung der „Tabula“. Die Malereien wurden dabei beibehalten und an einem unbekannten Ort gelagert, die Bestandteile der Rahmung offenbar verworfen.

Durch die Aufstellung des Sakramentstabernakels verlor Peruginos Altarbild seine bisherige privilegierte Stellung am Hochaltar. Peruginos Malerei wurde auch weiterhin als hervorragendes Kunstwerk geschätzt, dessen Einsehbarkeit unbedingt gewährleistet werden sollte. Daher sollten die beiden Haupttafeln des Altarwerks, also die eigentliche Himmelfahrt Christi und die Gottvater-Lünette samt ihrer unmittelbaren Rahmung in einer eigens hierfür geschaffenen Nische vor dem zentralen Fenster des Chorpolygons verlagert werden. Hierfür wurde im unteren Bereich des Mittelfensters ein Sockel geschaffen, auf den Peruginos Altarbild gestellt werden konnte. Außerdem wurden alle drei Fenster im oberen Bereich verkleinert und jeweils als doppeltes Lanzettfenster ausgestaltet. Ziel dieser Maßnahme war es, dass Peruginos Altarbild in der Höhe die weiterhin bestehende Fensteröffnung im Mittelfenster voll ausfüllen konnte, dass alle drei Fenster gleich gestaltet waren und dass möglichst wenig Gegenlicht die Betrachtung des Altarwerks stören konnte.

Durch die Schaffung dieses neuen Arrangements behielten zumindest die Haupttafeln von Peruginos Altarwerk auch weiterhin eine enge Beziehung zum Hochaltar; die komplexen, auf den konkreten Umraum bezogenen Funktionen, die dem Altarwerk bei seiner Errichtung um 1500 zugewiesen worden waren, wurden jedoch zu großen Teilen verworfen, da die sie weitgehend in den Tafeln der Predella konzentriert gewesen waren.

Die Verlagerung des Verwahrungs- und Verehrungsorts für das Sakrament führte zu funktionellen Veränderungen. Bisher war das Sakrament in einem Wandtabernakel in der Cappella Vibi aufbewahrt worden, wo es – wie die adorierenden flankierenden Statuen vorgeben – in der geschlossenen Hostienkammer auch verehrt wurde. Am Hochaltar von S. Pietro wurde die konsekrierte Hostie nun aber triumphal gewiesen, um so der Affirmation der Transsubstantiationslehre durch das Tridentinum Rechnung zu tragen. Damit fand die Verehrung der Hostie für den Gläubigen nicht mehr in einem kleinen, abgeschiedenen Raum und in unmittelbarer räumlicher Nähe zur Eucharistie statt; vielmehr stand das Sakrament nun auf einem weit von den Gläubigen entfernten Ort am Hochaltar am Ostende der Kirche, der noch dazu durch die vorderen Chorschränken abgetrennt war.

Dabei mag der triumphale Gestus einer Weisung in einer Monstranz und einem rahmenden Ziborium den Eindruck großer Distanz zwischen den Gläubigen und der Eucharistie erhöht haben.





X

**Die Umgestaltungen
von ca. 1591–1609/1635:
Rekonstruktion und
Periodisierung**

X.1 Die Umgestaltungen von ca. 1591–1609: Probleme der Rekonstruktion

Zwischen 1591 und 1609 ist der Innenraum von S. Pietro in allen seinen Teilen umfassend umgestaltet worden. Es ist diese Umgestaltungskampagne, deren Ergebnisse den Kircheninnenraum sowohl in der räumlichen Disposition als auch im künstlerischen Erscheinungsbild der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände auch heute noch am stärksten prägen.

Angesichts ihrer großen Dimension ist es jedoch ganz erstaunlich, dass die Transformationskampagne von ca. 1591–1609 einen verhältnismäßig geringen Niederschlag in den Quellen gefunden hat. So existieren heute, anders als im Falle der Umgestaltung des Chorbereichs in den 1530ern und 40ern, bis auf zwei Ausnahmen²³⁶⁹ keinerlei Verträge mehr mit den ausführenden Künstlern. An keiner Stelle finden sich Dokumente zur Konzeptionierung der umfassenden Umgestaltungsmaßnahmen oder, wie dies bei der Umgestaltungskampagne des 18. Jahrhunderts der Fall sein sollte, nachträglich angestellte Betrachtungen. Auch die vorliegenden Einträge aus den *Memorie* des Klosters sind in Bezug auf für die um 1600 erfolgten Umgestaltungsmaßnahmen überraschend spärlich und knapp; direkte Beschreibungen der Vorgänge aus profanen Memorialquellen, wie sie ganz entscheidend für die Rekonstruktion der vorangegangenen Umstellungen gewesen waren, fehlen nun vollkommen. Eine Ausnahme bilden hier lediglich die umfassenden Berichte über die Feierlichkeiten zum Abschluss der Arbeiten im Jahre 1609, die dann in der Tat auch umfassende Aufschlüsse zur Interpretation der Umgestaltungskampagne geben.

Für die Rekonstruktion der Konzeptionierung und Durchführung der Arbeiten sind wir jedoch fast ausschließlich auf Rechnungsbucheinträge angewiesen und damit auf eine Quellengattung, die zwar genaue Aufschlüsse über Kosten, Dauer und Ausführende von Umgestaltungsmaßnahmen erlaubt, nicht jedoch über die Motive, die zur Umgestaltung geführt haben oder die künstlerischen Intentionen der Beteiligten. Dies hat auch zur Folge, dass wir zwar viele der beteiligten Künstler mit Namen kennen, es aber außerordentlich schwierig ist, ihre jeweilige Rolle für das Gesamtprojekt zu rekonstruieren. Bisher sind damit auch keine direkten Äußerungen oder Bezugnahmen auf den möglichen Auftraggeberkreis oder mögliche Berater bekannt. Äußerst schwierig erscheint eine Einschätzung der Frage, ob angesichts der Vorarbeiten von Bini und Manari eine erneute systematische Erschließung des Quellenmaterials im Archivio di S. Pietro sinnvoll erscheinen würde. So werden die folgenden Ausführungen ergeben, dass insbesondere Manari einen großen Teil der einschlägigen Rechnungsbuch-Eintragungen erfasst hat, dass andererseits aber der Erkenntnisgewinn über Manari hinaus immer sehr groß war, sobald die Quellen im Original eingesehen werden konnten. Außerdem bleibt

2369 Die Verträge über die Leinwand-Bilder mit Antonio Vassilacchi, genannt Aliense aus den Jahren 1592 und 94, vgl. Fnn. 2832 und 2839.

Manari für zahlreiche Arbeiten in S. Pietro Quellenbelege schuldig; dies gilt etwa für die Ausstattung der Seitenschiffe. Damit scheint es durchaus lohnenswert, die Rechnungsbücher ab Mitte 1593 systematisch neu auszuwerten. Offen ist schließlich die Frage, wie vollständig Bini und Manari die zeitgenössische Memorialliteratur im Kloster von S. Pietro erschlossen haben, und ob sie bei weiteren Fondi – etwa jenen zur Cassinensischen Kongregation – nicht erkannt haben, dass sich aus ihnen womöglich wichtige Erkenntnisse zur Umgestaltung von S. Pietro zwischen 1591 und 1609 entnehmen lassen.

Vor dem Hintergrund des bisher bekannten und darüber hinaus in dieser Arbeit neu vorgestellten Quellenmaterials wird man bei der Interpretation der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 also vorerst auf Vergleiche mit anderen Kirchen und eine Einbettung der Vorgänge in S. Pietro in überregionale geschichtliche Entwicklungen angewiesen sein.

X.2 Rekonstruktion der frühen Arbeiten in den Jahren 1591/92 über die Rechnungsbücher L. E. 186 *Giornale* und L. E. 27 *Mastro*

a) Das in S. Pietro angewandte System der doppelten Buchführung

Der Fortgang der frühen Arbeiten lässt sich detailliert dem von 1587 bis zum Ende des Wirtschaftsjahres 1591/1592 (d. h. bis zum 31. Mai 1592)²³⁷⁰ berichtenden *Giornale* Nr. 186 (Lonzini, et al. 2014) aus der Reihe der *Libri economici* im Archivio di S. Pietro entnehmen, das ich der Arbeit als *Quellenanhang B* beigelegt habe.²³⁷¹

2370 Das Wirtschaftsjahr beginnt laut Marengi, wie auch in den anderen Klöstern der Cassinens, mit dem 1. Juni, also dem Zeitpunkt der Abhaltung des Generalkapitels und damit der Rechenschaftslegung gegenüber der Kongregation, Marengi 1916, S. 13. Dies findet sich in der Organisationsweise der *Mastri* bestätigt; so finden sich beispielsweise unter der nur im Register verwendeten Überschrift „1591“ an entsprechender Stelle sämtliche Ausgaben der Vestimenta vom Juni 1591 bis Mai 1592, ASPi, L. E. 27 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1587–1591), S. 352v. Der Grund für diese buchhalterische Festsetzung liege darin, dass zu diesem Zeitpunkt jeweils das Generalkapitel stattfinde, bei dem auch die Ämter in den einzelnen Klöstern teils neu besetzt würden. Durch die Synchronität von Ämterneuvergabe und Wirtschaftsjahren würde also erst eine Übergabe ermöglicht, Marengi 1916, S. 13 mwA. Manari behauptet dagegen, die Wirtschaftsjahre in S. Pietro begännen am 1. Mai, Manari 1865b, S. 162. Möglicherweise bezieht er sich damit auf eine Praxis, die vor der Aufnahme von S. Pietro in die Congregazione di S. Giustina oder vor einer entsprechenden Organisationsreform innerhalb der Cassinensischen Kongregation geübt wurde. Dies müsste man anhand der Rechnungsbücher von S. Pietro überprüfen.

2371 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592). S. zu den unterschiedlichen Signatursystemen der Rechnungsbücher in S. Pietro oben Fn. 202.

Es handelt sich dabei um ein Transkript der einzelnen die „Bauhütte“ („fabrica [sic]“) von S. Pietro betreffenden Einträge; die zahlreichen weiteren Buchungen wurden nicht mit transkribiert. Die *Giornali* im Archiv von S. Pietro sind zusammenfassende Reinschriften (*Libri fondamentali*) der heute weitgehend verlorenen Rechnungsbücher des jeweiligen Kämmerers bzw. „Cellerario“ (*Libri ausiliari*), die für die tägliche Benutzung gedacht waren und wohl stärker den Charakter von Notizen hatten. Dementsprechend finden sich am Ende der meisten Buchungen Verweise auf die Bücher des ersten und zweiten Kämmerers von S. Pietro, die die Zahlungen noch einmal detaillierter aufgeführt haben, die jedoch offenbar verloren sind.²³⁷² Aus den *Giornali*, die die Ausgaben nach Wirtschaftsjahren und Monaten unterteilt chronologisch und teils auch mit weiterführenden Bemerkungen aufführen, wurden dann nach Abschluss des Wirtschaftsjahrs die parallel geführten *Mastri*, also die Haupt-Rechnungsbücher, erstellt, die nicht chronologisch, sondern nach einer Art Kontensystem systematisch gegliedert sind. Mit dem *Giornale* Nr. 186 korrespondiert beispielsweise das *Mastro* Nr. 27 (Belforti/Lamberti). Jeder im *Giornale* verzeichnete Geschäftsfall findet sich nach dem Prinzip einer spezifischen Form der doppelten Buchführung²³⁷³ jeweils zwei Mal im *Mastro* wieder, wobei der Buchungstext erneut gekürzt wird. Dabei wird der Geschäftsfall einmal dem jeweiligen Kreditor und einmal dem jeweiligen Debitor zugewiesen (Auftragsvergabe, Zahlung), wodurch es sich ergibt, dass der Geschäftsfall zumeist einmal einer Auflistung nach Personen und einmal einer Art Sachkonto zugeordnet wird. Über die Sachkonten lassen sich die Ausgaben für die Umgestaltungsarbeiten sehr gut systematisch auffinden, so ist etwa eine Vielzahl der Ausgaben für die Umgestaltungskampagne in dem Sachkonto „Bauhütte“ („fabrica [sic]“) zusammengefasst. Im *Giornale* ist der Kreditor mit der Präposition „per“, der Debitor mit der Präposition „à“ versehen; beide sind durch zwei Schrägstriche getrennt.²³⁷⁴

Damit eignen sich die *Giornali* sehr gut zur Erarbeitung einer Chronologie der Ereignisse, die *Mastri* jedoch zu einer Kontrolle, die einzelnen Ausgaben zusammenfassend für bestimmte Handwerker und Künstler und übergeordnete Projekte über einen Jahreszeitraum gemacht wurden. Die Zahlen vor den Rechnungsbucheinträgen im Transkript des *Giornale* geben die entsprechenden Seiten im *Mastro* an, wobei immer zu beachten ist, dass hierbei die aufgeschlagene Doppelseite gemeint ist. Findet sich im *Giornale* also ein Verweis auf die „pagina 154“ im *Mastro*, so sind die Seiten 153v und 154r gemeint. Um den Abgleich mit der modernen Literatur zu erleichtern, habe ich mich dem dort herrschenden Usus angepasst und im Rahmen

2372 Zur Funktionsweise der Rechnungsbücher von S. Pietro vgl. die vorzügliche Einführung: Marengi 1915 und Marengi 1916. Zu den einzelnen Formen von Rechnungsbüchern vgl. *ibid.*, S. 13f., 58f. mwH und im vorliegenden Text Fn. 177. Einen Überblick über den Bestand und die Funktionsweise der Rechnungsbücher im Archivio di S. Pietro geben außerdem Lonzini, et al. 2014, S. 437–441.

2373 Bis 1564 wurde in S. Pietro eine „Scrittura doppia incompleta“ angewandt (Marengi 1915, S. 456–458 mwH); seitdem handelt es sich um eine komplette doppelte Buchführung, *ibid.*, S. 558.

2374 Vgl. *ibid.*, S. 558.

der vorliegenden Arbeit alle Fundstellen entgegen der ursprünglichen Funktionsweise der Rechnungsbücher immer als Verso- und Recto-Seiten angegeben. Dies wird in der folgenden Diskussion, wenn es um Verweisstellen geht, jeweils zu beachten sein. Die Zahlen *hinter* den Rechnungsbucheinträgen geben im Übrigen den Rechnungsbetrag in Geldeinheiten (eigentlich Denari, abgekürzt „Δ“) und Baiocchi an, wobei die Denari in der laufenden Währung Scudi entsprechen.²³⁷⁵

Die *Mastri* sind für den Zeitraum der Umgestaltung von ca. 1591–1609 vollständig erhalten.²³⁷⁶ Der vorliegenden Arbeit konnten das *Mastro* Nr. 27 (Belforti/Lamberti; Juni 1587 – Mai 1592) ganz und das *Mastro* Nr. 28 (Belforti/Lamberti; Juni 1592 – Mai 1597) teilweise im Original zugrunde gelegt werden.²³⁷⁷ Dagegen ist das auf das L. E. 186 folgende und zeitlich wie systematisch mit dem L. E. 28 korrespondierende *Giornale* schon seit so langer Zeit verloren, dass es in keinem Signatursystem berücksichtigt wird und als L. E. 187 (127 Lamberti) bereits jener Band erfasst wird, der von Juni 1597 bis Mai 1601 reicht. Ab jenem Zeitpunkt sind auch die einschlägigen *Giornali* vollständig erhalten.²³⁷⁸ Das bedeutet, dass wir für den leider sehr wichtigen von Juni 1593 bis Mai 1597 nur auf die sehr viel allgemeiner formulierten *Mastri* und nicht etwa auf die viel ausführlicher die Zahlungen aufschlüsselnden *Giornali* zugreifen können. Für die vorliegende Arbeit konnte in Form direkter Einsichtnahme nur das L. E. 186 berücksichtigt werden, das mir auch nur ab S. 154v, d. h. also ab September 1591 vorlag. Darin wird das Vorgehen zu Beginn der Arbeiten derart minutiös geschildert, dass es als *Quellentext B* im Transkript vorgelegt wird.²³⁷⁹

Damit können die Angaben aus den *Mastri* ab Juni 1593 und den *Giornali* ab Juni 1597 nur aus den Transkripten der Sekundärliteratur erschlossen werden, also über Lolli, Manari und Bini. Weitere Hilfsbücher sind nicht erhalten; dies betrifft auch die im *Giornale* immer wieder genannten Bücher des Ersten bzw. des Zweiten Kämmerers.

2375 Zum Zusammenhang zwischen *Giornali* und *Mastri* vgl. *ibid.*, S. 455 f., Loncini, et al. 2014, S. 439 f. und im vorliegenden Text Fn. 177. Marengi löst das Kürzel „Δ“ immer direkt nach Scudi auf; Manari setzt dagegen zuweilen „D.“ für „Denari“, s. Fn. 2674. An einer Stelle verwendet der Kämmerer innerhalb der Buchungen zum Kircheninnenraum von S. Pietro ausnahmsweise einmal „scudi“ statt „Δ“, sodass deutlich wird, dass er für das Dreieckssymbol „scudi“ denkt, vgl. ASPI, L. E. 186 (Loncini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 181v (s. *Quellentext B1*).

2376 Vgl. die Eintragungen bei Loncini, et al. 2014, S. 451–455.

2377 Im ASPI, L. E. 28 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597) konnte ich am Original systematisch nur der Zeitraum bis Mai 1593 auswerten.

2378 *Ibid.*, S. 348 f.

2379 Transkripte aus diesem Rechnungsbuch finden sich auch bei Lolli 2019, S. 142 f. und 144–149. Da ich selbst ein Transkript der einschlägigen Stellen vorlege, habe ich die einzelnen Fundstellen bei Lolli aus diesem Rechnungsbuch nicht noch einmal gesondert nachgewiesen.

b) Die Rekonstruktion der 1591 geplanten Tragweite der Umgestaltungsmaßnahmen und der Rolle des Architekten Valentino Martelli über das L. E. 186 *Giornale*

Der für die Rekonstruktion der Umgestaltungskampagne Ende des 16. Jahrhunderts grundlegende Eintrag stammt aus dem September 1591 (*Quellentext B*).²³⁸⁰ Darin erhält der nun bereits mehrfach genannte Valentino Martelli die im Vergleich mit sonstigen Einzelaufgaben sehr hohe Summe von 2200 Scudi, wobei seine einzelnen Aufgaben beschrieben werden: Er solle das Chorgestühl in das Sanktuarium verlegen, die Soffitte vergolden, die gesamte Kirche bemalen, die Orgel verändern und den Hochaltar, Treppen roter Farbe sowie Balustraden, Kanzeln und andere Dinge („et altre cose“) „machen“ („far“) („Sonno per la Fabrica della nostra Chiesa; che s'obbliga di far'. cioe mettere il Choro nel Santuario: indorare tutta la soffitta. pengere tutta la Chiesa: mutar' l'organo: far l'altare maggiore: li scalini di pietra roscia: Balaustri Pulpiti: et altre cose: Come distintamente apare in un foglio fatto et sottoscritto di sua mano propria“). Da ich noch mehrfach auf diesen Rechnungsbucheintrag Bezug nehmen werde und da er, wie noch zu zeigen sein wird, übergeordnete Funktion hat, werde ich ihn im Folgenden aus Gründen der Praktikabilität als „Hauptbuchung“ bezeichnen.

Über den Künstler Valentino Martelli (um 1550–1630), der neben anderen Städten in Umbrien überwiegend in Perugia als Architekt und Bildhauer in Erscheinung tritt, ist sehr wenig bekannt. Eine kunsthistorische Aufarbeitung seines künstlerischen Schaffens ist bisher nicht geleistet worden, sodass derjenige, der sich einen Überblick über das Œuvre von Valentino Martelli verschaffen will, auf knappe Lexikoneinträge und verstreute Bemerkungen in der älteren und jüngeren Guidenliteratur angewiesen ist. Danach werden Martelli einige wenige Arbeiten, wie eine inzwischen verlorene Bronzestatue Sixtus V., einige Altäre sowie eher architektonische Arbeiten wie der Umbau von Gebäuden, die Einrichtung diverser Gebäudeportale, eine Kapelle des Doms von Perugia sowie zwei kleinere Kirchenbauten zugeschrieben. Es ist in keiner Form aufgearbeitet, welche Arbeiten Martelli persönlich ausführte; von den Altären heißt es, er habe nur Entwürfe geliefert, einige Statuen soll er jedoch selbst gefertigt haben. Für die von Martelli entworfene Kirche Madonna delle Grazie bei Bevignana existiert im Museo Civico der Stadt noch ein ihm zugeschriebenes Holzmodell. Die unter anderem von Lione Pascoli behauptete Ausbildung Martellis bei Michelangelo in Rom ist wahrscheinlich legendär.²³⁸¹

2380 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 154v. Amelia Mariotti-Puerini behauptet irrtümlich, dieser Rechnungsbucheintrag stamme aus dem April 1591, Mariotti-Puerini 1981, S. 327, Fn. 1.

2381 N. N., s. v. Martelli, Valentino, in: *ThB* XXIV (1930), S. 148 mwL; dort auch die im Text angegebenen Lebensdaten. Das Allgemeine Künstlerlexikon ist noch nicht beim entsprechenden Eintrag angelangt, führt Martelli aber in seinem vorab veröffentlichten Index auch als Maler; m. E. handelt es sich hier um eine Fehleinschätzung anhand genau dieses Rechnungsbucheintrages; Zahlungen für eine spezielle Malerarbeit, wie sie für zahlreiche andere Künstler in jenen Jahren greifbar sind, erhält Martelli jedenfalls nicht, vgl. aber Martelli, Valentino, in: *AKL-Index*.

Beim Stande dieser Forschungslage lässt sich nur schwer ermitteln, welche der zahlreichen in der von mir so benannten „Hauptbuchung“ aufgeführten Arbeiten Valentino Martelli tatsächlich in Entwurf oder Ausführung zugetraut werden könnten. In der Literatur zu S. Pietro ist in Zusammenhang mit Martelli zumeist nur der Text der Hauptbuchung referiert worden; welchen Anteil er tatsächlich an den 1591 einsetzenden Umgestaltungsmaßnahmen hatte, ist nie grundsätzlich problematisiert worden. Schon die Fülle und Variationsbreite der in der Hauptbuchung genannten Aufgaben legt jedoch nahe, dass Martelli in den meisten Bereichen eher leitende und koordinierende Funktionen innehatte, als dass er selbst immer unmittelbar Hand angelegt hätte.²³⁸²

Diese Aussage lässt sich jedoch noch weiter differenzieren, wenn man die aus dem *Giornale* stammende „Hauptbuchung“ mit den dort angegebenen Referenzstellen im entsprechenden *Mastro* (L. E. 27) abgleicht. Das *Giornale* verweist für die „Hauptbuchung“ auf die Doppelseiten 312 (= S. 311v und 312r) und 360 (= S. 359v und 360r) im *Mastro*. Schlägt man auf der Doppelseite 312 im entsprechenden *Mastro* nach, so findet man auf deren linkem Teil (S. 311v) eine Zusammenstellung von Buchungen, die alle an „M^j Valentino Martelli“ gerichtet sind – offenbar ein Personenkonto für den Kreditor Valentino Martelli. Dieses beläuft sich insgesamt auf die in der „Hauptbuchung“ genannten 2200 Scudi und schlüsselt diese in die

Kurze Angaben macht Lione Pascoli. Er behauptet eine Ausbildung bei Michelangelo in Rom in der Architektur und Skulptur, referiert Crispolti d. J., der in seinem Werk „Perugia Augusta“ für Martelli zahlreiche, aber nicht genannte Werke „nelle due professioni“ behauptete, die dieser auf Wanderjahren nach dem Tod Michelangelos gefertigt habe. Er beschreibt jedoch nur ein Werk *in concreto*, nämlich eine Bronze-statue für Sixtus V., die sich ehemals über dem Eingang der Universität in Perugia befunden hatte [1798 eingeschmolzen], Pascoli 1732, S. 153–155.

Der TCI Umbria 1999 nennt in Perugia folgende Arbeiten: Kleinere Umbauten im Palazzo dei Priori (S. 119), neben dem Palazzo Eröffnung einer neuen Straße (Via Calderini), dabei u. a. Bau eines Portals am nun verkleinerten Palazzo del Collegio dei Notari (S. 133); Umbau der kleinen Kirche S. Isidoro (S. 134), zugeschriebenes Portal in der Via dei Priori (S. 145); Projektierung des Oratoriums der „Confraternita di S. Benedetto“ (S. 160). In Assisi Entwürfe für die Benediktionsloggia neben der Fassade von S. Francesco (S. 273); Entwurf der Kirche Madonna delle Grazie bei Bevignana; im Museo Civico der Stadt existiert noch ein von Martelli erstelltes Holzmodell (S. 348, 351); Umbau der Kirche S. Chiara in Montefalco (S. 361); Entwurf von Fensterrahmen für die Kirche S. Maria della Consolazione in Todi (S. 507); Zuschreibung der „Chiesa del Crocefisso“ in Todi; Statuen für einen Altar im Marienheiligtum „Santuario della Madonna di Mongiovino“ bei Tavernelle (zw. Città della Pieve und Perugia, Abb. 1475, 1475a). Die Fertigung dieser Statuen erfolgt 1572; 1588 sollte hier auch Giovanni Battista Lombardelli arbeiten, der auch prominent an den Umbauarbeiten in S. Pietro beteiligt ist (S. 644). Zuschreibung der Fassade der Maestà delle Volte in *Giornale di erudizione artistica* 4 (1875), S. 221.

Weitere Angaben zum Künstler: Gnoli 1923b, S. 320; 340 mwL; Meniconi [16. Jh.] ed. Mori Paciullo 1995, S. 137; zu einem Portal für die Universität von Perugia vgl. Ermini 1971, S. 1028 Nr. 45.

2382 Amelia Mariotti-Puerini spricht mit Verweis auf die Hauptbuchung nur unbestimmt von einer Leitung der Restrukturierungsarbeiten („ristrutturazione la cui direzione è affidata [...] all'architetto Valentino Martelli“ Mariotti-Puerini 1981, S. 327. Sie datiert dabei irrtümlicherweise die Hauptbuchung in den April 1591.

jeweiligen Einzelposten auf. Gleicht man die Rückverweise dieser Einzelposten auf das *Giornale* Nr. 186 mit den dortigen Einträgen ab, so ergibt sich, dass diese sämtliche der zehn weiteren in diesem Buch enthaltenen Zahlungen an Valentino Martelli abdecken, d. h. alle weiteren im *Giornale* Nr. 186 verzeichneten Einträge für Martelli sind in Wahrheit Bestandteil der ebenfalls in diesem *Giornale* aufgeführten „Hauptbuchung“. Auf der Doppelseite 360 taucht der Betrag über 2200 Scudi erneut auf, diesmal ohne Aufspaltung in seine Unterbuchungen und als Teil einer längeren Liste weiterer Zahlungen, diesmal alle auf die „fabrica“ bezogen sind – offenbar das Sachkonto für die Bauhütte von S. Pietro. Die von mir so benannte „Hauptbuchung“ im *Giornale* war demnach der Nachweis über die Eintragung der Debitierung des Sachkontos „fabrica“, die übrigen Einträge sind die Nachweise über die jeweilige Kreditierung des Personenkontos von Valentino Martelli.²³⁸³

Es wäre nun zu erwarten, dass die Buchungstexte der zehn untergeordneten Zahlungen an Martelli in ihrer Summe sämtliche in der „Hauptbuchung“ genannten Leistungen abdecken. Tatsächlich lassen sich auch einige Leistungen identifizieren: So sind einige in der Hauptbuchung summarisch Valentino Martelli zugeschriebene Beträge dazu bestimmt, im November 1591 sowie im April und Mai 1592 Francesco di Guido d. J. und einen Baldo für nicht näher bestimmte Steinmetzarbeiten zu bezahlen. Im *Giornale* werden die Buchungen teilweise direkt dem Sachkonto „fabrica“ zugeordnet, teilweise aber auch dem Personenkonto Valentino Martellis, der diese Gelder an Francesco und Baldo weiterzureichen habe.²³⁸⁴ Bei deren Leistungen wird es sich, wie oben bereits dargelegt, wohl unter anderem um Arbeiten im Umfeld der inschriftlich auf das Jahr 1592 datierten Verlagerung der vorderen Chorschränken an die Westwand von S. Pietro gehandelt haben, also einer Maßnahme, die sich der in der Hauptbuchung genannten Umsetzung des Chorgestühls zuordnen lässt.²³⁸⁵ Wie die bisherigen Überlegungen ergeben haben, hatten die vorderen Chorschränken zu den Umgestaltungen unter Valentino Martelli in erhöhter Position am vorderen Ende des erhöhten Sanktuariums Bereichs gestanden, d. h. also am westlichen Ende der beiden Vierungspfeiler.²³⁸⁶ Als die Chorschränken nun verlagert wurden, musste der westliche Abschluss des Sanktuariums Bereichs durch Valentino Martelli neu definiert werden; dabei schuf er an der Stelle der ursprünglichen Basis des Chorgestühls Stufen aus *Rosso antico* und die Balustrade samt ihrer Basis aus *Giallo* und *Rosso antico* (Abb. 415–417 und 420). Diese Arbeiten werden in den Rechnungsbüchern nicht noch einmal explizit genannt, doch wird es sich um die „scalini di pietra roscia“ und die „Balaustri“ handeln, die in der Hauptbuchung genannt werden. Auch im folgenden Wirtschaftsjahr werden an

2383 Beide Fundstellen sind bei Lolli 2019 nicht transkribiert.

2384 November 1591: ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 160v; April 1592: ebenda, S. 180r; Mai 1592: ebenda, S. 185r (Quellenteil B1). Bei der letztgenannten Zahlung sollte Gulliello die Gelder an einen M. Silvio weiterreichen. Eine weitere Zahlung bezieht sich auf ein Fenster im Sanktuarium; gemeint ist hier die zweite, in Fn. 2437 genannte Zahlung.

2385 S. o. Kapitel VIII.4.b).

2386 S. o. Kapitel VIII.4.b).

Francesco di Guido und nun auch an einen Paolo Boldrino Zahlungen für nicht näher bestimmte Arbeiten gehen, sodass die genannten Arbeiten womöglich im Wirtschaftsjahr 1591/92 nicht abgeschlossen werden konnten.²³⁸⁷ Allerdings wird, wie die folgenden Überlegungen ergeben werden, zumindest die rein physische Verlagerung der Chorschränken bereits vor der Mitte des Jahres 1592 erfolgt sein, da diese Maßnahme für die Einrichtung des neuen Chorgestühls und der Zelebrantenbänke durch Valentino Martelli erforderlich gewesen waren. Möglicherweise waren mit den in der Hauptbuchung genannten roten Stufen auch jene gemeint, die zu jenem Podium führen, auf dem der neue Hochaltarblock zu stehen kommen sollte (Abb. 533). Da, wie noch zu zeigen wird, der Hochaltar offenbar bereits im Juni 1592 seine Mensa erhält, wird das Podium ebenfalls bereits zwischen September 1591 und Mai 1592 geschaffen worden sein.

Des Weiteren erhält Martelli zwischen September 1591 und April 1592 zwei Mal Gelder zur Bezahlung eines gewissen Giovanni Girolamo und eines Francesco, die als „Vergolder“ („indoratore“) benannt werden; weitere Buchungen werden auch hier dem Sachkonto „fabrica“ zugeordnet. Eine Zahlung vom Mai 1592 wird dabei als abschließend gekennzeichnet, sodass die Vergoldungsarbeiten an der Soffitte zu diesem Zeitpunkt vollendet gewesen sein dürften.²³⁸⁸ Bei den von Giovanni Girolamo und Francesco ausgeführten Arbeiten handelt es sich um die ebenfalls in der Hauptbuchung aufgeführte Vergoldung der von Benedetto di Giovanni zwischen 1553 und 1554 eingezogenen Soffitte im Mittelschiff des Langhauses.²³⁸⁹ Sowohl im Falle der Verlegung der Chorschränken als auch bei der Vergoldung der Soffitte findet sich demnach zumindest die Vermutung bestätigt, dass Valentino Martelli eher in einer aufsichtführenden Position tätig gewesen war, da er die Zahlungen ja an die eigentlich Ausführenden weitergibt.²³⁹⁰ Im *Mastro* wird die Zu- und Unterordnung dieser Handwerker und Künstler unter Valentino Martelli sogar noch deutlicher ausgedrückt, da dort der Buchungstext für die meisten der Zahlungen zu „pagati a diversi di suo [Martelli] ordine“ verkürzt wird (ebenda 311v).

Was jedoch verwundert, ist die Tatsache, dass sich die zahlreichen übrigen Aufgaben, die in der „Hauptbuchung“ aufgeführt sind, – also beispielsweise die Ausmalung der Kirche oder die Veränderung der Orgel – nicht in den einzelnen Unterbuchungen wiederfinden. Zwar enthalten manche der bereits genannten Einzelzahlungen für die Chorschränken und die Soffitte daneben auch teils nicht

2387 Eine abschließende Bewertung in dieser Frage ist nicht möglich, da das für den hier einschlägigen Zeitraum (Juni 1592 – Mai 1597) einschlägige *Giornale*, das die Verwendungszwecke der Zahlungen sehr viel detaillierter erfasst, leider verloren ist.

2388 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 154v, 164r, 167v, 170v und 180r (Quellenteil B1).

2389 S. o. Kapitel VIII.5.

2390 Restzahlungen könnten die an beiden Maßnahmen beteiligten Handwerker auch direkt erhalten haben, da diese in einem Sammeleintrag auf S. 185 enthalten sind, der nicht an Valentino Martelli gerichtet war. Außerdem erscheint dort ein gewisser Gullielmo, der an den Steinmetzarbeiten beteiligt gewesen sein könnte, ebenfalls als Empfänger einer Zahlung für einen Untergebenen, ein Maestro Silvio. Der Vergolder Giovanni Girolamo erhält seine abschließende Zahlung kurz darauf (S. 187r).

näher bestimmte Anteile (z. B. „ope[re] date da diuersi muratori à lauorare alla Chiesa“) ²³⁹¹ und für zwei nicht unerhebliche Zahlungen lässt sich den Buchungstexten gar nicht entnehmen, wofür genau sie bestimmt waren. ²³⁹² Dennoch ist nicht zu erwarten, dass in diesen Teilzahlungen sämtliche der weiteren Leistungen wie die Umsetzung der Orgel, die Bemalung der gesamten Kirche und der Bau des Hochaltares enthalten waren.

Identifiziert man, wie oben geschehen, den linken Teil der Doppelseite 360 („359v“), auf das debitierte Sachkonto „fabrica“, so ergibt sich, dass die Zahlung von 2200 Scudi an Valentino Martelli tatsächlich nur eine von vielen weiteren Ausgaben für die Bauhütte bzw. den Baukörper der Kirche von S. Pietro war; in diesem Sachkonto finden sich etliche weitere Zahlungen im Gesamtwert von 1.741,47 Scudi, die allesamt für andere Kreditoren als Valentino Martelli gebucht wurden. Wie die Zahlungen an Martelli sind auch die übrigen sämtlich im *Giornale* Nr. 186 aufgeführt, das darüber hinaus aber noch weitere Geschäftsfälle in Zusammenhang mit der Bauhütte verzeichnet. Dabei wird es sich jedoch nicht um neue Vorgänge, sondern lediglich um das Protokoll der jeweiligen Kreditierung derselben Vorgänge handeln. Man kann also davon ausgehen, dass das Sachkonto im *Mastro* auf S. 359v tatsächlich sämtliche Ausgaben für die Umbauarbeiten in S. Pietro vom 1. Juni 1591 (Beginn des Geschäftsjahres) bis zum 31. Mai 1592 verzeichnet, die sich dementsprechend auf insgesamt 3.941,47 Scudi belaufen haben. ²³⁹³ Valentino Martelli hat also zwar deutlich mehr als die Hälfte der Gesamtausgaben für die Bauhütte von S. Pietro im Geschäftsjahr 1591/1592 erhalten, doch wird ein bedeutender Betrag an andere Künstler bzw. Handwerker bezahlt.

Unter diesen Künstlern sind, wie noch zu zeigen sein wird, beispielsweise jene Maler, die die Wände von S. Pietro großflächig mit Fresken versehen haben. Das bedeutet, dass Martelli nach dem strengen Wortlaut der Hauptbuchung zwar den Auftrag hatte, „die ganze Kirche zu bemalen“ („Pengere tutta la Chiesa“), dies in Wahrheit aber durch ganz andere Künstler ausgeführt worden war. Damit sind in der auf Martelli bezogenen Hauptbuchung also nicht nur Arbeiten aufgeführt, die zwar durch andere Künstler ausgeführt worden sind, letztlich aber durch Martelli mit dem Geld aus der Hauptbuchung bezahlt wurden. Vielmehr enthält der Buchungstext auch Arbeiten, die strenggenommen hier gar nicht hätten aufgeführt

2391 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 167v (*Quellenteil B1*).

2392 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 154v (429 Scudi), S. 161r (113,75 Scudi; *Quellenteil B1*).

2393 Das Geschäftsjahr beginnt in allen Klöstern der Cassinensen jeweils am 1. Juni. Es kommt dann zur Erstellung einer Jahresbilanz, sodass die Einzelklöster auf den in dieser Zeit stattfindenden Generalkapiteln Rechenschaft ablegen können, Marengi 1916, S. 13.

Offenbar bezieht sich die Angabe „1591“ in den Rechnungsbüchern also auf einen Zeitraum zwischen dem 1. Juni 1591 und dem 31. Mai 1592, da z. B. im Register des *Mastro* L. E. 27 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1587–1591) die einzelnen Geschäftsjahre nur mit „1587“, „1588“, „1589“, „1590“ und „1591“ bezeichnet werden und dieses *Mastro* ja mit der „Hauptbuchung“ auch Zahlungen aus dem September 1591 enthält.

werden dürfen, da sie in Wahrheit in ganz anderen Konten abgerechnet werden. Es scheint also, als hätte der Kämmerer beim Abfassen des Texts der Hauptbuchung nicht zuvörderst daran gedacht, buchhalterisch korrekt die (unmittelbar wie mittelbar erbrachten) Leistungen von Valentino Martelli abzurechnen, sondern vielmehr sämtliche Arbeiten aufzuführen, die man im Jahre 1591 als Teil einer umfassenden Umgestaltungskampagne geplant hatte. Möglicherweise ist der Text der Hauptbuchung sogar dahingehend zu interpretieren, dass Valentino Martelli die Bauaufsicht auch über jene Arbeiten gehabt hatte, für die die ausführenden Künstler direkt bezahlt wurden, beispielsweise also auch über die umfangreichen Freskierungen.

c) Die Chronologie der ausgeführten Arbeiten und die Identifikation der übrigen beteiligten Künstler nach dem L. E. 186 *Giornale*

Fraglich ist zunächst, wann mit den Arbeiten für die Umgestaltungskampagne begonnen worden ist. Im *Mastro* L. E. 27 sind nun zwar in jedem Geschäftsjahr zwischen 1587/88 und 1590/91 Ausgaben für die *Fabbrica* vermerkt, doch sind diese zu allgemein gehalten (z. B. Zahlungen „per diuerse cose“), als dass man sie ohne eine Einsicht in das korrespondierende „Giornaliere“ im Einzelnen aufschlüsseln könnte. Dabei handelt es sich um das L. E. 186, das mir jedoch erst ab S. 154v, d. h. also ab September 1591 vorliegt, sodass die Aufschlüsselung im vorliegenden Text nicht erfolgen kann. Die jährlichen Ausgaben sind insgesamt jedoch relativ gering und relativ konstant, sodass es sich offenbar nur um die gewöhnlichen Kosten handelt, die für den laufenden Unterhalt eines Kirchenbaus erforderlich sind.²³⁹⁴

Diese Einschätzung mag man auch dadurch bestätigt sehen, dass an keiner Stelle in der Literatur, insbesondere nicht bei Bini und Manari, Hinweise auf wesentliche Arbeiten am Kirchenbau vor dem September 1591 finden. Ein Memorialeintrag vermerkt nun für den 4. August 1591, dass man „begonnen hat, die Kirche zu beschädigen (guastare), um das Chorgestühl einzurichten“.²³⁹⁵ Tatsächlich hat die Umgestaltungskampagne also spätestens Anfang August begonnen.

2394 1587/88: 246,81 Scudi (ASPi, L. E. 27 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1587–1591), S. 60v–61r). Für viele Zahlungen wird gar kein Verwendungszweck angegeben (nur „spesi q° mese“), für andere ein unspezifischer Zweck („spesi in diuerse cose“ oder „bisogni“). 60,88 Scudi für „mattoni tegole [...]“. Eine kleine Zahl Buchungstexten war auf den mir vorliegenden Reproduktionen nicht zu entziffern. Ähnliche Befunde ergeben sich für die Folgejahre:
1588/89: 198,29 Scudi, *ibid.*, S. 147v–148r.
1589/90: 320,29 Scudi, *ibid.*, S. 218v–219r.
1590/91: 215,25 Scudi, *ibid.*, S. 291v–292r.
Vergleiche dazu im Vergleich im Geschäftsjahr 1591/92 die ungewöhnlich hohe Summe von 3941,47 Scudi als Ausgaben für die „fabbrica“, *ibid.*, S. 359v–360r.

2395 „Ricordo come a dì 4 Agosto [1591] s’incominciò a guastare la chiesa per accomodar il choro“, „Ricordi dal 1587 al 1591“, ASPi, Lib. div. 125 (= Lonzini, et al. 2014, S. 433, Nr. 127), S. 41r, zit. nach Lolli 2019, S. 153; ähnlich transkribiert bei Garattoni 1966, S. 19 Fn. 24, Siciliani, et al. 2000, S. 31 Fn. 27 (dort aber jeweils nachgewiesen als

Der Fortgang der Arbeiten, lässt sich anhand der Eintragungen im *Mastro* Nr. 27 und insbesondere nun auch über die detaillierten Buchungstexte im *Giornale* Nr. 186 gut rekonstruieren. So erhält ein Orgelbauer mit Namen Stefano von September 1591 bis Januar 1592 Zahlungen, um die Orgel wiederherzustellen bzw. wieder zu errichten („M. Stefano Organista [...] per rifar l'organo“).²³⁹⁶ Die Zahlung vom Januar 1592 ist als abschließend gekennzeichnet, sodass er die Arbeiten wahrscheinlich in diesem Zeitraum beendet haben wird; Zahlungen nach 1592 sind jedenfalls nicht bekannt.²³⁹⁷ Allerdings wird im April noch einmal das Sachkonto der *Fabbrica* mit einem kleinen Betrag von 6,99 Scudi für Blei für die Orgel belastet.²³⁹⁸ Womöglich handelt es sich hierbei aber lediglich um eine nachträgliche Debitierung des Sachkontos für vorher erfolgte Zahlungen an Stefano. Allgemein wird davon ausgegangen, dass Stefanos Arbeit darin bestand, die Orgel von ihrem seit 1500/1507 bestehenden Aufstellungsort zwischen den letzten beiden Säulen der rechten Arkadenreihe zu entfernen und an der heute noch gültigen, erhöhten Position an der rechten Querhauswand in äußerlich weitgehend unveränderter Form wiederaufzubauen (Abb. 432 und 489). Diese Einschätzung scheint durch die Rechnungsbucheinträge gedeckt zu sein. So lassen diese zwar einerseits auf sehr weitgehende Arbeiten schließen, da sie Ausgaben für Blei für neue Pfeifen, für Holz und zahlreiches weiteres Material beinhalten. Außerdem wird die Cassa, wie weiter unten erläutert wird, neu bemalt. Andererseits haben Bini und Manari darauf verwiesen, dass in den Buchungstexten ausdrücklich von „rifare“ die Rede sei, was eher auf einen Wiederaufbau der Orgel an einem anderen Ort als auf eine komplette Neuschöpfung verweise.²³⁹⁹ Dies passt auch zum Wortlaut

„Ricordi del 1587 in [Lib.] Diversi (ms. 125), p. 41a [= 41r?]“ und Manari 1865b, S. 552 (dort aber nachgewiesen in „Ricordi del 1587. MZZ. 68, p. 41“). Zur Problematik der Einordnung der unterschiedlichen Nachweise s. o. Fn. 2233.

2396 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 154v; 160v; 161r; 163v, 167v. Dies sind auch sämtliche Zahlungen, die er im Geschäftsjahr 1591/92 erhalten hat, siehe ASPI, L. E. 27 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1587–1591), S. 318v (Personenkonto) und S. 359v (Sachkonto „fabbrica“).

2397 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 167v. Abschließend ist die Zahlung laut ihrem Buchungstext: „Per resto di *qnto* deue hauer' per rifar l'organo et sodisfato“. Allerdings erfolgt nach dieser Zahlung noch eine Bezahlung für Blei für die Orgelpfeifen (179v). Weitere Zahlungen hatte er zuvor für Blei (157r); Manuale und Versilberung der Pfeifen (160v) erhalten; eine weitere Zahlung findet sich auf S. 163v. Ob Stefano noch nach dem 31. Mai 1592 weitere Zahlungen erhielt, konnte ich nicht anhand des Archivmaterials nachprüfen, da mir die entsprechenden Rechnungsbücher nicht vorliegen; in der Sekundärliteratur, speziell bei Bini und Manari, ist jedenfalls nicht von weiteren Zahlungen die Rede.

2398 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 179v. Eine Buchung über 500 Scudi für ein Grundstück bei Pisillidato an einen „Don Girolamo Organista“ scheinen dagegen nicht mit den Umbauten der Orgel von S. Pietro in Verbindung zu stehen, da sie aus dem Konto der „Beni stabili“ in das Kassenkonto gebucht werden – und nicht etwa zugunsten oder zulasten der *Fabbrica*.

2399 Manari 1866, S. 257; Bini [1848] II [Ms.], S. 228.

der Hauptbuchung, nach der Valentino Martelli beauftragt worden war, die Orgel (durch eine Aufsicht über die Arbeiten des ausführenden Orgelbauers) zu verändern („mutar l’organo“) und nicht etwa komplett neu zu errichten.²⁴⁰⁰ Schließlich ist auch zu berücksichtigen, dass die Arbeiten sehr schnell abgeschlossen waren, sodass also in der Tat nur von einer Verlagerung und eventuellen Erweiterung bzw. Restaurierung einer vorbestehenden Orgel auszugehen ist. Schließlich weist die heute als „Organo vecchio“ bezeichnete Orgel auf dem rechten Orgelbalkon eine klassizistische Formensprache auf, die gut in das frühe 16. Jahrhundert passt, und sie weist zwei Tondi des Pompeo d’Anselmo auf, der ja höchstwahrscheinlich 1507 „unsere Orgel“ bemalt hat (Abb. 500–502).²⁴⁰¹ Allerdings hat nach Ausweis der Quellen neben dieser Orgel um 1600 auch noch eine weitere, als „Organo piccolo“ bezeichnete Orgel existiert, die bald ebenfalls zumindest dem Plan nach verlagert werden sollte. Wo sich diese Orgel möglicherweise befand, werden die weiteren Überlegungen ergeben.²⁴⁰²

Fraglich ist an dieser Stelle, wann der entsprechende Orgelbalkon errichtet worden ist (Abb. 432). Wie die folgenden Ausführungen ergeben werden, ist er bis Mai 1592 durch Benedetto Bandiera bemalt worden, wodurch sich ein *Terminus ante quem* ergibt. Außerdem wird unten deutlich werden, dass für das Jahr 1608 Arbeiten am gegenüberliegenden Balkon dokumentiert sind, bei denen dieser Balkon nach dem Vorbild des ersten gestaltet wurde, sodass die Gewölbeform wohl in jenen Jahren noch nicht als zu altertümlich erschien.²⁴⁰³ Damit erscheint es wahrscheinlich, dass der Orgelbalkon gleich zu Beginn der Arbeiten durch Valentino Martelli errichtet wurde, um die neue Orgel aufzunehmen; wahrscheinlich handelt es sich dabei um eines der in der Hauptbuchung genannten „pulpiti“. Möglich ist aber auch, dass damit gemeint war, dass Martelli die beiden vorbestehenden Kanzeln des Guido di Francesco umarbeiten sollte, indem er etwa passend zur neuen Gestalt des Sanktuariums die Rahmung der Zugangstüren schuf oder die Kanzeln vergolden ließ (Abb. 417, 420 und 422). Das hölzerne Geländer auch des rechten Orgelbalkons ist offenbar gleichzeitig oder kurz nach dem Orgelbalkon selbst geschaffen worden, da die beiden Tischler Augusto di Guerrino und Giovanni Andrea di Giacomo im Jahre 1608 das Geländer des zu jener Zeit neu zu schaffenden linken Orgelbalkons ausdrücklich nach dem Vorbild von dem des rechten Orgelbalkons gestalten sollten.²⁴⁰⁴

Bei den übrigen namentlich genannten Zahlungsempfängern handelt es sich ausschließlich um Maler, die bis Mai 1592 für die nun folgenden Leistungen entlohnt werden. So wird Benedetto Bandiera (1564(?)–1634)²⁴⁰⁵ für die vier

2400 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), September 1591, S. 154v (Quellenteil B1).

2401 S. o. S. 679.

2402 S. u. S. 805.

2403 S. u. Kapitel X.3.c).

2404 S. o. Fn. 2427 und u. Kapitel X.3.c).

2405 Zu diesem Maler vgl. Manari 1866, S. 175; Teodori 1981; Casale 1981; Galassi 2005a mwL.

Evangelisten im Vierungsgewölbe (Abb. 481)²⁴⁰⁶, die Bemalung des Orgelkastens der von Stefano umgebauten Orgel (Abb. 432 und 489)²⁴⁰⁷ sowie für weitere unbestimmter Arbeiten bezahlt.²⁴⁰⁸ Außerdem erhält er bereits im September 1591 Zahlungen für die Bemalung „der zwei Fassaden der Kirche“ („le doi facciate della Chiesa“), womit die inneren Querhausfassaden gemeint sind (Abb. 432 f. und 489).²⁴⁰⁹

Fraglich ist nun, ob damit die Bereiche oberhalb des fingierten Gebälks, jene unterhalb dessen oder sogar die gesamte Wandfläche der in Ost-West-Flucht verlaufenden Wände der Querhausarme gemeint sein sollen. Für die Bereiche oberhalb spricht, dass sie stärker als „Fassade“ in Erscheinung treten. Allerdings unterscheiden sich die Komposition und Stilistik der Himmelsdarstellung stark von jener in der Vierung, die tatsächlich zweifelsfrei für Benedetto Bandiera dokumentiert ist. Vielmehr ähneln sie in der Komposition des Dekorationsschemas, der naturalistischen Anlage des Himmelsausblicks und der weniger harten und emotional dramatisierten Figurenauffassung zumindest im rechten Querhausarm eher dem als Werk des Silla Piccinini und des Pietro Rancanelli dokumentierten Gottvater mit Engeln im Gewölbe des Chorpolygons.²⁴¹⁰ Damit erscheint es zunächst weit wahrscheinlicher, dass sich der hier in Rede stehende Rechnungsbucheintrag auf den Bereich unterhalb des fingierten Gebälks bezieht; möglicherweise hat Bandiera die eine architektonische Inkrustation fingierende Architekturmalerei samt dem fingierten Dekor an sämtlichen Innenwänden der Querhausflügel und darüber hinaus möglicherweise auch die fünf Frauendarstellungen unterhalb des Orgelgewölbes

2406 „[...] á m'j Benedetto Pittore [...] per [...] depingere il uolto della Crociera con farci li quattro Evangelisti“, ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 155r, 165r; s. auch ASPI, L. E. 27 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1587–1591), S. 359v; vgl. die etwas ungenauen Angaben bei Manari 1866, S. 173 (im Eintrag auf S. 185[r] findet sich entgegen der Behauptung Manaris kein Zahlbeleg für das Vierungsgewölbe an Benedetto Bandiera). S. auch Teodori 1981, S. 283.

2407 „[...] m'j bened.[etto Bandiera] per resto della Pitta et facata dell'organo [...]“, ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 185r; s. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 217, der fälschlicherweise behauptet, Zahlungen Bandiera für die Bemalung des Orgelkastens seien in ASPI, L. E. 86 Belforti auf S. 155[r] und 161[r] verzeichnet. Erstere Eintragung betrifft nur Zahlungen an den Orgelbauer Stefano, letztere allgemeine Zahlungen an Benedetto Bandiera, die nicht weiter aufgeschlüsselt werden. Brunella Teodori vermutet, dass es bei dieser Zahlung nicht um die Bemalung des Orgelkastens, sondern um die Südwand des südlichen Querhausarms ging, die andernorts (s. Fn. 2409) ebenfalls als „Fassade“ bezeichnet wird, Teodori 1981, S. 283 Fn. 15; s. auch unten Fn. 2413.

2408 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 154v; 161r; 167v; vgl. auch Manari 1866, S. 173.

2409 In den Rechnungsbüchern werden diese benannt als „le doi facciate della Chiesa: cioe quella della bagliocella [d. h. der Cappella Ranieri nB] et quella sopra la sagrestia“, ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 155r; s. auch ASPI, L. E. 27 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1587–1591), S. 359v.

2410 S. dazu auch die Beschreibungen dieser Bereiche in Kapitel II.3.f) und II.3.g).

ausgeführt, während die Himmelsdarstellungen Piccinini und Rancanelli zuzuschreiben sind.

Entsprechend der vom rechten Querhausarm aber auch dem Gewölbe des Chorpolygons und außerdem der Vierung abweichenden Figurenauffassung scheint es, als wären die im Himmelsbereich dargestellten Figuren des linken Querhausarms allerdings Bestandteil jener Malarbeiten gewesen, die im Zuge der Umarbeitung des linken Orgelbalkons zwischen 1608 und 1609 vorgenommen werden sollten, wobei möglicherweise auf eine wahrscheinlich von Benedetto Bandiera 1591 erstellte Himmelsdarstellung Bezug genommen wurde.²⁴¹¹ Möglicherweise sind diese Umarbeitungen aber auch erst um 1659 erfolgt, als die heutige, stark vergrößerte Orgel im linken Querhaus geschaffen wurde.

Zu beachten ist allerdings, dass nach – allerdings unbelegten – Angaben Brunella Teodori das Vierungsgewölbe über weite Bereiche hin Übermalungen aufweist, da die Malschicht durch einen Blitzschlag beschädigt worden sei.²⁴¹² Möglicherweise muss daher bei der kennerschaftlichen Charakterisierung von Bandieras Malstil zukünftig der Vierungsbereich ausgenommen werden, sodass die hier vorgenommenen Zuschreibungen noch einmal modifiziert werden müssten. Als Resultat könnte ihm dann doch auch die Bemalung des rechten und die ursprüngliche Bemalung des linken Himmelsbereichs gegeben werden.

Dies entspräche dann auch der Einschätzung von Brunella Teodori, die durch eine Zusammenfügung sämtlicher Fundstellen, die für diesen Maler für den Bereich der Querhausarme (allerdings zu unterschiedlichen Zeiten) rekonstruiert werden können, zu dem Schluss kommt, dass es die Aussage der Quellen sei, dass dieser Bereich gesamthaft von Bandiera gemalt worden sei.²⁴¹³ Dies ist jedoch nicht der Fall. Eine anschließende kennerschaftliche Betrachtung führte Teodori zu der Einschätzung, dass bei den Lünetten im rechten Querhaus in Wahrheit tatsächlich von einer Ausmalung durch unterschiedliche Hände auszugehen sei. Von den fünf dort dargestellten Frauenfiguren seien die beiden äußeren danach Bandiera zu geben (Abb. 516 und 520). Die inneren, die interessantere formale Lösungen im Bereich des Faltenwurfs aufwiesen, würden dagegen zwischen Bandiera, Piccinini und einem dritten, fähigeren Maler oszillieren, den Teodori nicht benennt (Abb. 517–519).²⁴¹⁴

Anders als von Teodori behauptet, bestätigen tatsächlich auch die Quellen, dass im Bereich der Lünetten unterhalb der Orgelbalkone mehr Maler beschäftigt waren als allein Benedetto Bandiera. So erhält Valentino Martelli im Mai des Jahres 1592 Gelder, die er „verschiedenen“ Künstlern „für die Bilder über der Cappella della Baglioncella [d. h. der Cappella Ranieri nB]“ („per le pitture sopra la Cappella

2411 S. u. Kapitel X.4.a).

2412 Teodori 1981, S. 283.

2413 Ibid., S. 283 Fn. 15. Sie fügt dabei die Fundstellen zusammen, die hier genannt sind in den Fn. 2407, 2409 und 2456. Ihre Annahme, dass Bandieras Arbeiten im Bereich des linken Querhausarms durch die Schaffung der Sakramentskapelle im 18. Jahrhundert zerstört worden sei, ist falsch, da der Bereich unterhalb des Orgelbalkons dabei unberührt blieb (s. u. Kapitel XII.4).

2414 Ibid., S. 283 Fn. 15.

della Baglioncella“) weiterleiten solle.²⁴¹⁵ Damit ist offenbar jener Bereich gemeint, der sich heute im linken Querhausarm zwischen den beiden Kapelleneingängen und dem darüber befindlichen Orgelbalkon befindet und wo in fünf Lünettenfeldern ebenfalls Frauenfiguren mit unterschiedlichen Attributen zu sehen sind (Abb. 526–530). Die Frauen auf der rechten Seite werden von Francesco Federico Mancini aufgrund kennerschaftlicher Erwägungen dagegen Pietro Rancanelli gegeben.²⁴¹⁶

Fraglich ist in diesem Zusammenhang allerdings, wie die weiter unten dokumentierten Arbeiten am Gewölbeträger des linken Orgelbalkons zu deuten sind.²⁴¹⁷ Falls man den diesbezüglichen Vertrag mit den Künstlern Augusto di Guerrino und Giovanni Andrea di Giacomo vom 27. April 1608 dahingehend deuten möchte, dass der Gewölbeträger überhaupt erst im Jahre 1608 geschaffen worden ist, dann können die heute dort befindlichen Frauenfiguren nicht die im Jahre 1592 an dieser Stelle realisierten Malereien sein, da die heute sichtbaren Malereien in die durch den Orgelbalkon vorgegebenen Lünettenformen eingepasst sind. In diesem Falle wäre also davon auszugehen, dass die heute sichtbaren Darstellungen Bestandteil jener Malerarbeiten waren, mit denen Giovanni Maria Bisconti zwischen 1608 und 1609 den neuen Orgelbalkon nach dem Vorbild des vorbestehenden rechten Balkons zu gestalten hatte.²⁴¹⁸ Dafür spricht auch die Tatsache, dass die hier gezeigte Fünf-Sinne-Ikonographie in ihren Details erst durch die 1593 erschienene „Iconologia“ des Cesare Ripa entwickelt wurde.²⁴¹⁹ Die in Martellis Zeit entwickelte Malerei der linken Querhauswand wäre dann mindestens in diesem Bereich verloren gegangen.

Grundsätzlich denkbar ist allerdings auch, dass die im Jahre 1608 vertraglich vereinbarten Arbeiten am Gewölbeträger lediglich Umarbeitungen an einem vorbestehenden Balkon darstellten. Vielleicht handelte es sich um eine Vergrößerung eines ursprünglich kleineren Balkons, damit der Balkon die neu geplante Orgel aufnehmen konnte. Der kleinere, ältere Balkon könnte noch von Martelli selbst geschaffen worden sein, da der Auftrag zur Schaffung von Balkonen ja offensichtlich im Plural erfolgte („*pulpiti*“) und damit nicht nur den rechten Orgelbalkon gemeint haben kann. Außerdem heißt es in dem Vertrag mit den beiden Tischlern vom 27. April 1608, dass ihnen die Mönche von S. Pietro vorab „drei geschnitzte Tafeln mit Festons und darum herum befindlichen Rechteck[-friesen]“ („*tre Quadri intagliati con festoni con le sue riquadrature intorno*“) übergeben würden, die Bestandteil des neuen Balkongeländers werden und ebenfalls als Vorbild für dessen neu zu schaffende Anteile dienen sollten.²⁴²⁰ Diese könnten von einem ursprünglichen, noch von Valentino Martelli geschaffenen Orgelbalkon im linken

2415 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 185r.

2416 Mancini 1983, S. 35; vgl. auch Galassi 2005d, S. 334.

2417 S. u. Kapitel X.3.c).

2418 S. u. Kapitel X.4.a).

2419 S. u. Kapitel XI.3.d).

2420 S. o. Fn. 2579.

Querhaus gestammt haben. Allerdings gibt es in den Quellen keinen Hinweis auf eine Verlegung oder Neuschaffung einer zweiten Orgel als Bestandteil der von Martelli geleiteten Umbaukampagne.

Wichtig ist für die Datierung der Lünettenfiguren außerdem die Tatsache, dass die Frauenfiguren dasselbe fingierte steinerne Rahmensystem aufweisen wie die ältere Malschicht im linken Seitenschiff, die Verkündigung auf der östlichen Triumphbogenseite und die Frauendarstellungen in den Lünetten unterhalb des rechten Orgelbalkons.²⁴²¹ Auf diesen Befund wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Giovanni Battista Lombardelli della Marca (ca. 1537–1592)²⁴²² erhielt im Februar 1592 Gelder für eine der Tugendfiguren in der Apsis (Abb. 453–476). Dabei handelt es sich wahrscheinlich um die sich von den übrigen Figuren stilistisch stark unterscheidende *Fides* in der zentralen Lünette des Chorpolygons (Abb. 471). In der entsprechenden Sammelbuchung werden anschließend Zahlungen für die „Cordoni del Santuario et le nicchie sin alli Capitelli.“ genannt.²⁴²³ Damit sind die Schmuckbänder der illusionistischen Architekturmalerei im gesamten Sanktuariumsbereich und für die Fiktion einer rahmenden, Nischen beinhaltenden Architektur an den beiden geraden Seitenwänden des Chorpolygons gemeint (Abb. 432f., 437 und 442). Die Formulierung in der Sammelbuchung lässt es jedoch nicht zu, diese ebenfalls Giovanni Lombardelli zuzuschreiben. Im Mai 1592 wird Lombardelli dann für „i doi quadri del santuario“ bezahlt, d. h. wohl für die beiden Darstellungen der Schlüsselübergabe Petri und der Bekehrung Pauli (Abb. 437, 440 und 442).²⁴²⁴ Jan Schepers („Giovanni Fiammingo“, dok. 1579–1593)²⁴²⁵ erhält im Februar 1592 Gelder für die apokalyptische Heuernte und Weinlese auf der Innenseite des Triumphbogens (Abb. 487)²⁴²⁶ und im März offenbar auch für eine der beiden Kontemplationslandschaften an der Westwand des südlichen Querhauses.²⁴²⁷ Außerdem werden im

2421 S. o. Kapitel II.3.d) und II.3.e).

2422 Zu diesem Maler vgl. Manari 1866, S. 256; Mariotti-Puerini 1981, S. 332 f. mwL; Saporì 1980 und insb. Prete 2005 mwL.

2423 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 163v, Auch Manari 1866, S. 255 f., dort aber fälschlicherweise L. E. 85 (korrekt wäre nach Belforti-Nummerierung wohl 86), S. 163v. Er malt die Klugheit („prudencia“) mit dem Spiegel; für die übrigen sechs von Silla Piccinini und Pietro Rancanelli gemalten Tugendfiguren vgl. Fn. 2430.

2424 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 185r; vgl. Manari 1866, S. 255 f., dort aber fälschlicherweise L. E. 85 (korrekt wäre nach Belforti-Nummerierung wohl 86), S. 185 [r], sowie ASPI, L. E. 86, S. 186. Offenbar ist mit beiden Verweisen derselbe Eintrag gemeint.

2425 Zu diesem Maler Manari 1866, S. 258 und Blasio 2019, S. 136, Fn. 50. Datierung nach N. N. s. v. Schepers (Schepper), Jan, genannt Giovanni Fiammingo, in: *ThB XXX* (1936), S. 32; vgl. den entsprechenden Künstler-Eintrag bei *AKL online*.

2426 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 170r; so auch Manari 1866, S. 257.

2427 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 174r. Der Rechnungsbucheintrag nennt die Darstellung eines Wunders des heiligen Benedikt in der Nähe der Sakristei; dabei könnte es sich um eine der beiden Kontemplationslandschaften handeln, in denen sich Benediktinermönche befinden.

Februar 1592 Silla Piccinini (dok. ab 1563)²⁴²⁸ und Pietro Rancanelli (dok. 1591–1602)²⁴²⁹ für die sechs übrigen Tugenden (Abb. 453–470 sowie 474–476),²⁴³⁰ den Gottvater und die Engel im Gewölbe des Chorpolygons (Abb. 484f.) und „für die Ornamente um diese sieben vorgenannten Figurendarstellungen“ („per l’ornamenti d’intorno alle sette figure sud’e“) entlohnt. Außerdem erhalten sie Zahlungen „per l’otto figure fatte sotto l’arco della Chjiesa uerso il Sant.rio d.a S. Giustizia del Apocalipsi“.²⁴³¹ Dieser Passus ist offenbar zu übersetzen mit „die acht Figuren unter dem Bogen der Kirche, der in Richtung des Sanktuariums aus dem Heiligen Gericht eine Apokalypsenszene zeigt“ und nicht etwa, dass Piccinini und Rancanelli selbst Szenen der Apokalypse hätten malen sollen. So finden sich im Sanktuarium außer Jan Schepers’ Darstellung von Ernte und Weinlese keine weiteren Darstellungen der Apokalypse; das typologisch auf die „Gerechtigkeit“ und Simson mit dem Löwen bezogene Weltgericht an der linken geraden Seitenwand des Chorpolygons entstammt Matthäus 25 (Abb. 453) und nicht etwa der Johannesoffenbarung. Gemeint ist also offenbar die Bemalung des Arkaden-Unterzugs, wo heute allerdings nur sechs als lebendig fingierte Ganzfiguren, insgesamt aber

Dass vom Kircheninnenraum aus keine Darstellung eines Wunders erkennbar ist, könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass der hölzerne Balkonaufsatz auf dem Gewölbeträger vor der „Organo grande“, der die Kontemplationslandschaften durchschneidet, erst mit einem gewissen zeitlichen Versatz eingefügt wurde. Das Geländer muss im Jahre 1608 allerdings bereits bestanden haben, s. u. Kapitel X.3.c).

Denkbar ist allerdings auch, dass hier eine Verwechslung vorliegt: offenbar ist auf der Kontemplationslandschaft an der Westwand des *nördlichen* Querhauses ein Wunder Benedikts dargestellt (die Errettung des heiligen Placidus durch Benedikt); möglicherweise wollte der Kämmerer hier also lediglich ein im südlichen Querhaus befindlichen Bild aus dem beide Querhäuser umgreifenden Benediktszyklus bezeichnen und hatte sich dabei nicht um die an dieser Stelle tatsächlich im Einzelnen dargestellte Ikonographie geschert.

2428 Zu diesem Maler, für den sich teilweise auch die Schreibweise „Scilla Pecennini“ findet, s. Manari 1866, S. 258 f.; Mariotti-Puerini 1981, S. 335 f.; Galassi 2005e mwL; Santi 1985.

2429 Pietro Rancanelli wird in den Quellen nur mit seinem Vornamen benannt; die Identifizierung gelang erst Francesco Federico Mancini in: Mancini 1983; s. a. Galassi 2005d, S. 334 mwL.; vgl. außerdem Manari 1866, S. 258 f.

Für den Fortgang der Malereien siehe nur Mariotti-Puerini 1981 und Teodori 1981. Beide Autorinnen hatten für ihre Untersuchung der Malereien in S. Pietro die Quellen im Original studiert und dementsprechend zahlreiche Nachweise und Zuschreibungsversuche beigelegt. Es ließen sich zahlreiche weitere Fundstellen bei Bini, Manari und den einzelnen Guiden angeben, doch wird an dieser Stelle darauf verzichtet, da die Behandlung der Malerei aufgrund der Schwerpunktsetzung letztlich nicht Bestandteil dieser Arbeit und für das hier entfaltete Argument nicht von Belang ist. Für weitere Zahlungen u. a. für „diversi Pittori per il salario di un mese a pingere il santuario“, s. S. 160v.

2430 Der Rechnungsbucheintrag nennt „Glaube, Hoffnung, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Liebe/Caritas und Mäßigung“ („fede: speranza: giustitia fortaleza charita et temperanza“), ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 170r.

2431 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 170r.

17 Figurendarstellungen aus fingierten unterschiedlichen Materialien gemalt sind (Abb. 486 f.). Möglicherweise hat es hier eine Planänderung gegeben.²⁴³²

Insofern damit sämtliche wesentlichen Elemente der heute sichtbaren Ausmalung des Sanktuariumsbereichs genannt sind, scheint die gesamte Ausmalung des Sanktuariums spätestens im September 1591 begonnen und im Mai 1592 zumindest weitgehend abgeschlossen worden zu sein. Außerdem sind im Juni 1592 beginnenden neuen Wirtschaftsjahr keine weiteren Zahlungen für Malereien im Sanktuariumsbereich identifizierbar. Vorerst gilt festzuhalten, dass durch das überlieferte Quellenmaterial kein Entwerfer des Gesamtprogramms erkennbar ist. Da Martelli Architekt ist und für den ganz überwiegenden Teil der Malereien keine direkten Zahlungen erhält und ansonsten für Malereien nur Zahlungen entgegennimmt, die er weiterzuleiten hat, scheint auch er als Urheber zumindest des malerischen Dekorationssystems auszuschcheiden.

Unter den zahlreichen an der Sanktuariumsausmalung beschäftigten Malern ist keine Hierarchie erkennbar. Überwiegend werden in den Buchungstexten einzelne größere Figuren herausgehoben, für die jeweils ein einzelner Maler und im Fall von Silla Piccinini und Pietro Rancanelli ein Malerpaar bezahlt wird. Diese werden nun nicht nur für einzelne Binnenbilder, sondern auch für die um diese herum befindliche illusionistische Architekturmalerei bezahlt. Eine ausschließliche Spezialisierung zumindest dieser Maler entweder auf das Malen eines Dekorationssystems oder die Ausführung von Binnen-Bildern hat es also nicht gegeben. Offenbleiben muss, ob über die nachweisbaren Teile hinaus auch das gesamte übrige Dekorationssystem von Piccinini und Rancanelli ausgeführt worden ist, da die übrige rahmende illusionistische Architekturmalerei in den Rechnungsbüchern oft nicht explizit genannt wird bzw. für derartige Malereien keine bestimmten Maler identifiziert werden. Letzteres ist der Fall bei der rahmenden architekturillusionistischen an den Seitenwänden des Chorpolygons, die durch unbekannte Maler ausgeführt wurde. Aufgrund der stilistischen Übereinstimmung mit seinen früheren Malereien ist die nähere Rahmung der *Quadri laterali* aber wohl direkt Giovanni Battista Lombardelli zu geben, während die rahmenden Pilaster möglicherweise Werke Benedetto Bandieras darstellen.²⁴³³

Es muss daher unklar bleiben, ob die die Hauptfiguren bzw. Hauptbilder rahmenden architekturillusionistischen Elemente allesamt von einem gleichbleibenden Maler bzw. Malerteam ausgeführt wurden oder ob die Buchungstexte, die sich auf einzelne Hauptfiguren beziehen, so zu verstehen sind, dass die einzelnen Zahlungsempfänger auch für die rahmende Umgebung im Bereich der jeweiligen Figuren verantwortlich waren. Auf die Frage des Entwurfs und der Organisation bei der Ausführung des Freskenprogramms wird also im analytischen Teil noch einzugehen sein.

2432 Im Thieme-Becker findet sich im Artikel für Johannes Wraghe folgende Feststellung: „Malte 1592 für S. Pietro ebda ein Bild d. hl. Benedikt u. mit Scilla Piccinini u. Pietro Paganelli [sic] das Fresko am Triumphbogen“, (N.N., s. v. Wraghe, Johannes, in: *ThB* XXXVI (1947)). Dies kann durch die mir vorliegenden Quellen nicht verifiziert werden.

2433 S. u. Kapitel **XI.3.c).**

Zahlreiche weitere Zahlungen in jenem Zeitraum gehen an ungenannte Empfänger; dies betrifft etwa Gerüstbau²⁴³⁴ und Verputzungen.²⁴³⁵ Im Zuge der Umgestaltungen scheint die Raumhülle im Bereich des Sanktuariums leicht verändert und für die anschließende Bemalung aufbereitet worden zu sein. Für den November 1591 sind in S. Pietro Rahmungs- und Verglasungsarbeiten an dem „Finestrone [...] sopra la capella detta Baglioncella“ (d. h. der Cappella Ranieri nB) aufgeführt.²⁴³⁶ Dabei muss es sich um ein Fenster gehandelt haben, das sich ungefähr an jener Stelle befunden hatte, an der heute von außen eine lünettenförmige Nische zu sehen ist (Abb. 8). Wahrscheinlich beziehen sich auf dieses Fenster auch die Zahlung für das Verputzen („ingesso“) und Vergoldung eines „Rosone“,²⁴³⁷ bzw. einer „Rose des Sanktuariums“ („Rosa del santuario“).²⁴³⁸ Allerdings bezeichnet sie ein Rechnungseintrag als „große Rose oberhalb des Chorgestühls“ („Rosone sopra il choro“), was diese Interpretation wiederum fraglich macht.²⁴³⁹ Doch ist der Sanktuariumsbereich zwischen ca. 1591–1609 so vollständig ausgemalt worden, dass als Ort eigentlich tatsächlich nur der Bereich hinter der um 1616/1619 errichteten „Organo piccolo“ auf dem linken Orgelbalkon denkbar ist. Möglicherweise war die Rose derart groß gewesen, dass sie dem damaligen Besucher tatsächlich als „oberhalb des Chorgestühls“ befindlich erschien.²⁴⁴⁰ Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie bereits bei der ursprünglichen Errichtung des Sanktuariumsbaus um 1330 geschaffen wurde und im November 1591 lediglich renoviert wurde. Dafür spricht auch der Bericht über einen Blitzschlag in das „linke Auge der Kirche“ („all’occhio sinistro della chiesa“) in den Memorien der Äbte von S. Pietro bei einem schweren Gewitter, das Tizina Biganti anhand der Quelle auf den 13. November 1592 datiert. Es ist nämlich sehr naheliegend, in einem solchen „linken Auge“ eine Rose an der Nordseite der Kirche zu sehen und diese an der Nordwand des Querhauses zu lokalisieren. Angesichts der Unsicherheiten bei der Rekonstruktion der Jahresnennungen in den nach Wirtschaftsjahren datierten Akten des Klosters S. Pietro ist es sogar sehr wahrscheinlich davon auszugehen, dass die hier behandelten Rechnungsbucheinträge als Belege für die auf den Blitzschlag folgenden Reparaturarbeiten zu rekonstruieren sind.²⁴⁴¹

2434 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 157r; 160v.

2435 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 157r; 185r.

2436 Rahmung: L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 163v, Verglasung: *ibid.*, S. 170r, weitere Zahlung, *ibid.*, S. 177v.

2437 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 157r; 163v.

2438 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 160v.

2439 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 163v.

2440 Vgl. hierzu auch die umfassenden Mauerarbeiten im Umfeld der Lünette, (Abb. 5 und 8).

2441 „una saetta andò all’occhio sinistro della chiesa e ivi entrando si ficcò nel cornicione e non poco lo guastò e nel far accomodare il tutto furono spesi scudi 90 in circa“, ASPi,

Wie die folgenden Überlegungen ergeben werden, wurde die Rose im linken Querhaus jedoch bereits um 1608 offenbar auf jene Lünettenform reduziert, die heute noch am Außenbau sichtbar ist, und die ihrerseits im Jahre 1659 – als die Orgel noch einmal deutlich vergrößert wurde – wieder vermauert wurde. Möglicherweise wurden auch zu diesem Zeitpunkt die beiden heutigen rechteckigen Fenster geschaffen. Damit würde es sich bei der Neufassung des Fensters 1608 offensichtlich um eine Planänderung gegenüber der Projektierung von um 1591 handeln.

Weitere Arbeiten betreffen das Chorgestühl. Hier erfolgen laut der Rechnungsbücher zwischen Dezember 1591 und März 1592 Zahlungen an unbekannte Empfänger für Säge- und Tischlerarbeiten und einige Tafeln aus Walnussholz.²⁴⁴² Dass in Zusammenhang mit dem Chorgestühl keine einzelnen Personen genannt sind, sondern die Zahlungen vielmehr im Rahmen größerer Sammelbuchungen „à Cassa“ erfolgen, muss man als Bestätigung der oben ausführlich dargelegten Einschätzung ansehen, wonach diese anders als bisher vermutet nicht sonderlich umfangreich gewesen sind und keinen besonderen originär schöpferisch-künstlerischen Beitrag beinhaltet haben.

Hierfür spricht auch die kurze Dauer der Arbeiten. So haben die bisherigen Überlegungen bereits ergeben, dass laut der Rechnungsbuch-Eintragungen wohl am 4. August 1591 mit Vorbereitungsarbeiten für die Chorgestühls-Transformation begonnen worden ist.²⁴⁴³ Die Arbeiten scheinen dann jedoch nicht unmittelbar fortgeführt worden zu sein, da die tatsächlich fassbaren Zahlungen eben nur vom Dezember 1591 bis März 1592 reichen. Dies passt zum oben in anderem Zusammenhang bereits genannten Memorialeintrag vom 15. Dezember 1591, wonach an jenem Tag „die Reliquien des S. Pietro Abate aus dem alten Altar in die Sakristei verbracht wurden, um das neue Chorgestühl herzustellen in der Absicht, sie in den geplanten neuen Altar zurückzuführen“ („Ricordo come a dì 15 Decembre furono trasportate le reliquie di S. Pietro Abbate dall’Altar vecchio alla Sagrestia et questo per poter fare il Choro novo con animo di rimetterli nell’altar novo si farà“). Oben ist dieser Memorialeintrag bereits dahingehend gedeutet worden, dass zu jenem Zeitpunkt der vorbestehende Altarblock im Scheitel des Chorpolygons entfernt worden ist, um die geplante Verlagerung von Teilen des Chorgestühls an diese Stelle zu ermöglichen.²⁴⁴⁴

An späterer Stelle findet sich in derselben Quelle nun die Eintragung, wonach die Mönche an Heiligabend 1591 das „neue Chorgestühl“ mit einem feierlichen Vespergesang zu nutzen begonnen hätten.²⁴⁴⁵ Dieser Eintrag kann jedoch nicht

Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 123v, zit. nach Biganti 2014, S. 188, Fn. 27; Datierung ebenda.

2442 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 163v, 170r (diese nennt auch Manari 1865b, S. 552) und S. 174r.

2443 S. o. Fn. 2395.

2444 S. o. Fnn. 2235 und 2289.

2445 „Ricordo come a dì 24 di X.bre [15]91 s’incominciò a offitiar il choro novo et si cantò vespro solenne in musica da Monaci“, ASPI, Lib. div. 125 (= Lonzini, et al. 2014, S. 433, Nr. 127), transkribiert bei Lolli 2019, S. 154; ähnlich transkribiert auch bei

als Abschluss der Arbeiten am Chorgestühl gedeutet werden, da die Zahlungen für die Umarbeitung des Chorgestühls noch bis in den März 1592 fortgeführt werden und da man andernfalls von der abwegigen Vorstellung ausgehen müsste, dass nahezu sämtliche Arbeiten in nur neun Tagen, nämlich zwischen dem 15. und dem 24. Dezember 1591 ausgeführt worden wären. Wahrscheinlich ist, dass bis Heiligabend 1591 nur die wesentlichen strukturellen Umgestaltungen erfolgt waren, die das Chorgestühl prinzipiell in seiner neuen Aufstellung benutzbar machten (d. h. also der Platztausch von Zelebrantenbänken und dem Chorgestühl westlich der seitlichen Zugänge zum Sanktuariumsbereich). Jene Arbeiten, mit denen diese Umstellung ästhetisch so gut kaschiert wurde, dass sie in ihrem eigentlichen Charakter bis heute unentdeckt blieb, und möglicherweise auch weitere, für die Benutzbarkeit nicht unmittelbar notwendige Arbeiten (wie etwa die Verlagerung der Tür von den Chorschranken ins Zentrum des Chorpolygons) sind anschließend bis März 1592 durchgeführt worden. Auch damit wäre immer noch von einer sehr kurzen Umbauzeit auszugehen, die im Wesentlichen von September 1591 bis März 1592 gedauert hat, was erneut für weniger umfängliche Arbeiten unter Valentino Martelli spricht als diese bisher angenommen wurden.

Für den genauen Umfang der unter Valentino Martelli erfolgten Umgestaltungen des Chorgestühls wird auf die oben bereits angestellten Überlegungen verwiesen. An dieser Stelle sei nur noch einmal daran erinnert, dass die Umgestaltungen zwei strukturellen Veränderungen Rechnung tragen sollten, die im Zuge der Umgestaltungen von ca. 1591–1609 erfolgen sollten, nämlich zum einen der Entfernung der vorderen Chorschranken und zum zweiten dem Vorziehen des Hochaltars, wodurch S. Pietro wieder eine Retrochor-Disposition erhielt. Der Plan, den Hochaltar von seiner Position im Scheitel des Chorpolygons weg nach vorn in seine heutige Position bringen, musste notwendig auch eine Mitverlagerung der Zelebrantenbänke nach sich ziehen, die bisher an den Schrägwänden des Chorpolygons standen. Damit sie auch weiterhin in der Nähe des Hochaltars standen, wurden sie von Valentino Martelli vorn an ihre heutige Position an den westlichen Teilen der seitlichen Chorschranken verlagert. Gleichzeitig nutzte er die zahlreichen im westlichen Bereich weggefallenen Stallen des Chorgestühls und die Türen der zu verlagernden vorderen Chorschranken dazu, die durch die Vorverlagerungen freigewordenen Flächen an den Schrägwänden und der zentralen Wand im Chorpolygon neu zu füllen (Abb. 150).²⁴⁴⁶

Damit haben sich die bis Mai 1592 ausgeführten Arbeiten offenbar fast ausschließlich auf das Sanktuarium von S. Pietro beschränkt. Eine in den Quellen fassbare Ausnahme bildet allerdings die 1552–1553 von Benedetto di Giovanni errichtete Soffitte im Langhaus von S. Pietro, die, wie dies bereits angedeutet

Garattoni 1966, S. 20 Fn. 26 und Siciliani, et al. 2000, S. 31 Fn. 29 (dort jeweils nachgewiesen als „*Ricordi del 1587, in Diversi* (ms. 125, p. 41b [= S. 41v?]“) sowie bei Manari 1865b, S. 552 (dort nachgewiesen als „*Ricordi del 1587, MZZ. 68* [...] p. 42, t.“). Zu den abweichenden Nachweisen s. o. Fn. 2235. S. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 217.

worden ist, unter der Aufsicht von Valentino Martelli durch Giovanni Gerolamo zwischen Dezember 1591 und Mai 1592 vergoldet wurde (Abb. 222).²⁴⁴⁷

Damit waren bereits beim Abschluss des Geschäftsjahres 1591/1592 im Mai 1592 die in der Hauptbuchung genannten für S. Pietro geplanten Arbeiten weitgehend abgeschlossen. Dies betraf die Umgestaltung des Chorgestühls, die Vergoldung der Soffitte, die Bemalung der Kirche wenigstens im Sanktuarium, die Schaffung des Podiums für den Hochaltar, sowie die (Verlagerung und) Veränderung der genannten Orgel. Sofern mit den in der Hauptbuchung genannten „pulpiti“ der rechte Orgelbalkon gemeint war, waren auch diese Arbeiten abgeschlossen; eine Beurteilung eventueller Arbeiten an Guido di Francescos Kanzeln ist mit den vorliegenden Quellen nicht möglich. Offen blieb zunächst die (in der Hauptbuchung allerdings nicht explizit genannte) Ausmalung des Langhauses, die Vollendung des neuen Hochaltars und der Abschluss der Arbeiten an der neuen (mit der Verlagerung der vorderen Chorschranken einhergehenden), aus roten Stufen und einer Balustrade bestehenden Raumgrenze zwischen Sanktuariumbereich und Langhaus. Außerdem sollte es, wie die folgenden Ausführungen ergeben werden, noch zu weiteren Arbeiten an der Bemalung des Orgelkastens kommen.

X.3 Der Fortgang der Arbeiten von Juni 1592 bis ca. 1611: Die Neugestaltung des Mittelschiffs und weitere Arbeiten

a) Die Arbeiten zwischen Juni 1592 und Mai 1593 gemäß dem L. E. 28 *Mastro*

Für die ab Juni 1592 ausgeführten Arbeiten konnten in der vorliegenden Arbeit (wie oben bereits angemerkt) nur eingeschränkt Originalquellen, wohl aber die Quellentranskripte von Lolli und Manari zugrunde gelegt werden.²⁴⁴⁸ Besonders schmerzlich ist, dass das für den Zeitraum von Juni 1592 bis Mai 1597 einschlägige

2447 ASpi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 164r, 167v, 170v, 174v; 180r; 185r; 187r. Giovanni Gerolamo wird in dem Rechnungsbuch als „Vergolder“ bezeichnet. Bei der ersten Buchung gehen auch Zahlungen an einen Vergolder mit Namen Francesco, der später jedoch nicht mehr genannt wird. Außerdem wird in dieser Buchung Paolo Boldrino genannt, der in S. Pietro ansonsten als Maurer bzw. Architekt in Erscheinung tritt, sodass zu diesem Zeitpunkt im Bereich der Soffitte auch Arbeiten in diesem Metier zu vermuten sind.

2448 Das für den Zeitraum zwischen Juni 1592 bis Mai 1593 einschlägige L. E. 28 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597) konnte systematisch nur bis Mai 1593 ausgewertet werden, da mir eine umfangreiche Auswertung dieser Bücher im Archivio di S. Pietro nicht möglich war und mir fotografische Reproduktionen für die Zeit nach Mai 1593 nicht vorlagen. Teils darüberhinausgehende, jedoch zahlreiche Auslassungen beinhaltende Transkripte aus dem diesem Rechnungsbuch finden sich bei Lolli 2019, S. 149 f.

Giornale verlorengegangen ist, da – wie die vorangegangenen Überlegungen zeigen – hier besonders viele detaillierte Informationen zu erwarten sind und gerade die Zusammenschau von *Mastro* und *Giornale* besonders viele Rückschlüsse über den tatsächlichen Gang der Arbeiten erlaubt.

Diesem lassen sich jedoch insbesondere durch die Eintragungen beim Sachkonto „fabrica“ relativ detaillierte Aufschlüsse über den Fortgang der Arbeiten in jenem Zeitraum entnehmen.²⁴⁴⁹ So werden im Juni 1592 Maurer dafür bezahlt, „den Stein auf den Altar zu stellen“ („mettere su la pietra dell’Altare“), die drei Okuli der Kirche zu fertigen („et far li 3 oculi della Chiesa“) und zur Vergrößerung des Kranzgesimses der Soffitte Tischlerarbeiten zu verrichten („per marangoni per accrescer il cornigione della soffitta“).²⁴⁵⁰ Offenbar wird also in jenem Zeitraum der Hochaltar an seinem neuen Aufstellungsort mit einer Mensa versehen und ist damit möglicherweise fertiggestellt. Außerdem wird offenbar die Rose an der Westwand von S. Pietro verschlossen; als Ersatz dafür schuf man nun die drei Lichtöffnungen am oberen Ende der Westwand von S. Pietro. Damit sollte die Anbringung des Benediktinerbaums des Aliense an der inneren Westwand von S. Pietro ermöglicht werden, zu deren Fertigung sich der Künstler vertraglich am 5. Mai 1592 verpflichtet hatte (Abb. 182). Es wird sich bei den „Oculi“ dagegen nicht um jene drei runden Fensteröffnungen im linken Seitenschiff gehandelt haben, die notwendig wurden, als nun der Obergaden für die Anbringung der zehn Leinwandbilder des Antonio Vassilacchi (1556–1629), gen. Aliense, an den Hochschiffwänden von S. Pietro vermauert wurde (Abb. 34, 188 und 895). Dieser Bildzyklus ist nämlich erst im Juni 1593 bei Aliense in Auftrag gegeben worden, wobei es sich hierbei, wie die folgenden Ausführungen ergeben werden, höchstwahrscheinlich um eine erst nachträglich beschlossene Ausweitung der ursprünglichen Planungen für die Umgestaltung des Kircheninneren von S. Pietro gehandelt hat.

Die Vermauerung der Rose und die Schaffung dreier neuer Fensteröffnungen scheint außerdem mit weiteren Arbeiten an der äußeren Westfassade einhergegangen zu sein. So schneidet der Architrav der Westfassade in die verschlossene Rose ein, ist also wohl erst nach dieser Maßnahme geschaffen worden. Er wird von dem Benediktinerwappen bzw. Wappen der Cassinensischen Kongregation mit dem Dreieck, dem Doppelkreuz und dem Wort „PAX“ bekrönt; da dieses Stemma aber, wie sich gleich herausstellen wird, erst im Zuge der ca. 1591–1609 durchgeführten

2449 Das Sachkonto „fabrica“ für das Wirtschaftsjahr 1592/1593 findet sich im ASPi, L. E. 28 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), S. 70v–71r. Darin erfolgen zahlreiche Verweise auf das verlorene *Giornale*. Die Verweise auf die Personenkonten innerhalb desselben *Mastro* zielen, abgesehen von einer Zahlung an Benedetto Bandiera, vollständig nur auf die Cassa des Kämmerers, wo jeweils nur die Gesamtsumme ohne nähere Aufschlüsselung der Einzelposten noch einmal aufgeführt ist. Nicht verbucht im Sachkonto ist damit eine weitere Zahlung an den Steinmetz Francesco di Guido dJ vom Juni 1592, L. E. 28 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), S. 2v [?] mit der Gegenbuch auf S. 3r, s. *Quellentext B2* nach dem Transkript von Lolli 2019, S. 149.

2450 L. E. 28 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), S. 70v (*Quellentext B2*); vgl. auch Lolli 2019, S. 150.

Umgestaltungskampagne geschaffen worden ist, scheint die Schaffung des Architravs und damit auch eine durch die Veränderung der Beleuchtungssituation initiierte Neufassung des gesamten oberen Teils der äußeren Westfassade in diese Zeit zu datieren zu sein.²⁴⁵¹

Des Weiteren wird laut der hier einschlägigen Aufstellung die offenbar nach seiner Vergrößerung erfolgte Vergoldung des Kranzgesimses unterhalb der Soffitte (Abb. 222) bezahlt; außerdem erhält Paolo Boldrino Gelder für Gips und Kalk „für die Steine der Klostergebäude“ („p. li mattoni da al Mon.º“).

Im Juni erfolgt offenbar bereits eine erste Zahlung an Antonio Vassilacchi für den Benediktinerbaum an der Westwand von S. Pietro; gleichzeitig und später auch im September gehen Gelder an die Maurer bzw. Architekten Francesco di Guido und Paolo Boldrino. Möglicherweise geht es hierbei um weitere Arbeiten an den mittlerweile an die innere Westwand verlagerten vorderen Chorschränken von S. Pietro. Diese sind inschriftlich auf das Jahr 1592 datiert (Abb. 233), womit offenbar der tatsächliche Abschluss sämtlicher, auch eine Neudekoration einschließender Arbeiten an den ehemaligen Chorschränken gemeint ist. Diese umfasst wohl auch die Neubemalung der Predellenzone mit Szenen aus dem Leben des heiligen Petrus und des heiligen Paulus, deren Entwurf Laura Teza Giovanni Battista Lombardelli zuschreibt (eine Zuschreibung, die im vorliegenden Text weiter bekräftigt werden kann) (Abb. 239–242).²⁴⁵² Dabei wurde offenbar die vorbestehende Bemalung mit Mustern aus *Marmorino* übermalt (vgl. Abb. 293 und 295 f.).

Die eigentliche Verlagerung ist aber offenbar bereits im Wirtschaftsjahr 1591/1592 erfolgt, da hier auch bereits die Arbeiten am Chorgestühl ihren Abschluss gefunden hatten.²⁴⁵³ Möglicherweise haben die Maurer auch an der Inkrustation der inneren Seitenschiff-Wände gearbeitet. Diese sind allerdings im 18. Jahrhundert wesentlich umgearbeitet worden; möglicherweise sind sie auch komplett in diese spätere Zeit zu datieren.²⁴⁵⁴ In den übrigen Monaten des Wirtschaftsjahres 1592/1593 werden ohne nähere Spezifizierung weitere Gelder bezahlt, die sich auf den substantiellen Betrag von 1.949 Scudi und 30,5 Baiocchi aufsummieren.²⁴⁵⁵

Am Ende und gesondert werden Zahlungen an den Maler Benedetto Bandiera aufgeführt, die dieser für „den Fries rund um das Hauptschiff („nave“) der Kirche, für den Bogen über dem Sanktuarium, wo sich die Verkündigung befindet, und für die Gewölbe unterhalb der Orgel“ erhält. In dem entsprechenden Text wird der Mai 1592 genannt und damit ein Datum aus dem nunmehr bereits abgelaufenen Wirtschaftsjahr 1591/92.²⁴⁵⁶ Möglicherweise hatte Bandiera die Leistungen bereits

2451 Ein ähnliches Giebeldreieck, das diesmal die Rose schont, findet sich in S. Maria a Piemonte, Meggiano, Vallo di Nera, vgl. Sperandio 2001, S. 384.

2452 S. u. S. 928 und 1370.

2453 S. o. Kapitel VIII.4.b) und VIII.4.c).

2454 S. u. Kapitel XII.4.e).

2455 L. E. 28 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), S. 70v (Quellenteil B2). Nur teilweise transkribiert in Lolli 2019, S. 150 f.

2456 „M. Benedetto Pittore d're [?] di Maggio 93 Δ doicento settanta tanti se li pongono in credito per resto del pagamento del Fregio intorno alla nave della Chiesa, per l'arco

im Mai 1592 erbracht und wurde erst im Wirtschaftsjahr 1592/93 dafür bezahlt. Mit dem Fries scheinen also mindestens Teile der architekturillusionistischen Maleereien rund um die Bilder des Aliense gemeint (Abb. 188 und 194); auf die Frage, welche Arbeiten im Mai 1592 verrichtet wurden und inwieweit diese später noch einmal umgearbeitet worden sind, wird unten noch einzugehen sein.²⁴⁵⁷ Mit den beiden anderen in diesem Rechnungsbucheintrag genannten Arbeiten sind offenbar die Verkündigung am Triumphbogen der Kirche zum Langhaus hin (Abb. 178) und der Gewölbeträger des rechten Orgelbalkons (Abb. 337 und 432) gemeint. Außerdem erhält Benedetto Bandiera im Juni und November 1593 sowie im Juni 1594 weitere Zahlungen, ohne dass sich die entsprechenden Arbeiten jedoch identifizieren ließen.²⁴⁵⁸

Es ist auffällig, dass Valentino Martelli von nun an für einen langen Zeitraum nicht mehr als Zahlungsempfänger auftaucht. Die nach den im Original ausgewerteten Quellen zwischenzeitlich letzte Zahlung an ihn war bereits im April 1592 gebucht worden.²⁴⁵⁹ Er ist auch nicht im zeitgenössischen Register des Rechnungsbuches erhalten, sodass Martelli offenbar auch in den Folgejahren bis Mitte 1597 keine Zahlungen erhält.²⁴⁶⁰ Manari führt allerdings noch eine Zahlung an, die angeblich aus dem Mai 1593 stammen soll; eine solche Buchung findet sich unter den Transkripten Lollis aus dem L. E. 28 allerdings nicht; ich selbst konnte leider nicht das gesamte Rechnungsbuch am Original überprüfen.²⁴⁶¹ In späteren Jahren wird Martelli in den edierten Quellen zu S. Pietro allerdings noch mehrmals greifbar. So wird er im Jahre 1598 in einem schwer verständlichen Memorial-Eintrag genannt; offenbar geht es dort noch einmal um eine notarielle Anerkennung von Leistungen, die Valentino Martelli für die Bauhütte von S. Pietro erbracht

sopra il Santuario dove e l'Annunciata, per la uolticina sotto l'organo come in Gior. [a carta] 34 et in q.o per Fabrica / [a carta] 71/270.“, in: ASPI, L. E. 28 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), S. 27r (*Quellenteil* B2, Transkript auch bei Lolli 2019, S. 150). Gegenbuchung auf S. 26v (s. *Quellenteil* B2) und im Konto der Fabrica: L. E. 28, S. 26v, 70v („Et piu dd. Δ doicentosettanta tanti [?] sono p. dep. [?] spese il fregio della Nave della Chiesa, l'arco sopra il Santuario, sotto l'Organo, et in conto come in Gior. 34 et in questo a M. Bened.o Pittore / 27/270.“) vgl. *Quellenteil* B2, vgl. auch Lolli 2019, S. 150; s. auch Teodori 1981, S. 283 Fn. 15.

2457 S. u. Kapitel X.3.b).

2458 ASPI, L. E. 28 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), S. 82v, 83r und 155r, s. *Quellenteil* B2 nach den Transkripten bei Lolli 2019, S. 150.

2459 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 180r (*Quellenteil* B1).

2460 Das Register ist leider mutiliert; der Buchstabe „V“ der nach Vornamen sortierten Referenzliste ist aber noch erhalten.

2461 Manari 1866, S. 167; dabei geht es um Zahlungen, die eigentlich für den Vergolder Giovanni Girolamo bestimmt sind; Manari nennt hier eine S. 91 im „Lib. Maes [...] 1593“. Alle sonstigen Angaben von Manari beziehen sich auf das L. E. 27 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1587–1591) und das L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592) und damit auf den Zeitraum von Juni 1591 bis Mai 1592. Vgl. die Transkripte der Buchungen aus dem L. E. 28 für das Jahr 1593 bei Lolli 2019, S. 150.

hatte.²⁴⁶² Außerdem wird er im Jahre 1600 „für die Cappella degli Angeli“ mit einem Kleidungsstück bezahlt;²⁴⁶³ möglicherweise hat Manari an dieser Stelle aber nicht alle einschlägigen Rechnungsbucheinträge erfasst. Die wenigen weiteren, zwischen 1597 und 1616 vermerkten Zahlungen und Memorialeinträge mit Bezug auf Valentino Martelli betreffen jedoch offenbar nicht mehr auf Arbeiten in Kircheninnenraum von S. Pietro.²⁴⁶⁴

Ein für die Klärung der Chronologie wichtiger Quelleneintrag befindet sich außerdem im Band 37 der „Libri diversi“ im Archivio di S. Pietro. Dabei handelt es sich um das Memorialbuch des seit Juni 1592 amtierenden Kämmerers Zenobio da Perugia²⁴⁶⁵ und damit um eines jener *Libri ausiliari*, deren Gebrauch Ernesto Marengi für die Kämmerer von S. Pietro rekonstruiert hat.²⁴⁶⁶ In seinem letzten Eintrag zum Wirtschaftsjahr 1592/1593 stellt Zenobio nun erfreut fest, dass nun – gemeint ist wohl das zu Ende gehende Wirtschaftsjahr – „endlich“ („ultimamente“) einige von seinem Vorgänger begonnene Arbeiten vollendet werden konnten. Diese werden von ihm nun aufgezählt, nämlich die Pflasterung und die Balustrade des Chorbereiches („il mattonato del choro“ / „i Balustri di d.º“), das Geländer („il parapetto“), die Bemalung der Orgel („pittura del organo“), der in der Kirche umlaufende Fries („il fregio che sta attorno la chiesa“) und der Hochaltar („l’Altare“).²⁴⁶⁷

Das bedeutet also, dass der Sanktuariumsbereich im Rahmen der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 zwischen dem September 1591 und Mai 1593 neu gepflastert worden ist. Außerdem waren die Arbeiten an der Balustrade und die Bemalung der Orgel im Mai 1592 keineswegs abgeschlossen gewesen, sondern setzten sich fort. Fraglich ist, was mit dem „Geländer“ gemeint ist; später wird die

2462 ASPi, Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 140 nach Manari 1866, S. 167.

2463 „Per la Capella degli Angeli [...] Spesi Ducati 8,20 in un vestito er M. Valentino, – Lug. [?!] pag. 100“, Manari 1866, S. 168.

2464 Valentino Martelli erhält mehrfach den Auftrag, Grundrisse einzelner und schließlich aller Güter des Klosters S. Pietro anzufertigen. (Möglicherweise war dies Bestandteil einer Erfassungskampagne sämtlicher Besitzungen des Klosters, deren dokumentarischer Teil sich offenbar im Band ASPi, P.D. 24 (Iura Diversa Z) befindet (fast sämtliche Einträge im Index unter „fabrica“).) Außerdem geht es in den Quellen zu Valentino Martelli um eine ihm auf Lebenszeit überlassene Ziegelei und Miete für einen Weinberg. Einzig 1616 erhaltene Zahlungen könnten sich wieder auf Arbeiten als Architekt beziehen, vgl. Manari 1866, S. 167 f. Damit ist eine Beteiligung von Valentino Martelli an der Neufassung des Eingangshofs von ca. 1600 bis 1614, wie sie vereinzelt in der Literatur behauptet wird, sehr unwahrscheinlich, vgl. Fn. 3395.

2465 S. Rechenschaftsbericht über die Übernahme dieses Amtes mit Jahresrechnung in: ASPi, Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 122. Wahrscheinlich handelt es sich um Zenobio Bonamici da Perugia, der das Kloster von 1614–1617 und von 1624 bis 1625 als Abt leiten sollte, Elli 1994, S. 233 f.

2466 S. o. Kapitel X.2.a).

2467 „Ricordo, ultimamente che in quest’anno sono sta.º fatte diuerse spese, et pagati diuersi opere, a quelli e stato posta l’ultima mano, videlicet per il pollo a Casalina, per il mattonato del Choro, per l’Altare, et per i Balaustri di d.º per il parapetto, et pittura del organo per il fregio che sta attorno la chiesa, tutte cose principiate dal mio Antecessore, et speso in tutto, Δ quattrocento uintitre Δ 423“, Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 124v; transkribiert auch bei Lolli 2019, S. 160.

von Valentino Martelli ins Zentrum des Chorpolygons versetzte Tür als „Geländertür“ („Porta della ringhiera“) bezeichnet, womit wahrscheinlich gemeint ist, dass sie zu dem mit einem Geländer versehenen Aussichtsbalkon führt (Abb. 557).²⁴⁶⁸ Möglicherweise ist Zenobios Nennung eines „Geländers“ in diesem Zusammenhang also so zu interpretieren, dass im Zuge der Umgestaltungsarbeiten dieser Balkon tatsächlich erst überhaupt geschaffen worden ist. Dies liegt angesichts der Tatsache, dass sich im Chorpolygon zuvor der Hochaltar und bis 1567 hinter diesem Peruginos Hochaltarwerk befunden hatte, ohnehin sehr wahrscheinlich. Mit dem „in der Kirche umlaufenden Fries“ ist entsprechend der oben genannten ähnlichen Formulierung im Rechnungsbucheintrag für Benedetto Bandiera ein gemalter Fries im Hochschiff von S. Pietro gemeint und nicht etwa eine möglicherweise bereits jetzt von Francesco di Guido und Paolo Boldrino angebrachte, architektonische Seitenschiff-Inkrustation. Ob die im Mai 1593 an Francesco di Guido geleisteten Zahlungen damit in Zusammenhang stehen oder sich auf eine andere Arbeit aus seiner Hand beziehen, lässt sich aufgrund der Buchungsbelege nicht klären.²⁴⁶⁹

Eine der wichtigsten Informationen, die dieser Memorialeintrag bereithält, ist jedoch, dass bis Juni 1593 in der Tat bereits der Hochaltar von S. Pietro vollendet worden war.²⁴⁷⁰ Seit Galassi haben zahlreiche Guiden eine Fertigstellung im Jahre 1592 behauptet.²⁴⁷¹ Wahrscheinlich haben sie sich dabei ebenfalls auf diesen Memorialeintrag bezogen, der im entsprechenden Buch unter der Überschrift „1592“ erscheint. In diesem Fall hätten die Autoren wahrscheinlich übersehen, dass im Memorialbuch des Kämmerers genauso wie in dessen Rechnungsbüchern immer die Wirtschaftsjahre gemeint sind, sodass mit „1592“ in Wirklichkeit der Zeitraum zwischen Juni 1592 und Mai 1593 gemeint ist.²⁴⁷² Auf die Frage weiterer Arbeiten am Hochaltar in der unmittelbaren Folgezeit wird dagegen noch einzugehen sein.

Insgesamt scheint es aber vorerst, als würde der Eintrag des Abts Zenobio aus der Mitte des Jahres 1593 den Abschluss sämtlicher Arbeiten markieren, die nach Ausweis der Hauptbuchung des Valentino Martelli im September 1591 und damit ursprünglich für die Umgestaltung von S. Pietro geplant worden sind. Diese

2468 S. o. S. 730.

2469 ASPi, L. E. 28 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), S. 78v und 79r (Buchung und Gegenbuchung), s. *Quellentext B2* nach dem Transkript von Lolli 2019, S. 150.

2470 Bini behauptet den Bau des Altarblocks im Jahre 1591 und des dahinter befindlichen Aufbaus von 1591 bis 1593 und macht als Beleg folgende Angabe: „Lib. Diversi tra i Ricordi etc. pagina 37, e 124“ (Bini [1848] II [Ms.], S. 197). Dabei handelt es sich offensichtlich um einen Schreibfehler, bei dem Bini die Bandnummer irrtümlich als Seitenangabe ausweist. Er bezieht sich also in Wahrheit ebenfalls auf den hier diskutierten Memorialeintrag des Kämmerers Zenobio.

2471 Galassi 1774, S. 32 f.; Galassi 1792, S. 28; Orsini 1784, S. 21; Siepi 1822b, S. 584.

2472 Dies wird besonders auf der hier einschlägigen Rechnungsbuch-Seite deutlich, wo unmittelbar auf den hier besprochenen Eintrag die Überschrift „1593“ folgt. Der erste Eintrag stammt dann auch gleich aus dem Juni 1593, vgl. ASPi, Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 124v.

Hypothese wird im Folgenden bei der Überprüfung des weiteren Quellenbefundes zu überprüfen sein.

b) Die Leinwandbilder des Antonio Vassilacchi, genannt Aliense, 1592–1594

Die weiteren in S. Pietro ausgeführten Arbeiten können nun tatsächlich nur noch fast ausschließlich über die Sekundärliteratur und dabei insbesondere über die Quellentranskripte des Luigi Manari erschlossen werden. Sie werden im Folgenden nun systematisch vorgestellt.

Für die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 wesentliche künstlerische Arbeiten hat nun zunächst Antonio Vassilacchi (1566–1629), genannt Aliense, ausgeführt, also ein venezianischer Künstler griechischen Ursprungs.²⁴⁷³ Dieser verpflichtete sich in einem noch erhaltenen Künstlervertrag am 5. Mai 1592 in Venedig, jenen Baum des Benediktinerordens zu malen, der noch heute an der inneren Westwand von S. Pietro hängt.²⁴⁷⁴ Aliense malte die riesenhafte und mit 700 Dukaten sehr teure Leinwand in Venedig; nach der Ankunft der Leinwand in Perugia wurde das Bild im Jahre 1593 samt einer entsprechenden Rahmung in S. Pietro angebracht.²⁴⁷⁵

2473 Sein griechischer Name lautet Antonios Vasilakis (Αντώνιος Βασιλάκης). Zu dem Künstler im Allgemeinen vgl. N. N. s. v. Vassilacchi (Vasilacchi, Vassilacchis), Antonio, in: *ThB* XXXIV (1940), S. 133 f., Boccassini 1958; Pallucchini 1993 I, S. 44–46; Xydou 1992; Makrykostas 1993 und 1998 sowie Biganti 2014. Weitere Literatur bei Fossaluzza 2008, S. 182, Fn. 3.

Eine Vita des Aliense findet sich bei Ridolfi 1648 ed. 1914–1924 I, S. 207, 222 mit einem Werkverzeichnis.

2474 Loseblatt in: *ASPi*, Mazzo XXXVI (= Lonzini, et al. 2014, S. 343, Nr. 36); Vertrag abgedruckt bei Boccassini 1957, S. 190 und Lolli 2019, S. 154 f.; ein wenig verlässliches Transkript findet sich auch bei Manari 1866, S. 259 f.; Vgl. zu den Verträgen und Memorialeinträgen auch Bombe 1929 und Biganti 2014, S. 187.

2475 *ASPi*, Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 124v; Memoriale, wahrscheinlich eines der Kämmerer: „Ricordo, che in questo anno ancora è stato posto sopra la porta della Chiesa l’Albero del Padre Don Benedetto invenzione del padre Don Arnoldo fiamengo e pittura del signor Antonio Aliense, nella pittura del quale condotta da Venetia, di tela, cornice, opere di Marengone et muratori et porlo fu speso settecentosettanta scudi“, zit. nach Boccassini 1957, S. 186, Fn. 5; leicht abweichendes Transkript auch bei Lolli 2019, S. 159 (Nachweis als Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 161v) und Manari 1866, S. 260; Nennung Bini [1848] II [Ms.], S. 225 und Biganti 2014, S. 188 (als *ASPi*, Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 124r).

Lolli nennt eine fast wortgleiche Passage im Lib. div. 33 [*Liber Defunctorum* A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 52r (Lolli 2019, S. 159). Offensichtlich trägt das *Liber Defunctorum* A Memorialeinträge unterschiedlichster Jahrhunderte zusammen und ist wahrscheinlich eine sekundäre Abschrift.

Laut Lollis und Manaris Transkripten wird die Währung in der Memorialquelle mit „770 Dukaten“ („Duc. 770“) angegeben. Falls dies zutrifft, wurden für die in der Quelle genannten über die Malerei hinausgehenden Arbeiten 70 Dukaten

Offenbar fand der Ordensbaum bei den Benediktinern von S. Pietro Gefallen, und so wurde am 7. Juni 1593 ein weiterer Vertrag mit Antonio Vassilacchi geschlossen. Darin verpflichtete dieser sich, für 1.600 Dukaten einen Zyklus von zehn großformatigen Bildern zum Leben Christi zu schaffen, die für die Hochschiff-Wände von S. Pietro bestimmt waren.²⁴⁷⁶ Als Technik wählte der Künstler eine Ausführung in Kasein-Tempera auf Leinwand.²⁴⁷⁷ Aliense malte zunächst fünf der Bilder in Venedig und abbozzierte bereits die anderen fünf. Daraufhin wurden alle zehn Leinwände nach Perugia transportiert.²⁴⁷⁸ Die fünf bereits fertiggestellten wurden nach ihrer Ankunft im April 1594 an der rechten Hochschiff-Wand angebracht. Zu diesem Zwecke wurden Abbrucharbeiten am Mauerwerk ausgeführt, die in der entsprechenden Memorialquelle nicht näher spezifiziert werden. Auf diese wird im Folgenden noch einzugehen sein. Es steht zu vermuten, dass auch die Vermauerung des Obergadens von S. Pietro unmittelbar auf die Anbringung der Aliensebilder zurückgeht.²⁴⁷⁹ Die übrigen Bilder malte Aliense gemeinsam mit einem Gehilfen im Kapitelsaal von S. Pietro innerhalb von etwa fünf Monaten im Jahre 1594 fertig, woraufhin auch diese – wie die Memorialquelle angibt – samt ihrer Rahmung an der linken Hochschiffwand angebracht wurden.²⁴⁸⁰ Entsprechende

ausgegeben, da der Maler Antonio Vassilacchi laut Vertrag 700 Dukaten erhalten sollte (s. Fn. 2474).

2476 Loseblatt im ASPi, Mazzo XXXVI (= Lonzini, et al. 2014, S. 343, Nr. 36); verlässliches Transkript bei Boccassini 1957, S. 190 und sehr fehlerhaftes bei Manari 1866, S. 261–263; vgl. zu dem Vertrag auch Biganti 2014, S. 192 f.

2477 Passalacqua 2014, S. 206 f.

2478 ASPi, L. E. 28 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), S. 139, April 1594: „furono spesi scudi 70 baiocchi 74 per la condotta delli dieci quadri della Chisa [sic] da Venetia a Pesaro et altro nel maggio scudi 53, baiocchi 28 spesi per la condotta de li dieci quadri da Pesaro a Perugia“, zit. nach Boccassini 1957, S. 186, Fn. 14.

2479 ASPi, Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 127v: „1594: Recordo come in questo precinto di tempo furno condotti da Venetia i dieci quadri da porsi in Chiesa de quali cinque compiti erano il resto abbozzati onde a dì 15 Aprile furno i cinque compiti posti su et incastrati nel muro a man dritta nel entrare della chiesa nel rompere del qual muro fu trovato nel secondo quadro un vaso d’olio che per quanto si poté giudicare era perfettissimo et di molti anni, li altri cinque quadri furno portati in capitulo et li vidi lavorare dal Signor Antonio Aliensis pittore et un suo compagno“, zit. nach Boccassini 1957, S. 186, Fn. 15; Transkript auch bei Lolli 2019, S. 159 f. (dort nachgewiesen als Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 164v) und Manari 1866, S. 262. Eine fast wortgleiche zweite Version dieses Memoraleintrags findet sich auch in ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 52r, transkribiert in Lolli 2019, S. 159. Vgl. auch Biganti 2014, S. 193.

Der Verweis auf die Auffindung eines intakten Ölgefäßes, vielleicht eines Gefäßes zur Aufnahme liturgischen Salböls, bei Abbrucharbeiten („rompere“) in dieser Höhe klingt verwunderlich, erlaubt aber ohne weitere, bisher nicht vorliegende Quellen keine sicheren Rückschlüsse darauf, was genau abgebrochen wurde. Auch anhand dieser Quelle lässt sich der Vorzustand der Hochschiffwände von S. Pietro also nicht ermitteln.

2480 ASPi, Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 129: „1594: Ricordo come furno posti su gli altri cinque quadri quali furno lavorati nel Capitulo per spatio di mesi cinque dai dui pittori sopra detti quali stettero di continuo in casa spesati tanto

Buchungen finden sich in den Rechnungsbüchern von S. Pietro zwischen April 1592 und Mai 1596.²⁴⁸¹

Fraglich ist nun, ob die Anbringung der Bilder des Antonio Vassilacchi zur ursprünglichen Planung noch des Jahres 1591 gehören, oder ob ihre Anbringung eine Planänderung bzw. Erweiterung der ursprünglich geplanten Umgestaltungskampagne darstellt. Wie im Folgenden noch herausgearbeitet wird, geht die Einbeziehung des venezianischen Künstlers Aliense wahrscheinlich auf die Initiative des Abts von S. Pietro, Giacomo di S. Felice da Salò zurück.²⁴⁸² Da dieser das Kloster aber bereits seit 1590 geleitet hat, ist es gut möglich, dass bereits zu Beginn der Umgestaltungsarbeiten an eine Einbeziehung des Aliense gedacht wurde.²⁴⁸³ Möglich ist aber durchaus auch, dass die Idee, auch die Westwand von S. Pietro zu transformieren, erst im Wirtschaftsjahr 1592/1593 aufgekommen ist; so ist ja auch die Vermauerung der Rose und die Schaffung der drei Okuli am oberen Ende der Westwand erst im Juni 1592 erfolgt. Wenn dies der Fall ist, würde die Auflistung im Memoriale des Kämmerers Zenobio in der Tat zumindest den Abschluss der ursprünglich geplanten und in der Hauptbuchung genannten Umgestaltungsarbeiten dokumentieren. Die ursprünglich geplanten Arbeiten wären also zwischen September 1591 und Mai 1593 abschließend durchgeführt worden, doch hätte es seit mindestens Mai 1592, also dem Zeitpunkt des Vertragsschlusses mit Antonio Vassilacchi, eine Planänderung gegeben.

Noch weitaus naheliegender erscheint dagegen eine Planänderung in Bezug auf den Christus-Zyklus an den Hochschiff-Wänden. Als der von Mitte 1606 bis Mitte 1611 amtierende Kämmerer von S. Pietro, Don Leonardo, nämlich am Ende seiner Amtszeit eine Zusammenstellung der in jenen Jahren verrichteten „Verschönerungen, die in unserer Kirche vorgenommen wurden“ („Bonificationi fatte in Chiesa nostra“) erstellte, führte er für jenen Zeitraum Ausgaben auf für „die Malerei, die rund um die und unterhalb der genannten Bilder [Alienses] ausgeführt wurden, und die Umarbeitung des gesamten Frieses oberhalb dieser Bilder“ auf (Quellenteil C).²⁴⁸⁴ Dies könnte man nun so lesen, dass Benedetto Bandiera bei der Ausführung des bereits in der Hauptbuchung genannten Frieses im Hochschiff von S. Pietro, für die er im Mai 1592 Zahlungen erhält, und die der Kämmerer Zenobio Mitte 1593 ausdrücklich als abgeschlossen bezeichnet hatte, tatsächlich

di grasso quanto di magro, nei quali dieci quadri s'è speso tra la fattura tela condotta da Venetia cornicioni ferramenti spese di muratori et marengoni scudi mille otto cento settantanove“, zit. nach Bocassini 1957, S. 186, Fn. 16; Transkript auch bei Lolli 2019, S. 160 (dort als Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 160) und bei Manari 1866, S. 262 f. Vgl. auch Biganti 2014, S. 193.

2481 An unterschiedlichen Stellen des ASPi, L. E. 28 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), nachgewiesen und transkribiert bei Lolli 2019, S. 157 f.

2482 S. u. Kapitel **XI.2.c).**

2483 Elli 1994, S. 217.

2484 „Per le Cornige a undeci Quadri grandi della Nave della chiesa intagliate, et indorate, et Pittura fatta incontro, et sotto detti Quadri, et ritoccato tutto il Fregio sopra dei Quadri Δ 5i6“, ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 240v (Quellenteil C).

noch nicht mit Alienses Malereien gerechnet hatte. In diesem Falle wäre der Fries in der Tat am oberen Ende des Langhauses verlaufen und hätte möglicherweise darunter befindliche, vorbestehende Malereien gerahmt. Nach der Anbringung der Aliense-Bilder könnte sich nun die Notwendigkeit zu einer Umarbeitung dadurch ergeben haben, dass er nun auf die Dimension der Aliense-Bilder hin verbreitert oder verkleinert werden musste.

Gemäß dem Eintrag des Kämmerers müssen die Umarbeitungen an dem Fries sowie die Dekoration der Arkadenbögen unterhalb der Aliensebilder zwischen frühestens Mitte 1606 und spätestens Mitte 1611 geschaffen worden sein. Merkwürdig ist dabei allerdings, dass die Mönche von S. Pietro dann einige Jahre gewartet haben müssten, bevor sie die Bemalungen rund um die Aliense-Bilder in Auftrag gaben. Daher erscheint ein anderes Erklärungsmodell noch wahrscheinlicher; denkbar wäre nämlich auch, dass mit der Umarbeitung des oberen Frieses auf eine nachträgliche, zwischen 1609 und 1610 erfolgte Umgestaltung der Aliense-Bilder reagiert werden sollte.

Dem für die Bilder der rechten Hochschiff-Wand einschlägigen Memorialbericht ist zu entnehmen, dass diese Bilder ursprünglich, d. h. also im April 1594, „in die Mauer eingespannt“ („incastrati nel muro“) worden waren. Möglicherweise beziehen sich die in diesem Zusammenhang genannten Abbrucharbeiten am Mauerwerk („rompere [...] del muro“) auf die Schaffung jener dem ursprünglichen Format der Aliense-Bilder entsprechenden Auskerbungen der Hochschiffwand, die die Mauer derart instabil machten, dass sie durch Gisberto Martelli bei der Restaurierung der 1960er Jahre aufwendig stabilisiert werden mussten. Dabei wurden die Auskerbungen kurzfristig freigelegt und sind somit fotografisch überliefert (Abb. 217).²⁴⁸⁵ Ziel dieser Maßnahme war es offenbar, die Bilder nicht durch einen starken vergoldeten Rahmen und ein räumliches Vorspringen von den sie umgebenden Fresken zu trennen, sondern vielmehr, die Ölbilder auf dasselbe Wandniveau wie den über dem Zyklus befindlichen freskierten Fries Benedetto Bandieras zu bringen.

Ob auch die Bilder auf der nördlichen Hochschiffwand in derartige Einkerbungen eingebracht wurden, ist unklar, da Martelli für diesen Bereich nicht ausdrücklich Auskerbungen belegt. Dass auch für die ursprüngliche Anbringung der Bilder Rahmungen belegt sind, sollte dem jedoch nicht widersprechen; es könnte sich um sehr dünnwandige, zurückhaltende Rahmungen gehandelt haben, die mit in die Hochschiffwand versenkt wurden.

Entscheidend ist nun, dass der Schnitzer Augusto di Guerrino, der zwischen 1608 und 1609 bereits den linken Orgelbalkon hatte schaffen sollen, zwischen März und Januar 1611 für die „geschnitzten Rahmen für die elf Bilder des Mittelschiffs der Kirche“ („Corniglia intagliate fatte all'undici Quadri della Nave della Chiesa“) bezahlt wird.²⁴⁸⁶ Außerdem erhält der Peruginer Künstler Giovanni Paolo di Lucido Rossetti zwischen Oktober 1609 und Mai 1610 Gelder für die farbige Bemalung,

2485 Zum Memorialbericht s. o. Fn. 2483. Zur Statik der Hochschiff-Wände s. o. Fn. 1211.

2486 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 195v, 203v, 205v, 207v, 224r, 229r, 232r und 244r, Transkript bei Lolli 2019, S. 183–187; Transkripte auch bei Manari 1866, S. 268.

Vergoldung und Anbringung dieser Rahmen, zu der er sich am 13. November 1609 verpflichtet hatte.²⁴⁸⁷

Das bedeutet also, dass für sämtliche Aliense-Bilder zwischen 1609 und 1610 neue Rahmen geschaffen werden; offenbar ist dabei die Aufhängung der Bilder an den Hochschiff-Wänden dahingehend verändert worden, dass sie nicht mehr länger in die Auskerbungen eingepasst waren, sondern, wie dies heute der Fall ist, insgesamt vor die Auskerbungen gesetzt wurden. Wahrscheinlich bedeutete dies aber einen Eingriff in die Gestaltung der umgebenden Wände, sodass Benedetto Bandiera von Oktober 1609 bis Februar 1611 erneut die Hochschiffwände bemalte und dabei zumindest teilweise offenbar vorbestehende Malereien reparierte. Möglicherweise wurden Teile der Malereien aber auch überhaupt jetzt erst geschaffen. Die zugehörigen Buchungen erfolgen für „Malerei zwischen den [Alienses] Bildern der Kirche“ („pittura tra li quadri della chiesa“, Dezember 1609), für „Malerei, die um die Bilder der Kirche herum sowie oberhalb und unter den Bögen der Säulen“ („pittura fatta intorno alli quadri della chiesa et sopra, et sotto gl’archi delle colonne“, Mai 1610) und schließlich „dafür, dass er den großen Fries des Langhauses der Kirche oberhalb der Bilder erneuert hat sowie für von ihm erworbene Farben“ („per haver ritoccato il fregio grande nelle navi della chiesa sopra li quadri, et per colori compri da esso“, Februar 1611).²⁴⁸⁸

2487 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 182r, 186r, 188v, 191r, 193r, 196r, 203v, 207v, 214v Transkript bei Lolli 2019, S. 182–184; Transkripte auch bei Manari 1866, S. 269 (dort fehlerhafte Nummerierung des Rechnungsbuches). Weitere Arbeiten an den Rahmen ohne Zahlungsempfänger oder mit abweichenden Zahlungsempfängern: ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 193r, 196r, 201v, 205v, 240v und 264r Transkript bei Lolli 2019, S. 183–185–187. Beide Arbeiten sind auch in der Amtsbilanz des zwischen 1605 und 1611 amtierenden Kämmerers von S. Pietro genannt (*Quellenteil C*), s. o. Fn. **2484**. Der zugehörige Vertrag befindet sich unter ASPI, P. D. 24 (Iura diversa Z), S. 416. Dieser Vertrag ist bei Manari nicht genannt, was als Hinweis dafür gelten mag, dass Manari die die Kirchengestaltung betreffenden Dokumente im Archivio di S. Pietro durchaus nicht erschöpfend erfasst hat. Der Vertragstext lautet: „Per il presente scritto si dichiara qualmente Gio: Paolo di Lucido Rossetti da Perugia s’obliga a indorare, et dipinger. tutte le Cornigi intagliate a Rosoni fatte da M. Augusto Marangon. conforme al Modello fatto di prima per tutto il mese di Febraro prossimo futuro d tutte sue spese tanto dell’oro come di colori, Colle, Gessi, et Vitto a ragione di ba.[iocchi] ventidoi que. et mezzo il piede, specificando che la Cornigia che ua di sopra alli Quadri, doue non sarà intagliato per non uedersi di sotto, sia obbligato a fingerla dorata con la pittura senz’oro et in fede della uerità s’e fatta la presente in S. Pietro di Perugia di commun consenso, et sottoscritta dall’una parte, et l’altra q.º di, et anno sopradetto ____ Io D. Leonardo Celler.º di S. Pietro confermo quanto di sopra Io Gionpaulo de Lucido Rossetti perugino confermo quanto di sopra si contiene“. In dem Vertragstext wird die in einem Rechnungsbeleg von 1609 genannte Anbringung der Rahmen durch Giovanni Paolo di Lucido Rossetti ebensowenig genannt wie die in den Buchungstexten aufgeführten Mitarbeiter. Die Formulierung, wonach „die Rahmen in Rosenform geschnitzt“ seien („le Cornigi intagliate a Rosoni“), bedeutet nicht, dass die Rahmen insgesamt rund gewesen sind. Vielmehr hebt der Vertragstext hier auf die von Augusto gemalten Rahmenmuster ab (vgl. Abb. 184 und 207–216).

2488 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 188r, 195v, 201v, 214v, 218v, 229r, 235r, 240v, 249v und 251v Transkript bei Lolli 2019, S. 182–187.

c) Weitere Arbeiten 1597–1606 sowie die Umgestaltung der Seitenschiffe und die Schaffung der Cappella degli Angeli (1599–1602)

In der Sekundärliteratur wird zumeist der Standpunkt vertreten, dass auch die Grottesken in den Seitenschiffgewölben sowie die Bilder der Männer und Frauen des Alten Testaments an den Seitenschiff-Wänden von S. Pietro während der 1591 begonnenen Umgestaltungskampagne gemalt worden seien (Abb. 188, 195, 199f., 249, 312 und 332).²⁴⁸⁹ Dies gilt auch für Mauro Bini und Luigi Manari, die in dieser Frage allerdings die sonst bei ihnen üblichen direkten Quellenbelege ebenso schuldig bleiben wie nähere Datierungen. Die von ihnen vorgenommenen Zuschreibungen, die im Folgenden referiert werden, müssten also zukünftig anhand der Primärquellen noch einmal überprüft und die einzelnen Arbeiten zeitlich eingegrenzt werden.

Demgegenüber ist Brunella Teodori davon ausgegangen, dass sämtliche Lünetten an den Seitenschiff-Wänden bereits vor der 1591 begonnenen Ausmalung der Kirche geschaffen worden sein müssen und wahrscheinlich Teil eines vorbestehenden Bilderzyklus waren. Sie vermutet, dass die Lünetten von jenen Künstlern um Girolamo Danti ausgeführt wurden, die 1574 die Wände der Sakristei ausgemalt hätten.²⁴⁹⁰ Dies wird in ähnlicher Form auch von Amelia Mariotti-Puerini vermutet.²⁴⁹¹ Diese Zuschreibung hätte den Vorteil, unmittelbar zu erklären, warum sich für die weiblichen und männlichen Prophetenfiguren kein direkter inhaltlicher Bezug zu dem darüber befindlichen Christuszyklus und die ihn umgebenden Portraitzyklen an den Hochschiffwänden aufstellen lässt. Außerdem würde eine Frühdatierung der Lünettendarstellungen eine Erklärung dafür liefern, warum die männlichen Figuren im rechten Seitenschiff Rahmenformen aufweisen, die in den gesichert um 1591–1594 ausgeführten Freskenanteilen im Kircheninneren von S. Pietro nicht vorkommen (vgl. Abb. 200 und 332).

Eine stilistische Abgrenzung lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt allerdings kaum vornehmen, da die Figuren um 1751 durch den Maler Francesco Appiani unter weitgehender Beibehaltung der ursprünglichen Motivik vollständig übermalt worden sind.²⁴⁹² Damit erscheint zumindest die Argumentation von Amelia Mariotti-Puerini entkräftet, die die Frühdatierung ausdrücklich allein mit stilistischen Argumenten belegt hatte (während Teodori ihre Datierung nicht weiter begründete). Danach seien die Lünettenfiguren im Gegensatz zu den 1591 begonnenen malerischen Ausstattungsanteilen noch von jeglicher Beeinflussung durch die Kunst Federico Baroccis (1525/26–1612) frei gewesen; vielmehr hätten sie eher der Malweise Girolamo Dantis (1547–1580) entsprochen. Doch selbst wenn man dem

²⁴⁸⁹ Die einzelnen Belege werden im Zuge der folgenden Ausführungen erbracht.

²⁴⁹⁰ Teodori 1981, S. 282 Fn. 14.

²⁴⁹¹ Mariotti-Puerini 1981, S. 330 Fn. 11.

²⁴⁹² S. Kapitel X.3.c), Kapitel XII.4.d) (dort insb. 1205 f.) sowie Kapitel XII.4.e) (dort insb. S. 1220 f.).

stilistischen Argument folgen wollte, wäre die für Mariotti-Puerini daraus folgende Datierung der Lünetten an den Seitenschiffwänden in die Zeit „unmittelbar nach der Jahrhunderthälfte“ („subito dopo il metà del secolo“) ohnehin abwegig. Im Jahre 1550 war Girolamo Danti nämlich erst drei Jahre alt gewesen, und die von ihm geleitete Sakristeiausmalung war erst im Jahre 1574 erfolgt.²⁴⁹³

Zumindest in Bezug auf die Lünetten an der linken Seitenschiff-Wand kann dagegen in Wahrheit kaum ein Zweifel daran bestehen, dass diese im Zuge der 1591 begonnenen Umgestaltungskampagne ausgeführt worden sind. So ist an mehreren Stellen unterhalb der von Francesco Appiani angebrachten Malschicht die ursprüngliche Bemalung erkennbar. An einer dieser Stellen (Abb. 307) ist dabei zu sehen, dass die Lünetten ursprünglich mit einer fingierten Steingirlande derselben auf Blütenelemente zurückgreifenden Motivik gerahmt gewesen waren, wie zahlreiche weitere Stellen, die eindeutig der Ausmalungskampagne von ca. 1591–1609 zugeordnet werden können, nämlich die Lünetten der Frauenfiguren unterhalb beider Orgelbalkone, deren Gewölbeträger, der Triumphbogen auf seiner Westseite, der Unterzug des Triumphbogens sowie der untere Bereich der Ost- und Westwände beider Querhäuser (Abb. 54, 486f., 496–499, 510–520 und 526–530).²⁴⁹⁴ Tatsächlich ist also davon auszugehen, dass alle diese Bereiche einschließlich der Lünetten im linken Seitenschiff im Zuge einer einheitlichen Malkampagne geschaffen worden sind. Bei der im Grundsatz restaurierenden, tatsächlich aber nur frei an den Malereien des späten 16. Jahrhunderts orientierten Übermalung der Seitenschiff-lünetten ist die ältere, auf Blütenmotive setzende Rahmung im Jahre 1763 dann durch eine abweichend gestaltete fingierte Steingirlande ersetzt worden, wobei die neue Gestaltung mit vergoldeten Eicheln wahrscheinlich eine um 1751 geschaffene motivische Neuerfindung Francesco Appianis darstellt.²⁴⁹⁵

Für die männlichen Figuren des Alten Testaments im rechten Seitenschiff lässt sich dagegen keine derartig eindeutige Datierung vornehmen. Es liegt aufgrund der einheitlichen Programmatik einer Gegenüberstellung von Frauen und Männern des Alten Testaments allerdings nahe zu vermuten, dass auch die Lünetten des rechten Seitenschiffs im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 geschaffen worden sind. Gerade aufgrund der abweichenden Rahmenformen erscheint jedoch auch grundsätzlich denkbar, dass die Männer des Alten Testaments im Jahre 1591 bereits vorbestanden.

Sieht man von den Darstellungen Mariotti-Puerinis und Teodoris einmal ab, werden die Lünetten beider Seitenschiffe von der Sekundärliteratur zwei Malern zugeschrieben, die an den 1591 begonnenen Ausmalungen des Kircheninneren von S. Pietro beteiligt gewesen waren. Wie bereits angedeutet worden ist, werden für diese Zuschreibungen allerdings keine Belege erbracht. Insgesamt ergibt sich dabei folgendes Bild: So sollen Silla Piccinini oder Benedetto Bandiera oder beide gemeinsam mit Gehilfen die Grottesken in den beiden Seitenschiff-Gewölben

2493 Vgl. aber Mariotti-Puerini 1981, S. 330 Fn. 11.

2494 S. o. Kapitel **II.3**.

2495 S. u. S. **1220** f.

geschaffen haben.²⁴⁹⁶ Die Lünettenfiguren hätten dagegen Benedetto Bandiera „und andere“ gemalt. Lediglich die Figur des Hosea soll in der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Francesco Appiani geschaffen worden sein.²⁴⁹⁷

Wie die bisher angestellten Überlegungen ergeben haben, steht jedoch zumindest in Bezug auf das linke Seitenschiff außer Zweifel, dass auch dort die ursprüngliche Malschicht des 16. Jahrhunderts im Settecento übermalt worden ist. Dies erscheint allerdings auch für das rechte Seitenschiff wahrscheinlich, da die Lünettendarstellungen stilistisch und technisch einheitlich mit jener Lünette des Hosea gestaltet sind, die Francesco Appiani zugeschrieben wird (Abb. 200 und 332). Eine einzige Abweichung ergibt sich in Bezug auf die Lünettendarstellung des Adam am östlichen Ende des Seitenschiffs, da der Rahmen hier nicht oval gestaltet ist, sondern vielmehr in allen Richtungen der durch die Architektur vorgegebenen Erstreckung der Lünette folgt, ornamental abweichend gestaltet ist und die Figur nicht in einen fingierten architektonischen Raum, sondern vielmehr in eine Landschaftsdarstellung eingebettet ist (Abb. 200). Denkbar ist, dass hier die ursprüngliche Gestaltungsform der Lünetten aus dem späten 16. Jahrhundert zu sehen ist. Dies ist allerdings nicht eindeutig zu belegen, da die Rahmenornamentik weder der sicher in diese Zeit zu datierenden Steingirlande mit Blütenmotiven entspricht noch sich die Figur eindeutig stilistisch von den Lünettendarstellungen des 18. Jahrhunderts absetzen lässt. Ihre Datierung muss daher einstweilen offenbleiben.

Die Zuweisung der ursprünglichen Lünettenfiguren an Benedetto Bandiera durch die Literatur erscheint im Übrigen mindestens in Bezug auf das linke Seitenschiff höchst plausibel, da diesem, wie die Vorkapitel ergeben haben, offenbar sämtliche Bereiche zugewiesen werden können, in denen das Rahmenmotiv der Steingirlande mit Blütenmotiven Verwendung fand. So ist die Verkündigung am Triumphbogen eindeutig als Werk Benedetto Bandieras verbürgt, von dem wir über

2496 Die Gewölbe-Grotesken der Seitenschiffe

- von Silla Piccinini, Orsini 1784, S. 17 f.
- von Benedetto Bandiera, vielleicht zusammen mit anderen Malern: Manari 1864a 463.
- von Silla Piccinini, Benedetto Bandiera und anderen fähigen „professori“: Galassi 1774, S. 25; Galassi 1792, S. 22; Siepi 1822b, S. 580; De Stefano 1902a, S. 11; Siciliani 1994, S. 31.
- von Benedetto Bandiera – zumindest jene im linken Steinschiff, während das rechte später übermalt wurde, Teodori 1981, S. 283.

Einige Autoren beschränken ihre Angaben nur auf die Grotesken im rechten Seitenschiff, da jene im linken Seitenschiff bis zu ihrer Restaurierung zurzeit von Luigi Manari im Jahre 1863 kaum mehr erkennbar waren (s. u. S. 1271 f.). Es besteht jedoch kein Anlass, die ursprüngliche Bemalung des linken Seitenschiffes nicht denselben Malern zuzuschreiben wie die des linken Seitenschiffs.

2497 Lünettenfiguren

- durch Bandiera „und andere“ gemalt: Orsini 1784, S. 18.
- durch Bandiera und andere, mit Ausnahme des Hosea; jener von Francesco Appiani: Galassi 1774, S. 25 Galassi 1792, S. 22; Siepi 1822b, S. 580 f.; Manari 1864a, S. 463, Fn. 1.
- Von Piccinini und Bandiera außer Moses, De Stefano 1902a, S. 11, 15. Dieser sei von Francesco Appiani gemalt (ibid., S. 11); dies ist ein offensichtlicher Abschreibefehler; er meint wohl den Hosea.

die für ihn dokumentierte Friesbemalung oberhalb des Aliensezyklus wissen, dass er neben Großfiguren auch architekturillusionistische Elemente gemalt hat. Oben ist außerdem bereits wahrscheinlich gemacht worden, dass er die Lünetten unterhalb des rechten Orgelbalkons gemalt hat. Möglicherweise wird sich zukünftig auf Basis weiterer Quellenfunde oder minimalinvasiver archäologischer Untersuchungen der älteren Malschichten für Bandiera darüber hinaus auch eine Urheberschaft für die Lünettendarstellungen des rechten Seitenschiffs sicher belegen lassen.

Da die bisherigen Ausführungen ergeben haben, dass die Umgestaltung des Langhauses insgesamt erst nach dem zwischenzeitlichen Abschluss der Arbeiten im Chorbereich (ca. September 1591–Mai 1592) in Angriff genommen worden ist, wird die Ausmalung der Seitenschiffe frühestens ab Mitte 1592 erfolgt sein. Möglicherweise bezieht sich der Rechnungsbucheintrag, wonach Bandiera 1599 „für einige Malereien, die er in der Kirche ausgeführt hat“, mit elf Scudi und 69 Baiocchi bezahlt wird („per alcune pitture fatte in Chiesa“), auf die dortigen Gewölbefresken oder die Lünettenbilder.²⁴⁹⁸ Im entsprechenden Rechnungsbuch finden sich außerdem Zahlungen an einen „Hippolito lustrator“ und einen Onofrio – wahrscheinlich Onofrio Marini, der 1608 den Orgelbalkon vergolden wird.²⁴⁹⁹ Eine zweite Zahlung an Onofrio „a Granar di Grano b.[aiocchi] 40“ wird im Mai 1598 geleistet – erneut „per diverse pitture fatte in chiesa“.²⁵⁰⁰ Die erste Zahlung erfolgt im Januar 1598 über 3 Scudi und 38 Baiocchi und an „mastro Onofrio pittore per diverse pitture fatte in Chiesa“ über sieben Scudi und neun Baiocchi. Auch wenn die Zahlungen gering sind, könnten damit also die drei genannten Künstler die ursprünglichen Malereien an den SeitenschiffLünetten geschaffen haben. Damit könnte die Ausmalung der Seitenschiffe insgesamt erst in diese Zeit (1598/99) zu datieren sein. Es scheint, als hätten die an der Ausmalung der Kirche beteiligten Maler außerdem um 1600 das Gewölbe der Sakristei ausgemalt (Abb. 906).²⁵⁰¹

Weitere Klärungen bezüglich des Umfangs der während der Umgestaltungs-kampagne von ca. 1591–1609 im Bereich der Seitenschiffe ausgeführten Arbeiten und ihrer Datierung lassen sich aus der eingangs der vorliegenden Untersuchung angestellten Autopsie ableiten. So war dort festgestellt worden, dass der ursprüngliche Zyklus neben den heute in ihrem übermalten Zustand vollständig erhaltenen

2498 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 71v, zit. nach den Transkripten von Manari 1866, S. 173 und Lolli 2019, S. 153.

2499 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 18v, zit. nach dem Transkript von Lolli 2019, S. 151. Zu Onofrio Marini s. u. Fn. 2582.

2500 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 28v, zit. nach dem Transkript von Lolli 2019, S. 152.

2501 Bezüglich der Lünetten mit alttestamentarischen Figuren: ohne Maler Galassi 1792, S. 58; Orsini 1784, S. 40; würden Lombardelli zugeschr.: Manari 1864a, S. 462 Fn. 2; würden Piccinini zugeschr.: De Stefano 1902a, S. 34. Gewölbefresken: würden Piccinini zugeschr.: Galassi 1792, S. 58; Orsini 1784, S. 40; würden Lombardelli zugeschr.: Siepi 1822b, S. 601 f.; Manari 1864a, S. 462 Fn. 2; De Stefano 1902a, S. 34.

drei Frauenfiguren mindestens zwei weitere Frauendarstellungen umfasst hatte, da Teile von ihnen unterhalb jüngerer Farbschichten noch zu sehen sind (vgl. Abb. 199); wahrscheinlich kommt sogar noch eine dritte an der Stelle des Eingangs zur heutigen Sakramentskapelle hinzu.²⁵⁰² Die drei Fensteröffnungen im Bereich der Lünetten des linken Seitenschiffs scheinen allerdings bereits im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 geschaffen worden zu sein, wahrscheinlich um den durch die um 1593 vorgenommene Vermauerung des Obergadens eingetreten Lichtverlust einigermaßen zu kompensieren. Mit hoher Wahrscheinlichkeit werden die Maler diese drei Fensteröffnungen also bereits vorgefunden haben, sodass für diese Lünetten wohl keine weiteren Frauendarstellungen zu erwarten sind.²⁵⁰³ Die weiter unten zu den Umgestaltungen des 18. Jahrhunderts angestellten Überlegungen werden ergeben, dass möglicherweise auch der Zyklus mit den Männern des Alten Testaments ursprünglich zwei Figuren mehr umfasst hatte. Außerdem ist davon auszugehen, dass es sich bei der von der Literatur für das 18. Jahrhundert erinnerten Neufassung des Propheten Hosea an der von Westen aus gesehen zweiten Lünette um eine Verlagerung der ursprünglichen Hosea-Darstellung gehandelt hat; diese hatte sich bis ca. 1751 an der Stelle des heutigen mittleren Seitenaltars im rechten Seitenschiff befunden, der dem heiligen Maurus geweiht ist.²⁵⁰⁴

Fraglich ist, wie die unteren Bereiche der inneren Westwand im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 gestaltet worden sind (Abb. 184, 255–257 und 342). Dabei ist die in jener Zeit geschaffene Gestaltung schwer zu rekonstruieren, da sie nahezu vollständig in späteren Zeiten übermalt worden ist. So hatte der Maler Jacopo Agretti im Jahre 1763 den Auftrag erhalten, „die Rahmen der hier und da über die Kirche verteilten Gemälde, die Ornamente der Altäre und alles andere, das ringsherum die Wände umgibt“ neu zu gestalten.²⁵⁰⁵ Dabei schuf dieser unter anderem die heute noch als oberste Malschicht erhaltene Fassung der ehemaligen vorderen Chorschranken von S. Pietro in Gestalt von grauem und orangenem *Marmorino* (Abb. 184). Die um 1591–1609 geschaffene Fassung dieses Einrichtungsteils (Abb. 239–242), die ihrerseits wiederum die ursprüngliche, aus kruden geometrischen Formen bestehende Fassung überdeckte (Abb. 293, 296),

2502 S. o. Kapitel II.3.d).

2503 Würde man dagegen auch in diesem Bereich unterhalb der obersten Malschicht noch Reste von Frauendarstellungen aus dem späten 16. Jahrhundert finden, so würde man die Lünettenausmalungen mindestens des linken Seitenschiffs insgesamt zwischen Mitte 1592 und jenem Zeitpunkt im Jahre 1593 frühdatieren müssen, in dem die Zumauerung des Obergadens durchgeführt wurde. Damit wäre außerdem die Annahme sicher bestätigt, wonach die Anbringung des Langhauszyklus' von Antonio Vassilacchi und die damit einhergehende Schließung des Obergadens eine nachträgliche, um 1593 zu datierende Änderung der ursprünglichen Umgestaltungspläne für die 1591 begonnene Transformationskampagne darstellt. Dies könnte dann auch erklären, warum zwischen dem Aliense-Zyklus und dem Zyklus der Männer und Frauen des Alten Testaments kein direkter inhaltlicher Zusammenhang besteht.

2504 S. u. Fn. 2497, Kapitel XII.4.d) und dort insb. 1205 f. sowie Kapitel XII.4.e) und dort insb. S. 1220 f.

2505 S. u. Kapitel XII.4.e) und dort insb. S. 1219 f.

war bis um 2012 nur an jenen wenigen Stellen sichtbar, an denen die Fassung Agrettis auf der linken Seite beschädigt war (Abb. 243, 245 und 295); sie ist mittlerweile freigelegt worden. Zu sehen ist hier, dass die im Zuge der Umgestaltung von ca. 1591–1609 geschaffene Fassung zumindest teilweise aus braun in braun gemalten Landschaftsdarstellungen bestand; sie unterscheidet sich damit deutlich von den beiden übrigen Fassungen, die für die ehemaligen Chorschränken eine je unterschiedlich gestaltete steinerne Materialität fingieren. Die wenigen Einblicke erlauben es jedoch nicht, für die nach 1592 erfolgte Bemalung der Chorschränken die Gesamtgestaltung oder das Bildprogramm zu rekonstruieren.

Ebenfalls aus der Kampagne von ca. 1591–1609 scheint die großformatige, linearperspektivisch angeordnete Architektur zu stammen, die hinter Beschädigungen einer später aufgetragenen farblichen Fassung am westlichen Ende des südlichen Seitenschiffs zu sehen ist (Abb. 342). Im korrespondierenden Bereich im Westabschluss des nördlichen Seitenschiffs ist dagegen unter der jüngeren Malschicht an einer Stelle eine schwer zu deutende, möglicherweise einen Vorhang fingierende Darstellung zu sehen, die wahrscheinlich ebenfalls im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 gemalt wurde (Abb. 258). Die die älteren Darstellungen überlagernde jüngste Farbschicht ist dagegen offensichtlich den Übermalungen Agrettis von um 1763 zuzuordnen, da hier wie an den Seitenschiffinkrustationen graue *Marmorino*-Platten fingiert werden (vgl. Abb. 255–257 und 342 mit Abb. 199 bzw. 200). Daneben scheint sie im südlichen Seitenschiff außerdem den von einem (nicht fingierten!) Bogen scheinbar herabhängende Baldachin-Bordüre, den dahinter befindlichen gerefften Vorhang und einen fingierten Okulus umfasst zu haben (Abb. 342). Dies gilt auch für den Baldachin im nördlichen Seitenschiff, wobei hier der Bogen – offenbar in Angleichung jenen des südlichen Seitenschiffs – malerisch fingiert werden musste (Abb. 255–257). Darüber befindet sich ein Lünettenfeld, das entsprechend der Dekorationsform seiner Rahmung in Form von Steingirlanden mit Eichelmotiv wahrscheinlich der von Francesco Appiani vorgenommenen Restaurierungskampagne in der Mitte des 18. Jahrhunderts zugewiesen werden muss.²⁵⁰⁶ Auf der gegenüberliegenden Seite wird die untere Rahmung der Lünette durch den plastisch vorhandenen Bogen gebildet. Die obere Rahmung ist dagegen tatsächlich gemalt. Ihr Profil entspricht allerdings nicht den Malereien Bandieras, sondern einer Rahmungsform, die in der von Luigi Manari verantworteten, durch den Maler Giuseppe Rossi ausgeführten und erneut in nur loser Angleichung an den Vorbestand vorgenommenen restaurierenden Neuausmalung des Seitenschiffgewölbes vorkommt, sodass zumindest dieser Rahmungsteil an der Westwand wohl auch in das 19. Jahrhundert zu datieren ist.²⁵⁰⁷ Die Ausmalung des Lünettenfelds selbst unterscheidet sich jedoch weder stilistisch noch maltechnisch von der gegenüberliegenden Lünette, sodass es möglicherweise ebenfalls Francesco Appiani zuzuschreiben ist. Dies gilt möglicherweise auch für Laibung des tatsächlich vorhandenen Okulus im nördlichen Seitenschiff, da hier eine ähnliche Motivik und Stilistik gegeben ist; sie wurde möglicherweise im

2506 S. u. Kapitel **XII.4.e)**, insb. S. 1220 f.

2507 S. u. S. 1271 f.

südlichen Seitenschiff von Jacopo Agretti kopiert, als dieser auch die übrigen Wandbereiche mit einem Vorhangmotiv und in grauem *Marmorino* fasste.²⁵⁰⁸

Deutlich sichtbar ist unter der jüngeren Malschicht im Bereich des südlichen Seitenschiffs, wie sich die darunter befindliche monumentale Architektur bis zu einem rechts, bereits im Bereich der ehemaligen vorderen Chorschranken befindlichen Fluchtpunkt fortsetzt (Abb. 342). In den offenbar bei einer rezenten Restaurierungskampagne freigelegten kleineren Bereichen der älteren Bemalung ist zu sehen, dass sich hier eine gelbe, in klassischen Formen gebildete Palast-(?)-Architektur vor einem blauen Himmel befunden hatte. Möglicherweise waren auch die übrigen Teile der Westwand und der Seitenschiff-Wände in dieser Form ausgemalt worden. Die linearperspektivisch angeordnete freistehende Architektur erinnert an römisch-antike Malereien des Zweiten Stils, wie sie beispielsweise in der Villa des Publius Fannius Synistor in Boscoreale (Abb. 343) und der Villa von Oplontis (Abb. 344) erhalten sind. Die Motivkenntnis müssen die Maler jedoch anhand anderer Denkmäler erlangt haben, da diese beiden Villen erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts bzw. erst 1964 ausgegraben worden sind.²⁵⁰⁹

Fraglich ist, wie die Wände der Seitenschiffe unterhalb der Lünetten bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 gestaltet wurden. Sicher ist, dass sie in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch einmal umfassend transformiert worden sind.²⁵¹⁰ Es scheint jedoch, als wären auch die ursprünglichen Lünettenausmalungen in ihrer Ausdehnung an dem darunter befindlichen Gebälk orientiert gewesen, da die ursprünglichen Frauenfiguren offenbar eine ähnliche Größe und Positionierung gehabt haben wie jene der Übermalungen Appianis. Wenn man außerdem annehmen möchte, dass die heute sichtbare Darstellung des Adam im rechten Seitenschiff, die auf ihrer Unterseite direkt über dem Gebälk abschließt, noch unmittelbar aus der um 1592 durchgeführten Malkampagne stammt, so erscheint es als sehr wahrscheinlich, dass die an den seitlichen und vorderen Chorschranken von Guido di Francesco orientierte architektonische Inkrustation der Seitenschiffwände ebenfalls bereits aus der Transformationskampagne von ca. 1591–1609 stammt.²⁵¹¹ Möglicherweise beziehen sich die zwei Zahlungen an den Steinmetz Francesco di Guido, die im entsprechenden *Giornale* für die Jahre 1597 und 1598 verzeichnet und inhaltlich nicht weiter spezifiziert sind, auf diese architektonische Inkrustation.²⁵¹²

2508 S. u. Kapitel XII.4.e), insb. S. 1220 f.

2509 Zur Villa Oplontis vgl. Guzzo und Soprintendenza Archeologica di Pompei 2003 mwL; zur Villa Fannius in Boscoreale, von der ein *Cubiculum* (Schlafzimmer) im Metropolitan Museum of Art in New York bewahrt wird, vgl. Barbet und Musée Royal de Mariemont 2013 und <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247017> mwL (Zugriff am 2. Februar 2021).

2510 S. u. Kapitel XII.4.d) und XII.4.e).

2511 Für eine weitere Erhärtung dieser Datierung s. u. Kapitel XII.4.e).

2512 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 10v (Oktober 1597), S. 28r (Mai 1598), zit. nach dem Transkript von Lolli 2019, S. 151 f.

Wahrscheinlich sind Arbeiten an den Seitenschiffwänden für diesen Zeitraum auch deshalb, weil in ihm auch andere Arbeiten größerer Tragweite im Langhausbereich erfolgen. So werden durch Francesco di Guido d. J. 1597–98 die Säulen des Langhauses aufpoliert.²⁵¹³ Außerdem wird im Juni 1598 der Fußboden offenbar des Langhauses (da jener des Chores ja bereits 1592/93 erneuert worden war) entweder repariert oder neu geschaffen.²⁵¹⁴ Diese Arbeiten werden im April und Mai 1603 fortgesetzt, als Francesco di Guido erhält Zahlungen „a buon conto del pavimento della Chiesa“,²⁵¹⁵ im Mai 1603 erhält Maurermeister Paolo,²⁵¹⁶ im Februar 1606 erneut Francesco je eine auf den Fußboden bezogene Geldleistung.²⁵¹⁷

Falls es tatsächlich Francesco di Guido d. J. war, der die ursprüngliche Inkrustation an den Seitenwänden des Langhauses und des Querhauses schuf, hat er sich dabei zwar grundsätzlich an der von Guido di Francesco vorgegebenen Disposition orientiert, offenbar jedoch nicht dessen Einzelformen oder seine äußerst symmetrische, streng tektonische und kleinteilige Konzeptionierung der Chorschranken vollständig übernommen (vgl. Abb. 199 f., 249, 252, 332 und 337 mit Abb. 184, 253 und 338). Auch vor den dann anzunehmenden erheblichen Veränderungen des 18. Jahrhunderts hätten die von Francesco und Boldrino geschaffenen Wandinkrustationen vielmehr deutlich unregelmäßiger und schlichter gewirkt.

Eine weitere umfassende Maßnahme, die in jener Zeit in S. Pietro vorgenommen worden ist, wird in der Hauptbuchung nicht genannt. Möglicherweise war sie also 1591 noch nicht geplant worden und erst später in das Umgestaltungsprojekt mit aufgenommen worden. Dabei handelt es sich zum einen um die um 1599–1602 errichtete und ausgestattete Cappella degli Angeli am Kopfende der über das Querhaus verlängerten Flucht des rechten Seitenschiffes (Abb. 788–797).²⁵¹⁸

- 2513** ASpi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 15r (Dezember 1597 „per pulire le colonne, et accomodare intorno alli pulpiti, com’alla lista di [des Mitbruders] D. Paolo“), S. 20v (Februar 1598 „per mano di D. Paolo per far lustrar le colon[n]e della chiesa“), S. 31v (Mai 1598 „a mastro Francesco [di Guido dJ] scarpellino [...] per una porticella di pietra lavorata e dieci opere fatte nel lustrar le colon[n]e della chiesa“), zit. nach den Transkripten bei Lolli 2019, S. 151 f.
- 2514** ASpi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 33v, transkribiert in Lolli 2019, S. 152.
- 2515** ASpi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 66r und 73v, Transkript bei Lolli 2019, S. 172.
- 2516** ASpi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 76r, Transkript bei Lolli 2019, S. 172.
- 2517** ASpi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 164v, Transkript bei Lolli 2019, S. 174. Weitere Aufschlüsse zur Chronologie und Tragweite der Arbeiten am Fußboden der Kirche und zur Frage des Zusammenhangs mit Arbeiten an der Klosterfassade und am Eingangshof könnte ein im *Mazzo* enthaltenes Sonder-Rechnungsbuch (möglicherweise ein Hilfsbuch des Kämmerers) geben, nämlich das „Libro di spese fatte per il pavimento della Chiesa, facciata del Monastero, e Claustro della Porta“ (= ASpi, Lib. div. 77 = Lonzini, et al. 2014, S. 413, Nr. 75).
- 2518** Vgl. zu der Kapelle, die heute „Cappella dei Santi Angeli e delle Sante Reliquie“ benannt wird, insbesondere Bini [1848] II [Ms.], S. 209; außerdem: Manari 1865b, S. 56; Manari 1866, S. 169; Siepi 1822b, S. 584; De Stefano 1902a, S. 20.

Die Errichtung der Kapelle lässt sich aus den zahlreichen bei Leonardo Lolli transkribierten Buchungen im von 1597 bis 1601 reichenden L. E. 187 und dem anschließenden, den Zeitraum bis Mitte 1616 abdeckenden L. E. 188 rekonstruieren.²⁵¹⁹ So erfolgt im Dezember 1599 die erste Zahlung für den „Deposito della Capella degl'Angeli“, was Leonardo Lolli als Beginn der Arbeiten an diesem Anbau interpretiert.²⁵²⁰

Sehr frühzeitig, nämlich seit März 1600 und bis Mai 1602 wird Benedetto Bandiera für Gold, Gips und Malereien bezahlt; genannt wird an einer Stelle in diesem Zusammenhang auch ein Vergolder Fabio.²⁵²¹ Beahlt werden unterschiedliche Steinkünstler, am häufigsten der Steinmetz Francesco di Guido d. J.,²⁵²² aber auch ein Maurer Paolo²⁵²³ und ein Steinmetz Angeluccio²⁵²⁴. Auch Valentino Martelli wird im Juli und August 1600 für Arbeiten unter anderem mit einem Mantel bezahlt;²⁵²⁵ möglicherweise hat er die Kapelle entworfen oder erneut die Arbeiten

2519 Transkribiert bei Lolli 2019, S. 166–171. Bini listet aus dem ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601) die Zahlungen für den Bau der Kapelle auf (S. 79, 82, 84, 85, 86, 90 und 109); diese seien zwischen 1598 und 1600 geleistet worden, Bini [1848] II [Ms.], S. 209.

2520 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 78v, transkribiert in Lolli 2019, S. 161. Dort bezeichnet Lolli diesen Eintrag als Beginn der Bauarbeiten an der Cappella degli Angeli. Bini berichtet über die Mittelbeschaffung im Jahre 1597 (mit Verweis auf einen „Cassetto XII Nr. 63“ = [Memorie familiares Monasterii ab Anno 1597 usque ad Annum 1637], Lonzini, et al. 2014, S. 200, Nr. 430), Bini [1848] II [Ms.], S. 209.

2521 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 83v und 85r (März 1600; beim zweiten Eintrag Nennung des „Fabio indoratore“), S. 98v (Juni 1600), S. 100v (Juli 1600), S. 109r (November 1600), S. 111v (Dezember 1600), S. 123r (April 1601) sowie ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 25v (April 1602) und S. 29v (Mai 1602), transkribiert in Lolli 2019, S. 166–171.

Zu Benedetto Bandiera als Maler der Dekorationen der Cappella degli Angeli vgl. auch Manari 1866, S. 173 f.; Galassi 1792, S. 57; Orsini 1784, S. 20; Siepi 1822b, S. 584; De Stefano 1902a, S. 20 Kauffmann 1987, S. 472. Schon Orsini berichtet von einem sehr schlechten Zustand der Fresken; Siepi bekräftigt dies. S. dazu auch Teodori 1981, S. 283.

2522 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 109r (November 1600), S. 113r und 111v (Dezember 1600), S. 114r (Januar 1601, „per compito pagamento del pavimento“), S. 116r (Februar 1601), transkribiert in Lolli 2019, S. 161. Manari behauptet, auf S. 109 finde sich die Zahlung für das heute noch sichtbare Eingangsportal mit der Umschrift an einen „Francesco Scarpellino“ (vgl. Abb. 338) (Manari 1866, S. 168). Dies ist zumindest durch Lollis Transkript nicht gedeckt.

2523 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 111v (Dezember 1600), S. 114r (Januar 1601), transkribiert in Lolli 2019, S. 167 f., s. außerdem Fn. 2545.

2524 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 116r (Februar 1601), S. 118v (März 1601 „per la facciata [del monastero] et Capella [degl'Angeli]“), transkribiert in Lolli 2019, S. 168.

2525 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 100v (Juli 1600 „spesi videlicet scudi 8.20 in un vestito per messer Valentino“), S. 102r (August 1600 „in libretti d'oro, scudi 1.60 in seta e fattura di un

koordiniert. Ein Schreiner Pietro Paolo erhält im Januar und im Juli 1601 Zahlungen für vergoldetes Leder („corami d'oro“),²⁵²⁶ ein Schreiner Giovanni Andrea im Dezember 1601 für eine Kniebänke für die Cappella degli Angeli („ingenocchiatori fatti per la detta cappella“).²⁵²⁷

Weitere Buchungsbelege ohne spezifizierten Zahlungsempfänger begleiten das Fortschreiten der Bauarbeiten an der Cappella degli Angeli, so der Kauf von Eisen und Gold im Februar 1600,²⁵²⁸ für „fünf Arbeiten“ im April 1600,²⁵²⁹ für 18 Libretto Gold im Mai 1600,²⁵³⁰ für weitere fünf Arbeiten an der Kapelle im September 1600,²⁵³¹ für Lack im Oktober 1600,²⁵³² für Wachs und Farben im Januar 1601,²⁵³³ für die Anbringung von Gold und Wachs im selben Monat,²⁵³⁴ für Bänke im März 1601,²⁵³⁵ für die Vaterunser des Altarbilds und Lack im Mai 1601,²⁵³⁶ für Terpentin, „cimatura“, Füllmaterial, „aguti“ und Eisenschnüre im August 1601,²⁵³⁷ für Messing für zwei Engel und für die Herstellung des Ofens, um das Eisengitter herstellen zu lassen sowie für Kohle, Wachs, Terpentin und anderes im September 1601,²⁵³⁸ für „cimatura“, „aguti“, Gips und Blei im Oktober 1601,²⁵³⁹ für die Herstellung und

matntello per messer Valentino“), transkribiert in Lolli 2019, S. 167. Vgl. auch Manari 1866, S. 168.

- 2526** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 114r (Januar 1601), sowie ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 4v (Juli 1601 „per compito pagamento delli corami d'oro“) transkribiert in Lolli 2019, S. 168.
- 2527** ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 18r (Juli 1601 „degli ingenocchiatori fatti per la detta Cappella“) transkribiert in Lolli 2019, S. 168.
- 2528** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale*, S. 81v, transkribiert in Lolli 2019, S. 166.
- 2529** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale*, S. 86v, transkribiert in Lolli 2019, S. 166.
- 2530** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale*, S. 90r, transkribiert in Lolli 2019, S. 166.
- 2531** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 104r, transkribiert in Lolli 2019, S. 167.
- 2532** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 106v, transkribiert in Lolli 2019, S. 167.
- 2533** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 114r, transkribiert in Lolli 2019, S. 168.
- 2534** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 118v, transkribiert in Lolli 2019, S. 168 f.
- 2535** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 121r, transkribiert in Lolli 2019, S. 168.
- 2536** ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 124r, transkribiert in Lolli 2019, S. 169.
- 2537** ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 6v, transkribiert in Lolli 2019, S. 169.
- 2538** ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 9r, transkribiert in Lolli 2019, S. 169.
- 2539** ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 11v, transkribiert in Lolli 2019, S. 169.

die Vergoldung zweier Engel im Januar 1602,²⁵⁴⁰ für zehn Libretti Gold im März 1602,²⁵⁴¹ für einen Drachen („drago“, offensichtlich das entsprechende Opus-sectile-Bild am Kapelleneingang, Abb. 789f.) und die Anfertigung von Nietten, vier Ellen grüne Leinwand für den Kapellenaltar im Juli 1602,²⁵⁴² für die Leinwand für zwei Bilder, sowie für Wachs, Blei und kleine Ringe im Oktober 1602,²⁵⁴³ sowie Messing für das Gitter der Kapelle im Dezember 1602 (Abb. 788–789).²⁵⁴⁴ Bei der Fertigung des Eisengitters scheint zunächst etwas schiefgegangen zu sein, wird doch ein Paolo, der wahrscheinlich mit dem oben genannten Maurer identisch ist, im Mai 1602 „für 26 Arbeiten“ bezahlt, „einen Ofen für die Form für das Eisengitter herzustellen, das nicht gut funktioniert.“²⁵⁴⁵ Eine abschließende Buchung zur Cappella degli Angeli, die auch nach Abschluss der Arbeiten eingetragen worden sein könnte, stammt aus dem Mai 1604.²⁵⁴⁶ Im Mai 1605 erhält Valentino Martelli sechs Scudi für 60 Pfund Metall, die er für das Gitter gegeben habe;²⁵⁴⁷ möglicherweise handelte es sich um jenes der Cappella degli Angeli.

Die in den Buchungen genannten Leinwände beziehen sich auf zwei Gemälde, die der Sieneser Maler Ventura Salimbene (um 1568 – vor 1613) für die Capella degli Angeli malte. Bezahlt wird er hierfür im Mai, August und September 1602.²⁵⁴⁸ Der Bildinhalt wird in den Buchungsbelegen nicht weiter spezifiziert; dennoch lassen sie sich heute noch in S. Pietro befindlichen Bildern zuordnen. So handelt es sich um die Darstellung der Pestprozession Gregors des Großen (Abb. 361f.) und das Bild des König David, der zwischen den Sündenstrafen wählt (Abb. 356f.), die heute an der rechten Seitenschiffswand hängen.²⁵⁴⁹ Beide Bilder sind also auf dramatische Gottesinterventionen im Umfeld von Bestrafungen bezogen.

2540 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 19r, transkribiert in Lolli 2019, S. 169.

2541 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 23r, transkribiert in Lolli 2019, S. 170.

2542 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 42v, transkribiert in Lolli 2019, S. 170.

2543 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 50r, transkribiert in Lolli 2019, S. 171.

2544 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 56r, transkribiert in Lolli 2019, S. 171.

2545 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 29v, transkribiert in Lolli 2019, S. 170.

2546 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 111r, Transkript bei Lolli 2019, S. 173.

2547 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 142v, Transkript bei Lolli 2019, S. 174.

2548 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 29v (Mai 1602), S. 45v (laut Manari 46v; August 1602) und S. 48r (September 1602), transkribiert in Lolli 2019, S. 169. Vgl. auch Manari 1864a, S. 56, Manari 1866, S. 266 und Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 223 (dort mit Bezug auf ASPi, L. E. 68 Belforti, S. 30, 96). Zu dem Künstler vgl. Ciampolini 2005 mwL.

2549 S. u. Kapitel **XII.3**.

Bini behauptet, Benedetto Bandiera habe für den Altar der Kapelle auch ein Bild auf Leder mit der Glorie des heiligen Benedikt in der Mitte und einem Engelschor gemalt. Dieses Bild sei 1838 in das Refektorium verlagert worden.²⁵⁵⁰ Darauf beziehen sich womöglich die Zahlungen für „vergoldetes Leder“, die der Schreiner Giovanni Andrea im Dezember 1601 erhielt. Wahrscheinlich ist dies jenes Bild, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts statt des 1751 entfernten Perugino-Altars im Scheitel der *Cappella maggiore* von S. Pietro gesehen werden kann (Abb. 445), dessen Schaffung Manari aber bereits in das Jahr 1591 datiert.²⁵⁵¹

Denkbar ist damit, dass jenes Bild mit einer Vision des Heiligen Benedikt ursprünglich das Altarbild der Cappella degli Angeli bildete und von den beiden auf himmlische Strafen bezogenen alttestamentarischen Bildern des Ventura Salimbene an den Seitenwänden des engen Raumes flankiert wurde.

Damit wird deutlich, dass die Cappella degli Angeli bei ihrer Erbauung um 1600 noch nicht wie heute als Reliquienkapelle eingerichtet worden war. Und tatsächlich erfolgte der Funktionswechsel wahrscheinlich im zweiten Abbatat von Abt Leone Pavoni in S. Pietro in Perugia zwischen 1642 und 1644. Die heute in der Kapelle befindlichen Reliquienschränke, die die Bilder von Benedetto Bandiera und Ventura Salimbene ersetzen, wurden auch erst 1677 beschafft (Abb. 790–792 und 795).²⁵⁵²

Fraglich ist das Patrozinium der Kapelle. Manari behauptet, der Name „Cappella degli Angeli“ leite sich von den vielen der in der von Benedetto Bandiera gemalten Dekoration dargestellten Engeln ab (Abb. 793 f.).²⁵⁵³ Auch die zwei in der Beschreibung genannten Messingengel könnten namengebend gewirkt haben. Der Name der Kapelle scheint jedoch nicht nur den Charakter eines über die Ausstattung vermittelten Spitznamens zu haben, sondern wird ja durch die möglicherweise bereits in ihrer Erbauungszeit angebrachten Umschrift am Kapelleneingang sanktioniert (Abb. 788 f.). Allerdings scheinen „die Engel“ als Patrone einer Kapelle nicht gut geeignet; auch angesichts der bildlichen Ausstattung der Kapelle scheint es, als müsse ursprünglich darüber hinaus noch ein anderes Patrozinium bestanden haben. Wenn man tatsächlich annehmen möchte, dass eine Benediktsdarstellung des Benedetto Bandiera das Altarbild der Kapelle gebildet hat, wäre hierfür ein Benediktspatrozinium denkbar. Die beiden gestraften Protagonisten des Alten Testaments bzw. des Frühchristentums an den Seitenwänden würden dann antithetisch auf den tugendhaften Benedikt am Kapellenaltar verweisen. In diesem Falle wäre möglicherweise das Patrozinium des seit 1493 bestehenden und möglicherweise im Zuge der Umgestaltung der Langhauswände verlagerten Benediktsaltars auf die neu errichtete bzw. umgebaute Cappella degli Angeli übertragen worden. Als in der bereits erwähnten Cappella Carlo, der westlichsten Kapelle am nördlichen Seitenschiff, in den Jahren 1623–1625 eine Benediktskapelle mit dem Altarbild von Anton Maria

2550 Bini [1848] II [Ms.], S. 209.

2551 S. u. Fn. 4120.

2552 S. u. Fn. 3814.

2553 Manari 1865b, S. 56. Wahrscheinlicher aber ist, dass es sich umgekehrt verhalten hat, da der Name ja bereits durch Francesco di Guido am Eingang der Kapelle inschriftlich angebracht wurde.

Fabrizi und zwei weiteren Benediktusbildern des Fiamenghino, verbunden mit dem Grab der Mönche von S. Pietro eingerichtet wurde, wurde dabei womöglich das Benediktspatrozinium auf diese neu eingerichtete Kapelle transferiert.²⁵⁵⁴ Dadurch bestand dann auch die Möglichkeit für Leone Pavoni oder seine Nachfolger, in die Cappella degli Angeli in die Reliquienkapelle des Klosters zu transformieren.

Auffällig bleibt die Tatsache, dass Benedetto Bandiera seit 1600 und damit quasi seit Beginn der Arbeiten parallel zu den Maurerarbeiten bezahlt wird. Dekorationsarbeiten werden nur möglich sein, wenn bereits ein Bau steht, zumal sie vorwiegend das Gewölbe betroffen haben werden, für das eine relativ späte Fertigungszeit innerhalb des Bauprozesses anzunehmen sein wird. Es ist denkbar, dass Bandiera parallel zu fortschreitenden Maurerarbeiten z. B. an einer architektonischen Inkrustation bereits mit einer Ausmalung begonnen hat. Naheliegend ist jedoch auch der Gedanke, dass sich an der Stelle der Cappella degli Angeli bereits ein vorbestehender Anraum der Kirche befunden hat, der in diesem Moment nur umgestaltet wurde (vgl. Abb. 96 und 148). Dies könnte ein Raum des direkt anschließenden Klosters bzw. eine ältere Sakristei oder ein Nutzraum der Kirche gewesen sein wie etwa die Toilette, die sich heute auf der gegenüberliegenden Seite der Kirche an die Cappella Vibi anschließt (Abb. 96 und 780). Denkbar ist jedoch auch, dass es sich dabei um eine bereits vorbestehende Kapelle handelte. Aufgrund der Übereinstimmung mit der Ikonographie des vermeintlichen, durch Benedetto Bandiera geschaffenen Altarbilds liegt eine Identifikation mit jener Benediktuskapelle nahe, deren schrankartiges Altarwerk Eusebio da S. Giorgio 1493 aufstellte und bemalte. Allerdings erfolgte diese Aufstellung „in der Kirche bei der Tür“, was sich nicht gut mit einem Anraum an der Stelle der späteren Cappella degli Angeli vereinbaren lässt (Abb. 144).²⁵⁵⁵ Denkbar ist außerdem eine Identifikation mit der 1496 erwähnten Verkündigungskapelle, von der im vorliegenden Text allerdings vermutet wird, dass sie bald darauf in der Capella Leona/Pantasilea (der Cappella Ranieri aB) aufging.²⁵⁵⁶ Zu erwägen wäre schließlich auch eine Identifikation mit der um 1506 errichteten Cappella Carlo, die ja nicht zwingend mit jener Cappella Carlo des Carlo degli Oddi identisch sein muss, die die westlichste der vier Anraumkapellen am nördlichen Seitenschiff und Querhaus von S. Pietro gebildet hatte, da er diese erst 1534 gestiftet hatte. Fraglich wäre also, ob nicht doch zwei Cappelle Carlo nebeneinander existiert hätten, von denen die um 1506 errichtete mit der Cappella degli Angeli zu identifizieren wäre. Allerdings legt der Quellenbefund auch für die 1506 fassbare „Cappella Carlo“ eine Identifikation mit der westlichsten der vier ursprünglichen Anraumkapellen am nördlichen Querhaus und Seitenschiff nahe, so dass dieser Rekonstruktionsvorschlag wohl abzulehnen ist.²⁵⁵⁷

Das den Zeitraum von Juni 1597 bis Mai 1601 abdeckende *Giornale* 187 nennt noch weitere Zahlungen für Arbeiten im Kircheninnenraum, die bisher nicht genannt worden sind. So wird im März 1598 über den Bruder D. Paolo eine Zahlung „per

2554 S. u. S. 1147 ff.

2555 S. o. Fn. 1764.

2556 S. o. Fn. 1768 und Kapitel VIII.3.b).

2557 S. o. Kapitel VIII.3.b) und dort speziell S. 657 ff.

il sepolcro“ geleistet; möglicherweise also Arbeiten am Mönchsgrab in der Cappella di S. Benedetto (der ehemaligen Cappella Carlo).²⁵⁵⁸ Im August 1598 erhält der Maurermeister Simone di Mariano Zahlungen, die in Zusammenhang mit den 1591 von Valentino Martelli verwalteten Umgestaltungen stehen.²⁵⁵⁹ Im September 1599 erfolgt eine mit 1.50 Scudi geringfügige Zahlung „per accomodar il quadro del choro“ – möglicherweise kam es an Peruginos Altarwerk zu Reparaturarbeiten.²⁵⁶⁰ Im Oktober 1599 wird außerdem für fünf Scudi die Orgel hergerichtet.²⁵⁶¹

Für die Jahre 1602 und 1603, teils parallel zu den Arbeiten an der Cappella degli Angeli, sind außerdem Reparaturarbeiten am Dach der „Tribuna“, also dem erhöhten Sanktuariumsbereich in S. Pietro verzeichnet. Dabei erhält der auch an der Kapelle arbeitende Maurer Paolo und 12 seiner Gesellen im Juli 1602 eine Zahlung von 4 Scudi und 60 Baiocchi „um die Tribuna herzurichten“ („in accomodare la tribuna“²⁵⁶² In das Konto „Per Reparationi“ werden im August 1602 außerdem eine Zahlung für „verbundene [?] Dachpfannen für die Tribuna“ („tegole maritate per la tribuna“) verbucht,²⁵⁶³ es folgt im selben Monat eine Zahlung an Schlossermeister Giovanni Battista für Eisen für die Tribuna sowie an den Maurer Paolo für „die Ausbesserung des Dachs der Tribuna“ („del resarcimento del tetto della tribuna“).²⁵⁶⁴ Weitere Zahlungen für dieses Projekt folgen im Oktober 1602,²⁵⁶⁵ im Mai 1603 an den Maurermeister Paolo²⁵⁶⁶ sowie an einen Iacomo dalle Scine offenbar für Regenerinnen im Mai²⁵⁶⁷ und Juni 1603.²⁵⁶⁸

Für den Juni 1603 gibt die Sakristei einen Scudo aus, „um den Altar des Corpus Domini herrichten zu lassen“ („in far fare l'Altare del Corpus Domini“),²⁵⁶⁹ im Juni

2558 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 22r, Transkript bei Lolli 2019, S. 152.

2559 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 38v, Transkript bei Lolli 2019, S. 152.

2560 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), 74r, Transkript bei Lolli 2019, S. 153.

2561 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 75v, Transkript bei Lolli 2019, S. 153.

2562 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 42v, Transkript bei Lolli 2019, S. 170.

2563 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 46v, Transkript bei Lolli 2019, S. 171.

2564 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 47v, Transkript bei Lolli 2019, S. 171.

2565 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 51r und 52r, Transkript bei Lolli 2019, S. 171.

2566 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 76r, Transkript bei Lolli 2019, S. 172.

2567 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 74v, Transkript bei Lolli 2019, S. 172.

2568 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 78v, Transkript bei Lolli 2019, S. 173.

2569 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 77v, Transkript bei Lolli 2019, S. 172 f.

1605 folgt eine weitere, ähnliche Zahlung über 1,40 Scudi.²⁵⁷⁰ In ähnlicher Form soll im August 1603 auch das „Grab hergerichtet“ werden („in fare il sepolcro“); dabei geht es entweder um eine möglicherweise bereits bestehende Vorform des Altargrabs auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro oder um die möglicherweise bereits in der Cappella Carlo bestehende Grablege der Mönche von S. Pietro.²⁵⁷¹ Im Juni 1604 wird ein Meister Dionisio 4,55 Scudi für das Stimmen der Orgel und „für neun Arbeiten, den Altar am Tag des Corpus Christi herzurichten“ („et opre nove in far l’altar il giorno del Corpo di Cristo“).²⁵⁷² Womöglich handelte es sich bei dieser wie auch bei den oberen Zahlungen für einen Corpus-Domini-Altar um ephemeren Schmuck am Sakramentsaltar in der Capella Vibi (oder am Sakramentstabernakel auf dem Hochaltar) für das Fronleichnamfest. Derartige Zahlungen wiederholen sich auch in der Zukunft: So erhält Meister Dionisio auch im Juni 1606 drei Scudi für das Überholen der „kleinen Orgel“ („per haver accomodato l’organo piccolo“) und das Herrichten des Corpus-Domini-Altars²⁵⁷³ sowie im Jahr 1610 eine Zahlung über 17,20 Scudi für das Stimmen diesmal der „großen Orgel“ („l’horgano grande“) und „für die Herrichtung des Altars am Corpus Comini“ („in far l’altare al Corpus Domini“).²⁵⁷⁴ Im darauffolgenden Jahr erhalten unbekannte Zahlungsempfänger im Mai 3,60 Scudi „für Arbeiten von Maurern und Schreibern, für Rechnungen, Nägel und Rohre, um den Altar des Corpus Domini herzurichten“ („in opere di muratori, et marangoni, bollette, chiodi, et canne per far l’altare del Corpus Domini“).²⁵⁷⁵ Die Mönche von S. Pietro haben also offenbar jährlich für das im Mai/Juni stattfindende Fronleichnamfest den Sakramentstabernakel in der Capella Vibi oder den Hochaltar besonders herrichten lassen.

2570 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 151r, Transkript bei Lolli 2019, S. 174.

2571 S. zur bald errichteten, noch heute vorhandenen Grablege u. Kapitel X.4.b) und zur Grablege in der Capella Carlo unten S. 1147 ff.

2572 ASPi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 116r, Transkript bei Lolli 2019, S. 173.

2573 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 3v, Transkript bei Lolli 2019, S. 175.

2574 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 219r, Transkript bei Lolli 2019, S. 185 f.

2575 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 268r, Transkript bei Lolli 2019, S. 188.

X.4 Die Umgestaltungen der Jahre um 1608 und 1609 – Planänderung oder Vollendung der ursprünglich geplanten Umgestaltungen?

a) Die „Organo piccolo“, die Kreuzigungskapelle, der Austausch zweier Säulen und weitere Ausgaben, um 1608–1611

Besonders aufschlussreich für die Rekonstruktion der späteren, im Kircheninneren von S. Pietro ausgeführten Arbeiten sind zwei Auflistungen, die der zwischen Juni 1606 Mai 1611 amtierende Kämmerer von S. Pietro offenbar am Ende seiner Amtszeit in seinem Tagebuch angefertigt hat (*Quellenteil C*).²⁵⁷⁶ Er wird in diesem Dokument namentlich nicht genannt, ist aber wahrscheinlich mit jenem Kämmerer D. Leonardo zu identifizieren, der in den Jahren 1608 und 1609 als Vertreter des Klosters S. Pietro einige Künstlerverträge abgeschlossen hatte.²⁵⁷⁷ Sie stehen im Kontext zahlreicher weiterer Auflistungen, in denen der Kämmerer offenbar, nach unterschiedlichen Lebensbereichen geordnet, sämtliche Ausgaben zusammenfasst, die in seiner Amtszeit für den Klosterverbund von S. Pietro vorgenommen worden sind. Die erste hier einschlägige Auflistung trägt den Titel „Vergütungen“, bzw. „Verbesserungen, die in unserer Kirche vorgenommen worden sind“ („Bonificationi fatte in Chiesa nostra“) und enthält die Leistungen, die wesentlich durch das Kloster selbst getragen wurden. In der zweiten Liste fasst der Kämmerer jene Maßnahmen für die Verschönerung des Kircheninneren von S. Pietro zusammen, die überwiegend durch private Spenden der Mönche ermöglicht worden sind. Als drittes folgt eine Liste über Arbeiten an den Klostergebäuden, die tatsächlich jedoch vereinzelt auch die Kirchenarchitektur betreffen. Die Listen sind damit also geeignet, einen Überblick über die nach dem zwischenzeitlichen Abschluss der ursprünglich geplanten und in der Hauptbuchung zu Valentino Martelli zusammengefassten Arbeiten zu geben, die am Kircheninneren von S. Pietro vorgenommen wurden. Sie sind allesamt nicht in Martellis Hauptbuchung enthalten. Auf die Frage, ob der ursprünglich gefasste Plan für die Umgestaltung von S. Pietro also nachträglich ausgeweitet worden ist, wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Ein Eintrag betrifft dabei „den neuen Balkon gegenüber der Orgel, d. h. das Geländer aus geschnitzten und anschließend vergoldetem Walnussholz, das Gewölbe, das zunächst hergestellt und dann bemalt wurde, Treppen, Fenster und verschiedene Ausgaben“ („il Poggiolo nuovo fatto contro l’Organo, cioe spalliera di

2576 ASPI, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 240v f. (*Quellenteil C*). Mit Auslassungen transkribiert auch bei Lolli 2019, S. 188 f. Ein stark gekürztes Transkript, das zwischen den unterschiedlichen Listen nicht differenziert, auch bei Manari 1866, S. 269 f.

2577 So erscheint ein „D. Leonardo Celler.[ari]o di S. Pietro“ auf den Künstlerverträgen für den linken Orgelbalkon vom 27. April 1608 (s. Fn. 2579) und für die Bemalung und Vergoldung der neuen Rahmen für die Aliense-Bilder vom 13. November 1609 (s. Fn. 2487).

noce intagliata, et dorata, vo lta fatta, et dipinta scale, fenestre, et vari spesi“).²⁵⁷⁸ Tatsächlich hatten sich Augusto di Guerrino und Giovanni Andrea di Giacomo am 27. April 1608 verpflichtet, „den kleinen Balkon, die Lehne und den Schmuck des Orgelbalkons der Organo piccolo“ („il poggio, la spalliera, et ornamento del Poggiolo dell’Organo piccolo“) an der linken Querhauswand zu fertigen (Abb. 433). Die Elemente des Orgelbalkons sollten ausdrücklich nach dem Vorbild des bereits um 1591 gefertigten Orgelbalkon auf der gegenüberliegenden Seite gestaltet werden (vgl. Abb. 432). Eine von den beiden Künstlern unterzeichnete Skizze des Holzgeländers für den Orgelbalkon hat sich im Archivio di S. Pietro erhalten (Abb. 620). In dem Vertragstext wird ausdrücklich vereinbart, dass die Arbeiten nach den Vorgaben der Zeichnung auszuführen seien; die Zeichnung ist also Vertragsbestandteil und wurde daher von beiden Künstlern wie der Vertragstext selbst unterzeichnet und zusammen mit diesem aufbewahrt.²⁵⁷⁹ Wie dies bereits beim Perugino-Altarwerk und den Arbeiten Martellis vermutet worden war, war es also offenbar tatsächlich Usus, die künstlerischen Arbeiten für S. Pietro nicht nur durch einen schriftlichen Vertrag, sondern auch durch eine künstlerische Skizze

2578 ASPi, Lib. div. 38 (= Loncini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 240v (*Quellenteil C*).

2579 ASPi, P.D. 24 (Iura diversa Z), S. 411 (Vertrag) und 413 f. (Zeichnung). Der Vertragstext lautet: „M.^o Augusto di Guerrino, et M.^o Gio: Andrea di Jacomo promettono, et si obbligano far il Poggio la Spalliera et ornamento del Poggiolo dell’Organo piccolo a tutte loro spese in qu.^o modo cioe il Cornigione intagliata la gola e il dentello, et il fregio, Noui [= nove] Quadri intagliati, cioe 4 traforati, et 5 con festoni di tutto con la Cornigia intorno a d[ett]i. Quadri con glebuoli a similitud.^e di quelli che gli damo noi. et tutto d[ett]i. Quadri intagliati i quadri liseni [?] con la sod.^a riquadratura con onorli. [?] con dieci Termini intagliati conforme al disegno, et di tutto il mo [?] medesimo?] Regolone conforme all’altro poggiolo incontro, riquadrato et intagliato il soprad. lavoro solamente d. fuori, et qu.^o promettono d fare per fin alli i5 di Giugno.

Il Mon.^o all’incontro s’obliga darli per d.^o lauoro piedi 200 di Tauolone di Noce, et piede cento di legname dolce per l’Armatura. It.[em] tre Quadri intagliati con festoni con le sue riquadrature intorno.

It.[em] per prezzo di detto lauoro a tutte loro spese cioe, segatura d. legnami Aguti, Colla, et tutto quello u’andasse in hauer posto su la d.^a spalliera compiuta Δ 86 da pagarsi in 3 partite. Et in fede della uerità s’e fatta [sic] la presente d’accordo, et sotto seruitta da ambedue le parti qu.o di 27 di Aprile i608.

Io D. Leonardo Cell.o di S. Pietro confermo qu.o di s[opr]a.

Io Augusto d. guerrino falegname confermo que.to disopra

Io Gouandrea de Gapecho faleniam [sic] chonfermo [sic] quanto di sopra

Bei dem Vertrag handelt es sich um eine zeitgenössische Abschrift, in der auch die Unterschriften von derselben Handschrift sind wie der Vertragstext. Es scheint fast, als hätte der Kopist aus Genüßlichkeit die Eigentümlichkeiten der Orthographie des Giovanni Andrea di Giacomo nicht eingegeben.

Die Zeichnung ist unterschrieben mit: „jo Augusto d.[i] Guerrino“ und „I Gouandrea de Gapecho“.

Vertrag in Teilen transkribiert auch bei Manari 1866, S. 267 f. Bini behauptet, die beiden Künstler hätten sich in diesem Vertrag außerdem verpflichtet, die Orchestra der „Organo piccolo“ zu bauen; dies ist jedoch zumindest nach Ausweis des Transkriptes bei Manari nicht der Fall. Außerdem umfasst die von ihnen angefertigte Skizze auch nur das Holzgeländer, vgl. aber Bini [1848] II [Ms.], S. 228 f.

festzuhalten. Die hier in Rede stehende Zeichnung ist allerdings die einzige, die sich nach derzeitigem Kenntnisstand im Archivio di S. Pietro erhalten hat.

Im Mai 1608 wird Mauermaterial sowie die Maurer Marco, Simone und der Maurermeister Paolo für Arbeiten am Balkon („Poggiolo“) bezahlt, darunter auch für „eine Schwelle und einen Architrav für die Tür zum genannten Balkon“. ²⁵⁸⁰ Womöglich sind sie auch die Schöpfer des Gewölbeträgers unter dem Balkon. Von Mai bis Juni erfolgen die Zahlungen an „mastro Augusto Guerrino, et compagno“. ²⁵⁸¹ Im August und November 1608 sowie im Mai 1609 wird Onofrio Marini (dok. 1595–1615) für die Vergoldung des Orgelbalkons bezahlt. ²⁵⁸²

Augusto Guerrino und Giovanni Andrea hatten den Vertrag mit dem Zusatz „Tischler“ („falegname“); es ist daher unwahrscheinlich, dass ihnen der Gewölbeträger des Orgelbalkons zugeschrieben werden kann, obwohl die Schaffung des den Balkon tragenden Gewölbes jedoch in dem Vertrag mit den beiden in Holz arbeitenden Künstlern genannt wird. Im Dezember 1608 sowie im Januar und Mai 1609 wird der Maler Giovanni Maria Bisconti „für die Malereien unter dem neuen Balkon bei der Orgel“ („a buon conto delle pitture sotto il Poggiolo nuovo incontro all’organo“) bezahlt. ²⁵⁸³ Dies muss auch die Lünettenfelder mit den Frauenfiguren betroffen haben, da hier Angaben der erst 1593 erstmals erschienenen *Iconologia* des Cesare Ripa verarbeitet werden. ²⁵⁸⁴ Ihre fingierte Festonrahmung stimmt mit jenen der älteren Malschicht der Lünettenfiguren im nördlichen Seitenschiff überein; entweder hat Bisconti das dort vorbestehende Rahmungssystem gewissenhaft kopiert, oder alle Lünette sind in einem Zuge nach 1593 von demselben Maler erstellt worden.

2580 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 99v, Transkript bei Lolli 2019, S. 178.

2581 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 99v, 107r, 109v, 112r und 112v, Transkript bei Lolli 2019, S. 178 f. Manari weist die entsprechenden Fundstellen in seinem Transkript auf den Seiten S. 112, 154v und 169 nach; danach ergäbe sich eine Datierung der Arbeiten nach 1608/09, vgl. Manari 1866, S. 267 f.; Bini nennt abweichend als im selben Band die Seiten 100, 107 und 115, vgl. Bini [1848] II [Ms.], S. 228 f.

2582 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 116r, 123r, 126r und 162r, Transkript bei Lolli 2019, S. 179 f. und S. 182 und in Teilen auch bei Manari 1866, S. 264; Bini behauptet fälschlicherweise, dass Onofrio Marini außerdem umliegende Wände und den Orgelkasten bemalt habe; Bini belegt mit demselben Rechnungsbuch, nennt aber die Seiten 123, 126 und 162, nach Bini [1848] II [Ms.], S. 229.
Zu dem Künstler s. Galassi 2005c. Abweichende Lebensdaten bei N. N. s. v. Marini, Onofrio, Maler in Perugia, in: *ThB* XXIV (1930), S. 106, *AKL online* (Ersterwähnung 1592, Tod vor 1615).

2583 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 129v, 133r, 162v Transkript bei Lolli 2019, S. 180, 182. Manari weist nach auf S. 129 und 233 [handschriftlich in der Ausgabe aus dem Archivio di S. Pietro korrigiert zu 133], vgl. Manari 1866, S. 266 f. Bini nennt dagegen im selben Band die Seiten 130, 133, 163 und 169 (Bini [1848] II [Ms.], S. 229).

2584 S. u. Kapitel [XI.3.d](#)).

Nach dem Wortlaut des Vertrags mit Augusto di Guerrino und Giovanni Andrea di Giacomo hatte 1608 bereits festgestanden, dass der Balkon für die Aufnahme des „Organo piccolo“ bestimmt war. Eine „Organo piccolo“ hatte der Meister Dionisio im Jahr 1606 wohl anlässlich des Fronleichnamsfests stimmen sollen; im Jahr 1610 war es aus gleichem Anlass dann dagegen eine „Organo grande“ gewesen.²⁵⁸⁵ Eine „Organo piccolo“ hat also bereits unmittelbar vor der (Neu-)Fassung des Orgelbalkons im Kircheninnenraum vorbestanden, wobei es möglicherweise geplant war, sie auf den Orgelbalkon zu verlagern. Damit ist die von Valentino Martelli verlagerte Orgel wohl die „Organo grande“. Über den um 1600 gültigen Aufstellungsort der „Organo piccolo“ wird noch zu sprechen sein.

Eine etwaige Verlagerung dieser Orgel auf den Orgelbalkon hat sich nicht in den Buchungen der Rechnungsbücher niedergeschlagen. Stattdessen existiert aus dem Jahr 1615 ein Memorialbericht, der die Herstellung einer „neuen Orgel, Richtung Garten“ („l'organo nuovo, verso l'orto“) überliefert. Nach dem Memorialbericht sind die Kosten für diese Orgel in Höhe von 1.200 Scudi von P. D. Angelo di S. Felice, dem Kämmerer des Klosters, finanziert worden („fece fare“).²⁵⁸⁶ Zu diesem Vorgang existieren zwei Buchungen, die sich auf den Zeitraum zwischen August 1615 und März 1616 bzw. im zweiten Fall bis August 1616 erstrecken. Darin erhält Cripso da Cannara Gelder „für den Schmuck der neuen Orgel, den/die man herstellen will“ („dell'ornamento del nuovo organo da farsi“). Im ersten Buchungsbeleg soll dies so geschehen, wie es in einem Vertrag des Herrn Francesco oder des Herrn Marco Torello erscheine („come appare per contratto di ser Francesco o ser Marco Torello“). Im zweiten Eintrag erhält Crispo eine große Zahl einzelner kleinerer Zahlungen, die er an eine Vielzahl anderer Menschen weiterzureichen hat.²⁵⁸⁷ Welche Rolle die einzelnen Protagonisten dabei gespielt haben, lässt sich auf Basis dieses Rechnungseintrags nicht klären.

Während die Rechnungsbucheinträge suggerieren könnten, dass es nur um die äußere Hülle einer vorbestehenden Orgel – eben der im Vertrag mit Augusto di Guerrino und Giovanni Andrea di Giacomo genannte „Organo piccolo“ – gehen könnte (dort ist ja bloß von einem „ornamento dell'organo“ die Rede [Hvm]), nennt der Memorialeintrag von 1615 „Schnitzereien [...], Rohre, Blei, Kupfer, Eisen, Verglasung, Maurerarbeiten, Leder für Blasebälge und weiteres“ („che fra fattura d'intaglii, et delle canne, piombo, stagno, ferramenti, invetriate, opre di muratori, pelli per mantici, et altro costò scudi 1.200 [...]“).²⁵⁸⁸ Danach hat es

2585 S. o. Fnn. 2573 und 2574.

2586 ASPi, Mazzo LXVIII, fasc. 6 [„Memorie di ricordi diversi del Monastero di San Pietro e di altri dell'abbate d. Gregorio Ricciardetti“] (= Loncini, et al. 2014, S. 349 f., Nr. 53), transkribiert bei Lolli 2019, S. 193 f.; vgl. auch Bini [1848] II [Ms.], S. 229 (dort nachgewiesen als „Memorie &c“ im Mazzo LXVIII, nach „n° [S.?] 142“).

2587 ASPi, L. E. 189 (Loncini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 252v, und 253r, Transkript bei Lolli 2019, S. 192 und gekürzt auch bei Manari 1866, S. 270 f.

2588 ASPi, Mazzo LXVIII, fasc. 6 [„Memorie di ricordi diversi del Monastero di San Pietro e di altri dell'abbate d. Gregorio Ricciardetti“] (= Loncini, et al. 2014, S. 349 f., Nr. 53), transkribiert bei Lolli 2019, S. 193 f.

sich ganz offensichtlich um die komplette Neufassung einer Orgel gehandelt. Offensichtlich wurde also entweder der Plan verworfen, die „Organo piccolo“ auf den neu geschaffenen nördlichen Orgelbalkon zu verlagern, oder sie wurde kurz nach ihrer Verlagerung verworfen. Die „Organo nuovo“ wird bis 1619 fertiggestellt worden sein, da Benedetto Bandiera zu diesem Zeitpunkt für ihre Bemalung bezahlt wird.²⁵⁸⁹

Der Bilanzeintrag des Kämmerers nennt außerdem Arbeiten an „Treppen, Fenstern und verschiedene Ausgaben“, Eine Zahlung für „50 vergoli da terrato di castagna per la scala del Poggiolo“ ist für Dezember 1608 vermerkt;²⁵⁹⁰ im Mai 1609 erhält der Schlosser Giovanni Battista di Lorezo eine Zahlung unter anderem für „3 chiavi di ferro da muro per il Poggiolo dell’organo“.²⁵⁹¹

Denkbar ist, dass im Zuge dieser Arbeiten bereits jetzt die Beleuchtungssituation an der linken Querhauswand wieder geändert wurde. Dabei wurde wohl das im November 1591 renovierte, rosenförmige Fenster auf jene Lünettenform reduziert, an die heute noch die Nische an der äußeren Nordfassade des Querhauses von S. Pietro erinnert (Abb. 8).²⁵⁹² Genannt wird eine „lunetta della chiesa“ allerdings bereits in einer Buchung von 1598, die sich auf Malereien an ihr bezieht;²⁵⁹³ möglicherweise war die Umformung des Fensters bereits damals erfolgt. Das Motiv könnte 1598 wie 1611 die geplante Verlagerung bzw. Neuschaffung der zweiten Orgel an der nördlichen Querhauswand gewesen sein; möglicherweise wurden 1611 auch noch einmal Umformungsarbeiten notwendig, als sich die Planänderung auf eine vollkommene Neuschaffung hin der hier einzurichtenden Orgel erfolgte. Denkbar ist, dass die beiden heute in der Nordwand des linken Querhausflügels befindlichen rechteckigen Fenster ebenfalls zu diesem Zeitpunkt geschaffen wurden.

In die heutige Form wurde die Orgel erst im Jahre 1659 gebracht. Seitdem wird sie als „Organo grande“ bezeichnet, während Stefanos Orgel heute zumeist „Organo vecchio“ genannt wird.²⁵⁹⁴ Damit wurde das ehemalige Lünettenfenster wohl erst zu diesem Zeitpunkt auf das heute geltende Aussehen eines kleinen Okulus gebracht – als nämlich die Orgel so erheblich vergrößert wurde, dass sie nun bis an das Deckengewölbe heranreichte (Abb. 433). Allerdings rechnet die Orgel auch in ihrem vergrößerten Zustand noch mit einem lünettenförmigen Fenster, das durch ihr ebenfalls lünettenförmiges Gebälk gerahmt wird. Daher scheint es

2589 ASpi, L. E. 191 (Lonzini, et al. 2014 = 131 Lamberti = 91 Belforti) *Giornale* (1616–1620), S. 130r nach Manari 1866, S. 174.

2590 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 130r, Transkript bei Lolli 2019, S. 180.

2591 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 159r, Transkript bei Lolli 2019, S. 181.

2592 Der Eintrag kann sich nicht auf die beiden rechteckigen, die Orgel flankierenden Fenster beziehen, da Benedetto Bandieras Malerei von 1591 bereits mit ihrer Existenz rechnet, s. o. Kapitel X.2.c).

2593 ASpi, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 35r, Transkript bei Lolli 2019, S. 152.

2594 Bini [1848] II [Ms.], S. 229 mwH und Manari 1866, S. 268. Vgl. im Übrigen zu den Orgeln Siciliani 2003.

fast, als wäre die Reduzierung des Lünettenfelds sogar zu einem noch späteren Zeitpunkt erfolgt.

Als nächstes nennt der Kämmerer Arbeiten in „Stein, Kalk, Gips und Gebälk“ („Mattoni, Calcina, Gessi, et travefatura“) an einer „Cappella del S.^{mo} Crocefisso“.²⁵⁹⁵ Diese Kapelle ist offenbar mit dem ersten, ganz im Westen des südlichen Seitenschiffs befindlichen Seitenaltar zu identifizieren, den Cesare Crispolti in seinem 1597 verfassten Perugianer Stadtführer nennt und als dessen Altarwerk sich über Crispolti trotz einer von ihm gebrauchten fehlerhaften Zuschreibung an Eusebio Bastoni das ehemalige Lettnerkreuz von S. Pietro von Giovanni Tedesco nachweisen lässt.²⁵⁹⁶ Anlass für die Entfernung des Kreuzes von seiner möglicherweise seit 1478, spätestens aber seit 1534–1537 gültigen Position oberhalb der vorderen Chorschränken²⁵⁹⁷ wird deren Umsetzung unter Valentino Martelli in den Jahren 1591/92 gewesen sein. Zwar ist unklar, ob das Kreuz physisch mit den Chorschränken verbunden war und damit seine Entfernung auch technisch zwingend erfolgen musste. Jedenfalls ist aber davon auszugehen, dass das Kreuz und die Chorschränken in bisher im Einzelnen allerdings ungeklärter Form entweder im Zuge einer räumlichen Darstellungstradition oder liturgisch-funktional miteinander verbunden waren, sodass die Entfernung der Chorschränken den bisherigen Aufstellungsort des Lettnerkreuzes „in der Mitte der Kirche“ infrage stellte.²⁵⁹⁸ Es ist also von einer Entfernung auch des Lettnerkreuzes aus dieser Position in den Jahren 1591/92 auszugehen. Da der Kreuzigungsaltar im rechten Seitenschiff über Crispolti bereits 1597 nachweisbar ist, scheint es, als wäre dieser bereits unmittelbar darauf und damit noch 1591/92 im rechten Seitenschiffs in provisorischer Form gebildet worden (Abb. 150). Bei den über den zwischen 1606 und 1611 amtierenden Kämmerer nachweisbaren Arbeiten an der „Kreuzigungskapelle“ wird es sich also um eine abschließende künstlerische Gestaltung dieses heute an dieser Stelle nicht mehr vorhandenen Seitenaltars gehandelt haben (Abb. 151).²⁵⁹⁹

Diese Arbeiten sind auch über Rechnungsbucheinträge fassbar. So erhalten ein *mastro* Francesco Brandano und ein Mitarbeiter im August und Oktober 1608 sowie abschließend noch einmal im Mai 1609 Gelder für eine „Cappella del Crocefisso“, ohne dass ihre Arbeiten näher spezifiziert würden.²⁶⁰⁰ Eine weitere Zahlung für die Kapelle erhält der Ziegelbrennermeister Menico im April 1611.²⁶⁰¹ Schließlich ist für den Mai 1611 noch eine Zahlung für „Klebstoff, Rohrgeflecht, Rohre für

2595 ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 240v (*Quellenteil C*).

2596 S. u. S. 1140 ff.

2597 S. o. S. 471 ff.

2598 S. o. S. 474 f.

2599 S. u. Kapitel XII.2.

2600 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 115v, 122v, und 162r, Transkript bei Lolli 2019, S. 179 f. und 181 f.

2601 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 259v, Transkript bei Lolli 2019, S. 187.

Arbeiten an der Kapelle es hochheiligen Kreuzes“ („per colla, caniccio, et canne per l'opere hanno lavorato alla Cappella del Santissimo Crocefisso“) vermerkt.²⁶⁰²

Des Weiteren führt der Kämmerer die Reinigung bzw. Politur („Allustratura“) einer Säule um einen Benediktsaltar („[...] della colonna incontro all'Altar del P.S. Benedetto“) an.²⁶⁰³ Ein Altar mit diesem Patrozinium ist in S. Pietro seit 1493 an der Eingangstür der Kirche fassbar;²⁶⁰⁴ aufgrund des Altarbildes mit einer Darstellung des heiligen Benedikt ist oben spekuliert worden, dass dieses Patrozinium zwischenzeitlich auf die Cappella degli Angeli verlagert worden sein könnte.²⁶⁰⁵

Zu diesem Vorgang gibt es zahlreiche Buchungen in den Rechnungsbüchern, und dort erscheint er weitaus größer, als man ihn nach der Auflistung des Kämmerers von 1611 einschätzen würde. So wird im Oktober 1606 ein „mastro Francesco di Ciofo scarpellino“ (Francesco di Guido d. J.?) mit 15 Scudi für „die Säulen der Kirche“ („delle colonne della chiesa“) bezahlt.²⁶⁰⁶ Im Oktober 1606 erhält ein Vincenzo Gelder für Ochsen und dafür, die zwei Säulen der Kirche vom Steinbruch zum Kloster geschleppt zu haben, sowie für Material für die Wagen, um die Säulen zu transportieren („4 opere di bovi et 3 opere a traginare le due colonne della chiesa dalla cava al Monaterio et per grappe, et chiodi per li carri per condurre dette colonne“).²⁶⁰⁷ Im Dezember 1606 erhält „mastro Francesco scarpellino“ eine nicht näher bestimmte Zahlung,²⁶⁰⁸ im Mai 1607 dann 33 Scudi, 15 davon „für den Steinpreis bei dem Kauf von den Erben des Steinmetzes Tiberus, von wo er zwei Säulen für unsere Kirche geschlagen hat, die er zu zwei Stücken pro Stück [?] abbozzieren muss und 18 Scudi für die Abbozzierung dieser zwei Säulen“ („scudi 15 per prezzo del sasso compro da gl'heredi di Tiberio scarpellino donde ha cavate le due colonne per la nostra chiesa quali deve dare sbozzate di doi prezzi l'una, et scudi 18 per lo sbozzamento di dette colonne due“).²⁶⁰⁹ Im Juni 1607 folgt eine Zahlung an einen Brenner Cherubino und seine Mitarbeiter über den Steinmetz Francesco.²⁶¹⁰

Im Oktober 1607 erfolgt eine Zahlung „für vier Manntage Maurerarbeit zur Aufstellung der Säule in der Kirche, um sie dort zu polieren“ sowie an „einen Steinmeister Giovanni Battista [...] für die Säule, die er in der Kirche poliert“ („per

2602 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 268r, Transkript bei Lolli 2019, S. 188.

2603 ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 240v (Quellenteil C).

2604 S. o. Fn. 1763.

2605 S. o. S. 794 ff.

2606 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 16r, Transkript bei Lolli 2019, S. 175.

2607 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 16r, Transkript bei Lolli 2019, S. 176.

2608 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 23r, Transkript bei Lolli 2019, S. 176.

2609 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 44r, Transkript bei Lolli 2019, S. 176.

2610 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 54r, Transkript bei Lolli 2019, S. 176.

4 giornate di muratore a metter giù la colonna della chiesa per illustrarla [...], scudi 1.50 dati a maestro Giovanni Battista lapidario a buon conto della colonna che illustra in chiesa“.²⁶¹¹ Im November folgen Zahlungen für das Schleifen (?) der Säule („ad arrotare la colonna“), die Beschaffung von Schmirgelmateriale aus Venedig und für das Polieren der Säulen in der Kirche („per allustrare le colonne della chiesa“).²⁶¹² Im Dezember erhält ein Fino oder Tino di Giorgio Geld, weil er an den Säulen in der Kirche gearbeitet hat; es wird weiteres Schmirgelmateriale aus Venedig bezahlt, um die Säulen zu polieren, und der wahrscheinlich auch schon bei anderen Arbeiten in S. Pietro in Erscheinung getretene *mastro* Paolo scarpellino wird für die Anfertigung eines Kapitells für die polierte Säule bezahlt („per fattura di un capitello della colonna allustrata“. Außerdem wird der Schreiner Giovanni Andrea „für die Überführung des oben genannten Kapitells“ bezahlt („per condotta del capitello sodetto“. außerdem wird die „Überführung von 200 Ziegelsteine für die Rückverlagerung der Säule“ („condotta di 200 mattoni per rimetter la colonna“) und Blei für das Polieren der Säule bezahlt.²⁶¹³

Im Januar 1608 werden Flaminio da Ripabianca 22 Manntage für Arbeiten „an der Säule“ („alla colonna“) bezahlt außerdem ein „Francesco allustratore“ für zwölf und ein „Giovanni Battista allustratore“ für zehn Manntage. Außerdem erhält ein Steinmetz Ottaviano Gelder für die Reparatur des Kapitells der Säule („assetar il capitello della colonna), für die Herrichtung der Orgel, damit man die Säule zurückverlagern kann („per assettare l’organo [organo] per rimettere la detta colonna“).²⁶¹⁴ Eine weitere Zahlung spezifiziert näher; dort geht es um eine Reparatur der kleinen Orgel („in far assettare l’organo piccolo“.²⁶¹⁵ Es folgen im selben Monat eine Zahlung an „mastro Giovanni Battista allustratore“ für das Polieren der Säule,²⁶¹⁶ sowie eine weitere für Schmirgelmateriale und Polierarbeiten.²⁶¹⁷ Im Februar 1608 wird für die Säule der Kirche²⁶¹⁸ und für das Anheben und die Wiederaufstellung der Säule der Kirche („a levare, et rimettere la colonna della

2611 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 67r, Transkript bei Lolli 2019, S. 176.

2612 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 71r, Transkript bei Lolli 2019, S. 177.

2613 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 74v, Transkript bei Lolli 2019, S. 177.

2614 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 78r, Transkript bei Lolli 2019, S. 177.

2615 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 79r, Transkript bei Lolli 2019, S. 177.

2616 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 80v, Transkript bei Lolli 2019, S. 177.

2617 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 82r, Transkript bei Lolli 2019, S. 178.

2618 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 83v, Transkript bei Lolli 2019, S. 178.

Chiesa“ bezahlt²⁶¹⁹ und im März an „mastro Giovanni Battista allustratore della Colonna“ bezahlt,²⁶²⁰ womit die auf die Säule(n) bezogenen Zahlungen enden. Im Dezember 1608 folgt noch eine Zahlung für eine „tenda dell’organo piccolo“ und „per la tela di S. Gallo per la detta tenda“.²⁶²¹

Dieser Quellenbefund könnte wie folgt gedeutet werden: Obwohl Singular und Plural etwas durcheinandergehen, sind über den Steinmetz Francesco (di Guido d. J.?) im Jahr 1608 aus dem Nachlass eines Steinmetzes Tiberio zwei Säulenschäfte beschafft worden, die für das Kircheninnere von S. Pietro geschafft waren. Diese standen wohl noch in der Bosse und mussten im Kircheninneren von S. Pietro zwischen 1608 und 1609 zunächst abbozziert und anschließend sehr aufwendig poliert werden. Außerdem wurde für eine der beiden Säulen durch den einen Meister Paolo ein Kapitell geschaffen. Beide Säulen (wenn auch hier nur von „Säule“ im Singular die Rede ist), wurden daraufhin aufgestellt, wobei aber die offenbar im Weg stehende „Organo piccolo“ zunächst entsprechend angepasst werden musste.

Damit scheint es, als wären die beiden östlichsten Säulen des Langhauses von S. Pietro 1606–1608 ausgetauscht worden. Womöglich standen hier Säulen, die sich in der vorausgegangenen Politur sämtlicher Säulen der Kirche nicht aufpolieren ließen, möglicherweise, weil sie aus Granit bestanden. Vielleicht waren sie in ihrer Qualität auch nicht mit den übrigen Säulen vergleichbar. Bei einer der beiden Säulen scheint außerdem das Kapitell minderwertig gewesen zu sein, sodass es mit ersetzt wurde. Dabei handelt es sich um das Kapitell der rechten Säule (Abb. 200), da das der linken Säule eindeutig antiken Ursprungs ist (Abb. 199). Auf diese Weise ließe sich auch erklären, warum diese beiden Säulen die beiden einzigen Säulen sind, die in der Farbe, der Höhe und der korinthischen Kapitellform von den übrigen kleineren ionischen Säulen des Langhauses abweichen. Die hier vermutete Identifikation der Säulen ergibt sich dabei nicht nur aus deren abweichender Morphologie, sondern auch aus der Tatsache, dass die 1591 wegverlagerte Organo grande seit 1500 über einen zeitgenössischen Memorialbericht als zwischen den Säulen in der letzten Arkade der rechten Säulenreihe rekonstruierbar ist. Nur eine so platzierte Orgel hätte bei den Arbeiten zum Austausch der Säule hinderlich sein können. Nun wurde die Organo grande vor dem Austausch der Säule bereits wegverlagert, doch ist, wie soeben festgestellt und wahrscheinlich bereits seit 1500 außerdem eine „Organo piccolo“ im Kircheninneren greifbar.²⁶²² Es ist nun relativ naheliegend zu vermuten, dass sich diese „Organo piccolo“ gegenüber der Organo grande zwischen den Säulen im östlichen Bereich der nördlichen Säulenreihe befunden hatte und nun dort die Arbeiten zur Wiederaufstellung der korinthischen Säule mit ihrem neuen polierten Schaft behinderte. Abschließend

2619 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 87r Transkript bei Lolli 2019, S. 178.

2620 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 90v, Transkript bei Lolli 2019, S. 178.

2621 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 131r, Transkript bei Lolli 2019, S. 180.

2622 S. o. S. 679.

erhielt die „Organo piccolo“ dann eine nicht näher zu identifizierende neue Leinwandverkleidung mit der Darstellung des S. Gallo.

Diese Theorie lässt sich durch die Einbeziehung weiterer Quellen wenigstens teilweise stützen. So berichtet Mauro Bini mit Berufung auf einen zeitgenössischen, in einem der *Mazzi* des Archivio di S. Pietro befindlichen Memorialbericht, dass der in den Jahren 1606–7, 1611–1614 und noch einmal 1621–1625 regierende Abt Alessandro Pocopagni die Stumpfheit der Granitsäulen im Vergleich zu den *Bardiglio*-Säulen gestört hätten, weshalb er dem Kardinallegaten Savelli im Jahre 1606 eine Bittschrift für Säulen aus dem schwarzen Stein des Monte Malbe bei Perugia geschickt habe. Der entsprechende Stein wurde auch herausgeschnitten und an S. Pietro geliefert, dann aber aus unbekannten Gründen nicht eingebracht. Ein Jahr später habe man dann jedoch eine der Granitsäulen aufpoliert.²⁶²³ Was Bini jedoch offenbar nicht wusste, ist, dass sich diese Bittschrift durchaus erhalten hat. Daraus geht hervor, dass in einer ersten Kampagne (wie auch durch Rechnungsbelege nachweisbar)²⁶²⁴ sämtliche Säulen der Kirche aufpoliert worden seien, man dabei aber habe feststellen müssen, dass einige Säulen aus Granit bestünden, die für eine Politur nicht geeignet seien. Nun gäbe es, so die Bittschrift weiter, in Monte Malbe schwarzen Stein, der die Politur sogar noch besser annähme als die vorhandenen *Bardiglio*-Säulen, weshalb man jene Säulen, die bisher „fehlen“ (d. h. also die Granitsäulen) mit jenem Stein „zum größeren Schmuck der Kirche“ („per maggior ornam.^{to} della Chiesa“) auszutauschen gedenke.²⁶²⁵

Tatsächlich sind die Säulen der Kirche 1597–98 durch Francesco di Guido aufpoliert worden;²⁶²⁶ dabei ist offenbar der hier beklagte Umstand zutage getreten, nicht allen Säulen den erwünschten Glanz verleihen zu können. Da in S. Pietro nach wie vor Granitsäulen bestehen, scheint es nicht zu einer vollständigen Umsetzung des nun gefassten Plans gekommen zu sein, alle diese Säulen auszutauschen. Francesco Maria Galassi behauptet ohne näheren Quellenbeweis, dass die erste

2623 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 227 mit Berufung auf ASPi, Mazzo XLI. Dieser enthält gemeinsam mit dem Mazzo XLII laut Lonzini, et al. 2014, S. 344 f., Nr. 39 verschiedene Memorialberichte des Klosters vom 17. bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

2624 S. o. Fn. 2513.

2625 ASPi, P.D. 24 (Iura diversa Z), S. 418. Der Text der Bittschrift lautet:
„Ill.^{mo} et R.^{mo} C[ardina]l[e]

Essendosi nel lustrare le colonne della Chiesa di S. Pietro scopertone alcune di granito, che non riceuono lustro, et trouatisi in Monste Malbe pietre nere, che riceuono il lustro meglio ancora di quelle orientali lustrate si desidera cercare si ue ne fosse minera, ò, caua di tanta grandezza da potersi cauare le colonne, che mancano: et quando se trouassi, che non sia dato impedim'to sinche non si sia leuato il bisogno, con sodisfare à i Padroni del Tirreno, doue si guastasse, ò, seminato, ò, selua, cauando ò, conducendo. Donde si supplica à VSM.^{ma} dalli Abbati, et Monaci di detta Chiesa, che uoglia concedere quanto di sopra s'è esposto per maggior ornam.^{to} della Chiesa, il che si sarà per gratia, pregando l'altiss. per ogni magg.^m [2] felicità, et grandezza di VS. M.^{ma} _____
[Andere Handschrift:] Tuttauolta, che si faccia motto qui', o' nel luogo alli priui, ò lauor.^{ti} telle terre, doue si dovrà cauare, e che si gli pag.si il danno compitam.^{te}, ne contentiamo, come di sopra [...]

U Card Savello Leg.^{to}“

2626 S. o. Fn. 2513.

Säule rechts vom Eingang im Jahre 1610 für 75 Scudi aufpoliert worden sei.²⁶²⁷ Allerdings widerspricht diese Identifikation dem oben referierten Quellenbefund der Rechnungsbücher, wonach die Säulenschäfte der um 1610 polierten Säulen neu beschafft wurden – warum hätte man erneut eine Granitsäule besorgen sollen? Im Übrigen existiert noch eine zweite, stark polierte Granitsäule im Inneren von S. Pietro, nämlich die von Westen aus gezählt fünfte Säule, während die benachbarte sechste wiederum matt erscheint (Abb. 199).

Möglicherweise war es also doch nur gelungen, die zwei östlichsten Säulen auszutauschen, während die übrigen Granitsäulen in S. Pietro verblieben, wobei es wenigstens zum Teil gelang oder um 1600 bereits gelungen war, diese aufzupolieren.

Im selben, von Margarini in den 1660ern angelegten Band, in dem sich auch die Bittschrift an Kardinal Savelli befindet, gibt es noch zwei weitere Dokumente, die Bezug auf Steinarbeiten in S. Pietro nehmen. Beide sind von jenem auch in den Buchungstexten genannten „Francesco Scarpellino“ unterschrieben, bei dem es sich um Francesco di Guido d.J. handeln könnte. Aus dem ersten Dokument geht hervor, dass Francesco im Auftrag des Abts Alessandro Pocopagni diverse Säulen zu erstellen habe, die dann auch poliert würden, und die er bei Nichtgefallen zurücknehmen müsse.²⁶²⁸ Dies könnte das Projekt noch auf einer Planungsstufe abbilden, bei der noch alle Granitsäulen ausgetauscht werden sollten.

Das zweite Dokument ist überschrieben mit „Giornate e lavori di pietra fatte in S. Pietro“; es wird aber an den meisten Stellen nicht deutlich, worauf sich die Arbeiten genau beziehen. Zumindest Teile sind jedoch für die Klosterbauten und nicht etwa für die Kirche bestimmt.²⁶²⁹ Der Index vermerkt außerdem Einträge zu „Montis Malbi effectus pro Monasterio S. Petri factus a Communitate Perusij“, die auf den Seiten 622 bis 630 zu finden seien. Möglicherweise geben diese Dokumente weiteren Aufschluss über Umfang und Verlauf des Säulenprojekts für S. Pietro; für die vorliegende Arbeit konnten diese Texte leider nicht ausgewertet werden.

Weitere Eintragungen in der Liste des Kämmerers betreffen die zwischen 1608 und 1611 geschaffenen neuen Rahmungen für die elf Bilder des Antonio Vassilacchi. Über diese Umgestaltungsmaßnahme, die auch durch eine gleichzeitig erfolgende Neufassung der Malerei an den Hochschiffwänden und Arkadenunterzügen durch Benedetto Bandiera einhergeht, ist oben bereits ausführlich berichtet worden.²⁶³⁰

Des weiteren nennt der Kämmer in seiner ersten Auflistung einen Silberkopf des heiligen Placidus, der offenbar ein Reliquiar gebildet hat.²⁶³¹ Über die entsprechenden Buchungen ist rekonstruierbar, dass der Kopf für das Kloster S. Pietro in Mailand neu angefertigt wurde, wobei die Zahlungen im Februar und Mai 1610

2627 Galassi 1774, S. 9, Galassi 1778b, S. 10f.; Galassi 1792, S. 10; vgl. auch Siepi 1822b, S. 574 und De Stefano 1902a, S. 10.

2628 ASPi P.D. 24 (Iura diversa Z), S. 610.

2629 ASPi, P.D. 24 (Iura diversa Z), S. 612.

2630 S.o. Kapitel X.3.b).

2631 ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 240v (Quellenteil C).

allerdings an S. Vitale in Ravenna geleistet wurden.²⁶³² Weitere Reliquiare werden in der zweiten Auflistung des Kämmerers genannt, in der die aus privaten Mitteln der Mönche von S. Pietro finanzierten Ausstattungsstücke zusammengestellt sind.²⁶³³ Diese Reliquiare waren, wie die folgenden Ausführungen ergeben werden, für die in jenen Jahren zur Funktion einer Reliquienkapelle erweiterten Sakristei bestimmt gewesen.²⁶³⁴

Auch wenn die Ausstattung der Sakristei größtenteils auf private Stiftungen der Mönche zurückging, lassen sich diesbezügliche Zahlungen teils auch in den Rechnungsbüchern des Klosters nachvollziehen. So erfolgt im Juli 1606 eine Zahlung an Andrea Cappelli für sechs vergoldete Kreuze,²⁶³⁵ im März und April 1607 eine Zahlung für drei liturgische Geräte,²⁶³⁶ im Januar 1608 und Mai 1609 an die Tischlermeister Giovanni Andrea und Giacomo für einen großen (Reliquien?-) Schrank („credenzzone“) in der Sakristei,²⁶³⁷ im Februar 1608 fließen Gelder für die Instandsetzung eines Waschbeckens und der Tür der Sakristei,²⁶³⁸ im September 1609 an Onofrio Marini unter anderem für die Vergoldung kleiner Kerzenständer des Pallios der Cappella degli Angeli und für die Vergoldung eines Kreuzes und seines Ständers²⁶³⁹ sowie im Oktober 1609 an den Goldschmied Vincenzo für die Instandsetzung des Goldkreuzes.²⁶⁴⁰ Im Dezember 1612 wird Onofrio Marini zulasten der Sakristei für ein Reliquiar bezahlt,²⁶⁴¹ im April 1613 für die Vergoldung und Bemalung von Kerzen(leuchtern?), für die Ziselierung (?) und Bemalung des Reliquiars, für die Vergoldung (wohl des Rahmens) eines in der Sakristei befindlichen Bildes des Bassano für die Instandsetzung der Bilder in der Sakristei und für die Beschläge (?) des Reliquiars („per mettere 50 libretti d’oro e pingere candele, [...] per graffiatura dell’oro e pittura per il Reliquiario, [...] per indoratura del

2632 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 192r und 215r, Transkript bei Lolli 2019, S. 183 und 185.

2633 Vgl. ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241r (Quellentext C).

2634 S. u. Kapitel X.6.

2635 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 7r, Transkript bei Lolli 2019, S. 178.

2636 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 33r und 40r, Transkript bei Lolli 2019, S. 176.

2637 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 81r und 162r, Transkript bei Lolli 2019, S. 178 und 181 f.

2638 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 87r, Transkript bei Lolli 2019, S. 178.

2639 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 178v, Transkript bei Lolli 2019, S. 182.

2640 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 183r, Transkript bei Lolli 2019, S. 182.

2641 ASPi, L. E. 190 (Lonzini, et al. 2014 = 130 Lamberti = 90 Belforti) *Giornale* (1611–1616), S. 57v, Transkript bei Lolli 2019, S. 189.

quadro del Bassano, [...] per assettare le pitture della sagristia, [...] per fattura della ferrata del Reliquiario.“²⁶⁴²

Des weiteren enthält die Auflistung des Kämmerers neue (Altar?-)Decken (Coltrini), Kerzenhalter für die Altäre und Messgeschirr.²⁶⁴³ Auch dies lässt sich durch entsprechende Rechnungsbucheinträge ergänzen. So werden im April 1610 Kettchen und Vorhängeschlösser für die Kerzenhalter aus Messing für die kleinen Altäre bezahlt („per catenelle, et lucchetti per li candelieri d’ottone per li altari-ni“).²⁶⁴⁴ Darüber hinaus sind in den Rechnungsbüchern für den Oktober 1609 die Schaffung von „Fransen (?) für die Leinwände der kleinen Altäre der Kirche“ („di frange per le tende delli altarini della chiesa“) verzeichnet;²⁶⁴⁵ im September 1610 erhält der Färber Giovanni Maria „per tintura di 5 pezze di tela negra per la tenda della Chiesa“.²⁶⁴⁶ Diese Zahlungen sind sehr schwer einzuordnen; denkbar wäre die Anbringung von Vorhängen an den Altären, wie dies ja beispielsweise bei der *Sacra Conversazione* von Benozzo Gozzoli in der Cappella di S. Girolamo in S. Francesco di Montefalco (und damit freilich bei einem Beispiel aus einer ganz anderen Epoche) heute noch erhalten ist (Abb. 890), ebenso wie Vorhänge für die Fenster im Chorpolygon zur Milderung der Gegenlichtsituation (vgl. z. B. Abb. 180 und 181).

Außerdem kommt es offenbar zu Reparaturarbeiten an der Kirche. So werden im September 1610 unter anderem Maurergesellen für das Reparieren und Eindecken des Dachs des Sanktuariumsbaus bezahlt („di garzoni di muratori a rifare et impianellare il tetto della tribuna“).²⁶⁴⁷ Im April 1611 erhält der Maurer Paolo di Valentino Geld für das Eingringen eines Zugankers im Bereich der Soffitte („a metter il tirante alla soffitta della chiesa“).²⁶⁴⁸ Deren Vergoldung wurde nach Beschädigung durch einen Blitzschlag auch im Mai 1616 durch einen Maler Baldassarre erneuert.²⁶⁴⁹ Im Januar 1632 erhalten zwei Maurer für acht Manntage eine Zahlung, weil sie einen Balken des Kirchendachs wieder eingesetzt hätten; außerdem erhielten ein Schreiner Antonio Geld für die Instandsetzung der Soffitte

2642 ASpi, L. E. 190 (Lonzini, et al. 2014 = 130 Lamberti = 90 Belforti) *Giornale* (1611–1616, S. 77r, Transkript bei Lolli 2019, S. 189 f. und Manari 1866, S. 264.

2643 ASpi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 240v (Quellentext C).

2644 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 202v, Transkript bei Lolli 2019, S. 184.

2645 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 183r, Transkript bei Lolli 2019, S. 182.

2646 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 230r, Transkript bei Lolli 2019, S. 186.

2647 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 229r, Transkript bei Lolli 2019, S. 186.

2648 ASpi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 259r, Transkript bei Lolli 2019, S. 187.

2649 ASpi, L. E. 190 (Lonzini, et al. 2014 = 130 Lamberti = 90 Belforti) *Giornale* (1611–1616, S. 223v, Transkript bei Lolli 2019, S. 190.

und der Maler Baldassarre für erneute Vergoldungsarbeiten an der Soffitte.²⁶⁵⁰ Womöglich war es erneut zu einem Blitzschlag gekommen.

Leonardo Lolli hat vorgeschlagen, erneut in Valentino Martelli den Koordinator dieser Umgestaltungsarbeiten zu sehen.²⁶⁵¹ Tatsächlich erhält er in dem gesamten Zeitraum (zwischen Juli 1606 und Mai 1611) erneut einige Zahlungen, doch sind sie zu unspezifisch, um ihm diese Rolle sicher zuweisen zu können.²⁶⁵²

Dass die vom zwischen 1606 und 1611 amtierenden Kämmerer zusammengetragenen Arbeiten zur Verschönerung von S. Pietro überwiegend zwei besonderen Ereignissen dienen sollten, die im Frühjahr 1609 abgehalten wurden und damit überwiegend wahrscheinlich den Zeitraum zwischen 1608 und Frühjahr 1609 zu datieren sind, werden die beiden Folgekapitel ergeben.

b) Die Umgestaltung des Hochaltars und die Schaffung der Grablege für die heiligen Pietro und Stefano Abate auf dessen Rückseite (1608–09)

Alle weiteren vom Kämmerer aufgelisteten Ausgaben betreffen nun direkt oder indirekt den Hochaltar von S. Pietro. Eine Neugestaltung des Hochaltars war von Anfang an Bestandteil der Umgestaltungsplanungen für S. Pietro gewesen, wird er doch auch in der von mir so genannten „Hauptbuchung“ mit Valentino Martelli vom September 1591 genannt. Entsprechend des oben genannten Memorialeintrags haben die Arbeiten am Hochaltar am 15. Dezember 1591 mit der Verlagerung der in ihm befindlichen Reliquien begonnen. Daraufhin wurde, wie bereits ausgeführt worden ist, zunächst der vorbestehende Altarblock im Scheitel des Chorpolygons entfernt, um die geplante Umarbeitung des Chorgestühls hin auf eine Retrochor-disposition zu ermöglichen.²⁶⁵³

Anschließend ist an jener Stelle ein neuer Hochaltar errichtet worden, an der er sich heute noch befindet, das heißt auf Höhe der beiden seitlichen Zugänge zum Sanktuariumbereich und damit vor dem Chorgestühl und flankiert von den nun nach Westen verlagerten Zelebrantenbänken (Abb. 98, 150 und 531–539). Die bisherigen Ausführungen haben ergeben, dass offenbar bereits im Juni 1592 die Mensa auf den Hochaltar-Block gestellt worden ist; dementsprechend dürfte das auch heute noch bestehende Podium des um drei Stufen erhöhten Altars sowie dessen Altarblock bereits zwischen September 1591 und Juni 1592 unter Valentino Martelli geschaffen worden sein. Der Abschluss der Arbeiten am Hochaltar erfolgte laut des oben genannten Memorial-Eintrags des Kämmerers Zenobio da Perugia

2650 ASPi, L. E. 194 (Lonzini, et al. 2014 = 134 Lamberti) *Giornale* (1630–1634), S. 48v, Transkript bei Lolli 2019, S. 198.

2651 Lolli 2019, S. 175 (Überschrift).

2652 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 4v, 11r, 28v, 141v, 201v, 252r und 265r, Transkript bei Lolli 2019, S. 175f., 181, 184 und 187.

2653 S. o. ausführlich S. 690, 711 und 774.

noch vor Mai 1593.²⁶⁵⁴ Dass der bis dahin erstellte Altar von Martelli selbst entworfen wurde, ist zwar nicht sicher belegt, aber gut möglich, da für ihn Entwürfe für mehrere andere Altäre belegt sind.²⁶⁵⁵

Der zwischen 1606 und 1611 amtierende Kämmerer nennt nun zahlreiche weitere Arbeiten, die direkt oder indirekt den Hochaltar von S. Pietro betreffen. Unter den wesentlich durch private Spenden der Mönche finanzierten Arbeiten führt er beispielsweise eine Lampe auf, die er als „Lampa a modo di Regno con due (?) Coroni pieni di Gioie“ beschreibt.²⁶⁵⁶ Dabei handelt es sich um jene an Ostern 1603 (d. h. am 22. April) aufgestellte Lampe, die nach einem weiteren zeitgenössischen Memorialbericht „in Gestalt der Tiara“ („in foggia del regno papale“) gestaltet und mit zahlreichen transparenten Steinen versehen worden sei. Im Mai 1593 wird zulasten der Sakristei für 15,97 Scudi eine „Schachtel mit feinen Edelsteinen“ („una scatola di gioie finte“) „für die Lampe der Kirche“ („per la lampada della Chiesa“) erworben.²⁶⁵⁷ Diese hatte ein Goldschmied Adriano nach einem Entwurf des damaligen Abts von S. Pietro, Gerolamo Ruscelli (reg. 1595 und 1598 und noch einmal zwischen 1600 und 1603), geschaffen.²⁶⁵⁸ Damit hat also ein Abt von S. Pietro sich persönlich künstlerisch an der Ausstattung von S. Pietro beteiligt oder mindestens einen Programmentwurf geliefert; damit wird auf Gerolamo Ruscelli unten noch einzugehen sein.²⁶⁵⁹ Möglicherweise ist die Beschreibung der Lampe in den Quellen dahingehend zu interpretieren, dass sie jene gekreuzten Schlüssel nebst Tiara trug, die bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 an zahlreichen Stellen in der Kirche eingebracht worden war. Es ist unklar, ob diese Lampe für den Hochaltar oder für die Sakristei von S. Pietro bestimmt gewesen war, da die die übrigen, vom Kämmerer an dieser Stelle genannten Ausgaben sich sowohl auf die Sakristei (Reliquiare!) als auch auf den Hochaltar von S. Pietro beziehen. Die Mönche von S. Pietro hatten allerdings bereits im Jahre 1583 durch einen Silberschmied Giovanni Andrea eine Lampe schaffen lassen, die nach dem Wortlaut des entsprechenden Rechnungsbucheintrags für die Sakristei von S. Pietro bestimmt gewesen war, sodass hier möglicherweise kein Bedarf bestand.²⁶⁶⁰ Ein Rechnungs-

2654 S. o. Kapitel X.3.a).

2655 Die Autorenschaft von Valentino Martelli behauptet auch Bini [1848] II [Ms.], S. 197.

2656 ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241r (*Quellenteil C*).

2657 ASPi, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 70r, Transkript bei Lolli 2019, S. 172.

2658 ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 60v nach Manari 1866, S. 176; Transkript auch bei Lolli 2019, S. 174 f. In der Quelle wird das Datum folgendermaßen umschrieben: „questo anno 1603 alla Pascha che fu alli 22 d’Aprile“. das bedeutet, dass in S. Pietro das Osterdatum noch nach dem Julianischen Kalender berechnet wurde und die Aufstellung der Lampe an Karfreitag erfolgte; nach dem Gregorianischen Kalender fiel das Osterdatum im Jahre 1603 auf den 30. März; vgl. Grotefeld online (<http://www.manuscripta-mediaevalia.de/gaeste/grotefeld/rechner.htm>; Zugriff am 1. März 2017).

2659 S. u. Kapitel XI.6.a).

2660 ASPi, L. E. L. E. 185 (Lonzini, et al. 2014 = 125 Lamberti = 85 Belforti) *Giornale* (1582–1586), S. 53r nach Manari 1866, S. 169.

bucheintrag vermerkt für den Mai 1604 eine Zahlung „für Arbeit, die rund um die Steine der Lampe verrichtet wurde“ („in lavoro fatto intorno alle pietre della lampada“).²⁶⁶¹ Der Aufstellungsort der im Jahre 1603 vollendeten Lampe lässt sich so nicht sicher bestimmen.

In der Bilanz des Kämmerers sind außerdem Umgestaltungsarbeiten am gerade erst vollendeten Hochaltar genannt, die sich über andere Quellen auf die Jahre 1608 und 1609 datieren lassen. So erfolgt im Mai 1608 eine Zahlung für die Vergoldung des Tabernakels („per indorare il Tabernacolo“).²⁶⁶² Im Juli 1608 wird der Tischler Orazio di Pietro „für die Vergrößerung des Tabernakels“ („per accrescimento del tabernacolo“) bezahlt.²⁶⁶³ Im Mai 1609 erhält er hierfür zwei weitere Zahlungen, nun ergänzt um den Hinweis, dass er sich bei der Vergrößerung an Grund- und Aufrisszeichnungen zu orientieren, die ihm der Vergolder Fiorenzo Giuliani zuvor übergeben hatte („conforme alla pianta et profilo datoli da M. Fiorenzo Giuliani indoratore“).²⁶⁶⁴ Giuliani selbst erhält dagegen im August 1608 eine Zahlung für die Vergoldung des Tabernakels, im September für die Figuren der vier Kirchenväter für den Tabernakel („i 4 Dottori della Chiesa posti al Tabernacolo“) sowie im Oktober 1608 eine abschließende Zahlung für die Vergoldung und Bemalung des Tabernakels („per compito pagamento dell’indoratura, et pittura del Tabernacolo“).²⁶⁶⁵ Im September 1608 wird außerdem Blech für den Tabernakel beschafft; im Oktober 1608 außerdem karminroter Taft für eine kleine Kammer innerhalb des Tabernakels („braccia 2 di taffetà cremesino per un padiglioncello dentro al Tabernacolo“).²⁶⁶⁶ Es liegt also nahe anzunehmen, dass Orazio di Pietro nach den Entwürfen Giulianis den Holzkern für Zierelemente zur Vergrößerung eines am Hochaltar vorbestehenden Tabernakels geschaffen hatte, und dass Giuliani diese Zierelemente selbst ausführte.²⁶⁶⁷

Manari führt vor diesen Zahlungen außerdem einen sehr viel früheren Rechnungsbucheintrag an; danach soll Fiorenzo bereits 1585 schon einmal für die Vergoldung des Tabernakels bezahlt worden sein. Dies entspricht jedoch offensichtlich nicht den Tatsachen, da er als Beleg das *Giornale* Nr. 186 anführt, das, wie oben

2661 ASPI, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 107r, Transkript bei Lolli 2019, S. 173.

2662 ASPI, L. E. 188 (Lonzini, et al. 2014 = 128 Lamberti = 88 Belforti) *Giornale* (1601–1605), S. 99v, Transkript bei Lolli 2019, S. 178.

2663 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 112r, Transkript bei Lolli 2019, S. 179.

2664 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 154v, Transkript bei Lolli 2019, S. 181 und bei Manari 1866, S. 254f.

2665 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 116r, 119v und 123r, Transkript bei Lolli 2019, S. 179f. und bei Manari 1866, S. 254f.

2666 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 121r und 124r, Transkript bei Lolli 2019, S. 179f.

2667 Vgl. zu den Arbeiten am Tabernakel von 1608 und 1609 auch Bini [1848] II [Ms.], S. 197.

ausführlich dargelegt, tatsächlich aber den Zeitraum von Juni 1587 bis Mai 1591 erfasst.²⁶⁶⁸ Die von Manari genannte S. 126 könnte dabei ungefähr in das Wirtschaftsjahr 1590/1591 fallen; möglicherweise wurden diese Arbeiten in der ersten Hälfte des Jahres 1591 bezahlt.²⁶⁶⁹

Das bedeutet, dass der 1567/68 erstellte Hochaltar-Tabernakel vor der Verlagerung des Hochaltars noch einmal vergrößert und dabei vergoldet worden ist. Vielleicht handelte es sich bei dieser Maßnahme um eine verspätete Reaktion auf das wahrscheinlich nach 1577 zu datierende Visitationsdekret, wonach das 1591/92 gemeinsam mit dem Altar verlagerte Sakramentstabernakel in Silber und nicht etwa wie ursprünglich geschehen in Holz zu fertigen sei.²⁶⁷⁰

Die Gestalt des Sakramentstabernakels ist weder in seiner ursprünglichen noch in der zwischen 1608 und 1609 veränderten Form im Detail überliefert, da er zwischen 1627 und 1635 vollständig ersetzt worden ist.²⁶⁷¹ Es ist jedoch davon auszugehen, dass es sich um einen ziboriumsförmigen Aufsatz zur Weisung der Hostie in einer Monstranz und einen darunter befindlichen Schrein zur Verwahrung der konsekrierten Hostien gehandelt haben wird.²⁶⁷² Möglicherweise war dies die kleine Kammer, die mit dem karminroten Taft ausgekleidet wurde. Es handelte sich insgesamt um einen vergoldeten Tabernakel mit einem Holzkern, der mit den vier Kirchenvätern auch figürlichen Schmuck aufwies.

Für weitere, in jener Zeit am Hochaltar von S. Pietro ausgeführte Arbeiten ist nun zunächst jene zweite Liste einschlägig, in der der zwischen Mitte 1606 und Mitte 1611 amtierende Kämmerer von S. Pietro Ausgaben zur Verschönerung der Kirche von S. Pietro zusammentrug, die vor und während seiner Amtszeit wesentlich aus privaten Stiftungen einzelner Mönche von S. Pietro finanziert worden sind (*Quellenteil C*).²⁶⁷³ Hier findet sich nun ein Eintrag, wonach der Hochaltar auf der dem Chorgestühl zugewandten Seite mit edlen Steinen geschmückt worden sei, um hier „eine Grablege der heiligen Körper“ zu schaffen („per sepolim.o delli Corpi santi“, vgl. Abb. 536). Die Mittel hierfür seien aus den Nachlässen der beiden Mönche Don Clemente und Don Giuseppe aus Perugia hervorgegangen; sie belieben sich auf insgesamt 1.200 Scudi.²⁶⁷⁴ Dies ist eine außerordentlich hohe Summe,

2668 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 129 nach Manari 1866, S. 254.

2669 Die Eintragungen für September 1591 beginnen in jenem Band auf S. 154v; daraus ergibt sich die ungefähre zeitliche Einordnung der Einträge auf S. 126. Die Seiten vor S. 154v liegen mir leider nicht vor.

2670 S. o. Kapitel IX.2.

2671 S. u. Kapitel X.4.c).

2672 S. u. Kapitel X.4.c).

2673 Vgl. ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241r (*Quellenteil C*).

2674 „L'ornamento di Pietri nobili dell'Altar maggiore verso il Coro per sepolchro delli Corpi santi fatto parte de quattrini di Censi del P.D. Glemente, et parte delli danari lasciati dal P.D. Giuseppe di Perugia con spesa di Δ i200 in circa“, ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241r (*Quellenteil C*); Manari 1866, S. 270. Manari löst das Kürzel „Δ“ zu „D.“ und damit offensichtlich zu „Danari“ bzw. denari auf, was wiederum offensichtlich als „Geldeinheiten“ zu übersetzen ist. Diese scheinen

wenn man sie mit den ca. 2.000 Scudi vergleicht, die in dem Gesamtzeitraum von 1606 bis 1611 aus den Mitteln des Klosters selbst für den Kirchenbau aufgewendet wurden.²⁶⁷⁵ So wird verständlich, warum der Altar Bernard de Montfaucon bei seinem Besuch von S. Pietro noch im Jahre 1700 als eine der Hauptsehenswürdigkeiten von S. Pietro vorgeführt worden war.²⁶⁷⁶ Als getrennten Posten enthält die zweite Liste des Kämmerers außerdem einen „Fries über dem Hochaltar und darum herum, der das genannte Werk umgibt“ („Il fregio sopra l'altar maggiore, et d'intorno intorno che circondano [sic] d.^a opera“).²⁶⁷⁷ Gemeint ist damit offensichtlich das von den Pilastern getragene, durch intensiv farbige *Pietradura*-Arbeiten geschmückte umlaufende Gebälk des Altar-Aufbaus (Abb. 531 und 535 f.).²⁶⁷⁸ Die zusätzlichen Kosten für den Fries werden nicht der Liste nicht genannt.

Weitere Aufschlüsse über den Umfang und die Datierung der damit einhergehenden Arbeiten geben erneut die Rechnungsbücher. So wird im Februar 1609 Onofrio Marini „für die Vergoldung des Gitters des Hochaltars“ bezahlt.²⁶⁷⁹ Dieses Objekt ist auch in einer weiteren Buchung vom Mai 1609 enthalten, die aber noch zahlreiche andere Posten enthält. So wird hier zunächst der Stickermeister Giovanni für 50 Mitren für die Äbte für eine Translation bezahlt („per fattura di 50 mitre per li Abbati per la Traslatione“). Anschließend werden außerdem „verschiedene Arbeiten von Maurern und Schreibern“ bezahlt, „den Triumphbogen herzustellen, die Kirche und den Kreuzgang für die Translation zu bereiten“ („per diverse opere di muratori, et marangoni a far l'arco trionfale, et parare la chiesa, et claustro per la Traslatione“). Schließlich erhält Onofrio Marini Geld für die Vergoldung der Leuchter, für die Herrichtung es neuen Silberpastorals sowie erneut Geld für die Vergoldung des Gitters, mit dem wohl erneut jenes am Hochaltar gemeint ist, sowie für verschiedene Wappen und die Tür der Kirche („dell'indoratura de ceroferarii, [...] rassettare il Pastorale nuovo d'argento, [...] per indoratura del feretro, et diverse armi, et porta della chiesa“).²⁶⁸⁰ Erneut erscheint der Altar in den Rechnungsbüchern von S. Pietro erst wieder im April 1611, als der Steinmetz Lorenzo abschließend für die Fertigstellung des Frieses am Hochaltar bezahlt wird

durchweg Scudi zu entsprechen; jedenfalls löst Marengi, der am tiefsten das in S. Pietro angewandte Buchhaltungssystem durchdrungen hat (vgl. Fn. 177), das Kürzel „Δ“ immer direkt nach Scudi (bzw. „sc.“) auf vgl. z. B. die Transkripte bei Marengi 1915, S. 559.

2675 ASPI, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 185r.

2676 Vgl. de Montfaucon 1702, S. 380 (Dok. 27).

2677 ASPI, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241r (Quellenteil C); ungenaues Transkript bei Manari 1866, S. 270.

2678 Zu ähnlichen Inszenierungen von Hochaltären durch Zurschaustellung wertvoller Materialien im Florenz der gleichen Zeit vgl. Gampp 1995, sowie die übrigen Aufsätze im entsprechenden Sammelband von Cresti 1995; Verdon 1996.

2679 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 137r, Transkript bei Lolli 2019, S. 180.

2680 ASPI, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 152r, Transkript bei Lolli 2019, S. 181.

(„a mastro Lorenzo scarpellino per compito pagamento del fregio del nostro altare“).²⁶⁸¹ Im Jahr 1615 wird außerdem ein Maultierführer Baglione für den Transport von Steinen für den Hochaltar bezahlt.²⁶⁸²

Mit dem Gitter des Hochaltars ist offenbar jenes vor der zentralen Nische des Hochaltars gemeint, das von zwei metallenen Heiligenfiguren flankiert wird (Abb. 534–536); es ist offenbar der zentrale Teil der auf der Rückseite des Hochaltars eingerichteten Grablege. Allerdings handelt es sich heute nicht mehr um das 1609 geschaffene Gitter, da es in der Amtszeit von Abt Leone Pavoni im Jahr 1642 im Auftrag des Vikars der Sakristei, P.D. Giovanni Battista, neu geschaffen worden ist.²⁶⁸³ Sie muss damit um 1609 datiert werden und stand offenbar mit der Abhaltung eines größeren Fests in Verbindung. Ganz offensichtlich decken die Rechnungsbuchbelege in diesem Fall nur einen Teil der einschlägigen Zahlungen ab, da, wie dies der Kämmerer festhält, die am Hochaltar verrichteten Umgestaltungsarbeiten offenbar wesentlich aus privaten Mitteln der Mönche finanziert worden sind.

Fraglich ist also weiterhin, wie die Einrichtung der Heiligen-Grablege auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro und dessen Verzierung mit einem Fries aus *Pietradura*-Arbeiten im Einzelnen zu datieren ist. Dabei wäre auch zu fragen, ob diese Arbeiten bereits grundsätzlich Bestandteil der 1591 geplanten Umgestaltung des Hochaltars gewesen, oder ob sie erst nachträglich beschlossen worden sind. Eine nähere Datierung allein über die Auflistung des Kämmerers ist nicht möglich, da er zu Beginn der hier einschlägigen zweiten Liste ja angegeben hatte, dass diese sowohl Arbeiten aus seiner Amtszeit, als auch aus der Zeit davor beinhalte, in der er das Amt eines Zensors bekleidet hatte.²⁶⁸⁴ Aufschlussreich ist jedoch der Hinweis, wonach die Verkleidung der Altarrückseite im Hinblick auf deren Gestaltung „für die Grablege der heiligen Körper“ („per Sepolchro delli Corpi santi“) vorgenommen worden sei. Hierauf lassen sich nun zwei Einträge beziehen, die sich im Memoriale des zwischen 1606 und 1611 amtierenden Kämmerers von S. Pietro weiter vorn befinden. Im ersten Eintrag berichtet der Kämmerer davon, dass am 9. Mai 1609 erstmals nach zirka zehn Jahren wieder ein Generalkapitel in S. Pietro

2681 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 256v, Transkript bei Lolli 2019, S. 187.

2682 ASPi, L. E. 190 (Lonzini, et al. 2014 = 130 Lamberti = 90 Belforti) *Giornale* (1611–1616), S. 172r, Transkript bei Lolli 2019, S. 190.

2683 P.D. Giovanni Battista ließ außerdem die Treppen des Altare di S. Girolamo und jenen „der Madonna“ („quello della Madonna“) neu bemalen, ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 58r, transkribiert in Lolli 2019, S. 200.

2684 „Ricordo come oltre le dette Bonificationi fatte in Chiesa dalla Celleria, sono state anche fatte molte altre nobili spese, et prima mentre io ero Censuario fu f.[atto] [...]“, ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241r (*Quellentext* C). Die Formulierung ist hier nicht ganz eindeutig; möglich ist auch die Lesart, wonach die Liste nur Ausgaben beinhalten soll, die aus der Zeit vor 1606 stammen. Die Verwendung von „oltre [...]“ auch „et“ lässt aber die Interpretation wahrscheinlicher erscheinen, wonach die Liste *sowohl* Ausgaben aus der Zeit zwischen 1606 bis 1611 *als auch* Ausgaben aus der Zeit davor beinhaltet.

abgehalten wurde, wobei er ausführlich die umfanglichen Anschaffung und Vorbereitungsarbeiten beschreibt, die man für die Aufnahme der großen Zahl notabler Personen hatte vornehmen müssen (*Dok. 22, erster Eintrag*).²⁶⁸⁵ Im darauffolgenden Eintrag liefert der Kämmerer dann einen für ein solches Memoriale ungewöhnlich ausführlichen Bericht über einen der Höhepunkte in der Geschichte des Klosters von S. Pietro, nämlich die äußerst feierliche Translation der Reliquien des heiligen Pietro Abate und des heiligen Stefano in die Kirche S. Pietro, die am 17. Mai 1609 stattgefunden hatte (*Dok. 22, zweiter Eintrag*).²⁶⁸⁶ Gleichzeitig wurden im Rahmen dieser Zeremonie durch den Bischof von Perugia auch Teile der Reliquien des heiligen Herkulanus und des seligen Bevnigato in neue Altargräber transloziert. Zu dieser Feier waren nicht nur die fünfzig anwesenden Äbte und der Präsident der Cassinensischen Kongregation in feierlichster liturgischer Kleidung, sondern auch sechs Bischöfe, Abgesandte der übrigen Orden und viele der Bewohner von Perugia und seiner Umgebung zusammengekommen. Die Reliquien wurden in einer feierlichen und aufwendigen Prozession vom Dom auf einer vergoldeten Bahre durch die mit Triumphbögen geschmückte Stadt zum Kloster S. Pietro getragen, wo die Bahre zunächst auf dem Hochaltar platziert wurde. Dort wurde die Bahre in einer festlichen Zeremonie vom Präsidenten der Cassinensischen Kongregation inzenziert und dann für drei Tage auf einen reich geschmückten Katafalk in der Mitte der Kirche S. Pietro zur Verehrung ausgesetzt. Dann verlagerte man im Rahmen einer neuen Versammlung der Äbte und des Volkes die Reliquien in eine Bleikiste, deren mehrfache Versiegelung notariell beglaubigt wurde und stellte diese in eine Urne („arca“) aus rotem Stein. Diese wurde daraufhin „unter dem Hochaltar“ („sotto l’Altar maggiore“), aber das heißt wohl in ihrem neu geschaffenen, reich geschmückten Grab auf der Rückseite des Hochaltars verbracht.²⁶⁸⁷

Der Memorialbericht liefert also zunächst einmal einen *Terminus ante quem* für die Fertigstellungen der Arbeiten am umlaufenden Fries und der Grablege auf der Rückseite des Hochaltars; diese werden nämlich spätestens am 17. Mai 1609, dem Tag der feierlichen Reliquientranslation beendet gewesen sein. Durch die ausführlichen Schilderung der äußerst feierlichen Grablege unter Beteiligung der Bevölkerung, der Eliten der religiösen und weltlichen Institutionen der Stadt Perugia, des Bischofs sowie aller wichtigen Repräsentanten der Cassinensischen Kongregation wird außerdem deutlich, dass sich sämtliche Ausgaben des zweiten Teils der ersten Liste auf dieses festliche Ereignis beziehen; sie reichen von einer großen Zahl liturgischer Gewänder über den Katafalk und die Cassa für die beiden heiligen Körper bis hin zur Bezahlung der Musiker und der Kerzen für die Translationsfeier.²⁶⁸⁸ Auch die in der Liste mit den privat finanzierten Ausgaben

2685 ASPi, Lib. div. 38 (= Loncini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 220r.

2686 ASPi, Lib. div. 38 (= Loncini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 220v–221v.

2687 ASPi, Lib. div. 38 (= Loncini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 220v–221v. Vgl. zur Reliquientranslation auch Zucchini 2003a, S. 105 und ausführlich unten Kapitel **XI.7**.

2688 ASPi, Lib. div. 38 (= Loncini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241r (*Quellentext C*). In den Rechnungsbüchern findet sich noch folgender Eintrag, der der feierlichen Reliquientranslation zuzuordnen ist: 1619 wird Baldassarre d. Baroccio für eine Fahne für

genannten Vorhänge könnten sich auf die Translationsfeier beziehen;²⁶⁸⁹ möglicherweise waren diese aber auch für die Neuinszenierung der Reliquien in der Sakristei der Kirche bestimmt.

Aufschlüsse über den Beginn und Verlauf der Arbeiten geben die Berichte des Kämmerers allerdings nicht. Dafür lässt sich aus ihnen allerdings ablesen, von welcher fundamentalen Bedeutung die Datierung der Schaffung des umlaufenden Frieses und insbesondere die des Heiligengrabes an der Rückseite des Hochaltars und der ihnen zugrunde liegenden Beschlüsse für die Interpretation der gesamten Umgestaltungen sind, denen das Kircheninnere von S. Pietro seit September 1591 unterworfen worden war. Es stellt sich nun nämlich die Frage, ob die neue Präsentation der Reliquien von S. Pietro nicht etwa das Hauptmotiv für die gesamten Veränderungen am Kircheninneren von S. Pietro gewesen ist. So wäre es durchaus denkbar, dass die Bemalung der Wand- und Gewölbeflächen von Anfang an der Schaffung eines feierlichen Umraums für die neue Altar-Grablege dienen, und dass auch die Schaffung des Retro-Chores letztlich vor allem die Einrichtung eines Heiligengrabes an der Rückseite des Hochaltars ermöglichen sollte. Diese Interpretation wäre jedoch nicht zulässig, sollte sich herausstellen, dass der Beschluss zur Schaffung einer solchen Altar-Grablege ein Nachgedanke war, der erst nach einem vorläufigen Abschluss der Arbeiten an der räumlichen Disposition und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände des Sanktuariums aufgetaucht ist. In diesem Fall würde es sich bei den zwischen 1591 und 1609 erfolgten Umgestaltungen des Kircheninnenraums von S. Pietro nicht um eine einheitliche Kampagne, sondern eher um eine Reihe einzelner kleinerer, nach und nach beschlossener Maßnahmenbündel handeln, wie sich dies zumindest in Bezug auf die Gestaltung der Hochschiffe des Langhauses ja bereits angedeutet hatte.

Leider helfen bei der Beantwortung dieser Frage auch die bisher bekannten Rechnungsbuch-Einträge nicht weiter. So ist bisher nur ein einziger Eintrag bekannt, der sich auf die Schaffung des Grabmals an der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro bezieht, nämlich die Vergoldung „des Gitters des Hochaltars“ („della Segreta dell’altar maggiore“) durch den bereits als Vergolder des linken Orgelbalkons in Erscheinung getretene Onofrio Marini im Jahre 1609.²⁶⁹⁰ Dabei wird es sich um jenes Gitter handeln, das im Zentrum der Altar-Grablege die Nische mit dem Reliquiengefäß einerseits abschließt und andererseits sichtbar macht (Abb. 535 f.).

Die Datierung der Arbeiten an der *Pietradura*-Verkleidung des Hochaltars und der Einrichtung der Grablege an dessen Rückseite kann also derzeit nicht direkt aus den Quellen gewonnen werden. Die entscheidende Frage, ob diese Arbeiten bereits grundsätzlich Bestandteil der im September 1591 geplanten Umgestaltungen gewesen sind oder erst nachträglich beschlossen wurden, lässt sich durch umfänglichere

die „traslatione dei corpi di S. Pietro e compagni“ bezahlt; ASPi, L. E. 191 (Lonzini, et al. 2014 = 131 Lamberti = 91 Belforti) *Giornale* (1616–1620), S. 130 nach Manari 1866, S. 174.

2689 Ibid.

2690 ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 126 nach Manari 1866, S. 264.

Überlegungen jedoch dennoch mit hoher Wahrscheinlichkeit beantworten. Für eine nachträgliche Beschlussfassung spricht zunächst die Tatsache, dass der Kämmerer Zenobio da Perugia für spätestens Mitte 1593 eine Fertigstellung des Hochaltars behauptet hatte. Allerdings wäre es zumindest grundsätzlich auch denkbar, dass Zenobio nur eine zwischenzeitliche Fertigstellung gemeint hatte, bei der der Altar zwar in seiner grundsätzlichen Struktur vollendet war, die Mönche aber aufgrund der erheblichen Kosten gezwungen waren, die in *Pietradura* und vergoldetem Metall geplanten Arbeiten so lange aufzuschieben, bis auch die für diese Arbeiten erforderlichen Mittel schließlich zur Verfügung standen. Zu beachten ist allerdings, dass bei Zenobio von einem Heiligengrab am Hochaltar keine Rede ist. Für die Opfermesse hinreichend geweiht kann der Altar Mitte 1593 jedenfalls nicht gewesen sein, da offenbar noch keine Reliquien in ihn zurückgeführt worden waren; ein Vollzug der Opfermesse wäre jedoch auf einem auf der Mensa platzierten Tragaltar möglich gewesen.²⁶⁹¹

Zu beachten ist nun außerdem, dass man laut des bereits mehrfach zitierten Memorialeintrag vom 15. Dezember 1591 an jenem Tag die Reliquien des S. Pietro Abate aus dem alten Altar in die Sakristei verbracht habe „in der Absicht, sie in den geplanten neuen Altar zurückzuführen“ („Ricordo come a dì 15 Dicembre furono trasportate le reliquie di S. Pietro Abbate dall’Altar vecchio alla Sagrestia et questo per poter fare il Choro novo con animo di rimetterli nell’altar novo si farà“).²⁶⁹² Dies könnte man nun wieder als Hinweis darauf lesen, dass bereits beim Beginn der Umgestaltungskampagne von 1591 die Einrichtung einer Grablege auf der Rückseite des Hochaltars geplant gewesen war.

Diese Interpretation des Memorialeintrags ist jedoch nicht zwingend. Genauso gut denkbar wäre, dass ursprünglich geplant gewesen war, Pietros Reliquie auch im neuen Hochaltar so zu verwahren, dass dies für einen Betrachter von außen nicht weiter erkennbar gewesen wäre. Was der Memorialeintrag jedoch in jedem Fall nachweist, ist der Umstand, dass man ursprünglich nicht etwa plante, den Körper des Pietro Abate dauerhaft in der im Rahmen der laufenden Umgestaltungskampagne zu einer Reliquienkapelle umgestalteten Sakristei von S. Pietro zu verwahren, wie dies für den überwiegenden Teil der übrigen Reliquien der Kirche und dabei auch für das zusätzlich zu den Körperreliquien zu Prozessionszwecken offenbar ab 1561 und spätestens vor 1573/1575 erstellte Kopfreliquiar des Pietro Abate zutreffen sollte.²⁶⁹³ Die Aufstellung des Körpers von S. Pietro Abate in der Sakristei war vielmehr von Anfang an nur temporär angelegt gewesen.

Auffällig ist außerdem, dass im Memorialeintrag von 1591 die Reliquien des S. Stefano Abate gar nicht genannt werden. Dies muss verwundern, da dessen Grablege im gemeinsamen Heiligengrab bis zum Mai 1609 formal fast gleichwertig

2691 Durch die Entfernung der Reliquien ist der Altar nach den geltenden Regelungen exekriert worden, was eine Neuweihe zwingend erforderlich gemacht hätte. Diese hätte jedoch ohne eine Zuführung der Reliquien nicht erfolgen können, vgl. Braun 1924 I, S. 525 f. meN.

2692 S. o. S. 774.

2693 S. o. Kapitel VIII.4.a) und u. Kapitel X.6.

mit jenen des S. Pietro Abate inszeniert werden sollte, indem beide Heilige auf der Rückseite des Altars jeweils durch eine sehr ähnlich gestaltete Bronzestatue repräsentiert wurden (Abb. 535 f.). Auch die Nichtnennung der Stefano-Reliquien lässt also bereits vermuten, dass die Einrichtung eines Heiligengrabs auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro beim Beginn der Umgestaltungsarbeiten in S. Pietro eben doch noch nicht geplant worden ist.²⁶⁹⁴

Entscheidend für die letztliche Klärung dieser Frage ist jedoch der Befund, dass die Einrichtung eines Heiligengrabs auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro in der „Hauptbuchung“ des Valentino Martelli nicht aufgeführt ist.²⁶⁹⁵ Oben ist nämlich ausführlich nachgewiesen worden, dass diese sämtliche im September 1591 geplanten und bis spätestens Mitte 1593 abgeschlossenen Arbeiten auflistet, die im Kircheninneren ausgeführt werden sollten.²⁶⁹⁶ Nun könnte man natürlich einwenden, dass sich die Einrichtung des Heiligengrabs summarisch hinter dem Ausdruck „*far l'altare maggiore*“ verbergen könnte. Dies ist jedoch höchst unwahrscheinlich, wenn man letztlich davon ausgehen möchte, dass die Einrichtung des Heiligengrabs auf der Rückseite des Hochaltars der eigentliche Grund für die gesamte, im September 1591 begonnene Umgestaltung des Kircheninneren von S. Pietro gewesen ist; der vermeintliche eigentliche Kernpunkt der gesamten Umgestaltungskampagne wäre dann in der Hauptbuchung und auch an keiner anderen Stelle überhaupt genannt worden.

Diese Einschätzung findet sich auch durch den Denkmalsbefund bestätigt. So hat die in einer in *Pietradura* ausgeführten Schauarchitektur ausgeführte Grablage eine deutlich andere Höhe als die Rückwand des Hochaltarblocks. Dies fällt allerdings erst ins Auge, wenn man den Altar von einer erhöhten Position wie etwa einer der Kanzeln aus betrachtet (Abb. 546), von wo aus die Grablage in der Tat wie nachträglich angestückt wirkt. Zu beachten ist dabei, dass der heute sichtbare Altartabernakel erst zwischen 1627 und 1635 geschaffen worden ist; die Tatsache, dass er auf beiden Bauteilen aufliegt, ist also kein Beweis dafür, dass der Hochaltar und die Grablage zumindest strukturell gleichzeitig errichtet worden sind.

Es ist daher davon auszugehen, dass die Einrichtung des Heiligengrabs auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro erst nachträglich beschlossen worden ist. Es scheint nun tatsächlich so, dass die unter Valentino Martelli begonnenen Arbeiten Mitte 1593 vollständig abgeschlossen waren, und dass es sich bei den später erfolgten Arbeiten – wie etwa auch bei der Umgestaltung der Hochschiff-Wände durch die Aliense-Bilder im Langhaus von S. Pietro – um nachträgliche Ausweitungen der ursprünglichen Umgestaltungsplanungen gehandelt hat.

Dies betrifft auch die in den Listen des von Mitte 1606 bis Mitte 1611 amtierenden Kämmerer genannten „Bonificationi“ der Kirche. Tatsächlich sind dabei nur sehr wenige Arbeiten zu einem sehr frühen Zeitpunkt erfolgt; nachweisbar

2694 S. zur nachträglichen Erfindung des heiligen Stefano Abate um 1608/09 oben S. 234 ff.

2695 Vgl. ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 154v (Quellenteil B1).

2696 S. o. Kapitel X.2.b).

ist dies nur für die bereits 1603 geschaffene, wohl für den Hochaltar bestimmte Lampe. Nur eine einzige Arbeit lässt sich dagegen sicher auf einen sehr späten Zeitpunkt datieren, nämlich die Rahmung der Aliense-Bilder im Jahre 1610. Einige für den Kircheninnenraum und die räumliche Disposition von S. Pietro bestimmende Arbeiten sind dagegen nachweislich in den Jahren 1608 und 1609 erfolgt, nämlich die Schaffung des linken Orgelbalkons und die Vergrößerung des Hochaltar-Tabernakels. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesen Arbeiten um jene „Verschönerungen in der Kirche („*abbellimenti in Chiesa*“), die laut des ersten hier einschlägigen Memorialeintrags des zwischen 1606 und 1611 amtierenden Kämmerers als notwendige Voraussetzung für die Abhaltung des Generalkapitels der Cassinensen in S. Pietro im Mai 1609 empfunden und durchgeführt wurden.²⁶⁹⁷ Sie wären damit also Teil einer offenbar spätestens seit 1608 geplanten Umgestaltungskampagne, die das Kloster zum ersten Mal seit 24 Jahren gegenüber den Vertretern der Cassinensischen Kongregation wieder als repräsentabel erscheinen lassen sollte. Dabei ist unbekannt, ob die Grablege der beiden Klosterheiligen von Anfang an als Bestandteil der Planungen für das Generalkapitel war; aufgrund des großen Umfangs und der erheblichen Kosten der damit in Zusammenhang stehenden Arbeiten kann der entsprechende Beschluss aber wohl nicht erst im Jahre 1609 erfolgt sein. Damit erscheint es als sehr wahrscheinlich, dass auch die Schaffung des umlaufenden Frieses und die Einrichtung der Grablege zwischen 1608 und 1609 zu datieren sind.

Obwohl es sich bei den Umgestaltungen von ca. 1591–1609 also in Wahrheit um eine lose Folge einzelner Kampagnen gehandelt hat und einzelne Arbeiten vor und nach diesem Zeitraum vorgenommen worden sind, sollen die Umgestaltungen jener Periode in den anderen Abschnitten des vorliegenden Text aus Praktikabilitätsgründen als „Umgestaltungskampagne von 1591–1609“ angesprochen werden. Es würde den Text überfrachten, wenn hier in jedem Falle allzu differenziert formuliert würde.

c) Ein neuer Tabernakel für den Hochaltar (1627–1635) und ein Antependium (1727)

Im Jahr 1615 stifteten ein Mönch Don Graziano und ein Don Andrea Gelder für sechs teilvergoldete Engel aus Walnussholz (Abb. 591i–591m), die laut einer Skizze wohl aus der Hand des beauftragten Künstlers Giampietro Zuccari in einem Halbkreis aufgestellt werden sollten (Ab. 591n). In einer Ausstellung nach der Restaurierung der Figuren in der Sakramentskapelle ab Dezember 2022 (Abb. 809a) wurde diese ursprüngliche Aufstellung nahe dem Hochaltar vermutet. Später wurden vier der Engel auf den seitlichen Zugängen zum Sanktuariumsbereich aufgestellt; der

Verbleib der weiteren zwei Engel ist unbekannt. Die den Engeln laut der Skizze beigegebenen Weihrauchfässer sind heute verloren.²⁶⁹⁸

Eine weitere wesentliche Veränderung erfuhr der Hochaltar noch einmal am Ende der 1620er Jahre. So sind im entsprechenden Rechnungsbuch von Mai 1627 bis Dezember 1628 diverse Zahlungen an den in Rom arbeitenden Bildhauer Sante Ghetti verzeichnet, der zu jener Zeit in Rom den heute auf dem Hochaltar-Aufbau befindlichen steinernen Tabernakel fertigte (Abb. 431 und 531–543).²⁶⁹⁹ Dieser sollte nun den erst zwischen 1608 und 1609 durch Fiorenzo Giuliani und Orazio di Pietro vergrößerten, ursprünglich aus dem Jahr 1567 stammenden Tabernakel ersetzen. Hierfür hatte der bereits genannte Abt Alessandro Pocopani da Brescia im Jahre 1627 dem Kloster Geld gestiftet; die genannten Zahlungen im Rechnungsbuch verweisen auch auf diesen Abt als Geldgeber.²⁷⁰⁰ 1628 und 29 erhielt ein gewisser „Simone Mulattiere“ Zahlungen für die Überführung von Teilen des Tabernakels aus Rom.²⁷⁰¹ Möglicherweise wurde der Tabernakel nun bereits aufgestellt, erhielt in den Folgejahren jedoch noch ein Figurenprogramm. So wurde im Jahre 1632 ein unbestimmter römischer Künstler für eine vergoldete Madonnenfigur auf dem Tabernakel bezahlt,²⁷⁰² 1635 Francesco di Guido d. J. für die Anbringung von „Seraphen“. ²⁷⁰³ Damit sind offenbar die zahlreichen vergoldeten stehenden

2698 „L'anno 1615 furono fatti sei angeli di noce tocchi d'oro per la chiesa, pagati di avanzi di industrie, non essendo posto ne l'entrata ne l'uscita alli libri, a parte furno dati denari da don gratiano nostro, et ci andò la controscritta spesa, videlicet: per il legname compro per mano del padre don Andrea scudi 12; pagati a mastro Pietro Zuccaro per la fattura scudi ottantaquattro; per indoratura e fattura scudi dicisette baiocchi 30; per spese e altro scudi diece“, ASPI, Lib. div. 111 (= Lonzini, et al. 2014, S. 428, Nr. 112), S. 133v–134r; zit. nach der o.g. Ausstellung. Zu Giampietro Zuccari vgl. N. N. s.v. Zuccari, Giampietro, in: *ThB XXXVI* (1947), S. 574 f.

2699 ASPI, L. E. 193 (Lonzini, et al. 2014 = 133 Lamberti = 93 Belforti) *Giornale* (1626–1629), S. 54r, 54v, 88v, 93v, 96v, 126r und 132v, transkribiert bei Lolli 2019, S. 194–197 und bei Manari 1866, S. 272 f., der zusätzlich noch S. 149r nennt.

2700 Der erste der in der vorhergehenden Fußnote genannten Einträge vermerkt ausdrücklich: „Per il M. R. P. D. Alessandro [Pocopagni] Abbate titolare // a Mo Sante Ghetti scudi cento ventiquattro, b. 21 ½, di tanti gli si da credito per altri e tanti che il detto P. D. Alessandro da Brescia Abbate a conto del tabernaculo che il detto fa per la nostra chiesa di S. Pietro ha consegnato in mano del M. R. P. A.“ (zit. nach Lolli 2019, S. 195). Bini zitiert eine ähnliche Stelle (vielleicht auch dieselbe?), vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 238, siehe auch Bini [1848] II [Ms.], S. 197 f.

2701 ASPI, L. E. 193 (Lonzini, et al. 2014 = 133 Lamberti = 93 Belforti) *Giornale* (1626–1629), S. 135r, 170r, nach Manari 1866, S. 272.

2702 ASPI, L. E. 194 (Lonzini, et al. 2014 = 134 Lamberti) *Giornale* (1630–1634), S. 71, nach Manari 1866, S. 272 f.

2703 ASPI, L. E. 195 (Lonzini, et al. 2014 = 135 Lamberti = 95 Belforti) *Giornale* (1634–1638), S. 55, nach Manari 1866, S. 273.
Diese Rechnungsbucheinträge scheint Bini nicht zu kennen; anhand anderer Quellen kommt er jedoch zum gleichen Ergebnis, wonach um 1630 ein neuer Tabernakel in Rom geschaffen wurde, Bini [1848] II [Ms.], S. 198 f. Für die Figuren präsentiert er ein Zitat aus der Ausgabe der „Graziani“-Chronik im ASPI, wonach diese durch private Stiftungen finanziert worden sein sollen: „Si fa preparamento per il Capitolo nel Monastero di S. Pietro, perciò si è cavato fuori una Lampada di Argento fatto fare a Firenze a spese del P. Abe D. Zenobio di Antria di valuta sc Scudi ... [sic]. Si vede

Engel und sitzenden Putten gemeint, die heute die Tabernakelarchitektur bevölkern (Abb. 531). Mauro Bini geht davon aus, dass es sich dabei mindestens teilweise um Figuren handelt, die man von dem ehemaligen Holztabernakel auf den neuen Steintabernakel transferiert habe. Fraglich ist allerdings, warum sich die Mönche von S. Pietro dann so viel Zeit mit der Anbringung der Figuren gelassen hatten.²⁷⁰⁴

Der Sakramentstabernakel besteht – wie dies für das 16. Jahrhundert auch in vielen anderen Kirchen nachgewiesen werden kann – aus einem tempiettoartig gebildeten Ziborium, das mit reichen *Pietradura*-arbeiten verziert ist.²⁷⁰⁵ Auf seiner Vorderseite befindet sich in der Sockelzone eine Hostienkammer, die mit einer Metalltür verschlossen ist, die eine Abbildung des Schmerzensmanns aufweist (Abb. 531). In dem Ziborium befindet sich auf der Vorderseite eine Kreuzigung (Abb. 542); auf der Rückseite ist dagegen eine Geißelung Christi zu sehen (Abb. 541). Diese scheinen als ikonographische Ergänzungen der Darstellung des Schmerzensmanns auf der Tür der Hostienkammer zu verstehen zu sein (Abb. 531). Sie sind offenbar von Anfang an Bestandteil des Entwurfs des neuen Hochaltar-Tabernakels gewesen. Darauf verweist auch der Umstand, dass Christus auf der Rückseite des Tabernakels von vergoldeten Darstellungen Johannes des Täufers und Mariens flankiert wird (Abb. 541), wobei letztere offensichtlich jene Figur ist, auf die eine der oben genannten Quellen Bezug nimmt. Offenbar wird hier ikonographisch auf eine Deësis Bezug genommen, für deren klassische Ausprägung Christus allerdings als Weltenrichter erscheinen müsste. Möglicherweise liegt hierin eine Bezugnahme auf die Darstellung einer Szene der Apokalypse auf dem Triumphbogen oberhalb des Altars (Abb. 487).

Die beiden Darstellungen Christi an den Schauseiten des Tabernakels scheinen also tatsächlich zum Ursprungsbestand des Tabernakels zu gehören. Das bedeutet aber nicht, dass der Tabernakel von nun an nicht mehr auch zur Aussetzung des Sakraments benutzt wurde, wie dies in S. Pietro seit 1567 der Fall gewesen war. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die beiden Darstellungen Christi temporär entfernt werden konnten und nur den leeren Tabernakel füllen konnten, solange dort keine Eucharistie zur Anbetung ausgestellt war. Als Christusdarstellungen waren sie in dieser Zeit als bildliche Verweise auf die konsekrierte Hostie zu verstehen.

Die Darstellung des Schmerzensmanns nimmt im Übrigen Bezug auf eine analoge Darstellung im Sakramentsaltar in der Cappella Vibi, in dem mindestens

sopra l'Altare il nobile, e sontuoso Tabernacolo di Porfido con n° (28) di figure di metallo dorato fatto fare in Roma a spese del P.D. Angelo da Brescia [Bini löst dies zu Alessandro Pocopagni auf] Abbate Titolare prafesso [sic] in detto Monastero“, „Graziani“, Memorie di Perugia, Abschr. Macinara: Macinara [17. Jh.] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 33 nach Bini [1848] II [Ms.], S. 198.

2704 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 238 mit Bezug auf ASPi, L. E. 190 (Lonzini, et al. 2014 = 130 Lamberti = 90 Belforti) *Giornale* (1611–1616), S. 172. Der Rechnungsbucheintrag scheint jedoch nicht als Beleg für diese Vermutung, sondern vielmehr für die Errichtung des gesamten Tabernakels gemeint zu sein; ohnehin deckt das zitierte Rechnungsbuch den Zeitraum von 1611–1616 ab.

2705 Die tempiettoartigen Sakramentstabernakel des 16. Jahrhunderts sind durch Claire Guinomet umfassend untersucht worden, vgl. Guinomet 2013.

seit 1473 das Sakrament verwahrt worden ist (Abb. 769).²⁷⁰⁶ Wie oben bereits ausgeführt worden ist, ist unklar, ob die Cappella Vibi ihre Aufgabe als Sakramentskapelle vollständig verloren hat, als in S. Pietro im Jahre 1567 erstmals ein Sakramentshaus auf dem Hochaltar errichtet wurde.²⁷⁰⁷ Es scheint, als habe die Funktion wenigstens teil- oder zeitweise fortbestanden, da Abt Carlo Francesco della Penna noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Sakramentskapelle hinter der Nordwand des linken Seitenschiffs errichten ließ. Wie die folgenden Ausführungen ergeben werden, hatte Abt Penna dabei bestimmt, dass die neue Sakramentskapelle, die anstelle zweier vorbestehender Kapellen errichtet wurde, zahlreiche ehemalige Funktionen der vier ehemaligen nordöstlichen Seitenkapellen von S. Pietro übernehmen sollte – und unter diesen Funktionsübernahmen war die Aufgabe der Verwahrung des heiligen Sakraments, die zuvor der Cappella Vibi zugekommen war.²⁷⁰⁸

Insgesamt scheint die Umgestaltung des Hochaltartabernakels keinen funktio-nellen Veränderungen bzw. Änderungen in der Nutzungsweise gedient zu haben. Stattdessen hat es sich bei dieser Maßnahme wohl vor allem um eine ästhetische Ajourierung und eine zumindest teilweise aus den privaten Mitteln eines Mönchs von S. Pietro bezahlten erheblichen materialtechnischen und künstlerischen Aufwertung dieses auch liturgisch prominenten Ausstattungsstücks gehandelt zu haben. Dass dieses Ziel auf eindrucksvolle Weise erreicht wurde, zeigen nicht zuletzt der 1702 publizierte Reisebericht des Bernard de Montfaucon (*Dok.* 27) und die seit dem 18. Jahrhundert erschienen Kunstführer, die den Hochaltar oft als eine der Hauptattraktionen im Kircheninneren präsentieren.²⁷⁰⁹

Parallel zu dem neuen Altartabernakel wurde außerdem im Jahre 1628 bei Cosimo Merlino in Florenz eine neue Lampe in Auftrag gegeben. Als Geldgeber tritt in den Buchungen erneut ein Mönch des Klosters hervor, nämlich „M.^o R. P. D. Zenobio“; die Zahlungen reichen vom Mai bis November 1628.²⁷¹⁰ Der Aufstellungsort der neuen Lampe geht aus den Buchungen nicht hervor; es erscheint jedoch naheliegend, dass sie ebenfalls für den Hochaltar der Kirche bestimmt war und dort die 1585 bzw. 1603 gearbeitete ältere Lampe ersetzte oder ergänzte. Sie wird in einem Gutachten des Akademiepräsidenten Baldassarre Orsini vom 8. August 1796 beschrieben, mit dem jener vergeblich versuchte, die Zerstörung der Lampe um ihres Materialwerts willen zu verhindern. Danach fand sich auf ihr eine Aufschrift „Cosmus Merlinus Bonon. Aurif. Magni Ducis Hetruriae Inv.

2706 S. o. S. 677 ff.

2707 S. o. Kapitel IX.2.

2708 S. u. Kapitel XII.4.b).

2709 De Montfaucon 1702, S. 380 (*Dok.* 27). Reiseführer: Galassi 1774, S. 32 f.; Galassi 1778, S. 31; Galassi 1792, S. 28; Orsini 1784, S. 21; Siepi 1822b, S. 584; De Stefano 1902a, S. 26; Kauffmann 1987, S. 472; Siciliani 1994, S. 45 f. sowie Giovanni Francesco Morelli nennt den Tabernakel dagegen nur nebenbei, vgl. Morelli 1683, S. 48.

2710 ASPi, L. E. 193 (Lonzini, et al. 2014 = 133 Lamberti = 93 Belforti) *Giornale* (1626–1629), S. 100v, 121r, 127r und 130r, transkribiert in Lolli 2019, S. 196 f. und Manari 1866, S. 274 f. mit Fehler bei der Datierung.

et sculpsit Floren. A. D. M. D. C. XX“.²⁷¹¹ Laut Orsini habe sie die Ikonographie der klugen und der törichten Jungfrauen aufgewiesen und sei von hervorragender künstlerischer Qualität gewesen.²⁷¹²

Nach einem bei Luigi Manari abgedruckten Quellenexzerpt bestätigt der Peruginer Chronist und Zeitgenosse der Aufstellung der Lampe, Francesco Macinara, dass die Mittel für die Lampe aus den privaten Mitteln des Mönches Zenobio aus Antria bereitgestellt worden seien. Damit setzt sich also tatsächlich auch hier die Entwicklung fort, wonach seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts ein Großteil der Veränderungen innerhalb des Kircheninnenraums von S. Pietro nicht mehr aus der Kasse des Klosters, sondern vielmehr aus privaten Stiftungen der Mönche finanziert werden. Darüber hinaus zählt Macinara nach dem Zitat Manaris die Anschaffung der Lampe zu den Vorbereitungen „für das Kapitel des Klosters S. Pietro“ („per il Capitolo del Monasterio di S. Pietro“) im Jahre 1630.²⁷¹³ Auch Bini zitiert aus Macinaras Bericht, und nach dem bei ihm abgedruckten, von Manari abweichenden Exzerpt scheint Macinara darüber hinaus auch die Errichtung des neuen Tabernakels mit der Abhaltung des Kapitels zu begründen.²⁷¹⁴ Offenbar wurde im Jahre 1630 also erneut ein Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation im Kloster S. Pietro in Perugia abgehalten, und offenbar hielten es die Mönche dafür erneut für notwendig, hierfür die Ausstattung der Kirche weiter aufzuwerten. Im Gegensatz zu den Veränderungen von 1608 und 1609 handelte es sich über die künstlerische und materielle Aufwertung der bestehenden Einrichtungsgegenstände des Altarraums hinaus allerdings nicht auch noch um eine qualitative Veränderung der räumlichen Disposition.

Wahrscheinlich steht die Abhaltung des Generalkapitels der Cassinensen auch mit einer weiteren Aufwertung von Pietro Abate innerhalb der Stadtgemeinschaft

- 2711** Gutachten des Baldassarre Orsini, in: ASPi, Mazzo LXXXV, fasc. 3 [„Requisizione napoleonica degli argenti e dei quadri del Monastero di San Pietro, loro consegna, stima e recupero, 1796–1797.“] (= Lonzini, et al. 2014, S. 354 f., Nr. 64), o. P., zit. nach Lolli 2019, S. 221, s. a. Manari 1866, S. 171. S. u. Fn. 3981.
- 2712** Orsini beschreibt, dass um den oberen Teil der Lampe die fünf weisen Jungfrauen gesessen hätten. Sie würden mit ihren Lampen, die sie nun anzuzünden scheinen, einen Kreis um das eigentliche Licht bilden. In der anderen Hand hielten sie die Ölkrüge, mit denen sie die Lampen auffüllen wollten. Im unteren Teil und eng an der Lampe hätten dagegen die fünf törichten Jungfrauen gesessen. Die Lampe sei insgesamt mit sehr schönen Reliefs und Sägearbeiten („trafori“) geschmückt gewesen, Orsini, in: ASPi, Mazzo LXXXV, fasc. 8 (= Lonzini, et al. 2014, S. 354 f., Nr. 64), transkribiert bei Lolli 2019, S. 220–222 (hier S. 221 f.) und Manari 1866, S. 170–172 (hier S. 171).
- 2713** Manari zitiert: „si fa preparazione per il Capitolo del Monasterio di S. Pietro, e perciò si è cavato fuori una lampada d’argento fatta fare a Fiorenza a spese del P. Abate D. Zenobio d’Antria“, nach Macinara [17. Jh.] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 33; Manari 1866, S. 275.
- 2714** Bini zitiert: „Si fa preparazione per il Capitolo del monastero di S. Pietro[...] Si vede sopra l’altare il nobile e sontuoso tabernacolo di porfido con n. *** [sic] di figure di metallo dorato, fatto fare in Roma dal P. D. Angelo [sic] da Brescia, Abbate“, Macinara [17. Jh.] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 33, zit. nach Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 238. Tatsächlich handelte es sich, wie oben ausgeführt, um den Abt Alessandro da Brescia.

von Perugia in Zusammenhang; so wurde dieser nämlich zwei Mal, am 22. Januar 1631 und erneut am 8. Juni 1653, zum Stadtpatron und Beschützer der Stadt erklärt.²⁷¹⁵ Möglicherweise ergibt sich die Aufwertung des Altarraums von S. Pietro auch aus einer Kombination der beiden Ereignisse. Auf die Aufnahme des Pietro Abate in die Gemeinschaft der Patrone und Schutzheiligen von Perugia wird bei der Analyse der Umgestaltungen jener Jahre noch einzugehen sein.

Möglicherweise ist in jene Zeit auch die Errichtung des Baldachins über dem Hochaltar von S. Pietro zu datieren (Abb. 427f., 432f. und 477, 482f.). Bemerkenswerterweise konnte zu diesem prominenten und künstlerisch nicht unbedeutenden Ausstattungsstück des Sakrariumsbereichs keine Quelle im Archivio di S. Pietro aufgefunden werden. Die Zuschreibung des Gemäldes der Schlüsselübergabe an Petrus auf der Innenseite an Benedetto Bandiera beruht lediglich auf einer Tradition, die auf eine unbewiesene Behauptung Serafino Siepi fußt. Auch Binis Zuschreibung an Giacinto Gimignani und Georg Kauffmanns Zuschreibung an Silla Piccinini lassen sich durch Quellen nicht untermauern; sie beruhen möglicherweise auf einer kennerschaftlichen Einschätzung der Autoren.²⁷¹⁶

Der Grund dafür, dass bisher keine Quellen zur Schaffung des Baldachins aufgefunden werden konnten, liegt nun möglicherweise darin begründet, dass er in jener ab ca. 1608 einsetzenden Phase geschaffen wurde, in denen die Umgestaltungsarbeiten im Sakrariumsbereich von S. Pietro überwiegend durch private Spenden der Mönche erfolgt sind. Eine solche private Spende würde jedoch, wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, nicht notwendig in den Rechnungsbüchern von S. Pietro erscheinen und uns nur durch besondere Umstände – etwa gesonderte Auflistungen durch einen Kämmerer oder Chroniken – bekannt werden. Ein solcher besonderer Umstand könnte nun im Falle des Baldachins ausgeblieben sein.

Wenn man nun tatsächlich annehmen möchte, dass der Baldachin von S. Pietro durch private Spenden finanziert wurde, so ist er jedoch am wahrscheinlichsten um 1630 zu datieren, da zu dieser Zeit der Altarbereich noch einmal umgestaltet wird, und da der Baldachin bei einer Fertigstellung bereits um 1608/09 in der Liste des zwischen 1606 und 1611 amtierenden Kämmerers aufgeführt worden wäre. Schließlich war den Äbten der Cassinensischen Kongregation durch die kuriale Ritenkongregation im Jahre 1628 der begrenzte Gebrauch von Baldachinen

2715 S. u. Fnn. 3589 und 3590.

2716 Der Baldachin wird ohne Zuschreibung und Datierung genannt bei Galassi 1774, S. 38f.; Galassi 1778b, S. 41; Orsini 1784, S. 22 und Galassi 1792, S. 32. Die Zuschreibung des Gemäldes an Benedetto Bandiera erfolgt bei Siepi 1822b, S. 586f. und wird übernommen durch De Stefano 1902a, S. 28f. Sie wird aus stilistischen Gründen vehement bestritten bei Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, Mezzanotte und Farnedi 2005, S. 38. Manari behauptet, Bini habe den Baldachin Giacinto Gimignani zugeschrieben, Manari 1864b, S. 560, Fn. 4. Zuschreibung an Silla Piccinini bei Kauffmann 1987, S. 473. Vgl. dazu auch Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, Mezzanotte und Farnedi 2005, S. 37.

zugestanden worden, sodass der Baldachin von S. Pietro möglicherweise infolge dieses Privilegs und in zeitlicher Nähe zu dessen Erlass geschaffen wurde.²⁷¹⁷

Für die Jahre 1627 und 1628 verzeichnen die Rechnungsbücher auch zahlreiche Reparaturarbeiten, wobei allerdings nicht klar ist, ob sich diese auf die Kirche oder auf die Klostergebäude beziehen.²⁷¹⁸

Eine wesentliche Ergänzung erfuhr der Hochaltar dann noch einmal um 1727, als Abt Carlo Baldizoppi den Altarblock mit einem vom Silberschmied Francesco Bartoccini geschaffenen Silber-Antependium ausstatten ließ. Dieses wurde erneut aus privaten Stiftungen der Mönche von S. Pietro finanziert.²⁷¹⁹ In dem nachträglich erstellten Künstlervertrag vom 8. Januar 1727 verpflichtet sich Francesco Bartoccini, das Antependium zwischen 1726 und 28 ganz aus Silber „con argento tutto di carlino bollato di buona, e perfetta qualità“ nach einem Entwurf zu fertigen, den ihm der Maler Mattia Batini aus Città di Castello vorlegen würde.²⁷²⁰ In einem Zahlbeleg vom 20. Januar 1719 nehmen die Mönche von S. Pietro das fertiggestellte Antependium mit großer Zufriedenheit ab. In Absprache mit ihnen war Francesco Bartoccini von der Zeichnung Batinis abgewichen und hatte nach Zeichnung von Giacinto Boccanera durch die Hinzufügung von Metallions und anderen Figuren abgewichen. 415 Scudi erhielt der Künstler daraufhin sofort, die zur vollen vereinbarten Summe verbleibenden 100 Scudi und 905,84 Scudi für das verwendete Material sollte der Künstler in nächster Zeit erhalten. Dabei hielt der Zahlbeleg außerdem fest, dass das Geld aus dem Erbe des Bischofs Cristoforo Sigismondo von Herberstein stammte, der im Kloster verstorben war und der Sakristei Geld hinterlassen hatte.²⁷²¹

2717 S. u. Kapitel XI.5.d). Eine Datierung um 1630 wird auch angenommen in Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, Mezzanotte und Farnedi 2005, S. 38 und wird dort mit einer Altarweihe in jenem Jahr begründet. Für ein solches Weihedatum fehlen jedoch jegliche Anhaltspunkte.

Bereits im Jahre 1613 wird ein Baldachin für die von S. Pietro abhängige Pfarrkirche S. Costanzo in Perugia geschaffen (ibid., S. 38); möglicherweise ist der Baldachin für S. Pietro damit ebenfalls in jenes Jahr zu datieren, da ansonsten die Hauptkirche erst nach ihrer Pertinenz einen Altarbaldachin erhalten hätte.

2718 Diverse Stellen im ASPi, L. E. 193 (Lonzini, et al. 2014 = 133 Lamberti = 93 Belforti) *Giornale* (1626–1629), transkribiert bei Lolli 2019, S. 195–197.

2719 Gutachten des Baldassarre Orsini, in: ASPi, Mazzo LXXXV, fasc. 3 [„Requisizione napoleonica degli argenti e dei quadri del Monastero di San Pietro, loro consegna, stima e recupero, 1796–1797.“] (= Lonzini, et al. 2014, S. 354f., Nr. 64), o. P., transkribiert bei Lolli 2019, S. 220–222 (hier S. 221) und Manari 1866, S. 170–172 (hier S. 170f.).

2720 ASPi, L. C. 69, S. 56v–57v, transkribiert in Lolli 2019, S. 209f. (fälschlich nachgewiesen als ASPi, L. C. 61, S. 2 bei Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 271).

2721 ASPi, L. C. 69, S. 73r–75v (hier S. 73r–75r), transkribiert bei Lolli 2019, S. 210–213. Bini berichtet (wohl nach der Memorialliteratur des Klosters), man habe von dem Erbe in der Folge „Einrichtungsgegenstände und Ausschmückungen“ erworben („arredi e ornamenti“), Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 270.

Manari führt den Gesamtpreis von 1.421,54 Scudi an und reproduziert auch eine Auflistung der Einzelposten, nennt jedoch keine Quelle.²⁷²² In jedem Fall handelte es sich bei dem Silberantependium um eine der höchsten Ausgaben, die das Kloster für ein Ausstattungsstück bezahlt hatte; die gesamte Umgestaltung von 1591/92 hatte 2.200 Scudi gekostet.

Das Antependium war abnehmbar und wurde laut Galassi in der Kommode an der Nordwand der Sakristei von S. Pietro verwahrt. Er berichtet, dass es dazu gedient habe, den Hochaltar an den Hauptfesten zu schmücken.²⁷²³ Es ist nicht mit dem heute am Hochaltar befindlichen Antependium identisch (Abb. 531 und 547), da dieses bereits 1798 durch die französische Besetzung eingeschmolzen wurde.²⁷²⁴

In einem Gutachten vom 8. August 1796, mit dem Orsini als Direktor der Peruginer Accademia del Disegno durch das Herausstreichen seiner besonderen künstlerischen Qualität die Zerstörung des Paleottos verhindern wollte, beschrieb er es als ein Werk des Settecento („del secolo 17“) mit einer Darstellung des Falls des Magiers Simon in der Mitte, flankiert von einer Himmelfahrt der Heiligen Benedikt und Scholastika. Diese Darstellungen seien von Grotesken, Blattwerk, Cartelli und anderem Schmuck umgeben.²⁷²⁵ Bini, der das Werk noch im Original gesehen hatte, behauptet dagegen, die Himmelfahrt des heiligen Benedikt sei in der Mitte gewesen.²⁷²⁶

X.5 Die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 und das Altarwerk des Pietro Perugino

In der Vergangenheit ist die Forschung davon ausgegangen, dass im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 auch folgenreiche Maßnahmen an Peruginos Altarwerk mit der Himmelfahrt Christi vorgenommen wurden. So gingen Autoren davon aus, dass nun die durch eine Quelle im Archivio di S. Pietro belegte Rück- und Höherverlegung des Altarwerks erfolgt sei, während andere Autoren dieser Umgestaltungskampagne die Zerlegung des Perugino-Altars zuordnen wollten.²⁷²⁷ Wie oben

2722 Manari 1866, S. 271. Vgl. außerdem Manari 1864a, S. 457; Manari 1865b, S. 161 und Manari 1864a, S. 59 f.

2723 Galassi 1774, S. 65 f. Galassi 1792, S. 59 f.

2724 S. u. Kapitel XIII.1.

2725 Baldassarre Orsini nach Manari 1866, S. 170 f.

2726 Vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 271 und zu dessen Lebensdaten Fn. 187.

2727 Galassi behauptet eine *Verlagerung* des Perugino-Altarbilds im Rahmen der 1591 beginnenden Umgestaltungskampagne und datiert diese Maßnahme konkret an den Anfang des 17. Jahrhunderts. Er gibt als Motiv für die Verlagerung die Errichtung der Grabanlage für die heiligen Pietro und Stefano Abate an der Rückseite des Hochaltars

von S. Pietro an. Er weiß, dass die *Zerlegung* des Altarbilds erst 1751 erfolgt ist, Galassi 1792, S. 50f.

Siepi behauptet ohne Quellenbeleg, die *Verlagerung* habe am 16. Dezember 1600 stattgefunden; (Siepi 1822b, S. 579 „Fn. *“). Die von ihm verwendeten (aber wohl fehldatierten) Quellen betreffen wohl nur die Neufassung des Hochaltars; die Rückverlagerung von Peruginos Altars schlägt er dieser Maßnahme nur zu, weil ihm Arbeiten am Hochaltar als plausibler Zeitpunkt für eine solche Maßnahme erscheinen. Die Tagesdatierung wird er von Lancellotti übernommen haben (vgl. vgl. Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 265r/ Dok. 23).

Manari ist bezüglich des Verlagerungszeitpunkts unentschieden. 1587: Manari 1864a, S. 457; 1593 oder kurz danach: *ibid.*, S. 462.

Die übrige Literatur geht (außer Camesasca) von einer *Zerlegung* von Peruginos Altar bereits bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 aus, wobei die Haupttafeln in das Chorhaupt und die übrigen Tafeln im Inneren der Kirche verteilt worden sein sollen. In diesem Zuge werden Teile der tatsächlich 1567 und 1751 erfolgten Ereignisse miteinander verschmolzen.

Bombe behauptet eine Zerlegung des Altars und die Verteilung der Tafeln über den Kircheninnenraum im Rahmen der 1591 begonnenen Kampagne, wobei Teile der Tafeln ins Chorhaupt verlegt wurden, Bombe 1912, S. 176; Bombe 1914b, S. 238; ähnlich: Gnoli 1913, S. 83 und Jullian 1961, S. 61 und Marcelli 2004, S. 258; Garibaldi und Innamorati 2004, S. 151. Fälschlicherweise geht Bombe außerdem davon aus, das Altarbild sei im Jahre 1751 in die Sakramentskapelle gelangt. Manuali geht davon aus, dass dies im Jahre 1600 geschehen ist, Manuali 2003, S. 63f.

Laura Teza behauptet die Zerlegung des Perugino-Altars im Jahre 1591 durch Valentino Martelli, der damit beauftragt worden sei, „die Kirche gemäß den neuen Bedürfnissen des nachtridentinischen Ritus neu zu gestalten“ („[...] incaricato di ristrutturare la chiesa secondo le nuove esigenze del rito controriformato“), Teza und Stopponi 2001, S. 219, Fn. 270.

Ettore Camesasca behauptet, dass Cesare Crispolti jun. und Ottavio Lancellotti belegen würden, dass den Menschen im Seicento „solche Komplexe“ (gemeint ist Peruginos Altarbild in der Form der von Bini und Bombe postulierten „Mauer“, die mit den vorderen Chorschranken identisch ist), die den Blick auf die „Tribuna“ blockieren würden, nicht mehr gefallen hätten, weshalb man das Altarbild zerlegt habe, Camesasca 1959, S. 73. Die Behauptung in Bezug auf Crispolti und Lancellotti ist schlicht falsch. Er legt ihnen hier eine Motivation für die Zerlegung des Hochaltars in den Mund, die in Wahrheit Camesascas eigene Spekulation ist.

Zu seiner Datierung scheint Camesasca durch die Missdeutung von Morellis Bericht über die Verlagerung der Predellentafeln gekommen zu sein (Dok. 25). So meint er irrtümlicherweise, Morellis Bericht würde darüber hinaus insgesamt die Zerlegung von Peruginos Altar belegen, die Camesasca daher in die 1650er datiert (vgl. *ibid.*, S. 75 zur Tav. 94a). Den Bericht der „Notanda“ von um 1763 (Dok. 30f.) und die übrigen einschlägigen Primärquellen deutet er nun dahingehend, dass die dort genannten Tafeln im Jahre 1650 in den Chorbereich verlegt worden wären, von wo sie dann im Jahre 1751 über den Kirchenraum verteilt wurden. Vgl. auch Castellaneta und Camesasca 1969, S. 97.

Ganz ähnlich argumentiert Pietro Scarpellini. Er behauptet, das Perugino-Altarbild sei 1591 im Zuge der von Gisberto Martelli verantworteten umfassenden Umgestaltung des Kircheninneren komplett zerlegt worden. Da er diese Umgestaltungskampagne dadurch motiviert sieht, einen gegenreformatischen Ritus zu ermöglichen, und da er Peruginos Himmelfahrtsaltar ebenfalls an der Wand der vorderen Chorschranken lokalisiert, ist er wohl davon ausgegangen, dass hier im Zuge der „Gegenreformation“ ein Lettner niedergelegt wurde. Dabei sei die Haupttafel hinten im Chor „sopra la porta della ringhiera“ angebracht worden, wie man Lancellottis *Scorta Sagra* entnehmen könne (tatsächlich stammt dieses Zitat von Giovanni Francesco Morelli, s. u.), die Predellentafeln in die Sakristei verbracht und die Propheten-*Tondi* an den Eingang

ausführlich dargestellt wurde, ist durch mehrere Quellen jedoch eindeutig belegt, dass Rück- und Höherverlagerung bereits im Jahre 1567 erfolgt war. Dabei wurden allerdings nur die Haupttafel mit der Himmelfahrt Christi und die sie bekrönende Gottvater-Lünette in die zu diesem Zwecke eigens verkleinerte Nische im Zentralfenster des Chorpolygons verlegt; die das Altarwerk ursprünglich rahmende „Cassa“ und die Rahmenteile der Predella wurden verworfen, wobei die von Perugino gemalten Tafeln an einen unbekannten Ort verlagert wurden.²⁷²⁸ Weiter unten wird dagegen ausführlich dargelegt werden, dass durch den Bericht der Notanda von um 1763 im Archivio di S. Pietro gesichert ist, dass die Verlagerung der Himmelfahrtstafel und der Gottvater-Lünette aus der Zentralnische des Chorpolygons heraus erst im Jahre 1751 erfolgt ist.²⁷²⁹ Die Fehldatierung der Maßnahmen erfolgte jeweils aufgrund einer fehlerhaften Einordnung und Datierung der beiden genannten Primärquellen. Dabei wollten die Autoren die Verlegung bzw. Zerlegung von Peruginos Bildwerk offensichtlich vor allem deshalb Valentino Martelli zugeschlagen, weil ihnen die durchgreifende Neuordnung der räumlichen Disposition von S. Pietro zwischen 1591 und 1609 schlicht als der plausibelste Zeitraum für eine solch radikale Maßnahmen erschien.²⁷³⁰ Der übrige Teil der Literatur, die diese stillschweigenden Schlussfolgerungen nicht mitvollzog, hat aus Mangel an weiteren Anhaltspunkten auf eine engere Datierung der Verlagerung sowie der Zerlegung verzichtet.²⁷³¹

Abgesehen davon, dass die beiden genannten Maßnahmen sicher in die Jahre 1567 bzw. 1751 datiert werden können, gibt es auch überhaupt keinen Grund, der überaus umfassenden Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 auch die Rückverlagerung des Perugino-Altarwerks zuzurechnen. Alle der um 1600 unternommenen Maßnahmen, von der Vorverlagerung des Hauptaltars über die Wiederherstellung der Retrochordisposition bis hin zur Bemalung sämtlicher Wandflächen sind auch denkbar, wenn Peruginos Altarbild bereits vom Hauptaltar gelöst und die Haupttafeln im erhöhten Bereich des mittleren Fensters im Chorpolygon eingebracht waren. Außerdem gehört eine Rückverlegung des Altarbilds nicht zu der ansonsten sehr detaillierten Leistungsbeschreibung des Architekten und Bauaufsehers Valentino Martelli vom September 1591, die sämtliche bei der Umgestaltungskampagne auszuführende Arbeiten beinhaltet (der von mir sog. „Hauptbuchung“, s. u.).

In den Einzelbuchungen zu den in dieser Zeit im Kircheninneren von S. Pietro vollzogenen Arbeiten finden sich allerdings Belege für die Herstellung einer „tenda

der Kirche gebracht worden, Scarpellini 1984, S. 93. Ähnlich wie Camesasca und die übrigen Autoren der von Bombe initiierten Tradition einer Zerlegung des Altarbilds im Jahre 1591 verschmilzt er hier also die Ereignisse, der Jahre 1567 und 1751 zu einem einheitlichen Vorgang.

2728 S. o. Kapitel IX.1.

2729 S. u. Kapitel XII.4.

2730 S. Fn. 2727.

2731 Keine Datierung: Crispolti [sen.] [1597] [Ms.], S. 128; Bini [1848] II [Ms.], S. 196; die Verlagerung verschweigend Orsini 1784, S. 32.

dell’Ancona“.²⁷³² Möglicherweise wurde in jener Zeit ein Ziborium oder ein Vorhang geschaffen, mit dem das Altarbild entweder geschmückt oder zeitweise verhüllt werden konnte. Oberhalb der drei zentralen Fenster des Chorpolygons finden sich drei Leisten, die im Zuge der Ausmalung des Sanktuariums offenbar mit übermalt wurden (Abb. 445 und 454). Möglicherweise wurden von hier ursprünglich Vorhänge herabgelassen, mit denen das Altarbild und die Seitenfenster verdeckt werden konnten.

Dennoch hat Peruginos Altarwerk bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 eine ganz zentrale Rolle gespielt. So werden die folgenden Überlegungen ergeben, dass Peruginos Himmelfahrt sogar den eigentlichen inhaltlichen wie formalen Zielpunkt der zu jener Zeit geschaffenen neuen bildlichen Dekoration des Kircheninneren gebildet hat.²⁷³³ Außerdem haben die gleichzeitigen Veränderungen an der umgebenden räumlichen Disposition den unmittelbaren Bezug des Altarbilds zum Ritenvollzug am Hochaltar so stark beeinträchtigt, dass dessen Zerlegung im Jahre 1751 überhaupt erst denkbar wurde.²⁷³⁴

X.6 Die Neuordnung der Reliquien von S. Pietro: Die Umgestaltung der Sakristei in eine Sakramentskapelle und ein Kunstkabinett

Wesentlicher Bestandteil der Umgestaltung von ca. 1591–1609 war außerdem die Neuordnung des Reliquienschatzes von S. Pietro. Die bisher erlangten Erkenntnisse über die Geschichte des Reliquienschatz des Klosters seien hier kurz zusammengefasst: Laut Antonio Veghi hatten sich im Jahre 1436 im Hochaltar von S. Pietro zum einen ein „Kästchen“ („cofanetto“) mit den Reliquien der Heiligen Stephanus und Pietro Abate befunden, sowie zum anderen ein „Korb aus Rinde“ („canestrello de scarza“) mit nicht weiter beschrifteten Knochen (Dok. 4b). In der Mitte des 17. Jahrhunderts hatte Ottavio Lancellotti behauptet, im Jahre 1500 seien in den Hochaltar von S. Pietro die Reliquien des Pietro Abate, der Apostel Petrus und Paulus sowie der heiligen Katharina rückverlegt worden. Seine Angaben sind aufgrund des von ihm verwendeten, obskuren Quellenverweises jedoch sehr unzuverlässig. Im Zusammenhang mit der Neufassung des Chorgestühls von S. Pietro erfahren wir aus der Memorialliteratur des Klosters, dass am 5. September 1534 die Knochen des Pietro Abate unter Abt Girolamo da Genova auf einen erhöhten Ort in der Sakristei gestellt wurden; aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich hierbei um eine provisorische Lösung für die Dauer der Umbauarbeiten. Seit dem Jahr 1575 ist in S. Pietro ein Kopfreliquiar nachweisbar, das möglicherweise erst

2732 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 179r (Quellentext B).

2733 S. u. Kapitel **XI.3.d**.

2734 S. u. Kapitel **XI.8**.

in jenem Jahr geschaffen war, damit der Heilige bei der seit 1573 stattfindenden jährlichen Prozession zu seinen Ehren in Form von Reliquien und einer Effigie in Kopfform präsent sein konnte. Für das Jahr 1591 ist durch einen bereits mehrfach zitierten Memorialbericht belegt, dass die Reliquien des Pietro Abate aus dem Hochaltar in die Sakristei verlegt wurden, um das neue Chorgestühl zu schaffen. Das *Instrumentum* eines Notars Francesco Torelli spricht in diesem Zusammenhang von der Schaffung einer neuen Cassa für die Reliquien, die er mit seinem Siegel versehen habe.²⁷³⁵

Diesen Angaben sei hinzugefügt, dass Teile des Reliquienschatzes von S. Pietro zu unterschiedlichen Zeiten in den Turm der Kirche gebracht wurden, um ihn vor den häufigen, die Bausubstanz stark gefährdenden Blitzen zu schützen (einen Blitzableiter erhielt S. Pietro erst am 15. Juli 1788)²⁷³⁶. Genannt wird hier in den Quellen unter anderem ein Teil des Kreuzes Christi. Nachweisbar ist dieses Vorgehen nach derzeitigem Kenntnisstand allerdings erst seit 1674; möglicherweise wurde diese Praxis erst in jenem Jahr begonnen.²⁷³⁷ Im Jahre 1798 ist bei der Zerstörung der aus Silber gefertigten Einrichtungsgegenstände im Rahmen der französischen Okkupation des Kirchenstaats auch von einigen Reliquiaren und dem Kopfreliquiar von S. Pietro Abate die Rede.²⁷³⁸ Zu Anfang des 20. Jahrhunderts zählt Silvano De Stefano die bedeutendsten Bestandteile des mittlerweile in die Cappella degli Angeli verlagerte Reliquienschatz der Kirche auf: „der Kopf des S. Pietro Vincioli Abate, der Kopf von S. Chelidonia, die Arme des Mönchs S. Stefano, ein Knochenstück des Märtyrers und Bischofs S. Biagio. Ein Knochen von S. Lorenzo martire, etc. [sic.]“ (Abb. 792, 795).²⁷³⁹

2735 S. o. S. 690, 711 und 774 und dabei insb. Fnn. 2235 (auch zum Notarsbericht) und 2289.

2736 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 303 nach ASPi, Lib. div. 93 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 94), S. 123r, mwA.

2737 Im Jahre 1731 wurde Campanile wiederhergestellt. Dabei brachte man über dem großen Fenster Richtung Osten einige Reliquien ein, darunter eine des heiligen Kreuzes und einen Stein, auf dem man „Ave purissima semper Virgo Maria, quae ex dignitate, qua Dei mater es, imperare potes angelis, et demoniss, ne huius turri noceant, praecipue angelis ut eam custodiant. Anno Domini MDCCXXXI“, Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 280.

Im Jahre 1774 wurde bei Reparaturarbeiten ein Bleikistchen mit Heiligenreliquien aufgefunden, die Abt Gio. Battista Gualterotti (offensichtlich als Präsident der Cassinensischen Kongregation) 1674 hier eingebracht hatte. Die Reliquien wurden 1774 hier belassen und sogar noch erweitert; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 292 nach ASPi, Lib. div. 93 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 94), S. 52f.

Diese waren wahrscheinlich bei den Reparaturarbeiten für den großen Blitzschlag von 1674 eingebracht worden, Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 259 mwA nach ASPi, Lib. div. 91 (= Lonzini, et al. 2014, S. 419, Nr. 92) am Anfang und Lib. Div 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 27r und 106v.

2738 S. u. S. 1245.

2739 „Tra le molte reliquie, le più insigni sono: il Capo di S. Pietro Vincioli Abate; il Capo di S. Chelidonia; le braccia di S. Stefano Monaco. Un pezzo d'osso di S. Biagio Vescovo e martire. Un osso di S. Lorenzo Martire ecc.“, De Stefano 1902a, S. 20. Vgl. auch Manari 1865b, S. 56, der als ursprünglichen Aufbewahrungsort der Reliquien aber noch die Sakristei von S. Pietro angibt.

Den im Jahre 1591 bestehenden Reliquienschatz von S. Pietro anhand dieser Angaben genau zu bestimmen, ist unmöglich. Es scheint jedoch, dass er bereits im 16. Jahrhundert weit über die bei Antonio Veghi genannten Reliquien des heiligen Pietro Abate und des heiligen Stephanus hinausgegangen war. Laut des Memorialberichts von 1591 hatte man ursprünglich geplant, die Reliquien in den neuen Hochaltar zurückzuführen. Ausdrücklich genannt wird dabei nur die Entfernung und die Rückführungsabsicht der Reliquien des Pietro Abate, doch wird diese Formulierung hier offensichtlich als *pars pro toto* für sämtliche scheinbar ja bis 1591 weiterhin im Hochaltar von S. Pietro befindlichen Reliquien gebraucht.

Wie die bisherigen Ausführungen ergeben haben, wurde nachträglich – und zwar höchstwahrscheinlich im Jahre 1608 – der Plan gefasst, die Körperreliquien der heiligen Pietro und des Stefano Abate in eine neu zu schaffende Grablege auf der Rückseite des verlagerten und zwischenzeitlich vollendeten Hochaltars von S. Pietro zu verbringen. Bei ihrer temporären Translozierung aus dem Hochaltar in die Sakristei am 15. Dezember 1591 hatte dagegen noch lediglich der Plan bestanden, die Reliquien in den Hochaltar zurückzuführen ohne sie in einer Grabanlage gesondert zur Schau zu stellen.²⁷⁴⁰ Bei den Reliquien des „S. Stefano Abate“ handelte es sich im Übrigen eigentlich um solche des heiligen Stephanus, den man nun aber als dessen Nachfolger „Stefano Abate“ missverstand und so aus dem ersten Märtyrer der Christusnachfolge nun einen fiktiven neuen Lokalheiligen kreierte.²⁷⁴¹

Offenbar entschloss man sich, die übrigen Reliquien nicht in den Hochaltar von S. Pietro zurückzuführen. Vielmehr wurde nun entschieden, diese und die bisher möglicherweise auch an anderen Stellen aufbewahrten Reliquien von S. Pietro in der Sakristei aufzustellen, die bisher nur als provisorischer Aufbewahrungsort für Reliquien bei Baukampagnen in Erscheinung getreten war. Hierfür wurde die Sakristei zu einer Reliquienkapelle fortentwickelt.

Diese neue Zweckbestimmung der Sakristei ist nachweisbar durch eine im Gebälk der Altarwand in der Sakristei befindlichen Inschrift, die lautet: „Wenn du kommst, um den Altar zu betrachten, verehere die heiligen Reliquien der gläubigen Väter, die dieser Altar verwahrt“ („Si Quis Ades Mirare Aram Venerare Piorum Reliquias Patrum Quas Habet Ara Sacras“, Abb. 901).²⁷⁴² Zu beachten ist nun, dass die Altarwand der Sakristei nicht etwa bei der Errichtung der Sakristei im Jahre 1451²⁷⁴³ oder im Rahmen jener Ausstattungskampagne der 1560er und 1570er Jahre geschaffen wurde, in deren Zuge der Maler Girolamo Danti (1547–1580) im Jahr 1574 die großen Historien-Fresken an die drei übrigen Seitenwände der Sakristei gemalt hat.²⁷⁴⁴ Auch ist die durch Ottorino Gurrieri behauptete Datierung

Zur hier vermuteten Anreicherung (und Verlagerung) des Reliquienschatzes durch Abt Pavoni s. u. Fn. 3811.

2740 S. o. Kapitel X.4.b).

2741 S. o. S. 234 f.

2742 Galassi 1774, S. 64; Galassi 1792, S. 58 f.; Siepi 1822b, S. 603; De Stefano 1902a, S. 35.

2743 S. o. Fn. 1772.

2744 S. o. Fn. 2305.

der Altarwand in das Jahr 1521 durch die von ihm behaupteten Quellen in keiner Weise belegt.²⁷⁴⁵

Vielmehr scheint es, als wäre die künstlerische Gestaltung der Südwand der Sakristei zumindest in ihrer heutigen Form erst im Umfeld der Umgestaltungsphase von ca. 1591–1609 und in der unmittelbaren Folgezeit entstanden. So ist die Bemalung der Altarwand und der Kapellennische erst durch den auch an der im September 1591 begonnenen Umgestaltung des Kircheninneren beteiligten Silla Piccinini und seine Werkstatt erfolgt.²⁷⁴⁶ Über der linken Tür sind in zwei übereinander angeordneten Bildfeldern oben den Barmherzigen Samariter, unten jedoch Josef und seine Brüder zu sehen (Abb. 905b); möglicherweise sind die Bilder typologisch aufeinander bezogen. Über der rechten Tür finden sich in ähnlicher Anordnung das Gleichnis vom Verlorenen Sohn und Jesus und die Samariterin am Brunnen (Abb. 905c). Die unteren Bilder sind erst im Jahr 2023 freigelegt worden, als die beiden seit 1820 darüber befindlichen verkleinerten Kopien von Peruginos Propheten-Tondi von Pietro Savorelli entfernt wurden.²⁷⁴⁷ Unklar ist die Ikonographie an der Laibung des Bogens um den Sakristeialtar, die möglicherweise auch von Silla Piccinini stammt. Es scheint, als wäre die Rückwand der zentralen Nische bei der Entfernung des Reliquienschanks um 1642–44 vorverlagert worden, sodass die Fresken in der Laibung nun teilweise verdeckt wurden (Abb. 905g–905i).²⁷⁴⁸ Silla Piccinini wird zuweilen außerdem die Gewölbedekoration mit alttestamentarischen Binnenbildern und einer Grotteskendekoration zugeschrieben.²⁷⁴⁹ Die Lünetten werden dagegen einem anderen Maler ohne sichere Zuschreibung gegeben.²⁷⁵⁰ Möglicherweise erhielt die Sakristei überhaupt erst jetzt einen Altar.

Am 14. August 1594 wurden durch den Goldschmied Giovanni Andrea aus Perugia außerdem sechs silberne Kerzenständer geschaffen, „die für die Sakristei

2745 So aber Gurrieri 1967–68, S. 181, Fn. 11 und darauf beziehend auch Blasio 2019, S. 121. Die entsprechenden Zahlungsbelege beziehen sich allerdings auf die beiden Ambone, die freilich teilweise aus dem Konto der Sakristei bezahlt werden, s. o. Fn. 2210.

2746 Galassi nennt nicht den Zeitpunkt ihrer Erschaffung, berichtet aber, dass sie von Silla Piccinini und seiner Werkstatt bemalt worden sei, Galassi 1774, S. 63; Galassi 1792, S. 58; Orsini 1784, S. 40; Siepi 1822b, S. 602; De Stefano 1902a, S. 34. De Stefano schreibt sie als erster Francesco di Guido zu; *ibid.*, S. 35. Falls damit der an der von Martelli geleiteten Umgestaltungskampagne beteiligte Francesco di Guido d. J. gemeint sein soll, würde auch De Stefano für eine Datierung der gesamten Altarwand in die Zeit dieser Umgestaltungskampagne plädieren.

2747 S. u. Fn. 4000.

2748 S. u. S. 1181 ff.

2749 Zuschreibung an Silla Piccinini (Ausnahmen gekennzeichnet): Galassi 1774, S. 64; Galassi 1792, S. 58; Orsini 1784, S. 40 (ohne Piccinini; seien mittelmäßig); Siepi 1822b, S. 601 f.; De Stefano 1902, S. 34; Manari 1864a, S. 462 Fn. 2 (Zuschr. Giovanni Battista della Marca); vgl. auch Blasio 2019, S. 120.

2750 Lünetten, Maler unbekannt (bis auf die gekennzeichneten Ausnahmen): Galassi 1774, S. 63 f.; Orsini 1784, S. 40; Galassi 1792, S. 58; Manari 1864a, S. 462 Fn. 2 (Zuschr. Giovanni Battista Lombardelli); De Stefano 1902a, S. 34 (Zuschr. Silla Piccinini); vgl. außerdem Blasio 2019, S. 120 (Erwägung eines nordeuropäischen Malers, mwL).

bestimmt waren“ („dedicati alla Sagrestia“).²⁷⁵¹ Dieser hatte zuvor bereits am 4. Mai sechs Kerzenständer fertiggestellt, wobei der Rechnungsbuch-Eintrag so unglücklich formuliert ist, dass nicht klar wird, ob es sich um sechs zusätzliche oder um dieselben sechs Kerzenständer handelt, wie jene, die erst im August 1594 fertiggestellt werden sein sollen.²⁷⁵² Diese Frage lässt sich womöglich durch ein Dokument klären, das fast genau zweihundert Jahre später verfasst worden ist. Als der Akademiepräsident Baldassarre Orsini am 8. August 1796 nämlich ein Gutachten erstellt, um die geplante Zerstörung von Silberschmiedearbeiten durch die französische Besetzung um ihres Materialwerts willen zu verhindern, berichtet er, dass sechs künstlerisch sehr wertvolle Kerzenständer auf dem Hochaltar stünden; außerdem existierten sechs weitere, kleinere Kerzenständer für den Hochaltar, die fast gleich wie die ersteren sechs gestaltet seien.²⁷⁵³ Es ist nun also davon auszugehen, dass Giovanni Andrea tatsächlich zwei Mal sechs Kerzenständer geschaffen hatte, wobei die größeren, bereits im Mai fertiggestellten Ständer tatsächlich für den Hochaltar bestimmt waren. Die kleineren aber waren entsprechend des eingangs genannten Memorialberichts aus dem August 1594 im Gegensatz zu Orsinis Angaben ursprünglich für die Sakristei bestimmt und sollten dort möglicherweise bereits dessen neuen Altar schmücken, wo, wie dies die Inschrift auf der Altarwand nahelegt, die Reliquien von S. Pietro gewiesen wurden. Warum sollte der Hochaltar auch zwei fast gleich gestaltete Serien von Kerzenständern erhalten?²⁷⁵⁴ Auch die kleineren Kerzenständer wurden dem Hochaltar wohl erst zugewiesen, als der Reliquienschatz in den 1640er Jahren unter Abt Pavoni in die Cappella degli Angeli verlagert wurde.²⁷⁵⁵

Nach Anfertigung der neuen malerischen Dekoration und des Altarschmucks scheint es jedoch zu einem Planwechsel gekommen zu sein. So berichtet ein den Zeitraum von 1612 bis 1616 reichender Memorialband von einer Vorverlagerung des Sakristeialtares im Jahr 1613 (Abb. 905a, 905d).²⁷⁵⁶ Auf einer diesen Eintrag

2751 ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 60 nach Manari 1866, S. 169.

2752 ASPi, Lib. div. 37 (= Lonzini, et al. 2014, S. 399, Nr. 38), S. 127; ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 164 v nach Manari 1866, S. 169 f. In der letztgenannten Quelle heißt es: „Ricordo come adi 4 maggio furno [sic] compiti i Candegliari d'argento di prezzo di Δ Mille VB [videlicet] Δ 830 per lib 73 d'argento e Δ i50 per fattura d'essi sei Candegliari a M.^o Andrea Oreficie Δ i000 [...]“.

2753 Baldassarre Orsini, transkribiert bei Manari 1866, S. 172. Vgl. zu dem Gutachten von Baldassarre Orsini unten Fn. 3981.

2754 Außerdem spricht der zwischen 1606 und 1611 amtierende Kämmerer in der Auflistung von Arbeiten zur Verschönerung der Kirche in und vor seiner Amtszeit von Kerzenständern für *die Altäre* („gl'Altari“, ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 240 v, *Quellentext* C). Falls hiermit tatsächlich die 1594 geschaffenen Kerzenständer gemeint sind, würde der Plural die These unterstützen, dass hier tatsächlich mindestens zwei Altäre und nicht etwa allein der Hochaltar ausgestattet worden sind.

2755 S. u. Kapitel XII.3.

2756 ASPi, Lib. div. 111 (= Lonzini, et al. 2014, S. 428, Nr. 112), S. 98 v–99; vgl. auch Blasio 2019, S. 122.

begleitenden Bleistiftzeichnung sind der Altar und die über der Mensa befindliche Ädikula offenbar in derselben Gestalt wie heute zu sehen (Abb. 905f); es fehlt lediglich das Kreuz des Alessandro Algardi (vgl. Abb. 905e), an dessen Stelle sich offenbar ein Schrankeinbau befunden hatte (Abb. 905f). Serafino Siepi rekonstruiert die Vorverlagerung im Jahr 1822 (ohne sie näher zu datieren), indem er darauf hinweist, dass die Rückwand in die von Silla Piccinini offenbar erst kurz zuvor geschaffene Ausmalung der Kapellennische einschneidet (Abb. 905hf.).²⁷⁵⁷ In dem so entstandenen kleinen Leerraum hinter der neuen Rückwand können die Reste der Malereien und ein dekorativer Steinfries mit geometrischen Motiven noch heute eingesehen werden.²⁷⁵⁸ Damit umfasste die Vorverlagerung also sowohl Altar, als auch Rückwand und sollte möglicherweise die Einbringung eines tiefen (Reliquien-)Schranks in der Ädikula des Altars ermöglichen.

In das Jahr 1613 ist außerdem offenbar die Inschrift über der Altarwand zu datieren, wird sie doch zu den Vergoldungsarbeiten gehört haben, die der Maler und Vergolder Onofrio Marini offenbar zu diesem Zeitpunkt an dieser Altarwand ausgeführt hat.²⁷⁵⁹ Ob zu diesem Zeitpunkt überhaupt erst die gesamte klassizistische Wandgestaltung in Sandstein an der Südwand der Sakristei erfolgt ist, ist unbekannt. Auf der Bleistiftzeichnung des Memorialeintrags von 1613, der die Vorverlagerung der Rückwand der Scarsella dokumentiert, ist der Ausschnitt einer abweichenden Inschrift zu sehen (Abb. 905b). Möglicherweise ist hier eine vor 1613 bestehende Inschrift dokumentiert, was für ein Vorbestehen der Pilasterarchitektur spräche. Es könnte sich aber auch lediglich um einen zwischenzeitlichen Planungsstand handeln, der dann so nicht realisiert worden ist.

Die neue Anordnung des Reliquienschatzes in der Sakristei von S. Pietro um das Jahr 1600 ging außerdem mit der Schaffung neuer Reliquiare einher. So ist durch einen Memorialeintrag von 1603 nachweisbar, dass der Benediktinermönch von S. Pietro und spätere Abt von S. Severino in Neapel der Sakristei zwei kleine Reliquiare in Form eines Christuslamms gestiftet hatte, von denen einer aus Silber und einer aus vergoldetem Kupfer gefertigt worden war. Diese sollten ganz verschiedene Reliquien aufnehmen. Im Jahre 1603 ließ nun der Sakristan Paolo d'Assisi durch einen Silberschmied mit Namen Adriano beiden Reliquiaren einen gemeinsamen Fuß aus Silber fertigen, auf dem sie getragen werden sollten, „wenn der Apparat zum Altar ging“. Außerdem schuf Adriano aus einem alten, defekten einen neuen, „ganz glatten“ Kelch.²⁷⁶⁰

2757 Siepi 1822b, S. 603; Blasio 2019, S. 121.

2758 Ibid.

2759 Manari 1865b, S. 264. Manari weist die Arbeiten an der Altarwand allerdings nicht durch Quellen nach, sondern erwähnt sie nur im Kommentar. Es müsste also anhand der einschlägigen Rechnungsbücher überprüft werden, ob diese Arbeiten tatsächlich durch Marini ausgeführt worden sind, und wie man sie zu datieren hat. Für die Quelle s. o. Fn. **2642**.

2760 ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 60v nach Manari 1866, S. 176.

Weitere Reliquiare sind in der Bilanz des zwischen Juni 1606 und Mai 1611 amtierenden Kämmerers benannt, der die in seiner Amtszeit und zuvor in seiner Zeit als Zensor ausgeführten privaten Stiftungen der Mönche auflistet (*Quellentext C*). Er nennt sechs Silberreliquiare, die unter anderem der Mönch Paolo d'Assisi aus privaten Mitteln finanziert habe. Danach seien vier der Reliquiare klein und achteckig gewesen; zwei dagegen groß und sechseckig. Ob diese wenigstens teilweise mit den zwei vorgenannten Lamm-Reliquiaren identisch sind, lässt sich vorerst nicht klären. Möglicherweise waren auch die vom Kämmerer genannten Samtvorhänge für die Präsentation der Reliquien bestimmt.²⁷⁶¹ In der Aufstellung der überwiegend direkt durch das Kloster finanzierten Ausgaben unter dem zwischen 1606 und 1611 amtierenden Kämmerer wird außerdem ein Silberkopf des heiligen Placidus genannt, den ein Mönch Bernardo bezahlt habe.²⁷⁶² In den Rechnungsbüchern von S. Pietro wurden für den Zeitraum zwischen 1606 und 1613 zahlreiche liturgische Gegenstände für die Sakristei von S. Pietro genannt, darunter ein Reliquienschrank und ein durch Onofrio Marini 1612/13 vergoldetes Reliquiar, das entweder zu dieser Zeit neu geschaffen oder neu verziert wurde.²⁷⁶³ Die Reliquiare gehören aller Wahrscheinlichkeit wenigstens teilweise zu den im Jahre 1798 zerstörten metallenen Kunstschatzen.²⁷⁶⁴

Am Ende wurde die Sakristei so zusätzlich zu ihrer Funktion als *Vestiarium* und Aufbewahrungsort der mobilen liturgischen Gegenstände in S. Pietro zur Reliquienkapelle dieser Kirche. Dabei ist unklar, ob diese Funktionserweiterung erst mit dem Planwechsel von 1613 geschaffen worden ist, oder ob dieser die Umgestaltungsarbeiten zu einer Reliquienkapelle nur erweitert hat. Entsprechend der spätestens 1603 einsetzenden Fertigung neuer Reliquiare und eines Reliquienschanks zu ihrer Aufbewahrung scheint der Entschluss zur Umfunktionierung der Sakristei allerdings bereits vor 1608 gefasst worden zu sein, als man die Grablege für die Körper der heiligen Pietro und Stefano Abate zu planen begann. Bestandteil der Ursprungsplanungen für die im Jahre 1591 begonnene Umgestaltung von S. Pietro ist die Veränderung der Sakristei in Gestalt und Funktion jedoch nicht gewesen. Darauf verweist nicht nur der Memorialeintrag von 1591, laut dem ursprünglich eine Rückführung der Reliquien in den Hochaltar geplant gewesen war. Vielmehr wird eine Veränderung der Sakristei auch nicht in der „Hauptbuchung“ des Valentino Martelli genannt, die nachweislich sämtliche im Jahre 1591 geplante Umgestaltungsarbeiten beinhaltet. Schließlich sind in den bis Mitte 1593 systematisch ausgewerteten Rechnungsbüchern auch keinerlei Arbeiten an der Sakristei bekannt. Dies macht nun die in der Literatur zuweilen behauptete, aber nicht näher belegte Beteiligung von Giovanni Battista Lombardelli an der Ausmalung der Sakristei fraglich, da der Künstler am 23. Juli 1592 gestorben ist.²⁷⁶⁵

2761 ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241r.

2762 S. o. Fnn. **2631** und **2632**.

2763 S. o. S. **812** f.

2764 S. u. Kapitel **XIII.1**.

2765 Prete 2005, S. 158.

und mithin spätestens in jenem Jahr mit der Ausmalung der Sakristei begonnen haben müsste. Denkbar wäre höchstens, dass sich das Projekt hinter einer der sehr allgemein gehaltenen Buchungen des seit Juni 1592 einschlägigen *Mastro* verbirgt, dessen Angaben ja nicht durch ein detaillierteres *Giornale* überprüft werden können. In jenem Fall wäre Lombardelli aber möglicherweise noch an der Konzeptionierung der Arbeiten beteiligt gewesen. Auch in jenem Fall würde es sich bei der künstlerischen Umgestaltung der Sakristei und damit wohl auch bei der veränderten Form der Reliquienpräsentation in S. Pietro aber um einen Nachgedanken zur 1591 begonnen Kirchengestaltung gehandelt haben. Die Vollendung der Umgestaltung der Sakristei von S. Pietro scheint entsprechend der dokumentierten Arbeiten aus jenem Jahr überhaupt erst 1613 erfolgt zu sein. Es ist denkbar, dass die Veränderung der Wand- und Gewölbeflächen insgesamt überhaupt erst zu jenem Zeitpunkt erfolgt ist.²⁷⁶⁶

Ottavio Lancellotti beschreibt also das Ergebnis dieser Umgestaltung, als er die Sakristei kurz vor einer weiteren, in der Mitte des 17. Jahrhunderts sich ereignenden Umbaukampagne als „reich an Reliquien, Silberwerk und Paramenten“ bezeichnet.²⁷⁶⁷ Allerdings scheint die Sakristei bereits am Ende des 16. Jahrhunderts eine der Hauptsehenswürdigkeiten von S. Pietro zu sein, wird sie doch als eine der wenigen Sehenswürdigkeiten genannt, die Cesare Crispolti in seinem Stadtführer für Perugia dem Besucher von S. Pietro empfiehlt. Er hebt hier die Malereien des Girolamo Danti und „den Kopf von Petrus Martyr“ sowie „den Körper von S. Pietro Abate“ hervor. Mit der erstgenannten Reliquie meint er aber offensichtlich das Kopfreliquiar des Pietro Abate von 1575.²⁷⁶⁸

Die Umfunktionierung und Umgestaltung der Sakristei ist wohl als Bestandteil der in Perugia gerade durch die Bischöfe stark beförderten nachtridentinischen Belebung der Heiligenverehrung zu deuten. Offenbar sollte den Reliquien in S. Pietro nun durch die Schaffung einer neuen Altarwand und der Vervollständigung der Raumdekoration ein Aufbewahrungsort gegeben werden, der ihnen sowohl eine besondere Würde verlieh, als auch ihre Verehrung erlaubte. Gleichzeitig wurde es so ermöglicht, den Verehrungsort am Hochaltar ganz auf die Klosterheiligen Pietro und Stefano zu fokussieren und durch die Aufspaltung auf zwei Orte die Wirkmächtigkeit des Reliquienschatzes von S. Pietro insgesamt weit stärker vor Augen zu stellen.

Die im Wesentlichen aus Szenen der Prophetengeschichten des Alten Testaments bestehende Ausstattung der Lünetten, des Gewölbes und der Altarwand mag man dabei als typologische Vervollständigung der von Girolamo Danti geschaffenen Historien über die Heiligen Petrus und Paulus aus der Apostelgeschichte zu verstehen;²⁷⁶⁹ sowohl in der Sakristei als auch im Kirchenraum wurde nun also die

2766 Das Todesdatum von Silla Piccinini ist unbekannt, Galassi 2005, S. 318 f.

2767 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 225v p. v. = p. n.

2768 S. u. Kapitel **XII.2**.

2769 Die Ikonographien der Wanddarstellungen Dantis werden aufgelöst in: Galassi 1774, S. 62 f.; Orsini 1784, S. 39 f.; Galassi 1792, S. 57 f.; Siepi 1822b, S. 602; De Stefano 1902a, S. 34, jene der „Cappelletta“, also der Altarwand, in Siepi 1822b, S. 602 f.; De

universelle Geltung der Heilsgeschichte durch über die gesamten Wandflächen verteilte typologische Bezüge räumlich erfahrbar.

Die Aufgabe einer Reliquienkapelle war für die Sakristei jedoch nur von kurzer Dauer. Wahrscheinlich bereits zu Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sicher aber vor 1774²⁷⁷⁰ wurde die Funktion der Reliquienkapelle auf die Cappella degli Angeli verlegt, die ebenfalls im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 geschaffen worden war.²⁷⁷¹ Sie besitzt diese Funktion bis heute (Abb. 158, 792 und 795).

Es ist im Übrigen nicht ausgeschlossen, dass bereits jetzt der überwiegende Teil der kleinformatigen Bilder in der Sakristei von S. Pietro installiert worden ist. So erhält Onofrio Marini im Jahre 1613 zusätzlich zu den oben genannten Leistungen wie oben bereits angedeutet zwei Scudi und 40 Baiocchi für die Vergoldung eines Bildes von Jacopo da Ponte, genannt Il Bassano (um 1510/15–1592).²⁷⁷² Dabei handelt es sich um eine Dornenkrönung bzw. Verspottung Christi, die bis zu einem Diebstahl im Jahr 1916 in der Sakristei nachweisbar und seitdem verschollen ist (Abb. 155–158).²⁷⁷³ Das Bild war 1599 von dem zu diesem Zeitpunkt als Prior von Montecassino eingesetzten Alessandro Pocopani für die Sakristei von S. Pietro beschafft worden.²⁷⁷⁴ Silvia Blasio vermutet daher, dass die Konzeption der Sakristei als Kunstkabinett möglicherweise auf Alessandro Pocopani zurückgeht, der 1574 seine Profess in S. Pietro abgelegt und seitdem fast ununterbrochen dort Mönch gewesen war und dem Kloster 1606–1607, 1611–1614 und 1621–1625 als Abt vorstehen sollte.²⁷⁷⁵

Außerdem erhält Marini Gelder, „um die Bilder der Sakristei in Ordnung zu bringen“ („per assettare le pitture della Sagrestia“).²⁷⁷⁶ Da er hierfür jedoch mit

Stefano 1902a, S. 34 f.; die der Lünetten und Gewölbe durch Siepi 1822b, S. 601; De Stefano 1902a, S. 33; jene des Gewölbes in: Siepi 1822b, S. 601 f.; De Stefano 1902a, S. 33 f.

2770 In diesem Jahr berichtet Francesco Maria Galassi, die Cappella degli Angeli werde nun als „Reliquienkapelle“ von S. Pietro benutzt. Galassi 1792, S. 25.

2771 S. u. Kapitel **XII.3**.

2772 Hans H. Aurenhammer, s. v. Bassano, Jacopo (Giacomo) (eigtl. Jacopo dal Ponte), in: *AKL VII* (1993), S. 385–392.

2773 Die Ikonographie ist durch Giovanni Morelli nachgewiesen (s. u. Fn. **3783**); zum Diebstahl 1916 s. u. S. **1363** ff.

2774 „Maggio 1599. Per detta [Sagrestia] // Al detto [P.D. Pietro da Voltolina] scudi dieci, b. 50, sono per un quadro mandato dal P.D. Alessandro Priore di Monte Casino fatto dal Bassano all'quale ho scritto si devono contare detti denari“, *ASPi*, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 66r, transkribiert in Lolli 2019, S. 161; vgl. außerdem Bini [1848] II [Ms.], S. 227 und Blasio 2019, S. 122, Fn. 15.

2775 Blasio 2019, S. 122 mwL. Zur Biographie Alessandro Popopanis s. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 226–230.

2776 Manari 1866, S. 264 nach *ASPi*, L. E. 190 (Lonzini, et al. 2014 = 130 Lamberti = 90 Belforti) *Giornale* (1611–1616), S. 77. Manari kürzt die Untereinheit der Geldeinheiten mit „Bol.“ ab, was man offensichtlich nach „Bolognini“ aufzulösen hat. Gängig ist dagegen die Bezeichnung der in den Rechnungsbüchern mit einer von „b.“ ausgehenden Ligatur abgekürzten Untereinheit mit „Baiocchi“ (vgl. vgl. Marenghi

zwei Scudi weniger Geld bekommt als allein für die Vergoldung des Rahmens von Bassanos Dornenkrönung Christi, erscheint es unwahrscheinlich, dass sich die Zahlung auf die Vergoldung auch der übrigen sechs Rahmen bezieht, die spätestens seit 1774, wahrscheinlich aber wohl seit weit längerer Zeit die kleinformatigen Bilder in der Sakristei von S. Pietro fassen. Noch dazu ist Bassanos Bild im Jahre 1599 offensichtlich für diese Aufhängung in Auftrag gegeben worden, während aber für die übrigen, spätestens seit 1683 bzw. 1774 in der Sakristei nachweisbaren Bilder in jener Zeit keine Aufträge dokumentiert sind.²⁷⁷⁷

Der Zahlungsbeleg an Onofrio Marini kann also nicht dazu benutzt werden, die Anlage eines Kunstkabinetts in der Sakristei von S. Pietro bereits an den Beginn des 17. Jahrhunderts zu datieren. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass dies, wie weiter unten ausgeführt werden wird, Bestandteil der Umgestaltungskampagne des Abtes Leone Pavoni (reg. 1632–1637, 1642–44) gewesen ist.²⁷⁷⁸ Die Zahlungen an Marini müssen aber als weiterer Beleg dafür herangezogen werden, dass ein Teil der Umgestaltungsarbeiten an der Sakristei im Jahre 1613 erfolgt ist.

X.7 Zusammenfassung

Der Kircheninnenraum von S. Pietro ist zwischen ca. 1591 und 1635 durchgreifend umgestaltet worden, wobei der überwiegende Teil der Maßnahmen zwischen 1591 und 1609 sowie zwischen 1628 und 1630 durchgeführt worden ist.

Insgesamt handelt es sich bei den Umgestaltungen jener Zeit nicht um eine einheitlich geplante und durchgeführte Kampagne. Vielmehr sind die ursprünglich projektierten Maßnahmen, die allesamt in der „Hauptbuchung“ des zunächst als übergeordneter Koordinator der gesamten Umgestaltungskampagne eingesetzten Architekten Valentino Martelli vom September 1591 aufgeführt sind, bis spätestens Mitte 1593 abgeschlossen worden. Während der Arbeiten wurden die ursprünglichen Planungen jedoch ausgeweitet und nach ihrem zwischenzeitlichen Abschluss mehrfach ergänzt. Die daraus resultierenden Maßnahmen fanden ihren vorläufigen Abschluss im Jahre 1609. Martelli scheint bereits vor der Fertigstellung der ursprünglichen Planungen ausgeschieden zu sein; er zeichnete nur noch für eine Einzelmaßnahme der später geplanten Arbeiten verantwortlich. Zwischen 1628 und 1630 wurden die 1609 abgeschlossenen Umgestaltungen noch einmal künstlerisch

1915; S. 558 Fn. 1; Boccassini 1957, S. 186 Fn. 14); dem wird hier auch im Haupttext gefolgt. Es scheint jedoch ohnehin, als wären beide Begriffe austauschbar. Vgl. auch Blasio 2019, S. 122 Fn. 14.

2777 Bezüglich des Bildes von Il Bassano: Manari 1866, S. 265 nach ASPI, L. E. 187 (Lonzini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 66.

2778 S. u. S. **1175**. Zu den Amtszeiten und zur Amtsführung von Leone Pavoni Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 239–242.

ajourniert, ohne dass es zu strukturellen Veränderungen gekommen wäre; einzelne Nacharbeiten reichten bis ins Jahr 1635.

Bestandteil der Ursprungsplanungen war zunächst einmal die Einrichtung einer Retrochordisposition im Kircheninneren von S. Pietro. Die Arbeiten am Chorgestühl und damit die gesamte Umgestaltungskampagne begannen wahrscheinlich am 4. August 1591, intensivere Arbeiten scheinen jedoch erst ab Dezember erfolgt zu sein. Am 15. Dezember wurden die Reliquien des Hochaltars in die Sakristei verlegt, sodass ab diesem Zeitpunkt wohl die Arbeiten am Altar begannen. Schon an Heiligabend 1591 nahm man das neue Chorgestühl in Benutzung; zahlreiche Arbeiten dauerten jedoch noch bis März 1592 an. Eine Retrochordisposition wurde dadurch geschaffen, dass der Hochaltar unter Valentino Martelli an seiner heutigen Position in der Flucht der seitlichen Zugänge zum Sanktuariumsereich vorverlegt wurde (Abb. 150). Außerdem entfernte er die Zelebrantenbänke von den Schrägwänden des Chorpolygons und verlegte sie an die seitlichen Chorschranken im Bereich westlich der seitlichen Zugänge zum Chorbezirk, damit sie auch weiterhin in der Nähe des Altars standen. Die dort und an der Rückseite der vorderen Chorschranken bisher befindlichen Teile des Chorgestühls verlegte Martelli nun an die Schrägwände des Chorpolygons; die ehemaligen Türen der vorderen Chorschranken fanden dagegen eine neue Aufstellung im Zentrum des Chores und dienten nun als Zugang zu einer neu geschaffenen Aussichtsplattform.

Die vorderen Chorschranken wurden abgebrochen und durch die Architekten und Steinmetze Francesco di Guido d. J. und Baldo unter der Aufsicht von Valentino Martelli an die innere Westwand von S. Pietro verlegt. Die Chorschranken sind inschriftlich in das Jahr 1592 datiert; ihre physische Verlagerung wird noch vor der Mitte des Jahres erfolgt sein. Zwischen November 1591 und September 1592 wurde die Grenze zum Sanktuarium an der ehemaligen Stelle der vorderen Chorschranken neu definiert, indem man einen neuen Zugang aus roten Stufen und eine Abschränkung in Form einer Balustrade schuf.

Weitere von Martelli beaufsichtigte Arbeiten bestanden in der Verlagerung jener Orgel, die bisher zwischen den letzten Säulen der rechten Säulenreihe gestanden hatte, auf einen von ihm neugeschaffenen Balkon im rechten Querhausarm. Dies geschah durch einen Orgelbauer Stefano zwischen September 1591 und Januar 1592; im Mai wurde der Orgelkasten durch Benedetto Bandiera bemalt. Des Weiteren wurden der Orgelkasten oder die beiden vorbestehenden Kanzeln an der Grenze zwischen Sanktuarium und Langhaus unter der Aufsicht von Valentino Martelli teilweise vergoldet. Im November und Dezember 1591 wurde außerdem eine Rose an der Fassade des linken Querhausarms neu verglast und gerahmt.

Zur frühen Phase der Umgestaltung des Kircheninneren gehört außerdem die Ausmalung des Sanktuariums. Dabei versahen die Künstler Benedetto Bandiera, Giovanni Battista Lombardelli, Jan Schepers („Giovanni Fiammingo“), Silla Piccinini und Pietro Rancanelli und möglicherweise weitere, in den Rechnungsbüchern nur summarisch genannte Maler zwischen September 1591 und Mai 1592 sämtliche Wände, Gewölbe und die Orgelbalkone mit einem elaborierten Dekorationssystem und Figurenprogramm. Nach den Buchungstexten werden die einzelnen Künstler

grundsätzlich jeweils allein oder – im Falle von Piccinini und Rancanelli – zu zweit für einzelne Hauptfiguren oder Historien an den Wänden und dem Gewölbe bezahlt. So wird Lombardelli etwa für eine einzelne Tugendfigur und die beiden Historienbilder an den Seitenwänden des Chorpolygons bezahlt. Nur an diesen Seitenwänden erfolgt auch eine gesonderte Zahlung an unbekannte Maler für die Ausführung des Dekorationssystems. Daher muss unklar bleiben, ob die in den Rechnungsbüchern einzeln genannten Maler die Zuweisungen tatsächlich nur für die Ausführung der in den Buchungstexten aufgeführten Hauptfiguren und Historien erhielten, oder ob sie auch jeweils für die gliedernden Bordüren und fingierten Architekturen sowie die kleineren Historien und Figuren rund um diese Einzelbilder zuständig waren. Genauso gut möglich ist, dass das gesamte rahmende Dekorationssystem durch einen einzelnen verantwortlichen Maler oder ein konsistentes Team ausgeführt worden ist.

Damit haben sich die bis Mai 1592 ausgeführten Arbeiten weitgehend auf das Sanktuarium von S. Pietro bezogen. Einzelne Arbeiten betrafen allerdings auch das Langhaus; so wurde die Soffitte unter der Aufsicht von Valentino Martelli durch Giovanni Gerolamo zwischen Dezember 1591 und Mai 1592 vergoldet. Außerdem wurde Benedetto Bandiera für die Verkündigung auf der Ostseite des Triumphbogens und den ersten Arbeiten an einem gemalten Fries am oberen Ende der Hochschiff-Wände bezahlt. Dieser sollte allerdings bald erneut verändert werden. Im linken Querhausarm bemalte Bandiera außerdem zu jener Zeit den neu geschaffenen Gewölbeträger des Orgelbalkons.

Damit waren fast sämtliche in der Hauptbuchung des Valentino Martelli genannten Arbeiten in der Mitte des Jahres 1592 bereits vollendet gewesen; eine Ausnahme bildete lediglich die Vollendung des Hochaltars und – falls diese tatsächlich bereits im September 1591 bereits geplant gewesen war – die Ausmalung des Langhauses. Vielleicht liegt darin auch der Grund, dass Valentino Martelli nach dem Mai 1591 keine Zahlungen mehr für Umgestaltungsarbeiten in S. Pietro erhält und damit offensichtlich aus seiner Position als Architekt und Bauaufseher für die Umgestaltungsarbeiten in S. Pietro ausscheidet: Er scheint die ursprünglich geplanten Aufgaben weitgehend vollendet zu haben.

Die endgültige Vollendung der ursprünglich geplanten Arbeiten scheint nach Ausweis des Kämmerers Zenobio bis spätestens Mai 1593 erreicht worden zu sein. So wurden spätestens bis zu diesem Zeitpunkt die Pflasterung und die Balustrade des Chorbereichs, die Aussichtsterrasse im Zentrum des Chorpolygons, die Bemalung der Orgel und der gemalte Fries am oberen Ende der Hochschiff-Wände vollendet. Im Juni 1592 kam es außerdem zur Vergoldung des Kranzgesimses unterhalb der Soffitte im Mittelschiff und zu einem Abschluss der Arbeiten am Hochaltar.

Möglicherweise war außerdem bereits ursprünglich geplant worden, auch die Wände und Gewölbe der Seitenschiffe zu bemalen, sowie den unteren Bereich der Innenwände mit einer umlaufenden architektonischen Inkrustation zu versehen. Dabei wurden die Malereien zu einem unbekannten Zeitpunkt offenbar durch Silla Piccinini und Benedetto Bandiera geschaffen, die Inkrustation – falls sie jetzt bereits geschaffen wurde – jedoch durch die Architekten und Steinmetze Francesco di Guido und Paolo Boldrino.

Eine weitere Maßnahme, die wahrscheinlich noch zu den Ursprungsplanungen für die 1591 begonnene Umgestaltungskampagne von S. Pietro gehört, ist die Anbringung des groß dimensionierten Ordensbaums der Benediktiner durch den Venezianer Künstler Antonio Vassilacchi, genannt Aliense, an der inneren Westwand von S. Pietro. Hierzu wurde mit dem Künstler am 5. Mai 1592 ein Vertrag geschlossen. Daraufhin schloss man im Juni die Rose an der Westwand der Kirche und schuf, um das Langhaus auch weiterhin ausreichend zu belichten, drei Okuli an deren oberem Abschluss. Das Bild wurde im Laufe des Jahres 1593 in S. Pietro angebracht.

Spätestens jetzt kam es jedoch höchstwahrscheinlich zu einer Ausweitung der ursprünglichen Umgestaltungsplanungen. So wurde am 7. Juni 1593 ein Vertrag mit Aliense über die Erstellung eines aus zehn Bildern bestehenden Christuszyklus geschlossen; nun plante man also, auch die Hochschiff-Wände der Kirche mit Leinwandbildern des Künstlers zu versehen. Hierzu wurde der Obergaden der Kirche geschlossen und die Beleuchtung des Langhauses stattdessen durch drei Okuli gewährleistet, die in die Wand des linken Seitenschiffs gebrochen wurden und dabei den gerade erst geschaffenen Zyklus von Darstellungen von Frauen des Alten Testaments erheblich beeinträchtigten. Außerdem wurde die Hochschiffwand auf beiden Seiten dergestalt ausgekerbt, dass Alienses Leinwandbilder direkt in die Wand verspannt werden konnten. Dies geschah im November 1593, als in Anwesenheit des Künstlers die fünf Bilder eingebracht wurden, die für die linke Hochschiff-Wand bestimmt gewesen waren. Daraufhin vollendete Aliense im Kloster auch die übrigen fünf Bilder, die er in abbozziertem Zustand aus Venedig nach Perugia mitgebracht hatte. Ihre Anbringung auf der rechten Seitenwand des Mittelschiffs erfolgte im April 1594. Wahrscheinlich aufgrund dieser Planänderung hat Benedetto Bandiera den um 1592 gemalten Fries im oberen Bereich der Hochschiffwände noch einmal anpassen müssen; es scheint, als hätten Alienses Leinwandbilder nun in den Fries hineingeschnitten. Außerdem bemalte Bandiera nun die Wandflächen zwischen und unterhalb des Leinwandzyklus; möglicherweise sollte er damit die Reste der ursprünglichen Bemalung der Hochschiffwände kaschieren und die Gestaltung dieser letzten verbleibenden Wandflächen auf die seit 1591 geschaffene neue Wandgestaltung in S. Pietro hin anpassen.

In der Folgezeit bis 1608 kam es zunächst zu weiteren Umgestaltungen. So wurde zwischen 1598 und 1602 in der Verlängerung des rechten Seitenschiffs unter erneuter Beteiligung von Valentino Martelli die Cappella degli Angeli geschaffen und durch Benedetto Bandiera und Ventura Salimbene malerisch ausgestattet. Im Jahre 1603 wurde am Karfreitag eine Lampe aufgestellt, wobei unklar bleiben muss, ob diese für den Hochaltar oder für die Sakristei bestimmt war.

Zwischen ca. 1593 und 1606 bereits sämtliche *Bardiglio*-Säulen in S. Pietro poliert worden. Dabei hatte sich herausgestellt, dass die Granitsäulen nur schwer bis gar nicht zu polieren waren. Daher reichte man 1606 beim Kardinallegaten Savelli eine Petition ein, sämtliche Granitsäulen gegen solche aus dem schwarzen Stein von Monte Malbe auszutauschen. Dies scheint nicht realisiert worden zu sein; stattdessen wurde zwischen 1606 und 1611 nur die jeweils westlichste Säulen der beiden Arkadenreihen ausgetauscht, wobei die rechte Säule zusätzlich ein an dem

gegenüberliegenden antiken Vorbild orientiertes, neu geschaffenes korinthisches Kapitell erhielt. Für diese Arbeiten musste die wahrscheinlich unter dem letzten Arkadenbogen im nördlichen Langhaus befindliche „Organo piccolo“ angepasst werden, weil sie offenbar die Arbeiten behinderte.

In den Jahren 1608 und 1609 ist es dann noch einmal zu erheblichen Umgestaltungen in S. Pietro gekommen. Diese wurden in den zeitgenössischen Quellen im Archivio S. Pietro vor allem als „Verschönerungen in der Kirche“ bezeichnet, die im Hinblick auf ein Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation vorgenommen wurden, das am 9. Mai 1609 zum ersten Mal seit ungefähr zehn Jahren wieder in S. Pietro in Perugia abgehalten werden sollte. Hierzu wurde von 1608 bis 1609 im linken Querhausarm ein neuer Orgelbalkon geschaffen, der in Form und Bemalung nach dem Vorbild des 1591 auf der gegenüberliegenden Seite gestaltet werden sollte (Abb. 151). Ursprünglich war offenbar geplant gewesen, die in der Kirche vorbestehende „Organo piccolo“ hierhin zu verlagern. Stattdessen erfolgte jedoch eine Planänderung, indem zwischen 1615 und 1616 auf Kosten des Kämmerers P.D. Angelo di S. Felice eine vollkommen neu erstellte „Organo nuovo“ errichtet wurde. Ihre heutige Form erhielt sie dagegen erst, als sie im Jahre 1659 erheblich zu einer „Organo grande“ vergrößert wurde, wobei die gegenüberliegende ehemalige „Organo grande“ seitdem als „Organo vecchio“ bezeichnet wird. Möglicherweise wurde in den Jahren 1608 und 1609 außerdem am westlichen Ende der Südwand im rechten Seitenschiff ein Kreuzigungsalter künstlerisch vollendet, der 1591/92 zur Aufnahme des bis dahin oberhalb der vorderen Chorschranken befindlichen Holzkreuzes des Giovanni Tedesco in provisorischer Form geschaffen worden war.

Die Hochschiffwände wurden zwischen 1608 und 1611 noch einmal tiefgreifend umgestaltet, indem sämtliche Bilder des Antonio Vassilacchi mit vergoldeten Holzrahmen versehen und die umgebende Freskierung durch Benedetto Bandiera teils auf Basis vorbestehender Bilder bzw. teils möglicherweise auch neu geschaffen wurde.

Die weiteren Arbeiten betrafen den Hochaltar von S. Pietro. Hier wurde in den Jahren 1608 und 1609 der Sakramentstabernakel nach einem Entwurf von Fiorenzo Giuliani vergrößert, indem Orazio di Pietro einen Holzkern schuf, den Fiorenzo Giuliani vergoldete und mit Figuren anreicherte. Verändert wurde dabei jener Holztabernakel, der im Jahre 1567/68 geschaffen und offenbar auf den zwischen 1591 und 1592 vorverlagerten Hochaltar verlegt worden war.

Die tiefgreifendste Veränderung jener Jahre im Kircheninneren von S. Pietro ist jedoch die Schaffung einer Grablege für die Körper des heiligen Pietro Abate und eines Stefano, der zu jener Zeit als Heiliger und Mönch des Klosters von S. Pietro fingiert wurde.²⁷⁷⁹ Diese wurde auf der Rückseite des Hochaltars in aufwendigen *Pietradura*-Arbeiten eingerichtet. Gleichzeitig erhielt der Hochaltar einen umlaufenden *Pietradura*-Fries. Entscheidend ist die Feststellung, dass diese Arbeiten ausdrücklich nicht Bestandteil der ursprünglichen Umgestaltungsplanungen von 1591 gewesen sind; die Einrichtung einer Heiligengrablege ist damit auch nicht Ursache

für die Umgestaltung der räumlichen Disposition in S. Pietro oder die Ausschmückung der Wand-, Decken- und Gewölbebereiche der Kirche geworden. Vielmehr handelte es sich um eine Planänderung, die offenbar im Jahre 1608 erfolgt ist. Sie mündete schließlich in dem größten religiösen Fest, das in Perugia je abgehalten worden ist. So wurden am 17. Mai 1609 unter Beteiligung der Cassinensischen Kongregation, der religiösen und weltlichen Institutionen der Stadt Perugia und der Bevölkerung nicht etwa nur der Körper der heiligen Pietro und Stefano Abate, sondern auch Reliquien des Bischofsheiligen Herkulanus und des seligen Bevignate in einer gemeinsamen Zeremonie in unterschiedlichen Grablegen bestattet, wobei die Reliquien bzw. Teile der Reliquien der beiden erstgenannten in S. Pietro sowie Teile der Reliquien des Herkulanus in S. Ercolano und des seligen Bevignate im Dom S. Lorenzo in neu geschaffenen Heiligengräbern bestattet wurden.

In der Folgezeit kam es im Kircheninnenraum von S. Pietro zu weiteren Veränderungen, die nun jedoch nur Verschönerungen und Ajourierungen, nicht aber mehr qualitative Veränderungen beinhalteten. So wurde zwischen 1609 und 1611 sämtliche Bilder des Aliense neu gerahmt und die Bilder des Christuszyklus nun vor die eingekerbten Nischen gesetzt. Außerdem wurde zwischen 1627 und 1628 durch den in Rom arbeitenden Bildhauer Sante Ghetti der heutige, steinerne Tabernakel für den Hochaltar von S. Pietro geschaffen und offenbar im Jahre 1629 aufgestellt. Parallel dazu schuf zwischen 1628 und 1630 der Florentiner Cosimo Merlino eine neue Lampe für den Hochaltar von S. Pietro. Außerdem wurde zu jener Zeit wahrscheinlich auch der heute noch bestehende Altarbaldachin mit der Darstellung der Schlüsselübergabe Petri geschaffen. Auch diese Arbeiten erfolgten im Hinblick auf die Veranstaltung eines Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation im Kloster S. Pietro in Perugia, und auch diese Arbeiten scheinen im Zusammenhang mit der Heiligenverehrung des Pietro Abate zu stehen. So wurde dieser am 22. Januar 1631 vom Peruginer Rat zu den Patronen und Schutzheiligen der Stadt erklärt. Diese Maßnahme sollte im Jahre 1653 wiederholt werden.²⁷⁸⁰ In den Jahren 1632 und 1635 wurde dann noch das Figurenprogramm des neuen Altartabernakels ergänzt. Eine letzte Veränderung vor der Neuzeit erfuhr der Hochaltar, als der Silberschmied Francesco Bartoccini nach Entwürfen von Mattia Batini und Giacinto Boccanera im Jahre 1726–1729 ein Silberantependium schuf, das den von den Himmelfahrten Benedikts und der Scholastika flankierten Fall des Magiers Simon zeigte.

Wesentlicher Bestandteil der Umgestaltungsphase von um ca. 1591–1609 war außerdem die Funktionserweiterung der Sakristei, die nun zusätzlich zu ihrer Funktion als *Vestiarium* und Aufbewahrungsort der mobilen liturgischen Gegenstände in S. Pietro zur Reliquienkapelle dieser Kirche erhoben wurde. In diesem Zuge wurden in den Jahren 1608 und 1609 für die Sakristei zahlreiche Reliquiare geschaffen und zu deren Aufbewahrung ein neuer Reliquienschrank gefertigt. Auch diese Maßnahme war nicht Bestandteil der ursprünglichen Umgestaltungsplanungen, sondern ist vielmehr erst nachträglich beschlossen worden. Dies ist

bis spätestens 1603 erfolgt, weil die Mönche von S. Pietro spätestens seit diesem Zeitpunkt überwiegend aus privaten Mitteln neue Reliquiare in Auftrag gaben, die offensichtlich für eine neue, nunmehr für den Betrachter direkt sichtbare Aufstellung in der Sakristei bestimmt waren. Dabei ist der Besuch der Sakristei zu den Zwecken des Kunstgenusses und der Reliquienverehrung spätestens seit 1597 nachweisbar. Die neue, offene Aufstellungsform unterscheidet sich insbesondere von der bisherigen, nach außen unsichtbaren Aufbewahrung mindestens eines Teils der Reliquien im alten Hochaltar der Kirche. Im Zuge der Umgestaltungsarbeiten sind die Wandflächen oberhalb der Gebälkzone sowie das Gewölbe vermutlich durch Silla Piccinini mit einem Dekorationsprogramm versehen worden, wobei die genaue Datierung der Malereien unbekannt ist. Eine Beteiligung von Giovanni Lombardelli an diesen Arbeiten erscheint fraglich. Außerdem wurde die Altarwand der Sakristei umgestaltet bzw. neu geschaffen und im Jahre 1613 mit einer goldenen Inschrift versehen, die auf das Heilsversprechen beim Betrachten der Reliquien durch Besucher verweist. Die Goldarbeiten wurden durch Onofrio Marini vorgenommen, der in jenem Jahr auch mindestens einen Bilderrahmen vergoldete. Damit war die Umgestaltung der Sakristei zur Reliquienkapelle von S. Pietro wohl im Jahre 1613 abgeschlossen.







XI

**Die Umgestaltungen
von ca. 1591–1609/1635:
Deutungen**

XI.1 Methodische Vorüberlegungen für die Deutung der Umgestaltungen von ca. 1591–1609/35

Im Folgenden soll der nun umfänglich ermittelte Befund zur Umgestaltungsphase von ca. 1591–1609/35 unter verschiedenen Gesichtspunkten analysiert und interpretiert werden.

Die Gliederung dieser Analyse ergibt sich dabei aus dem entscheidenden Befund, wonach es sich im Kern um mindestens drei Umgestaltungskampagnen gehandelt hat, nämlich die Ursprungsplanungen und ihre direkten Ausweitungen, die – von wenigen, bis ca. 1599 abgeschlossenen nachträglichen Arbeiten abgesehen²⁷⁸¹ – von ca. 1591–1594 gedauert haben, sowie die erst nachträglich geplanten Umgestaltungen der Jahre 1608–1609 und 1627–1630/35. Schon aus der Rekonstruktion ist deutlich geworden, dass an diesen Umgestaltungen je unterschiedliche Auftraggeber und Künstler beteiligt waren, und dass sie offenbar auf ganz unterschiedliche Motive bei den Akteuren zurückgehen.

Daher sollen im Folgenden die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1594/1599 auf der einen Seite und die erst nachträglich beschlossenen weiteren Kampagnen auf der anderen Seite getrennt analysiert werden. Während es im ersten Abschnitt um eine Analyse der Rückkehr zur Retrochordisposition, um Fragen zur hier erfolgten, ganz spezifischen Umgestaltung eines vorbestehenden mittelalterlichen Kirchenraums und zur Deutung der Ausmalungen in unterschiedlichen Genres und Medien gehen wird, wird es im zweiten Teil wesentlich um Fragen zur nachtridentinischen Heiligenverehrung im Umfeld der neu geschaffenen Grablege auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro gehen.

XI.2 Die Rolle der Auftraggeber, Künstler und Gelehrten bei der Planung und Durchführung der Umgestaltungen

a) Valentino Martelli: koordinierender Architekt und auch Entwerfer?

Um die Motive, die hinter der frühen Phase der Umgestaltungen von ca. 1591–1609 gestanden hatten, näher bestimmen zu können, ist es zunächst erforderlich, die Rolle der beteiligten Akteure näher zu bestimmen. Dabei sind die beteiligten Auftraggeber, Künstler und Sachverständigen zu identifizieren, um daraufhin näher zu bestimmen, bis zu welchem Grad sie die Beschlussfassung, inhaltliche und

künstlerische Planung sowie auf die konkrete Form der Durchführung der einzelnen Umgestaltungsmaßnahmen bestimmt haben.

Erste Feststellungen zu diesem Fragenkomplex wurden bereits im Rahmen der Rekonstruktion der Umgestaltungsmaßnahmen getroffen. So ist dort herausgearbeitet worden, dass in einer „Hauptbuchung“ im *Giornale* Nr. 186 vom September 1591 sämtliche Arbeiten aufgeführt sind, die sich nach Lage der Quellen und des Baubefundes den 1591 begonnenen Umgestaltungsmaßnahmen in S. Pietro zuordnen lassen. Es ist also davon auszugehen, dass tatsächlich intendiert war, in dem Text der „Hauptbuchung“ das Umgestaltungsprojekt in seiner gesamten Dimension zusammenzufassen. Aus ihrer Zusammenfassung in einer einzelnen gemeinsamen Buchung lässt sich außerdem ablesen, dass sämtliche der 1591 begonnen Arbeiten nicht bloße Einzelmaßnahmen darstellten, sondern tatsächlich Bestandteile eines einheitlichen, übergeordneten Planes waren, den gesamten Innenraum der Kirche von S. Pietro umzugestalten, wie dies bereits Amelia Mariotti-Puerini vermutet hatte.²⁷⁸²

Außerdem haben die im Rahmen der Rekonstruktion der Maßnahmen angestellten Überlegungen ergeben, dass auf Seiten der Künstler zwischen spätestens September 1591 und seinem zwischenzeitlichen Ausscheiden im Mai 1592 dem Architekten Valentino Martelli eine zentrale Rolle zugekommen ist. So war die „Hauptbuchung“, in der sämtliche ursprünglich geplanten Umgestaltungsmaßnahmen aufgelistet wurden, auf sein Personenkonto gebucht worden. Im Zuge der Durchführung der Arbeiten erhielt er außerdem häufig Zahlungen, die eigentlich für andere Künstler bzw. Arbeiter bestimmt sind; diese waren ihm also offenbar untergeben. Schließlich werden in der Hauptbuchung auch einzelne Maßnahmen genannt, deren Zahlungen schließlich nicht Martelli, sondern direkt andere Künstler erhalten. Dies betrifft insbesondere die Ausmalung der Wand- und Gewölbeflächen des Sanktuariums, aber auch die Umsetzung der Orgel. Im Falle der Umsetzung des Chorgestühles und weiterer Arbeiten erfolgen die Zahlungen außerdem nicht aus dem Budget für Martelli, sondern aus der Hauptkasse („á Cassa“) von S. Pietro.

Wie dies oben bereits angedeutet worden ist, lässt dies für die Rolle Valentino Martellis vermuten, dass seine Stellung während der Durchführung der Umgestaltungsarbeiten neben einer Tätigkeit als Architekt vor allem die eines Bauaufsehers gewesen ist.²⁷⁸³ Sie ist damit wahrscheinlich der Stellung eines venezianischen *Protos* vergleichbar, wie er der Kunstgeschichte beispielsweise durch die Untersuchung der nach zwei Feuern 1574 und 1577 notwendig gewordenen, bis Ende des 16. Jahrhunderts andauernden Umgestaltungsarbeiten im Dogenpalast von Venedig

2782 Mariotti-Puerini hatte als Gründe für ihre Vermutung die Ausführung sämtlicher Arbeiten innerhalb eines begrenzten Zeitraumes (sie periodisiert eine Ausführung von 1591 bis 1611) und die Tatsache angegeben, dass sämtliche Arbeiten unter dem Abbatat einer einzigen Person, nämlich d. Giacomo di S. Felice da Salò, ausgeführt wurden, dem von seiner Biographie her noch dazu eine leitende Rolle zuzutrauen wäre, vgl. Mariotti-Puerini 1981, S. 336f. (allerdings ist dieser nur Abt von 1590 bis 1595); vgl. auch Belardinelli 2003.

2783 S. o. Kapitel X.2.b).

bekannt geworden ist. Dem „Proto di Palazzo“ war dort die Verantwortung für die technische Umsetzung eines vorab bestehenden Planes zugekommen. Dabei hatte er insbesondere Arbeiten der mit der konkreten Umsetzung beschäftigten Handwerker und Künstler zu kontrollieren, d. h. ihm oblag die Abnahme der jeweiligen Arbeiten, die Beschaffung von Materialien, die teilweise Auswahl des Personals und die Kontrolle über die meisten Zahlungen. Diese Aufgabe erforderte technischen Sachverstand; Antonio del Ponte, der dieses Amt lange Zeit bekleidete, war beispielsweise Architekt gewesen. Neben diesem *Proto* waren an dem Bauprojekt am Dogenpalast mit Palladio und Rusconi jedoch außerdem noch zwei weitere Architekten beteiligt gewesen, die in den Quellen „Ingenieri“ genannt werden. Diese hatten nicht dem *Proto* unterstanden, sondern waren vielmehr gemeinsam mit ihm einer durch die Kommune eingesetzten, aus mehreren venezianischen Notabeln bestehenden Baukommission, den *Provveditori*, untergeben. Hauptaufgabe der „Ingenieri“ war es gewesen, als Fachleute gemeinsam mit den *Provveditori* vorab den Plan zu erstellen, den der *Proto* dann umzusetzen hatte. Wieviel Entscheidungsspielraum dem *Proto* bei der konkreten Umsetzung eigentlich zukam, und ob auch er auf den Plan hatte Einfluss nehmen können, ist nicht abschließend geklärt.²⁷⁸⁴

Das bisher vorhandene Material lässt für Martelli ein ähnliches Aufgabenprofil vermuten. Er ist Bildhauer und Architekt, bringt also den nötigen Sachverstand für die technische Kontrolle von Arbeiten mit. Die Vergoldung der Soffitte, die Umsetzung der Chorschränken und einige weitere, scheinbar kleinere Arbeiten werden über ihn bezahlt, was vermuten lässt, dass Martelli die Aufgabe der Kontrolle und Abnahme der an diesen Projekten unmittelbar beteiligten Handwerker zukam. Buchungstexte, die Zahlungen an „diversi di suo [Martellis] ordine“ vermerken (s. o.), lassen darauf schließen, dass er die ausführenden Personen auch selbst ausgewählt hat. Das dürfte für die Projekte, für die er nicht selbst die Zahlungen erhielt, nicht gegolten haben, und es ist anzunehmen, dass Martelli auf diese Bestandteile der Umgestaltungskampagne weniger Einfluss nahm. Dennoch scheint er auch für diese Projekte die grundsätzliche Verantwortung innegehabt zu haben, da sie in der von mir so genannten „Hauptbuchung“ für Valentino Martelli im *Giornale* Nr. 186 entgegen dem Inhalt der tatsächlichen Unterbuchungen mit aufgeführt sind.

Nachdem nun also Valentino Martelli mindestens als Koordinator und Kontrolleur identifiziert worden ist, stellen sich nun jedoch nach wie vor die Fragen, wie der Entschluss zu der Umgestaltungskampagne zustande gekommen ist und wer die Maßnahmen dann gesamthaft oder in ihren einzelnen Bestandteilen entworfen hat. Hierzu geben die einschlägigen Quellen allerdings keinen direkten Aufschluss. An dieser Stelle soll nun zunächst die Frage gestellt werden, wer für die Ausgestaltung des künstlerischen Entwurfs der Umgestaltungsmaßnahme und ihrer einzelnen Bestandteile verantwortlich gewesen ist.

2784 Für eine sehr konzise Rekonstruktion der Umgestaltungsarbeiten des Dogenpalastes im Einzelnen von den 1570ern bis ca. 1600 siehe Sinding-Larsen 1974, S. 3–44; für die hier gemachten Angaben insb. S. 3–5. Zum Umgestaltungsprojekt und seiner Interpretation außerdem Wolters 1983.

Zunächst kommt als künstlerischer Entwerfer Valentino Martelli selbst infrage. Allerdings war zumindest beim oben genannten Beispiel des venezianischen Dogenpalasts für die Entwicklung des künstlerischen Konzepts nicht etwa der *Proto*, sondern gemeinschaftlich die künstlerisch ausgebildeten *Ingenieri* und eine aus Notablen bestehende Kommission der *Provveditori* zuständig gewesen. Es scheint jedoch, als wäre der Aufgabenzuschnitt bei innenarchitektonischen Projekten in anderen Regionen Italiens und bei anders gearteten Bauprojekten in jener Zeit auch anders erfolgt. So tritt im Florentiner Raum beispielsweise Gherardo Silvani hervor, der sich auf die Umgestaltung von Kircheninnenräumen (und dabei speziell von Hauptchorkapellen) geradezu spezialisiert zu haben scheint, ist er doch zu Beginn des 17. Jahrhunderts an den Umgestaltungen im Bereich der *Cappelle maggiori* von S. Spirito, S. Pier Maggiore, S. Simone und S. Felicità in Florenz sowie an einer entsprechenden Maßnahme im Dom von Prato maßgeblich beteiligt. Dabei scheint er ein sehr breites Aufgabenspektrum verrichtet zu haben; allerdings ist weder seine Rolle noch der Umfang der zumeist das Sanktuarium und speziell den Hochaltar betreffenden Umgestaltungsarbeiten bisher hinreichend untersucht, um hier ein abschließendes Urteil zu fällen. In S. Spirito scheint Silvani lediglich eine bildhauerische Aufgabe – die Schaffung eines Altarziboriums – nach einem Entwurf seines Lehrers, des Bildhauers Giovanni Caccini, ausgeführt zu haben;²⁷⁸⁵ in S. Felicità hat er eine von Lodovico Cigoli begonnene, offenbar sowohl architektonische wie auch bildhauerische Arbeiten umfassende Umgestaltung des Hauptchorkapelle zu Ende geführt.²⁷⁸⁶ Für die 1612 begonnene umfassende Umgestaltung der Hauptchorkapelle S. Pier Maggiore im Auftrag der Familie Ximenes hat Silvani jedoch den Entwurf sowohl für die architektonischen wie auch die bildhauerischen Anteile geliefert. Als Zeuge für einen die Maßnahme vorbereitenden *Ricordo* unterschreibt er mit „scultore“; im Vertragstext der Patronatsübertragung, die die Bestandteile seines umfänglichen Entwurfs im Detail auflistet, wird er jedoch als „architetto e scultor fiorentino“ angesprochen.²⁷⁸⁷ Über den Entwurf hinaus wird Silvani laut diesem Vertrag anschließend in führender Stellung auch an der Durchführung beteiligt, wobei er sogar ein Genehmigungsrecht für eventuelle Veränderungswünsche durch die neuen Patronatsinhaber der Hauptchorkapelle erhält.²⁷⁸⁸ Es wird darüber hinaus vermutet, dass Silvani sich

2785 Carl 2014, S. 289 meL (Fn. 26) und S. 299 mwL (Fn. 84).

2786 Ibid., S. 295 meL.

2787 Der *Ricordo* vom 6. März 1612 und der Vertrag vom Folgetag sind transkribiert bei ibid., S. 319 f. Die zitierten Passagen befinden sich auf S. 319 (erstere nur in Zusammenhang mit einer Paraphrase der Unterschriften).

2788 „Et inoltre per patto espresso convengono che i detti Signori Ximenes non possino serrare detto coro et avanti detto altare se non quando sarà in ordine tutto il magistero e materia ad effetto che la chiesa resti meno impedita che sia possibile *et tutto sempre a dichiarazione di detto Silvano* [Hvm]“, Vertrag zur Übertragung des Patronatsrechts vom 7. März 1612, Archivio di Stato di Firenze, SPM, vol. 57, Ricordanze 1611–1679, S. 13v; zit. nach Carl 2014, S. 320.

Es scheint, als hätte eine vorhergehende Umgestaltungskampagne, die im direkten Auftrag des Herzogs Cosimo de' Medici im Jahre 1568 in S. Pier Maggiore erfolgt ist,

in der Durchführung auf koordinative Aufgaben beschränkt und die tatsächliche Ausführung der wesentlichen bildhauerischen Arbeiten durch Agostino di Pietro Ubaldini, gen. Bugiardi, ausführen ließ.²⁷⁸⁹ Ähnlich verhielt es sich bei der von Silvani geplanten, zwischen 1625 und 1630 erfolgten umfassenden Umgestaltung der *Cappella maggiore* von S. Simone in Florenz, bei der das von Silvani entworfene Altarziborium letztlich nicht durch ihn selbst, sondern vielmehr durch Giovanni Battista Cennini ausgeführt wurde.²⁷⁹⁰ Eine ähnlich starke Rolle scheint Silvani dann auch bei der Umgestaltung des Doms von Prato gehabt zu haben.²⁷⁹¹

Damit erscheint es nun tatsächlich denkbar, dass Valentino Martelli über seine Rolle als *Proto* bzw. Bauleiter der Umgestaltungsmaßnahme hinaus auch am Entwurf für die 1591 begonnenen Umgestaltungsarbeiten in S. Pietro beteiligt war.

anders als dies Carl vermutet, zu einer Entfernung eines „coro degli huomini“ vor dem Hochaltar samt seiner Chorschranken geführt, wobei das offenbar zu dieser Zeit bereits hinter dem Hochaltar befindliche Chorgestühl der Benediktinerinnen zunächst erhalten blieb (vgl. aber: *ibid.*, S. 290: Carl beachtet die ausdrückliche Nennung eines „coro degli huomini“ im entsprechenden Beschluss der *Operai* von S. Pier Maggiore nicht und geht daher nur von der Existenz nur eines Chorgestühls aus, das nun entfernt wird. Die Nonnen von S. Pier Maggiore werden jedoch ebenso wenig in einem „coro degli huomini“ gesessen haben wie zu vermuten ist, dass ihnen zwischen 1568 und ca. 1612 (als Silvani ein neues Chorgestühl schuf) keine Sitzgelegenheit im Kircheninneren zur Verfügung gestanden hat. Wahrscheinlicher ist es, dass vor 1568 zwei Chorgestühle existiert haben (ein Nonnen-Chorgestühl hinter und ein „coro degli huomini“ vor dem Altar). Damit sind die im Kontext von Carls Rekonstruktionsvorschlag problematisch erscheinenden Formulierungen in späteren Quellen unter Umständen auch leichter deutbar. Anders als von Carl behauptet, ist in dem Baubeschluss der *Operai*, den sie im Transkript überliefert, außerdem nicht nur davon die Rede, dass im Zuge der Entfernung des Chorgestühls auch zwei Kapellengitter entfernt werden sollten; vielmehr ist von der Entfernung *zweier gesamter Kapellen* die Rede. Es wäre zukünftig also zu prüfen, ob sich diese nicht bis 1568 in den vorderen Chorschranken bzw. dem Lettner von S. Pier Maggiore befunden hatten, sodass die Formulierung in der Quelle tatsächlich als Beschluss zur Entfernung einer Lettnerstruktur zu deuten ist, die dann – wie es ohnehin zu erwarten ist – gleichzeitig mit der Entfernung des „coro degli huomini“ erfolgt wäre)

Offenbar handelt es sich dabei um eine Maßnahme, die den kurz zuvor erfolgten Umgestaltungen der beiden großen Mendikantenkirchen in Florenz vergleichbar ist und die – gegen das funktionale Interesse der jeweiligen Mönche bzw. Nonnen – vor allem aus ästhetischen Gründen (einer unbehinderten Sicht auf den gesamten Kircheninnenraum) erfolgte. Der hier zitierte Passus macht deutlich, dass die Superiori von S. Pier Maggiore den 1568 erreichten Zustand eines durchgängig unbehindert einseharen Kirchenraums beibehalten möchten, wenn nun die Kirche, finanziert von den Ximenes, umgestaltet wird. Offenbar wird Silvani mit der eingangs zitierten Formulierung die Aufgabe übertragen, als Architekt die ästhetischen Interessen gegen die Ximenes zu verteidigen, sollten diese aus Interessen der Selbstrepräsentation nun die Errichtung neuer Sichtbarrieren planen.

Zukünftig wird also sowohl der genaue Charakter der Umgestaltung von 1568 in S. Pier Maggiore zu untersuchen sein, wie auch die Frage, ob es tatsächlich eine größere Welle von Umgestaltungen Florentiner Kirchen im Auftrag von Cosimo de' Medici gegeben hat, die vor allem mit dem ästhetischen Interesse an einer unbehinderten Sicht auf die Innenarchitekturen der Innenräume durchgeführt wurden, s. u. Kapitel XI.5.e).

2789 *Ibid.*, S. 289.

2790 *Ibid.*, S. 298 f.

2791 *Ibid.*, S. 297 f. mit Verweis auf Baldanzi 1846, S. 33.

Das Verhältnis von Silvani als Entwerfer und Bauleiter zu den einzelne Arbeiten letztlich ausführenden Bildhauern ist dabei möglicherweise ähnlich gestaltet gewesen wie das Verhältnis Martellis zum einzelne Arbeiten ausführenden Bildhauer und Steinmetz Francesco di Guido d.J. gewesen.

An dieser Stelle ist zu beachten, dass laut der „Hauptbuchung“ die im Buchungstext zuvor gegebene Zusammenfassung der Gesamtmaßnahmen noch einmal näher aufgeschlüsselt auf einem Blatt erscheine bzw. festgehalten sei, das Martelli selbst erstellt und unterschrieben habe („Come distintamente appare in un foglio fatto et sottoscritto di sua mano propria“). Dabei handelte es sich wahrscheinlich um ein Blatt ähnlich der Art, wie es beispielsweise in dem Vertragstext mit Fra Giovanni da Verona von 1483 über die Fertigung der „Tabula“ für das später von Perugino bemalte Altarbild genannt wird. Die Ausführung dieser Tafel hatte laut Vertragstext nämlich „gemäß der Form“ zu erfolgen, „wie sie auf einem großformatigen Blatt dargelegt/gezeichnet ist“ („secundum formam cuiusdam designi, in quodam folio regali designati“).²⁷⁹² Eine ähnliche Bestimmung findet sich in dem Vertrag mit Perugino über die Bemalung der Cassa aus dem Jahre 1496; dort heißt es, er habe die Kiste so auszumalen, „wie es auf einem bestimmten Blatt mit der Zeichnung dieser Kiste beschrieben und gezeichnet ist“ („prout et sicut descriptum et designatum est in quodam folio designi dictae cassae“).²⁷⁹³ In beiden Fällen hatten die Blätter also dazu gedient, die auszuführenden Projekte über den eigentlichen Vertragstext hinaus anhand von Beschreibungen bzw. Zeichnungen vorab im Detail festzulegen. Ob sie jeweils auch von den Künstlern selbst gefertigt worden waren und inwiefern sie vorab Bestandteil eines Aushandlungsprozesses zwischen Künstler und Auftraggeber gewesen waren, ist den beiden Verträgen jeweils nicht zu entnehmen. Eine Praxis der Mönche von S. Pietro, die Vereinbarungen mit Künstlern sowohl durch einen Vertragstext als auch durch eine beigelegte vertragsrelevante Zeichnung festzuhalten, lässt sich auch in der Folgezeit beobachten; in einem einzigen Fall hat sich eine solche Zeichnung sogar erhalten (Abb. 620).²⁷⁹⁴

Im Text der Hauptbuchung von 1591 heißt es über das dort genannte Blatt, dass es Martelli nicht nur unterschrieben, sondern auch noch mit eigener Hand erstellt habe. Man könnte diese Formulierung nun als Bekräftigung des Umstandes ansehen, dass Martelli tatsächlich alle im Hauptbuchungstext genannten Einzelmaßnahmen und damit also das gesamte Umgestaltungsprojekt, das ab 1591 in S. Pietro vollzogen wird, auch entworfen hat. Ebenso gut könnte man diesen Satz aber auch so lesen, dass Martelli als ausführender Architekt die einzelnen Projekte, die verschiedene andere Personen zuvor entworfen hatten, eigenhändig zu einem Maßnahmenplan zusammengefasst hatte und seine Leistung mehr in der

2792 Canuti 1931 II, S. 176, Dok. 223 nach ASPg, Arch. Notar. Rog. di Luca di Agostino di Luca Nini, Bast. dal 1483 al 1484, S. 32vc.

2793 Canuti 1931 II, S. 178, Dok. 228 nach ASPi, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597], S. 183 (= Dok. 15).

2794 Dabei handelt es sich um eine Zeichnung zum Vertrag über die Fertigung des Geländers für den linken Orgelbalkon vom 27. April 1608, die im Vertragstext genannt und von den Künstlern unterzeichnet wurde, s. u. Kapitel X.4.a).

Koordination der Arbeiten lag. Allerdings wird auch in diesem Fall immer eine gewisse eigenständige Leistung Martellis zu vermuten sein. Mindestens die nicht-malerischen Anteile des künstlerischen Entwurfs werden also zum Teil oder sogar vollständig tatsächlich von Valentino Martelli stammen.

Eine genaue Bestimmung des Anteiles, der Martelli bei der Erarbeitung des Gesamtprogramms zugekommen ist, lässt sich auf der Basis des vorhandenen Quellenmaterials jedoch nicht leisten. Nach den intensiven Recherchen von Bini und Manari im Archivio di S. Pietro ist es kaum zu erwarten, dass sich dort noch weiteres Material wie z. B. mit Martelli geschlossene Verträge auffinden lässt. Dennoch sollte man zukünftig jener Angabe der Hauptbuchung nachgehen, wonach die von Martelli zu verrichtenden bzw. zu koordinierenden Aufgaben detailliert nicht nur auf dem genannten großformatigen Blatt, sondern auch „im Buch des Kämmerers auf Blatt 109“ aufgeführt seien („Come distintamente appare in un foglio fatto et sottoscritto di sua mano propria: et al libro del p[ad]r[e] Cell[erario] á Car[ta] 109“).²⁷⁹⁵ Damit wird auf eines jener Hilfsbücher verwiesen, anhand derer die Kämmerer die laufenden Ausgaben verwalteten, und auf deren Basis sie die übergreifenden *Libri Mastri* und *Libri Giornali* schufen.²⁷⁹⁶ Es wäre zu ermitteln, ob für den fraglichen Zeitraum noch ein solches Hilfsbuch erhalten ist, das auf den Seiten 108v oder 109r eine detailliertere Aufschlüsselung der in der Hauptbuchung genannten Leistungen enthält. Durch eine Sichtung des jüngsten Inventars des Archivio di S. Pietro konnte die Existenz eines solchen Buches leider nicht verifiziert werden; möglicherweise ist es aber doch noch in einer der Fondi des Klosterarchivs erhalten, beispielsweise in einem der zahlreichen *Mazzi*. Schließlich wäre auch zu prüfen, ob der Vertrag (oder ggf. die Verträge) mit Valentino Martelli im Notariatsarchiv im Archivio di Stato di Perugia erhalten sind; eine entsprechende Recherche scheint bisher noch ausgeblieben zu sein.²⁷⁹⁷

b) Der Entwurfsprozess des bildnerische Dekorationsprogramms und das Verhältnis zwischen Martelli und den beteiligten Malern

Fraglich ist, ob Valentino Martelli außerdem eine Beteiligung am Entwurf des Dekorationsschemas für die Ausmalung des Kircheninnenraumes zuzutragen ist, bzw. ob in diesem Bereich neben Martelli noch weitere in Entwurf und

²⁷⁹⁵ ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 154v (Quellentext B1).

²⁷⁹⁶ Zu den Hilfsbüchern s. o. Fn. 177.

²⁷⁹⁷ Bini hat dort nicht geforscht; Manari, wenn überhaupt, wohl nur sehr eingeschränkt. Adamo Rossi hat zwar zahlreiche Dokumente zu S. Pietro aus diesem Archiv zutage gefördert, aber scheinbar die Zeit von ca. 1590–1610 nicht untersucht. Möglicherweise sind entsprechende Versuche jedoch bereits erfolglos z. B. durch Amelia Mariotti-Puerini unternommen worden, da sie sich mit dieser Zeit intensiv auseinandergesetzt und dabei sehr quellennah gearbeitet hat; vgl. Mariotti-Puerini 1981, S. 336.

Koordination führende Künstler identifiziert werden können. Aus der Analyse der Rechnungsbücher für das Wirtschaftsjahr 1591/92 ist deutlich geworden, dass an der Ausmalung des Sanktuariums zahlreiche Künstler beteiligt waren, die nach Ausweis der Buchungstexte entweder allein oder zu zweit jeweils immer nur einen bestimmten begrenzten Ausschnitt gemalt haben. Betrachtet man nun das Resultat der Ausmalung, so überwiegt zunächst allerdings nicht der Eindruck, dass die Gesamtdekoration aus einzelnen Teilen unterschiedlicher Künstler zusammengesetzt ist; vielmehr ergibt sich der Eindruck eines harmonischen Ganzen. Dies ist insbesondere bedingt durch eine gewisse Einheitlichkeit im Figurenmaßstab bei vergleichbaren Bildtypen und die übergreifende fingierte Rahmenarchitektur. Dieser Befund scheint zu bestätigen, was ohnehin anzunehmen war, nämlich dass bereits zu Beginn der Ausmalungsarbeiten ein Gesamtplan der Dekoration mindestens für das Sanktuarium bestand.

Betrachtet man die Anteile der verschiedenen Künstler jedoch im Einzelnen, so sind teils eklatante stilistische Unterschiede zu bemerken. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn man die sehr rundplastisch modellierten Evangelistenfiguren des Benedetto Bandiera in der Vierung mit den sehr viel flächiger und weniger detailliert angelegten Figuren von Silla Piccinini und Pietro Rancanelli im Gewölbe des Chorpolygon vergleicht. Der Befund in den Rechnungsbüchern, dass hier jeweils direkt bezahlte und damit offenbar gleichberechtigte Meister nebeneinanderher gearbeitet haben, findet sich also auch in der Ausführung bestätigt. Teilweise gehen die Unterschiede auch über stilistische Fragen hinaus, wie z. B. bei der Art, wie die verschiedenen Künstler im Bereich der Sanktuariumsgewölbe den Himmel behandelt haben: Bei den Gewölben im Chorpolygon von Silla Piccinini und Pietro Rancanelli handelt es sich um einen hellblauen, durch Wölkchen und Lichteinfall atmosphärisch gestalteten Himmel, während Benedetto Bandiera die Figuren des Vierungsgewölbes mit einem monochromen dunkelblauen Fond ohne Tiefenwirkung hinterlegt hat.

An dieser Stelle ist allerdings zu bemerken, dass die unterschiedliche Figurenauffassung und Himmelsgestaltung in der Vierung auch durch eine spätere Übermalung infolge einer durch Blitzschlag verursachten Beschädigung der ursprünglichen Malschicht erklärbar sein könnte. Von einer solchen Maßnahme berichtet jedenfalls Brunella Teodori, ohne allerdings Belege dafür zu erbringen.²⁷⁹⁸ Doch selbst wenn man die Vierungszone aus der stilistischen Beurteilung ausnehmen möchte, so ist doch zu konstatieren, dass die einzelnen Darstellungen zwar auf den ersten Blick ähnlich gestaltet sind, im Detail jedoch nicht der Versuch unternommen wurde, die Darstellungen der Gestaltungsweise eines einzelnen stilnivellierenden Künstlers zu unterwerfen. Dies wird beispielsweise auch deutlich, wenn man die eher luftigere, Rundplastizität suggerierende Gestaltung der Gesichter in der Bekehrung Pauli aus der Hand von Giovanni Battista Lombardelli (Abb. 442) mit Jan Schepers' flächigerer, insgesamt eher an graphischen Vorlagen orientierter

Anlage der Engelsgesichter in der Apokalyptischen Ernte auf der Westseite des Triumphbogens vergleicht (Abb. 487).

Eine solche Vorgehensweise, bei der möglicherweise einzelne Führungsfiguren identifizierbar sind, die Dekoration im Einzelnen jedoch ohne den Anspruch einer Stilnivellierung durchgeführt worden ist, entspricht dem Vorgehen bei einer Vielzahl von Ausmalungskampagnen in Mittelitalien um das Jahr 1600, die oft von immer wieder neu zusammengesetzten Gruppen einzelner Maler in teils sehr hoher zeitlicher Effizienz umgesetzt worden sind. Dies gilt beispielsweise für die Ausstattung der Seitenkapellen in S. Maria degli Angeli bei Assisi zwischen 1592 und 1607 ebenso wie für die zahlreichen Kirchen und Profanbauten, die insbesondere während der Regierungszeit der Päpste Pius V. (*1504, reg. 1566–1572), Gregor XIII. (*1502, reg. 1572–1585) und Sixtus V. (*1521, reg. 1585–1590) und in Rom ausgestattet bzw. umgestaltet worden sind.²⁷⁹⁹ Alessandro Zuccari hat bezüglich der unter Sixtus V. arbeitenden Malerwerkstätten in diesem Zusammenhang eine „quasi ‚industrielle‘ Vorgehensweise“ diagnostiziert und das Vorgehen für die im Jahre 1587 erfolgte Ausmalung der drei Stiegen der neu errichteten Wallfahrtskirche SS. Salvatore della Scala Santa rekonstruiert, bei der die Quellenlage im Gegensatz zu zahlreichen anderen Bauten jener Zeit verhältnismäßig gut ist (Abb. 1542). So legte hier zunächst eine von Sixtus V. berufene Gelehrtenkommission ein komplexes ikonographisches Programm fest, auf dessen Basis anschließend mit Giovanni Guerra und Cesare Nebbia zwei führende Künstler der anschließenden Ausmalungskampagne bereits unter punktueller Beteiligung weiterer Maler einen künstlerischen Entwurf vorlegten. Die letztendliche, von Guerra und Nebbia geleitete Ausführung wurde dann auf eine Vielzahl von Künstlern aufgeteilt. Die auch in der Scala Santa zu diagnostizierende starke Varianz der Einzelstile führt Zuccari auf eine Wertschätzung Guerras und Nebbias für die unterschiedlichen künstlerischen Haltungen von einzelnen der beteiligten Maler ein.²⁸⁰⁰

In Bezug auf S. Pietro in Perugia legt die diagnostizierte arbeitsteilige Vorgehensweise und die Tatsache, dass keiner der Künstler in den Rechnungsbüchern in irgendeiner Weise gegenüber allen anderen hervorgehoben wird, allerdings nahe, dass der Entwurf des übergreifenden Dekorationsschemas zumindest in Teilen auf Aushandlungsprozesse zwischen den beteiligten Künstlern zurückgehen könnte, bei der einzelne Bereiche jeweils der Gestaltung durch einen oder zwei einzelne Künstler zugewiesen wurden. In manchen Bereichen scheint bei der Zuweisung einzelner Bereiche an jeweils unterschiedliche Maler anhand der durch den Bau bereits vorgegebenen Abtrennungen erfolgt zu sein; dies ist zumindest im Bereich der Gewölbe, der oberen Teile der Querhauswände und des inneren Triumphbogens sowohl durch die entsprechenden Rechnungsbucheinträge als auch durch die

2799 Zu S. Maria di Monteluca s. u. Fn. 2983. Zu den Umgestaltungen römischer Kirchen um 1600 s. Fn. 68.

2800 Zuccari 2009, S. 36 f. mE. Das Zitat (Zuccari spricht von einem „articolato sistema procedurale messo in atto in modo quasi ‚industriale‘ nei cantieri pittorici di Sisto V“) findet sich dabei auf S. 36. Vgl. zur Vergleichbarkeit der Ausmalung von SS. Salvatore della Scala Santa und S. Pietro in Perugia außerdem unten S. 936 ff.

starke Diversität in der stilistischen Ausführung erkennbar. Scheinbar hatten die unterschiedlichen Maler dort sogar eine gewisse Entscheidungskompetenz über den Grad der ornamentalen Einfassung der Bereiche mit den von ihnen nachweislich gemalten Hauptfiguren: Während Benedetto seine vier Evangelisten von dicken ornamentalen Bändern rahmen ließ, beschränkte er sich im Querhausgewölbe weitgehend auf eine dünne Rahmung, ähnlich wie es Silla Piccinini und Pietro Rancanelli im Chorpolygon taten. Jan Schepers verzichtete bei seiner Ausmalung des inneren Triumphbogens dagegen vollkommen auf jegliche Rahmung.

Aufgrund der grundsätzlichen Einheitlichkeit in der Gestaltung scheint es, als wäre das übergreifende Rahmensystem des Sanktuariums, das im Wesentlichen aus einer fingierten Architektur, gemalten Kartuschen und Rahmungen sowie die als fingierter Bauschmück ausgeführten Bordüren, die die vorgefundenen Bauglieder hervorheben und dabei einzelne Bildfelder rahmen, zumindest im Entwurf auf einen einzelnen Künstler zurückzugehen. In der Umsetzung scheinen dagegen mehrere Künstler beteiligt gewesen zu sein. So erhalten gleich mehrere im entsprechenden Buchungstext im *Giornale* Nr. 186 nicht namentlich genannte Künstler eine Zahlung für „die Bänder des Sanktuariums und die Nischen bis hin zu den Kapitellen“ („Cordoni del Santuario et le nicchie sin alli Capitelli:“).²⁸⁰¹ Damit ist offenbar die fingierte Architektur bis einschließlich zum Kranzgesims an den Wänden des Chorpolygons und des Chorjochs gemeint. Die Annahme, dass Giovanni Battista Lombardelli nicht nur die Petrus- und die Paulushistorien an den Seitenwänden des Chorpolygons, sondern vollständig eigenhändig auch die sie umgebende fingierte Architektur und die darin befindlichen weiteren Figuren gemalt habe, trifft daher nicht zu.²⁸⁰²

Wesentliche Anteile der architekturillusionistischen Dekoration sind offenbar durch Benedetto Bandiera ausgeführt worden, da dieser zumindest im Langhaus als Maler von architekturillusionistischen Friesen in Erscheinung tritt und die von ihm gemalten Evangelisten in der Vierung durch zusätzliche, ähnlich gestaltete Bordüren einfasste.²⁸⁰³ Für die Zone oberhalb des fingierten Kranzgesimses im Sanktuarium sind die Dekorationsmaler ebenfalls unmittelbar identifizierbar. So werden in diesem Bereich Silla Piccinini und Pietro Rancanelli nicht nur für die von ihnen gemalten sechs Tugenden, sondern auch „für die Ornamente um die sieben Figuren“ bezahlt – also auch für jene um die Figur der „Klugheit“ des

2801 ASPi, L. E. 186 (Lonzini, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 163v (Quellenteil B1).

2802 So aber Mariotti-Puerini 1981, S. 1981, Fig. 172f. und 184f.

2803 Eventuell wurden Teile der ornamentalen Dekoration auch erst sehr viel später ausgeführt. So erhielt der Maler Onofrio Marini im Jahre 1608 eine Zahlung unter anderem für „festoni delli quadri della Chiesa“, ASPi, L. E. 189 (Lonzini, et al. 2014 = 129 Lamberti = 89 Belforti) *Giornale* (1606–1611), S. 126; zit. nach Manari 1866, S. 264. Zu dem Künstler vgl. Ambrosini Massari, et al. 2005, S. 338–341. Dass zu den Aufgaben Bandieras, der in zeitgenössischen Quellen ausdrücklich als Meister der Grotesken genannt werde, vor allem dekorative (und nicht primär figurenmalerische) Aufgaben gehört hätten, hebt Brunella Teodori hervor. Dabei habe ihm Silla Piccinini geholfen, Teodori 1981, S. 281.

Giovanni Battista Lombardelli.²⁸⁰⁴ Fraglich ist allerdings, ob dies bedeutet, dass Piccinini und Rancanelli auch die mit den Tugenden korrespondierenden Zyklen von Szenen des Alten und des Neuen Testaments oder lediglich jene fingierten ornamentalen Rahmungen zuzuschlagen sind, die die Tugendfiguren und die mit ihnen korrespondierenden Historien unmittelbar umgeben.

Es scheint also, als wäre die architekturillusionistische Dekoration auch in jenen Bereichen, für die die ausführenden Maler nicht namentlich belegt sind, nicht etwa durch zusätzliche, unbekannte Künstler, sondern vielmehr ebenfalls durch jene Maler ausgeführt worden, die über die Rechnungsdokumente als Beteiligte an der Ausmalung von S. Pietro namentlich bekannt sind. Zu betonen ist dabei, dass keiner der Maler ausschließlich als Maler von Binnenbildern oder Dekorationsanteilen in Erscheinung tritt.

Fraglich bleibt jedoch, wer den übergreifenden Entwurf für das anschließend von unterschiedlichen Händen ausgeführte Dekorationssystem geliefert hat. Teile der Forschung haben eine führende Rolle bei der Ausmalung dem aus den Marken stammenden Maler Giovanni Battista Lombardelli zuschreiben wollen,²⁸⁰⁵ wobei nach dessen Tod am 23. Juli 1592 Silla Piccinini Lombardellis Führungsrolle übernommen habe.²⁸⁰⁶ Diese Einschätzung haben die Autoren nicht weiter begründet; offenbar gingen sie davon aus, dass Lombardelli als dem bei weitem ältesten und arriviertesten Maler automatisch die Leitungsfunktion zuzuschreiben ist. Tatsächlich lässt sich diese Rolle jedoch auch ohne entsprechende direkte Quellenbelege wahrscheinlich machen. So ergeben sich in der Gestaltung der von Lombardelli um 1580 selbst gemalten fingierten Architektur im Palazzo Cesi in Acquasparta (Abb. 1473–1473vv, insb. jeweils im Bereich der oberen Wandflächen)²⁸⁰⁷ und den Dekorationen an den Seitenwänden des Chorjochs und des Chorpolygons (Abb. 436 f. und 442), derartig auffallende Ähnlichkeiten, dass offensichtlich davon auszugehen ist, dass Lombardelli für diese Bereiche die Entwürfe geliefert hatte, die dann von anderen Malern ausgeführt worden sind. Insofern es sich dabei jedoch um die komplexesten Bereiche der das gesamte Kircheninnere übergreifenden fingierten Architektur gehandelt hat, liegt es nahe anzunehmen, dass es ebenfalls Lombardelli war, der das gesamte architekturillusionistische Dispositionssystem entworfen hat oder zumindest wesentlich am Entwurf beteiligt war. Auch für die hier verwendeten grotesken Dekorationssysteme lassen sich in der Malerei Lombardellis auch an anderer Stelle bedeutendere Vergleichsstücke finden, sodass hier

2804 Sie erhalten eine Zahlung auch „per l’ornamenti d’intorno alle sette figure“, vgl. ASPi, L. E. 186 (Lonzi, et al. 2014 = 126 Lamberti = 86 Belforti) *Giornale* (1588–1592), S. 170r. Vgl. auch Mariotti-Puerini 1981, S. 1981, Fig. 172 f.; 184 f.

2805 Prete 2005, S. 163 meA; Mariotti-Puerini 1981, S. 332 mwH; Teodori 1981, S. 281 („[...] Lombardelli [...], il supervisore dei lavori, il cervello dell’impresa pittorica [...]“); Ambrosini Massari, et al. 2005, S. 163 mwH.

2806 Mancini 1983, S. 29.

2807 Prete 2005, S. 162 mit Quellen- und Literaturangaben.

ebenfalls von einer hinreichenden Erfahrung auszugehen ist, die Lombardelli als Entwerfer der Scheinarchitektur und ihrer Dekoration wahrscheinlich macht.²⁸⁰⁸

Geht man von einer Entwerferschaft Lombardellis aus, so hätte dieser gemäß der Rechnungsbucheinträge die tatsächliche Ausführung der Scheinarchitektur und ihrer Dekoration zu großen Anteilen dem sehr viel jüngeren Benedetto Bandiera überlassen. Dass dies den Tatsachen entspricht, ist auch schon deshalb wahrscheinlich, weil beide Künstler mindestens einmal zuvor an einer ähnlichen Dekoration zusammengearbeitet hatten, nämlich bei der Ausmalung des großen Kreuzgangs von S. Domenico in Perugia, die heute leider verloren ist.²⁸⁰⁹ Ein weiteres Indiz für eine Führungsrolle Lombardellis bei dem Entwurf des Dekorationsschemas in S. Pietro ist schließlich, dass außer einem Einzelwerk Benedetto Bandieras für keinen anderen beteiligten Künstler außer Giovanni Lombardelli bereits zu früheren Zeitpunkten die Ausführung raumübergreifender Freskendekorationen greifbar sind, deren Bild- und Figurenzyklen durch illusionistische Erweiterungen der vorhandenen Architektur organisiert werden. Auf diese Frage wird in einem der Folgekapitel noch einzugehen sein.²⁸¹⁰

An anderer Stelle ist jedoch behauptet worden, das gesamte übergreifende Dekorationssystem sei durch Valentino Martelli entworfen worden.²⁸¹¹ Dass dies durch die Quellen im Archivio di S. Pietro nicht direkt belegbar ist, haben die Vorkapitel ergeben. Allerdings gibt es mehrere Anhaltspunkte dafür, dass Martelli möglicherweise tatsächlich am Entwurf der Ausmalung von S. Pietro beteiligt war. Zunächst einmal ist zu bemerken, dass Valentino Martelli im Bereich der Malerei tatsächlich Kompetenzen besessen haben könnte, da er am 28. Juli 1572 Aufnahme in das Collegio de' Pittori der Porta Borgna in Perugia findet.²⁸¹² Da jedoch bisher nicht erarbeitet ist, ob in dieses Kolleg tatsächlich nur Maler aufgenommen wurden, sollte diese Aufnahme nicht als unmittelbarer Beweis dafür gewertet werden, dass Martelli auch Maler war. In den Rechnungsbüchern des Archivio di S. Pietro, die für Martelli von 1581–1616 Zahlungen verzeichnen, wird er ausschließlich entweder als „Architetto“ oder als „Scultore“ bezeichnet.²⁸¹³ Daher hat Manari die Aufnahme Martellis in das Collegio de' Pittori auch dahingehend aufzulösen versucht, indem

2808 Dokumentiert etwa durch die Ausmalung der Kirche SS. Crocifisso in Ostra Vetere (ibid., S. 158 mwA) und weiterer Räume im Palazzo Cesi in Acquasparta (ibid., S. 162 Fn. 57).

2809 S. u. Fn. 2960.

2810 S. u. Kapitel XI.3.c).

2811 Kauffmann 1987, S. 470. Mit seiner Behauptung, dieses Dekorationsschema sei bis in das 19. Jahrhundert hinein respektiert worden, meint Kauffmann wohl die Tatsache, dass man bei einer Restaurierung fast vollkommen vergangener Fresken im linken Seitenschiff diese im gleichen Stil wieder neu malte; s. u. Kapitel XIII.2.

2812 Dies behauptet Manari ohne Belege; Manari 1866, S. 168. Der Thieme-Becker referiert diese Aufnahme, bezeichnet Martelli jedoch offensichtlich aufgrund seines tatsächlich nachweisbaren Œuvres ausschließlich als Bildhauer und Architekt. Im Index des AKL wird Martelli wohl aufgrund der Aufnahme in das Collegio als „Maler“ bezeichnet. S. o. Fn. 2381.

2813 Ibid., S. 166–168.

er ihn als „eccellente architetto, scultore, fonditore“ bezeichnet und nachsetzt „e non ignorò la pittura“.²⁸¹⁴

Allerdings ist Martelli tatsächlich mehrfach an Projekten beteiligt, in deren Zuge auch größere Ausmalungen vorgenommen worden sind. Bei einem Projekt hatte er dabei sogar mit Giovanni Battista Lombardelli zusammengearbeitet. Dabei handelte es sich um die zwischen 1587–1589 erfolgte Fortführung einer um die Mitte des Jahrhunderts begonnenen Ausstattungskampagne für das Sanktuarium della Madonna di Mongiovino in Panicale (Abb. 1474–1475bb).²⁸¹⁵ Wie die Aufgabenteilung zwischen Martelli und Lombardelli in Mongiovino organisiert war und ob sich Martellis Rolle dabei auf architektonische und bildhauerische Aufgaben beschränkte, ist bisher jedoch nicht geklärt. Zugeschrieben werden ihm lediglich die Skulpturen des Hochaltars.²⁸¹⁶ Ebenso wenig ist geklärt, ob sich Valentino Martellis Beitrag zum Oratorio di S. Benedetto in Perugia im Entwurf und der ab 1598 vorgenommenen Errichtung des Baus erschöpft, oder ob er auch an dem Entwurf für die durch Matteuccio Salvucci zwischen ca. 1600 und 1605 oder um 1610 realisierte Deckenausmalung beteiligt war.²⁸¹⁷

Zusammenfassend muss also offenbleiben, ob der übergreifende künstlerische Entwurf und das Dekorationsschema weitgehend allein von Giovanni Battista Lombardelli entworfen worden ist, oder ob möglicherweise auch Valentino Martelli beteiligt gewesen war. Denkbar ist, dass eine Aufgabenteilung vorlag, bei der Martelli die plastisch ausgeführten architektonischen Inkrustationen der untersten Zone entwarf, auf die Giovanni Battista Lombardelli dann in dem Entwurf der gemalten Architekturillusion der oberen Zonen Bezug nahm. Möglicherweise lieferte Martelli dabei architekturästhetische und architektonisch-mathematische Expertise, die Lombardelli bei dem Entwurf der Architekturillusion unterstützte.

c) Die Rolle der Auftraggeber beim Entwurfsprozess: Die Mönche von S. Pietro in Perugia

Neben der Frage, welchen Anteil die einzelnen Künstler an dem Entwurf und der Durchführung der Umgestaltung von S. Pietro hatten, wäre des Weiteren zu prüfen, welchen Einfluss die Auftraggeberseite auf den künstlerischen Entwurf und die Durchführung des Projekts genommen hat. Dabei wird an dieser Stelle ein Schwerpunkt auf die Mönche des Klosters S. Pietro gelegt werden, während die Frage einer Beteiligung der Cassinensischen Kongregation an der Beschlussfindung aufgrund der Komplexität des Themas weiter unten in einem eigenen

2814 Ibid., S. 168.

2815 Bozzi und Teza 1999; Ambrosini Massari, et al. 2005, S. 163 f. mwH; Prete 2005, S. 162 f. mwH.

2816 S. o. Fn. 2381.

2817 S. u. Fn. 2968.

Kapitel behandelt wird.²⁸¹⁸ Um die Motive, die insgesamt hinter dem Beschluss für die 1591 begonnene Umgestaltungskampagne sowie hinter deren nachträglichen Ausweitungen gestanden haben, soll es hier ebenfalls noch nicht gehen; diese werden erst in den Folgekapiteln behandelt, wenn einzelne Deutungen zu den unterschiedlichen Aspekten und Bestandteilen der Umgestaltungskampagne vorgenommen werden.²⁸¹⁹

Die folgenden Überlegungen zur Umgestaltung der bildnerischen Dekoration von S. Pietro werden ergeben, dass das Programm in Bezug auf den Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper,²⁸²⁰ in Bezug auf das bildnerische Dekorationssystem und das darin angelegte Spiel mit unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen²⁸²¹ sowie in der Anlage des inhaltlichen Programms²⁸²² einen auch im überregionalen Vergleich ungewöhnlich hohen Komplexitätsgrad aufweist. Insofern für eine befriedigende Lösung der in den ersten beiden Kategorien anfallenden Aufgaben primär tatsächlich bildnerisch-künstlerische Kompetenzen erforderlich sind, scheinen hier – wie dies im Vorkapitel bereits ausgearbeitet worden ist – die einzelnen beteiligten Maler, Bildhauer und Architekten eine wichtige Rolle im Ausarbeitungsprozess gespielt zu haben. Die Tatsachen, dass jedoch weder in den Quellen noch im künstlerischen Resultat einer der beteiligten Künstler tatsächlich eindeutig als herausragender Entwerfer hervortritt und dass selbst bei dem zumindest in den freskierten Bereichen noch am prominentesten hervortretenden Künstler, Giovanni Battista Lombardelli, deutliche Unterschiede im Vergleich zu seinem bisherigen Œuvre zu verzeichnen sind, könnten jedoch bereits als Indizien dafür gewertet werden, dass die Auftraggeber auch im Bereich des Umgangs mit dem vorgefundenen Baukörper und bei der künstlerischen Anlage des komplexen Dekorationssystems ebenfalls eine starke Rolle gespielt haben.

Zumindest in Bezug auf die Anlage des komplexen inhaltlichen Programms erscheint eine ganz überwiegende Ausarbeitung durch die Auftraggeber bzw. durch von ihnen beigezogene Gelehrte sehr wahrscheinlich, da die Erarbeitung des in S. Pietro realisierten Bildprogramms – wie die nun folgenden Ausführungen zeigen werden – einen hohen Grad an Gelehrsamkeit voraussetzen. Eine solche Ausarbeitung des inhaltlichen Programms durch die Auftraggeber war auch bei den bereits genannten, mit der Transformation von S. Pietro in Perugia ungefähr zeitgleichen bildkünstlerischen Umgestaltungskampagnen unter Papst Sixtus V. in Rom der Fall gewesen. Hier hatte jeweils zunächst eine Gelehrtenkommission das inhaltliche Programm entworfen, für das dann anschließend eine kleine Gruppe führender Künstler eine bildkünstlerische Umsetzung vorschlug.²⁸²³

2818 S. u. Kapitel **XI.6**.

2819 Nämlich in den Kapiteln **XI.3**, **XI.5** und **XI.7**.

2820 S. u. Kapitel **XI.3.b**).

2821 S. u. Kapitel **XI.3.c**).

2822 S. u. Kapitel **XI.3.d**).

2823 S. o. S. 863 f.

Versucht man nun, einzelne Personen auf Auftraggeberseite und deren spezifischen Beitrag für die Konzeptionierung der Umgestaltung von S. Pietro zu identifizieren, so erscheint zunächst vor allem die Rolle des Abts Giacomo di S. Felice da Salò von Interesse, der das Kloster S. Pietro in Perugia von 1590 bis 1595 geleitet hat.²⁸²⁴ Mauro Bini, Brunella Teodori und Amelia Mariotti-Puerini haben behauptet, dass auf die Person dieses Abtes nicht nur die Initiative für das Umgestaltungsprojekt zurückgegangen sei, sondern dass er darüber hinaus auch das Dekorationsprogramm entworfen und seine Grundzüge „diktiert“ habe.²⁸²⁵ Mariotti-Puerini führt zur Begründung dieser These an, dass sämtliche Arbeiten unter dem Abbatat von Don Giacomo begonnen worden seien, dass der überwiegende Teil der Malereien während seiner Regierungszeit seinen Abschluss gefunden habe und dass Giacomo wegen seiner Herkunft aus einem so kulturell offenen und lebhaften Umfeld wie dem Venedigs eine Art Reformimpuls für das Kloster in Perugia zuzutrauen sei.²⁸²⁶

Tatsächlich hatte Giacomo am 25. Juli 1549 seine Profess im cassinensischen Kloster S. Giorgio Maggiore in Venedig abgelegt und war später auch in diese Region zurückgekehrt: So ist bekannt, dass er 1608 Abt in S. Nicolò del Lido wurde. Weitere Angaben über den seinerzeitigen Abt von S. Pietro sind jedoch weder den vorliegenden Quellen noch der Literatur zu entnehmen, sodass man sich über seine venezianische Prägung und den Zusatz „aus Salò“ hinaus bisher kaum ein Bild über Don Giacomo di Felice machen kann.²⁸²⁷ Es gibt jedoch in der Tat weitergehende Indizien dafür, dass Giacomo auf das Projekt nachhaltigen Einfluss genommen hat. So scheint die Anbringung der gesamten großformatigen Leinwandbilder im Langhaus von S. Pietro, die insgesamt das Hauptwerk des venezianischen Malers Antonio Vassilacchi darstellen, auf seine Initiative zurückzugehen.

Dies betrifft zunächst die ungewöhnliche Darstellung eines Ordensbaumes der Benediktiner an der Westwand. Dabei handelt es sich um die Visualisierung einer fünfbändigen Geschichte des Benediktinerordens, die der flämische Cassinense Arnold Wion (1554–1613 oder 1610) im Jahre 1595 unter dem Namen „Lignum vitae, ornamentum, & decus Ecclesiae“ in Venedig veröffentlicht hatte.²⁸²⁸ Ein Jahr

2824 Elli 1994, S. 217; Biganti 2014, S. 183.

2825 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 217 f.; Teodori 1981, S. 281; „Tutte le pitture sono state iniziate e portate quasi completamente a termine sotto la direzione di un solo abate, Don Giacomo di S. Felice da Salò che viene da un ambiente aperto culturalmente, molto vivace, quale quello di Venezia; il che fa supporre che sia lo stesso abate a dettare le linee generali di tutto il ciclo [...]“, Mariotti-Puerini 1981, S. 336 f.

2826 Mariotti-Puerini 1981, S. 336 f.

2827 Elli 1994, S. 217 mwH; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 217.

2828 Wion 1595. Dieses Werk wurde durch Karl Stengel ins Deutsche übersetzt und 1607 zweibändiger Ausgabe in Augsburg herausgegeben: Wion 1607. Vgl. zu diesem Werk auch Biganti 2014, S. 187 f.

Zu Arnold Wion vgl. insbesondere François 1777–78 III, S. 262 f. und Réginald Grégoire, s. v. Wion (Arnold), in: *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Bd. 16 (1994), Sp. 1479–1481 mwL; zum Lignum vitae vgl. ibid., Sp. 1480 und Marc Dykmans, in: François 1961 I, S. viii.

zuvor war bereits eine „Brieve dechiaratione dell’arbore monastico beneditino, intitolato Legno della vita“ erschienen, die ein Exzerpt der lateinischen Version in Volgare darstellte. Ziel dieser Publikation war es offenbar, den überaus langen und in Lateinischer Sprache verfassten *Lignum Vitae* einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.²⁸²⁹ Publiziert wurden außerdem bildliche Darstellungen dieses Baumes, die offenbar nach dem Vorbild von Alienses Ölbildern für S. Giorgio Maggiore in Venedig und S. Pietro in Perugia angefertigt wurden.²⁸³⁰

Wion hatte einen enzyklopädischen Anspruch: Er wollte möglichst alle Personen des Benediktinerordens, die in irgendeiner Form bedeutsam waren, teils mit Viten versehen in einer nach chronologischen und systematischen Gesichtspunkten gegliederte Systematik einordnen. Hierzu bediente sich Wion der Metapher eines Baumes, dessen Stamm der heilige Benedikt darstellt, und der sich in die verschiedenen Kongregationen und verwandten Orden aufzweigt, wobei er dem Text die Form einer Beschreibung dieses Baumes gab. Damit hat sein Buch also einerseits den Charakter eines systematischen Katalogs, andererseits aber auch in Teilen den einer Hagiographie. Dabei stellt es eine der frühesten Werke dieser Art dar und war für spätere Hagiographen und Enzyklopädisten eine der wichtigsten, wenn auch oft wenig verlässlichen Quellen. Dieser Text ist uns im Kontext der vorliegenden Untersuchung bereits in ganz anderem Zusammenhang begegnet, nämlich im Kontext der Beschäftigung frühneuzeitlicher Gelehrter mit der Figur des Pietro Abate. So stellt Wions „*Lignum Vitae*“ eines der frühesten Werke der oben ausführlich beschriebenen frühneuzeitlichen Beschäftigung mit der Geschichte der Heiligen und Ordensfiguren dar, bei der mit unterschiedlichen Graden überzeugender Methodik, aber insgesamt zunehmender Verlässlichkeit versucht wurde, relevantes Quellenmaterial zu den einzelnen Personen zu sammeln und dessen Inhalt dann wissenschaftlich-kritisch zu überprüfen. Die obigen Überlegungen hatten allerdings ergeben, dass die in der Frühzeit oft noch in Teilen verfehlte Methodik dazu führte, dass in zahlreichen Fällen nicht etwa ein wissenschaftlich verlässlicher Kern der historischen Personen ermittelt wurde, sondern man vielmehr zahlreiche Mythen verfestigte oder erst jetzt überhaupt erfand.²⁸³¹ Trotz dieser Einschränkung ist allerdings zu betonen, dass Wions *Lignum Vitae* einen der Anfänge der Entwicklung hin zur modernen Geschichtswissenschaft bildet, in deren Zuge die historisch-kritische Methode immer weiter verfeinert wurde.

Wions „*Lignum Vitae*“ besteht aus fünf Bänden. Die ersten beiden stellen eine Genealogie König Philipps II. von Spanien dar, in denen Wion versucht, ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen dem heiligen Benedikt und den Habsburgern zu erweisen. Die Benediktiner-Systematik ist erst in den Bänden 3–5 enthalten.

2829 Wion 1594. Eine zweite, korrigierte Auflage erstellte 1689 Fernando Antonio Bortoluzzi, Wion 1689. Dieser wurde 2010 nachgedruckt.

2830 Die „verschiedenen Beispiele“ solcher Illustrationen seien laut Tizina Biganti in den archivalen Fondi vorhanden, die ursprünglich aus italienischen Benediktinerklöstern stammen; speziell nennt sie eine aquarellierte Kopie im Kloster S. Maria Nuova Annunziata di Scola bei Rimini, die noch dazu ein Profilportrait von Arnold Wion beinhalte, Biganti 2014, S. 188.

2831 S. o. Abschnitt IV und dabei insbesondere Kapitel IV.5.a).

Die Idee, eine in Zusammenhang mit einem Buchprojekt eines cassinensischen Gelehrten entwickelte Darstellung mit S. Pietro in einen Kircheninnenraum einzubringen und dazu mit 11,3 m × 7,8 m auf ein riesenhaftes Format auszudehnen, scheint auf eine persönliche Initiative des Abts Giacomo di S. Felice zurückzugehen. So wurde der entsprechende Künstlervertrag im Mai 1592 nämlich nicht wie alle bisher genannten Verträge zwischen Kloster und ausführenden Künstler vor Ort in Perugia, sondern vielmehr zwischen dem Abt Giacomo di S. Felice und dem Maler Aliense in Venedig geschlossen. Als Zeugen der Vertragsschließung treten der Abt von S. Giorgio Maggiore und Arnold Wion auf, jedoch keine Mönche aus S. Pietro.²⁸³²

Die Tatsache, dass Arnold Wion als Zeuge genannt wird, erlaubt auch Rückschlüsse darüber, wie einerseits der Abt von S. Pietro, Giacomo di S. Felice, und andererseits der Künstler Antonio Vassilacchi mit dem zu jenem Zeitpunkt noch nicht publizierten Werk des flämischen Mönchsgelehrten vertraut gemacht worden sind. Dieser war seit dem 1. Februar 1584 Mönch im cassinensischen Kloster S. Benedetto Po (bzw. Polirone) bei Mantua und war dies nachweislich noch zumindest beim Erscheinen der italienischen (1594) und der lateinischen (1595) Version seines „Lignum vitae“.²⁸³³ Durch seine Zeugenschaft für den Künstlervertrag für S. Pietro ist nun allerdings belegt, dass er an dem Plan für die Einbringung der von ihm entworfenen Ikonographie im Kircheninnenraum von S. Pietro persönlich beteiligt gewesen ist, wobei er seinen Venezianer Aufenthalt als cassinensischer Mönch wohl im Kongregationskloster S. Giorgio Maggiore verbracht haben wird. Dort scheint er auch mit dem ausführenden Künstler in engstem Kontakt gestanden zu haben. So befindet sich heute im Refektorium von S. Giorgio ein 1,68 m × 2,73 m großes Ölbild des Aliense, das dieser nach Ausweis späterer Zeugnisse dem Abt des Klosters, Michele Alabardi, geschenkt haben soll,²⁸³⁴ und auf dem der auf das Systematisierungssystem Arnold Wions zurückgehende Benediktinerbaum zu sehen ist (Abb. 219).²⁸³⁵ Dieses Bild scheint als eine Form von Ölskizze unmittelbar in Vorbereitung auf die Ausführung des

2832 S. o. Fn. 2474.

2833 Réginald Grégoire, s. v. Wion (Arnold), in: *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Bd. 16 (1994), Sp. 1479–1481, hier Sp. 1479; Titelpuffer von Wion 1594 und Wion 1595.

2834 Die Zuschreibung dieses Bozzettos an Aliense wird von Giannantonio Moschini (Moschini 1815, S. 366) und Antonio Zanetti bestritten (Zanetti 1771, S. 353); sie scheint aber durch ein Manuskript von M. Valle von 1593, der selbst Mönch in S. Giorgio Maggiore war, gesichert. Dort heißt es: „Predicta arbor opus est Antony Vasilachi, seu Aliensy [...] donata ab eodem Aliensi de quo dictum supra de altari maiori, eo quia scilicet, cum pro huius modello à dicto Alabardo in mercedem nil recepisset, oborta occasione, ab Alabardo perusium directus est ad pingendam illam monachorum Ecclesiam, in qua simile opus delineavit, cuius hec idea, quam propterea Abbati donavit“, Valle 1593 [Ms.], Kapitel 8; alles nach Boccassini 1957, S. 186.

2835 Damit ist der Titel „Apotheose des heiligen Benedikt“, den Amelia Mariotti-Puerini dem Bild in S. Pietro gibt, wahrscheinlich verfehlt, da es vornehmlich um eine Visualisierung der Ordensgeschichte Wions geht. Eher könnte man wohl von einer Verherrlichung des Benediktinerordens sprechen; vgl. aber Mariotti-Puerini 1981, S. 329 mwH.

in S. Pietro di Perugia entstanden zu sein. Darauf verweisen zumindest die Tatsachen, dass das Bild bei näherem Hinsehen einen für Aliense eigentlich untypisch geringen Grad von „Finito“ aufweist und dass es in der Disposition der Version des Ordensbaumes in S. Pietro sehr stark ähnelt (Abb. 899).²⁸³⁶ Offenbar ist die Erarbeitung der Benediktinerbäume für S. Giorgio Maggiore und S. Pietro in Perugia also in einem engen Dialog zwischen dem Maler Antonio Vassilacchi und dem Autor Arnold Wion entstanden.²⁸³⁷

Wie die bisherigen Überlegungen ergeben haben, lässt sich anhand des bisher vorliegenden Quellenmaterials nicht klären, ob die Anbringung eines Benediktinerbaums an der Westwand der Kirche grundsätzlich schon Bestandteil der ursprünglichen, im August bzw. September 1591 begonnenen Umgestaltungsplanungen gewesen ist, oder ob es sich hierbei um eine nachträgliche Planausweitung handelt. Bisher ist ebenso gut denkbar, dass Abt Giacomo mit Arnold Wion über die Netzwerke der Cassinensischen Kongregation bereits im Jahre 1591 in Kontakt gestanden hatte als auch, dass der Abt erst im Jahre 1592 anlässlich einer Reise nach Venedig durch Wion dazu inspiriert worden ist, die ursprünglichen Planungen auszuweiten. Würde die erste Erklärung zutreffen, wäre es durchaus denkbar, dass Wion auch am inhaltlichen Entwurf der übrigen Gestaltung der Wandflächen von S. Pietro und dabei speziell auch jener des Sanktuariums beteiligt gewesen ist. Träfe letztere Erklärung zu, müsste man bei der Interpretation der Gesamtkonographie berücksichtigen, dass der in der Baumdarstellung angelegte Bezug der Innenraumdekoration auf den Benediktinerorden erst nachträglich hinzugetreten ist. In jedem Falle aber erscheint es angesichts des persönlichen Engagements des Abts Giacomo für die Gestaltung der inneren Westwand von S. Pietro durchaus denkbar, dass er auch ansonsten am Entwurf der Gesamtkonographie inhaltlich beteiligt gewesen ist.

Wie die obigen Ausführungen ergeben haben, erscheint jedenfalls die Einbringung der zehn Leinwandbilder zum Christuszyklus tatsächlich eine nachträgliche Planausweitung darzustellen. So war Benedetto Bandiera aufgrund der Einbringung der Leinwandbilder ja genötigt worden, den gerade erst erstellten Fries am oberen Rand des Obergadens zwischen 1609 bis 1611 zu überarbeiten und die Leinwandbilder durch weitere Bordüren seitlich und unterhalb zu rahmen. Die Tatsache, dass die Bordüren einen Zyklus von Benediktinerheiligen beinhaltet (vgl. Abb. 98 und 218), ist möglicherweise erneut auf Wions Buchprojekt rückführbar, das ja wesentlich auch eine Benediktiner-Hagiographie darstellte. Ebenso enthält Wions Werk auch eine Liste der Benediktiner-Päpste, wobei er hier wie auch sonst in seinem Werk sehr großzügig mit der Zuordnung einzelner Personen

2836 Ähnlich Boccassini 1957, S. 186.

2837 Am Ende des fünften und letzten Bands des „Lignum Vitae“ befindet sich eine Verlagsmitteilung, in der es unter anderem heißt: „Tabulae per se patent“. Möglicherweise lässt sich diese Formulierung so lesen, dass auch geplant gewesen war, die Baumdarstellungen getrennt als begleitende Stiche zu publizieren. Eine solche Publikation konnte bisher jedoch nicht aufgefunden werden; sie ist auch nicht im Werkverzeichnis Wions genannt bei Réginald Grégoire, s. v. Wion (Arnold), in: *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Bd. 16 (1994), Sp. 1479–1481, hier Sp. 1480 f. Daher scheint es, als wäre eine solche Publikation tatsächlich nicht erstellt worden.

zum Benediktinerorden umging.²⁸³⁸ Denkbar ist also, dass der flämische Cassinense erneut an der Ausarbeitung der Ikonographie für den Kircheninnenraum von S. Pietro beteiligt wurde. Der Vertrag über die Fertigung der zehn Bilder des Langhauszyklus' vom 7. Juni 1593 wird zwar erneut in Venedig geschlossen, und erneut sind als Vertragspartner Don Giacomo und Aliense genannt; in der erhaltenen Abschrift des Vertrages fehlt jedoch die Nennung der Zeugen.²⁸³⁹ Daher lässt sich eine direkte Beteiligung Wions an der Konzeptionierung der Planausweitungen jenes Jahres zumindest auf diesem Wege nicht belegen.

Eine weitere Person, für die eine Beteiligung am künstlerischen Entwurf bzw. am Entwurf des ikonographischen Programms der malerischen Umgestaltungen von ca. 1591 bis 1594/1599 zumindest denkbar ist, ist Abt Gerolamo Ruscelli (um 1538–1604).²⁸⁴⁰ Dieser hatte seine Profess in S. Pietro in Perugia am 24. Februar 1555 abgelegt und war nach Abbatiaten in S. Martino delle Scale bei Monreale, Florenz und Subiaco zwischen 1590 und 1595 Abt von Montecassino gewesen, bevor er zwischen 1595 und 1598 und noch einmal zwischen 1600 und 1603 Abt von S. Pietro in Perugia werden sollte. 1592/93, 1596/97 und 1600/01 war er außerdem einer der Präsidenten der Cassinensischen Kongregation gewesen. Er hatte sich also als Führungsfigur in der Verwaltung der Klöster und der Gesamtkongregation hervorgetan, war darüber hinaus aber auch überregional als Naturwissenschaftler, Ingenieur und Musiker in Erscheinung getreten.²⁸⁴¹

Wie oben bereits ausgeführt wurde, hat er sich außerdem persönlich im Bereich der bildenden Kunst betätigt oder mindestens einen Programmentwurf geliefert; so hat der Goldschmied Adriano die am Karfreitag 1603 am Hochaltar oder in der Sakristei aufgestellte Lampe nicht nur mit dem Geld, sondern auch nach Entwürfen von Gerolamo Ruscelli, dem damaligen Abt von S. Pietro in Perugia, gearbeitet.²⁸⁴² Außerdem fällt die Ausstattung der Cappella degli Angeli in seine zweite Amtszeit; Mauro Bini behauptet, Abt Ruscelli habe diese persönlich vorangetrieben.²⁸⁴³ Der Hagiograph und Priester der Congregazione di S. Filippo in Perugia, Carlo Baglioni, hat in seiner Pietro-Abate-Vita von vor 1726 (oben klassifiziert als Vita D) außerdem behauptet, dass Abt Ruscelli für die Ausstattung des Hochaltars und des Altargrabs mit Marmor verantwortlich gewesen sei.²⁸⁴⁴

2838 Wion 1595 II, S. 133–169. Zu Wions Vorgehen vgl. Réginald Grégoire, s. v. Wion (Arnold), in: *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Bd. 16 (1994), Sp. 1479–1481, hier Sp. 1480.

2839 S. o. Fn. 2476.

2840 Zu diesem Abt s. Elli 1994, S. 221 und Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 222 f. Lancellotti bezeichnet ihn als den bedeutendsten Abt, der S. Pietro seit der Übernahme durch die Cassinensen im Jahre 1436 je geleitet hatte und schildert seine Verdienste als Gelehrter, Erfinder und ordenspolitischer Führer, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 223v f. p. v. = p. n.

2841 Vgl. neben Elli und Bini auch Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 224r p. v. = p. n.

2842 S. o. Kapitel X.4.b).

2843 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 223.

2844 Baglioni [17./18. Jh.] ed. Cacciavillani [1818] [Ms.], S. 263 f.

Diese Behauptung findet sich allerdings durch die Auflistung der privaten Ausgaben für Hochaltar und Altargrab beim zwischen 1606 und 1611 amtierenden Abt von S. Pietro nicht bestätigt. Genannt ist hier die Finanzierung aus dem Nachlass eines Paters Giuseppe, nicht aus jenem des 1604 verstorbenen Abts Gerolamo.²⁸⁴⁵ Außerdem scheint Baglioni gerade an dieser Stelle sehr unzuverlässig zu sein, da er hier die feierliche Grablege des Pietro Abate fälschlicherweise auf den 17. Mai 1617 statt auf den 17. Mai 1609 datiert.²⁸⁴⁶

Zusammenfassend ist Gerolamo Ruscelli also nachweislich für einen Teil jener Umgestaltungsprojekte verantwortlich gewesen, die sich zwischen der Anfangsphase von ca. 1591–1594/1599 und der nachträglichen Umgestaltungen von ca. 1608 und 1609 ereignet haben. Dabei ist er in einem Fall sogar persönlich künstlerisch oder mindestens als Programm-Entwerfer tätig geworden. Während eine Beteiligung an den nachträglichen Umgestaltungen ausgeschlossen scheint, ist es durchaus möglich, dass Ruscelli an der Erstkonzeptionierung der Umgestaltungskampagne im Jahre 1591 sowie deren unmittelbaren Ausweitungen beteiligt gewesen ist. Dies ergibt sich sowohl aus seiner exponierten Stellung in der Leitungsebene der Cassinensischen Kongregation (seit 1590 Abt von Montecassino, 1592/93 Präsident der Cassinensischen Kongregation) als auch aufgrund seines spezifischen Profils als Gelehrter und Künstler. Hinzu kommt noch die Tatsache, dass Perugia seine Heimatstadt ist, und er in S. Pietro seine Profess abgelegt hat. Bisher fehlen jedoch jegliche Belege für eine Beteiligung Ruscellis in den Quellen, die zur Konzeptionierung allerdings ohnehin so gut wie keine Rückschlüsse zulassen.

Denkbar wäre beispielsweise, dass Ruscelli auch vor seiner Zeit als Präsident der Cassinensischen Kongregation etwa als vom Generalkapitel eingesetzter Deputierter an den Planungen für die Umgestaltungen in S. Pietro teilgenommen hat. So ist vor dem Hintergrund der bisher angestellten Überlegungen zur Geschichte des Baurechts der Cassinensischen Kongregation im 15. Jahrhundert nämlich überhaupt zu erwarten, dass für eine so umfassende und kostenintensive Umgestaltung wie jene der Jahre 1591–1594/1599 bzw. 1608–1609 bis zu einem gewissen Grad die Organe und Vertreter der Kongregation bei der abschließenden Konzeptionierung und Beschlussfindung beigezogen wurden. Zumindest gemäß dem Kongregationsbaurecht, wie es im Jahre 1440 durch das Generalkapitel festgelegt worden war, hätten umfängliche Veränderungen an Bauwerken des Klosters nur mit Zustimmung der Mehrheit der von der Kongregationszentrale entsandten Deputierten inklusive des lokalen Abts sowie mit der Zustimmung des Generalkapitels oder der Präsidenten oder wenigstens der zuständigen Visitatoren erlassen

2845 Vgl. die zweite Liste des Kämmerers bei ASPi, Lib. div. 38 (= Loncini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241r (*Quellenteil C*). Danach wurden das Altargrab und seine Ausstattung durch Pater Clemente und durch eine Hinterlassenschaft eines Paters Giuseppe aus Perugia finanziert. Wer dagegen den umlaufenden Fries am Hochaltar finanziert hat, wird aus der Auflistung letztlich nicht klar.

2846 Zur dieser Frage und allgemein zur Vita D des Carlo Baglioni s. o. Kapitel IV.5.b).

werden dürfen.²⁸⁴⁷ Ein ähnliches Vorgehen lässt sich, wie oben ausgeführt, auch noch für das Jahr 1520 rekonstruieren, als für die Bewilligung des Neubauvorhabens der Kirche S. Giustina in Padua durch die Kongregationszentrale ein spezielles Deputiertengremium entsandt wurde. Außerdem war in jenem Beispiel deutlich geworden, dass Mönche des jeweiligen Klosters an der Entscheidungsfindung über Bauvorhaben in der Praxis eng beteiligt wurden.²⁸⁴⁸

Die Frage, welchen Einfluss die Cassinensische Kongregation auf die Konzeptionierung und Beschlussfindung der Umgestaltung von S. Pietro genommen hat, wird unten in einem eigenen Kapitel ausführlich behandelt werden.²⁸⁴⁹ An dieser Stelle bleibt festzuhalten, dass zahlreiche einflussreiche Mönche der Cassinensischen Kongregation wie etwa Giacomo di S. Felice, Arnold Wion und Gerolamo Ruscelli über einen hohen Grad an Gelehrsamkeit und ein hohes Interesse sowie eine hohe Expertise bis hin zu nachweisbaren eigenen Arbeiten im künstlerischen Bereich verfügen. Dies erhärtet die eingangs dieses Kapitels aufgestellte Vermutung, dass die Mönche neben dem Entwurf des komplexen Programms möglicherweise auch einen großen Beitrag in den primär künstlerischen Fragen geliefert hatten, die den Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper und die Anlage des Dekorationssystems bei der 1591 begonnenen Umgestaltung betreffen. Für diese These werden die folgenden Überlegungen zur Deutung der Umgestaltungsmaßnahmen weitere Belege ergeben; sie wird im Zuge der Analyse des Beitrags der Cassinensischen Kongregation zur Umgestaltung von S. Pietro von ca. 1591–1594/99 wieder aufgegriffen werden.

d) Zusammenfassung

Insgesamt lässt sich anhand der vorhandenen Quellen also nicht im Detail ermitteln, welchen Anteil die einzelnen Personen auf Seiten der Künstler, Auftraggeber und Gelehrten an der Erarbeitung des künstlerischen Entwurfs für die frühen Phasen der 1591 begonnenen Umgestaltung gehabt haben. Dennoch erlaubt Quellenlage zahlreiche Feststellungen zum Entwurfs- und Durchführungsprozess.

Auf Seiten der Künstler erscheint der Architekt Valentino Martelli in einer prominenten Position, da die Hauptbuchung sämtliche im September 1591 geplanten Umgestaltungsmaßnahmen auf seinen Namen zusammenfasst. Seine Stellung scheint zunächst einmal der eines venezianischen *Protos* vergleichbar gewesen zu sein; er war also während des ersten Jahres der Umgestaltungskampagne bis zu seinem zwischenzeitlichen Ausscheiden ungefähr im April 1592 deren Koordinator und Kontrolleur. Im Detail oblagen ihm offenbar die Abnahme der jeweiligen Arbeiten, die Beschaffung von Materialien, die teilweise Auswahl des Personals und

2847 S. o. Kapitel VII.2 und dabei insbesondere die Unterkapitel VII.2.c), VII.2.d) und VII.2.e).

2848 S. o. S. 558.

2849 S. u. Kapitel XI.6.

die Kontrolle über die meisten Zahlungen. Es ist davon auszugehen, dass er dabei mehr Einfluss auf jene Projekte gehabt hat, die durch von ihm selbst ausgewähltes Personal ausgeführt wurden und weniger Kontrolle bei jenen Projekten, bei denen die durchführenden Künstler nicht etwa über Valentino Martelli, sondern vielmehr vom Kloster direkt bezahlt werden. Dabei handelt es sich insbesondere um die Umsetzung der Orgel und die Ausmalung des Sanktuariums.

Es ist denkbar, dass er darüber hinaus auch als künstlerischer Entwerfer zumindest von Teilen der Kampagne verantwortlich war. Dies könnte vor allem jene Anteile an der Umgestaltungskampagne betreffen, für die Martelli direkt zuständig war, d. h. also insbesondere die Neugestaltung der räumlichen Disposition in Bezug auf Chorgestühl und Chorschränken und die Neugestaltung des Hochaltars, nicht aber etwa die malerischen Anteile. Auf eine mögliche Entwerferrolle Martellis verweist jene Angabe aus der Hauptbuchung, wonach die im Buchungstext gegebene Zusammenfassung der Gesamtmaßnahmen noch einmal näher aufgeschlüsselt auf einem Blatt erscheine, das Martelli selbst erstellt und unterschrieben habe („Come distintamente appare in un foglio fatto et sottoscritto di sua mano propria“). Mit dieser Formulierung kann jedoch nicht als gesichert angenommen werden, dass Martelli alleiniger Entwerfer der überwiegenden nicht-malerischen Anteile der 1591 begonnenen Umgestaltungskampagne gewesen ist. Denkbar ist vielmehr auch, dass das Blatt lediglich eine Zusammenstellung der geplanten Maßnahmen darstellt, die durch verschiedene andere Künstler entworfen worden sind, und die Valentino Martelli als zukünftiger Koordinator der Gesamtkampagne nun zum Zweck der Klarstellung seiner Aufgaben in seinem Vertrag noch einmal zusammenfasst. Insgesamt wird man jedoch tatsächlich zumindest von einer wesentlichen Beteiligung Martellis am künstlerischen Entwurf für die nicht-malerischen Anteile ausgehen müssen.

Bei der Ausmalung des Sanktuariums waren nach Ausweis der Rechnungsbücher einzelne Großfiguren und Historienbilder einzelnen Künstlern zugewiesen worden, ohne dass einer von ihnen dabei in irgendeiner Form hervorgehoben würde. Die zahlreichen Dekorationselemente, die die Figuren und Historien umgeben und die Wände gliedern, sind nach Ausweis der Quellen durch unterschiedliche Künstler ausgeführt worden; für zahlreiche Bereiche ist eine direkte Identifikation der ausführenden Maler anhand der Buchungstexte in den Rechnungsbüchern jedoch nicht möglich. Die Angaben der Rechnungsbücher finden sich durch den Denkmälerbefund bestätigt. Auch hier ergibt sich der Eindruck, wonach die beteiligten Künstler weitgehend gleichberechtigt gewesen waren; ein stilnivellierender Maler fehlt. Außerdem scheint es, als hätten die Künstler in der unmittelbaren Umgebung der von ihnen gemalten Hauptfiguren und Historien auch einen gewissen persönlichen Gestaltungsspielraum über die Ausformung der Dekorationselemente gehabt.

Ob der übergreifende künstlerische Entwurf für das Dekorationsschema von einem einzelnen Künstler geliefert worden ist, kann auf Basis der vorliegenden Quellen nicht geklärt werden. Nach dem Denkmälerbefund scheint es jedoch naheliegend davon auszugehen, dass zumindest die grundsätzliche Disposition des architekturillusionistischen Dekorationssystems durch einen einzelnen oder einige

wenige Künstler erarbeitet wurde; möglicherweise ist es dann im Detail zu Aushandlungsprozessen zwischen den Malern gekommen. Dieser übergreifende Entwurf scheint mindestens wesentlich von Giovanni Battista Lombardelli erarbeitet worden zu sein. So ist er nicht nur der älteste und arrivierteste der an der Ausmalung von S. Pietro beteiligten Maler. Vielmehr ist er nach derzeitigem Kenntnisstand der einzige, der bereits zuvor architekturillusionistische Dekorationssysteme gemalt hatte, die noch dazu stilistische Ähnlichkeiten mit einzelnen Bereichen der Architekturdekoration in S. Pietro aufweisen.

Eine Beteiligung von Valentino Martelli am grundsätzlichen Entwurf ist denkbar. Lombardelli hatte mit ihm bereits bei der Ausstattung des Sanktuariums von Mongiovino im nahe bei Perugia gelegenen Panicale zusammengearbeitet, und er hatte möglicherweise auch Kenntnisse im Bereich der Malerei. Möglicherweise liegt Martellis Beitrag in der Bereitstellung architekturästhetischer wie architektonisch-mathematischer Expertise für den dann wesentlich durch Lombardelli erstellten Entwurf der malerischen Architekturillusion, die dieser auf die wahrscheinlich von Martelli erstellte architektonische Inkrustation des unteren Wandbereichs abstimmte.

Auf Auftraggeberseite ist von einer starken Beteiligung am künstlerischen Entwurfsprozess für die Dekoration des Innenraums von S. Pietro auszugehen, die nicht nur die Anlage des inhaltlichen Programms, sondern offenbar auch den künstlerischen Entwurf für den Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper und die Anlage des Dekorationssystems betrifft. Dabei lässt sich der Beitrag einzelner Personen konkret rekonstruieren. So geht die Einbringung venezianischer Leinwandbilder in das Mittelschiff von S. Pietro nachweislich auf die persönliche Initiative des Abts Giacomo di S. Felice zurück, wobei er mindestens bei der Auftragsvergabe für einen Christuszyklus für die Hochschiffwände die ursprünglichen Umgestaltungsplanungen für den Kircheninnenraum ausweitete. Insofern ist es naheliegend, dass Abt Giacomo auch bereits an den ursprünglichen künstlerischen Planungen des Jahres 1591 wesentlich beteiligt war, und vielleicht sogar das gesamte Umgestaltungsprojekt auf seine Initiative zurückgeht. Dies ist den Dokumenten jedoch nicht direkt zu entnehmen, wobei es ohnehin überraschend erscheint, wie wenige Informationen sich aus den Quellen für die Planung einer so umfassenden Umgestaltung wie jener von S. Pietro zwischen ca. 1591 und 1609 gewinnen lassen.

Nachweisbar ist außerdem, dass ein Gelehrter an der Auswahl und am künstlerischen wie ikonographischen Entwurf eines der Bilder für den Kircheninnenraum von S. Pietro auf das engste beteiligt war. So geht die von Antonio Vassilacchi ausgeführte Darstellung des Ordensbaums der Benediktiner an der Westwand von S. Pietro auf ein wissenschaftliches Buch des cassinensischen Mönchs Arnold Wion zurück. Offenbar hat Wion jedoch nicht nur die intellektuelle Vorlage für die Ikonographie des Bildes geliefert, sondern das Bild vielmehr gemeinsam mit dem Maler entworfen; außerdem scheint die Einbringung des Bildes auf eine Begegnung Wions mit dem Abt von S. Pietro, Giacomo di S. Felice, in Venedig zurückzugehen. Es ist denkbar, dass Wion bereits am bildprogrammatischen Entwurf der Ausmalung des Sanktuariums beteiligt war; jedenfalls aber erscheint er an

der nachträglichen Planausweitung der ursprünglichen Umgestaltung mindestens mittelbar beteiligt gewesen zu sein, da die Gestaltung der 1609 bis spätestens 1611 ausgeführte architekturillusionistische Malerei der Hochschiff-Wände offenbar auf sein Werk „Lignum Vitae“ zurückgeht.

Nachweisbar ist mit Gerolamo Ruscelli außerdem die Beteiligung eines weiteren Gelehrten, der noch dazu wichtige Ämter in der Cassinensischen Kongregation bekleidete und zwischen 1595 und 1598 und noch einmal zwischen 1600 und 1603 Abt von S. Pietro in Perugia gewesen war. Direkt nachweisbar ist, dass er im Jahre 1603 eine Lampe für den Hochaltar oder die Sakristei von S. Pietro ausführte, für die er noch dazu nachweislich den künstlerischen Entwurf geliefert hatte. Außerdem scheint er die Ausstattung der Cappella degli Angeli in Auftrag gegeben zu haben. Als prominentes Mitglied der Cassinensischen Kongregation, deren Präsident er unter anderem im Jahre 1592/93 gewesen ist, sowie als Gelehrter und Künstler könnte er außerdem an der Erarbeitung des ursprünglichen Entwurfs der Umgestaltungen beteiligt gewesen sein, doch gibt es in den Quellen hierfür keinerlei Anhaltspunkte. Eine Beteiligung an den Planungen für die Umgestaltungskampagne der Jahre 1608 und 1609 und speziell am Altargrab von S. Pietro, die in der Literatur behauptet worden ist, lässt sich durch die Quellen ausschließen. Sie hätte ohnehin nur durch eine Nachlassverfügung erfolgen können, da Ruscelli im Jahre 1604 gestorben ist.

Insgesamt ergibt sich der Eindruck, dass zahlreiche Mönche der cassinensischen Kongregation ein ausgeprägtes Interesse sowie eine hohe Expertise bis hin zu nachweisbaren eigenen Arbeiten im künstlerischen Bereich verfügen. Die Tatsache, dass keiner der in S. Pietro beteiligten Künstler in den Quellen oder dem künstlerischen Resultat besonders prominent hervortritt, könnte also damit zu erklären sein, dass ein großer Teil auch des künstlerischen Entwurfsprozesses nicht von den durch die Mönche von S. Pietro beschäftigten Künstler, sondern vielmehr durch die Mönche selbst übernommen worden sein könnte.

XI.3 Die Umgestaltung der Raumhülle von S. Pietro unter besonderer Berücksichtigung der bildnerischen Dekoration

a) Analysestrategie und Herausforderungen der Kontextualisierung

Die Überlegungen zur im Jahre 1591 begonnenen Umgestaltungskampagne in S. Pietro haben ergeben, dass zwischen ca. 1591 und 1594/1599 nahezu sämtliche Bereiche des inneren Baukörpers und der Einrichtungsgegenstände des Kircheninnenraums umfassend transformiert wurden. Im Folgenden soll dieser Teil der 1591 begonnenen Kirchenumgestaltung nun analysiert, gedeutet und kontextualisiert

werden. Dabei sind die folgenden Ausführungen ausdrücklich als exemplarischer Vorschlag zu verstehen, mit welchen Fragestellungen und methodischen Ansätzen die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände eines Kircheninneren im Zuge der Kircheninnenraumforschung zukünftig auch bei anderen Bauten erschlossen werden könnte – weitgehend unabhängig vom Kirchentyp, dem Standort der Kirche und der Epoche, in der die Umgestaltung vorgenommen wurde.

Insofern es sich bei der Transformationskampagne von ca. 1591–1594/1599 um eine *Kirchenumgestaltung* und nicht etwa die Erstaussstattung eines neu errichteten Kirchenbaus handelt, die bei der ursprünglichen Planung der Architektur unter Umständen bereits weitgehend mitgedacht wurde, wird bei der Analyse der neuen künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände von S. Pietro zunächst betrachtet werden müssen, wie die an der Umgestaltung beteiligten Personen mit dem vorgefundenen Kirchenbau umgegangen sind. Fraglich ist dabei, ob beispielsweise versucht wurde, die überkommenen Architekturformen ganz oder teilweise zu kaschieren, oder ob umgekehrt sogar eine Wertschätzung für den vorgefundenen Baukörper zu erkennen ist bzw. ob die vorgefundenen dekorativen und architektonischen Merkmale produktiv genutzt wurden, um aus ihnen die neu eingebrachte Dekoration zu entwickeln.

Gerade bei letzterer Frage ergeben sich Überschneidungen mit dem zweiten analytischen Themenfeld. Insofern die zwischen ca. 1591 und 1594/1599 eingebrachte neue künstlerische Gestaltung der Raumhülle weitgehend aus bildnerischen Elementen besteht, wird anschließend nämlich zu fragen sein, wie das Dekorationssystem gestaltet wurde, das im Rahmen bildlicher bzw. dekorativer Fiktion die Einbringung der zahlreichen Einzelbilder und Binnenbildzyklen plausibel macht, diese gliedert und zueinander in Beziehung setzt. Ich werde in diesem Zusammenhang von der *Disposition des Dekorationssystems* sprechen, wobei es auch um das Verhältnis des Dekorationssystems zu den vorgefundenen Gliederungselementen des Baukörpers gehen wird.

In einem letzten Abschnitt der nun folgenden Überlegungen wird schließlich die inhaltliche Programmatik der neuen bildlichen Ausstattung behandelt. Dabei werden zunächst die *Inhalte der Einzelbilder und Bildzyklen* rekonstruiert und deren räumliche Beziehungen untereinander im Kircheninnenraum von S. Pietro analysiert. Auf Basis dessen erfolgt dann eine *Gesamtdeutung des Bildprogramms*.

Größere Teile dieser Analysen sind bereits zu Beginn der vorliegenden Arbeit erfolgt, als dort eine rein auf dem Augenschein beruhende Bestandsaufnahme des Kircheninneren von S. Pietro vorgenommen wurde.²⁸⁵⁰ Die dort angestellten Beobachtungen sollen im Folgenden nun nach analytischen Kriterien zusammengefasst und dabei durch über die reine Beobachtung hinausgehende Überlegungen ergänzt werden. Außerdem wird es darum gehen, durch eine Kontextualisierung der einzelnen Charakteristika der Umgestaltung der künstlerischen Behandlung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände von ca. 1591–1594/1599 die

Besonderheiten der neuen Kircheninnenraum-Gestalt von S. Pietro im Bereich der einzelnen Analysekategorien herauszuarbeiten und damit das interpretatorische Verständnis der Kirchenumgestaltung von S. Pietro zu vertiefen.

Zu beachten ist hierbei allerdings, dass es im Bereich der Kontextualisierung nur um erste Vorüberlegungen gehen kann, da die Kircheninnenräume und Kirchenumgestaltungen im Italien des 16. und 17. Jahrhundert bisher noch nicht systematisch in Bezug auf die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände untersucht worden sind. So liegen bisher kaum Untersuchungen vor, in denen die skizzierten Fragenkreise (also der (1) Umgang mit dem Vorgängerbau, (2) die Analyse der Disposition des Dekorationssystems sowie – bei Vorliegen einer bildkünstlerischen Ausstattung – (3) eine Untersuchung der einzelnen Bildinhalte und der übergreifende Programmatik) gesamthaft behandelt würden.²⁸⁵¹

Auch fehlt es an Überblicksdarstellungen für die geschichtliche Entwicklung der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände der Kircheninnenräume in den einzelnen Kunstlandschaften und dementsprechend auch an einem überregionalen Vergleich.²⁸⁵² Für die Erstellung von Überblickswerken sind derzeit jedoch auch noch nicht die Voraussetzungen geschaffen, da es an einer befriedigenden Befundsicherung für eine hinreichende Anzahl von Bauten in den einzelnen Kunstlandschaften fehlt. Vielmehr wurden bisher zumeist nur einzelne Binnenbilder und Binnenbildzyklen aus dem sie umgebenden Dekorationssystem herausgelöst.²⁸⁵³ Oftmals wurde außerdem bisher entweder nur ein einzelner Bau analysiert²⁸⁵⁴ oder der Untersuchungsgegenstand von vornherein so zugeschnitten, dass jeweils nur ein bestimmtes Sonderphänomen der Kircheninnenraumgestaltung bzw. -umgestaltung zur Betrachtung kam. Das gilt für Martina Fleischers und Michael Matiles Untersuchung der Venezianer Leinwandkirchen ebenso wie in Bezug auf römische Kirchen für Stefan Kummers Analyse der Ausbreitung von Stuckdekorationen, David Ganz' Untersuchung der von ihm so benannten „Barocken Bilderbauten“ sowie die Analyse der Umgestaltungskampagnen von um 1600 in Bezug auf bestimmte Ikonographien oder einzelne Bauherren.²⁸⁵⁵ Da es an Untersuchungen fehlt, die darauf abzielen, die

2851 S. zum Forschungsstand auch oben Kapitel I.2.c).

2852 Eine Ausnahme bildet hier Joseph Milton Lewines Untersuchung zu römischen Kircheninnenräumen zwischen 1527 und 1580, Lewine 1960. Sein Untersuchungszeitraum liegt damit allerdings vor dem in diesem Abschnitt relevanten Zeitraum.

2853 So etwa in Bezug auf die Dekorationen römischer Kirchen und Profanbauten während des Pontifikats Sixtus' V. durch Madonna, et al. 1993. S. zu diesem Phänomen ausführlich oben Kapitel I.2.c).

2854 Zum Beispiel Santucci 1999.

2855 Fleischer 1986; Matile 1997; Matile 1996; Kummer 1987; Ganz 2003; bez. der um 1600 in vorbestehende Bauten eingebrachten Märtyrerzyklen s. Vannugli 1983 Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20 (1983), S. 101–130; Herz 1988; bez. der Bautätigkeit des Kardinals Cesare Baronios. De Maio, Borromeo, Gulia, Lutz und Mazzacane 1985 und dabei v.a. Smith O'Neil, 1985 und Zuccari 1985. Überblickshaft zu den Umgestaltungen römischer Kirchen ab ca. 1592 allerdings: Sette 1989 und Miarelli Mariani 1997; dabei handelt es sich allerdings nur um erste Einordnungen. Vgl. für weitere Literatur in diesem Zusammenhang auch Fn. 68.

ganze Vielfalt der in den einzelnen Kunstlandschaften in einer gegebenen Epoche auftretenden Gestaltungsformen zu erfassen und zu ordnen, besteht immer die Gefahr, dass diese auf Einzelphänomene konzentrierten Arbeiten illegitimerweise als allgemeine Geschichte der Kircheninnenräume in den jeweiligen Regionen gelesen werden. So hat man in der Vergangenheit insbesondere Stefan Kummers Untersuchung der Stuckdekoration römischer Kircheninnenräume im 16. Jahrhundert immer wieder als eine allgemeine Geschichte der römischen Kircheninnenräume jener Zeit behandelt. Die Folge eines solchen Vorgehens war jeweils, dass den weiterführenden Analysen eine verzerrte Befundaufnahme zugrunde gelegt wurde, bei der jene bildnerischen Kirchenumgestaltungen, die ganz ohne das Medium Stuck ausgekommen sind, ebenso unberücksichtigt blieben wie jene, bei denen auf bildnerische Elemente ganz oder weitgehend verzichtet worden war.²⁸⁵⁶ Auch die nun folgende Analyse der Bilddekoration in S. Pietro in Perugia sollte daher keinesfalls als eine allgemeingültige Beschreibung und Analyse der Umgestaltung Peruginer Kirchen um 1600 gelesen werden.

Vor diesem Hintergrund wird der Auswahl der Vergleichsstücke im vorliegenden Text notwendigerweise ein gewisses Maß an Willkür anhaften; möglicherweise wird eine zukünftige systematische Untersuchung der Geschichte der Kircheninnenraumgestaltung und -umgestaltung im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts zu ganz anderen Gewichtungen in der Einordnung führen.

Wie auch aus den folgenden Betrachtungen hervorgehen wird, wird es bei der Erarbeitung der Geschichte der italienischen Kircheninnenräume im 16. und 17. Jahrhundert zukünftig darum gehen müssen, den Blick auf die Vielfältigkeit der Lösungen in den einzelnen Analysekatégorien zu richten. Zur Schärfung des phänomenologischen Bewusstseins (und nicht etwa in Form eines vorweggenommenen Postulats tatsächlicher Filiationen oder etwaiger programmatischer Absichten, geschweige denn eines programmatisch-typologischen Bewusstseins der Zeitgenossen im Sinne von „Stillagen“)²⁸⁵⁷ wird es dabei sicher sinnvoll sein, in den einzelnen Bereichen zukünftig Typologien zu entwickeln. Bei einer Kirchenumgestaltung könnte man in Bezug auf den Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper etwa Maßnahmen, bei denen dieser vollständig kaschiert wurde, von solchen trennen, die dies nur teilweise getan haben oder solchen, die die vorgefundenen Elemente in die eigene Gestaltung mit einbezogen haben. Außerdem wären Gestaltungsweisen der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände, die primär auf architektonische Elemente setzen, von solchen zu trennen, bei denen bildkünstlerischen Anteile

2856 So sind etwa David Ganz und Meinrad von Engelberg in ihren Analysen stadtrömischer Kirchen jeweils davon ausgegangen, dass Stefan Kummer tatsächlich den allgemeinen Befund und nicht etwa nur den der stuckierten Kirchen grundsätzlich erschöpfend erfasst habe, sodass es legitim sei, ganze Abschnitte ihrer Untersuchungen allein auf Kummers Befundaufnahme und -analyse zu basieren; vgl. etwa Ganz 2003, S. 11 und von Engelberg 2005, S. 63.

2857 Zur Kritik vorab wertender Typologien im Allgemeinen s. o. Kapitel I.2.f). Speziell zur Kritik des von einem angeblichen zeitgenössischen Stillagen-Verständnis ausgehenden „Modus“-Begriffs in der von Meinrad von Engelberg vorgeschlagenen Typologie der Kirchenumgestaltungen s. o. Kapitel I.2.c).

im Vordergrund stehen – wobei man hier wahrscheinlich sinnvollerweise zwischen unterschiedlichen Übergangsformen differenzieren müsste. Sinnvoll wäre es außerdem zu berücksichtigen, mit welchen Medien – sei es Holz, Stein oder Stuck, Freskotechnik oder Leinwand – die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände realisiert wurde. Unterschieden werden können auch je anders geartete Dispositionsstrategien für das Dekorationssystem; mögliche Kriterien könnten hier etwa sein, ob die Gliederung primär mit (unter Umständen fingierten) Architektursystemen oder eher mit auch in der Fiktion flächigen Verfahrensweisen erreicht wurde, ob der Umfang der Ausstattung räumlich begrenzt oder umfassend ist und ob die Dekorations- und Bildfeldeinteilungen eher großflächig oder kleinteilig erfolgt sind. Außerdem könnte danach differenziert werden, wie die einzelnen Bild- und Dekorationselemente zueinander in Beziehung gesetzt sind, und in welcher Relation diese und das übergreifende Dekorationssystem zum Betrachter stehen. Schon die im Folgenden vorgenommenen ersten Betrachtungen werden ergeben, dass in diesen Fragen im 16. und 17. Jahrhundert in italienischen Kircheninnenräumen eine große Vielfalt geherrscht hat.

Die nun folgenden analytischen Überlegungen zur zwischen 1591 und 1594/1599 erfolgten Transformation der Wand- und Gewölbeflächen von S. Pietro fußen nicht nur auf dem vorangegangenen Abschnitt zur Rekonstruktion der in diesem Zeitraum erfolgten Arbeiten,²⁸⁵⁸ sondern wesentlich auch auf den Überlegungen zu Beginn der vorliegenden Arbeit im Rahmen der autoptischen Befundaufnahme des Kircheninneren erfolgt sind.²⁸⁵⁹ Dem Leser, der den vorliegenden Text also vor allem aus Interesse an dem hier vorgelegten Vorschlag zur Interpretation der Umgestaltung der Wand- und Gewölbeflächen liest, wird daher empfohlen, vorab wenigstens das für diese Bereiche einschlägige Kapitel zur autoptischen Befundaufnahme zu lesen.

b) Der Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper

Die autoptische Analyse und die Rekonstruktion der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 haben ergeben, dass im Zuge der Umgestaltungskampagne von 1591–1609 zwar fast sämtliche Wand- und Gewölbeflächen von S. Pietro transformiert wurden, dass die Eingriffe in die Bausubstanz von S. Pietro jedoch sehr gering ausgefallen waren. Falls man – wie dies überwiegend wahrscheinlich ist – davon ausgehen möchte, dass die Fenster im Chorpolygon von S. Pietro bereits bei der Transformationskampagne des Jahres 1567 verkleinert wurden,²⁸⁶⁰ so beschränken sich die Eingriffe in die Bausubstanz des Sanktuariumsbaus zunächst lediglich auf die Einbringung des rechten und in einem zweiten, um 1608/09 erfolgten Schritt auch des linken

2858 S. o. Abschnitt X, insb. Kapitel X.2 und X.3.

2859 S. o. Kapitel II.3.

2860 S. o. Kapitel IX.1.

Orgelbalkons.²⁸⁶¹ Im Falle der rechten Orgel wäre außerdem zumindest denkbar, dass durch die Anbringung der Orgel auf dem rechten Balkon möglicherweise Fensterflächen wegfielen, was jedoch nur durch eine Untersuchung des Baubefunds vor Ort ermittelt werden könnte. Die an der Nordwand des linken Querhausflügels vorbestehende Rose sollte zunächst nicht aufgegeben werden; vielmehr wurde sie im Zuge der 1591 begonnenen Umgestaltungen sogar restauriert. Ihre Verkleinerung auf Lünettenform sollte erst um 1608/09 erfolgen. Diese Maßnahme war notwendig geworden, um die Einbringung der „Organo piccolo“ zu ermöglichen. Wahrscheinlich wurden zu diesem Zeitpunkt auch die beiden rechteckigen Fensteröffnungen geschaffen, die auch heute noch die Orgel flankieren, um den verminderten Lichteinfall auszugleichen.²⁸⁶² Die Substanz des Sanktuariumsbaus wurde also nur dort angetastet, wo dies aufgrund funktionaler Bedürfnisse unmittelbar notwendig erschien.

Weitaus drastischere Eingriffe in die Bausubstanz wurden jedoch im Langhaus durchgeführt. So wurde der untere Bereich der Westwand durch die Anfügung der ehemaligen vorderen Chorschränken inkrustiert. Offenbar wurde zum jetzigen Zeitpunkt auch die architektonische Inkrustation der Seitenschiffe und Querhausarme geschaffen. Außerdem wurde der Obergaden vermauert (Abb. 32–34, 37 und 68–69c) und die Rose an der Westwand geschlossen (Abb. 28–31); stattdessen wurden an der Westwand und im linken Seitenschiff je drei neue Fensteröffnungen geschaffen (Abb. 29f. und 35). Schließlich wurden die Hochschiff-Wände auf beiden Seiten ausgekerbt, um die Bilder des von Antonio Vassilacchi gemalten Christuszyklus aufzunehmen.

Die Schaffung der architektonischen Inkrustation der Seitenschiffe und Querhausarme könnte zunächst einmal damit zu erklären sein, im unteren Bereich dieser Bauteile ein einheitliches Erscheinungsbild zu schaffen. Möglicherweise war es angestrebt, den gesamten unteren Bereich – und nur diesen! – durch eine auf klassizistischen, tektonischen Formen basierende Verkleidung auszugestalten. Ausgangspunkt für diese Vorgehensweise war möglicherweise der Entschluss, die vorderen Chorschränken an die Westwand der Kirche zu verlagern; die Verkleidung der Seitenschiffe und Querhausarme sollte anschließend dem Ziel dienen, eine vereinheitlichende Verbindung hin zu den an ihrem Ort verbliebenen seitlichen Chorschränken zu schaffen. Möglicherweise wurden die Bereiche an der Westwand im nördlichen und südlichen Querhaus allein deshalb freigelassen, weil sich keine befriedigende Lösung finden ließ, zwischen den unterschiedlichen Höhen der Horizontalzonen zwischen der Seitenschiff-Inkrustation zu vermitteln (Abb. 255–257 und 342). Die Horizontalzonen und speziell die Gebälkhöhe der neu geschaffenen Wand-Inkrustation weicht auch von jener der seitlichen Chorschränken ab, doch war das Zusammenfügen beider Gestaltungselemente im Bereich der Querhäuser unproblematisch, da der Zusammenstoß im linken Querhausflügel über Eck

2861 Möchte man dagegen die Verkleinerung der Fenster im Chorpolygon der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 zuschlagen, so könnte die Motivation für einen solchen baulichen Eingriff darin gelegen haben, zusätzliche Malfäche für die in diesem Bereich aufgetragenen Fresken zu gewinnen.

2862 S. o. Kapitel X.4.a).

erfolgte (Abb. 253), und im rechten Querhausflügel ohnehin eine Unterbrechung durch den neu geschaffenen, rundbogigen Eingang zur Cappella degli Angeli gegeben war (Abb. 335–338 und 788). Dass für die neu geschaffene Wand-Inkrustation eine von den seitlichen Chorschränken abweichende Gebälkhöhe gewählt wurde, mag mit dem Umstand zusammenhängen, dass die Übernahme von dessen relativ niedriger Höhe bei der Wandverkleidung ein ästhetisch unbefriedigendes Ergebnis ergeben hätte. Dass das Gebälk der ehemaligen vorderen Chorschränken bei deren Verlagerung an die Eingangswand durch die Schaffung einer zusätzlichen Sockelzone sogar noch höher angesiedelt wurde als das der neu geschaffenen Wandinkrustation, mag dadurch begründet sein, dass dieses Gebälk oberhalb der Eingangstür verlaufen sollte, deren Höhe vorgegeben war. Möglicherweise sahen die Protagonisten der Umgestaltungskampagne die einzige Möglichkeit, zwischen den unterschiedlichen Gebälkhöhen der Inkrustationen an der Westwand und den Seitenwänden zu vermitteln, in einer Lösung durch malerische Mittel. Dabei ist denkbar, dass die fingierte Architektur an der Westwand im Bereich beider Seitenschiffe die real existierenden architektonischen Inkrustationen aller Wandteile aufgriff und in Richtung der Ost-West-Flucht der Seitenschiffe in die Tiefe fortsetzte. Hierdurch ließ sich eine direkte Zusammenfügung der beiden unterschiedlichen Gebälkhöhen vermeiden, ohne dass dabei die naturalistische Plausibilität im Sinne einer zumindest theoretisch realisierbaren Architektur aufgegeben wurde. Die entsprechenden Malschichten sind bisher jedoch nicht hinreichend bekannt, um diese Vermutungen zu verifizieren (Abb. 255–257 und 432).

Die ansonsten flächendeckende klassizistisch-tektionische Verkleidung des unteren Bereichs im nichtmalerischen Medium, die im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 geschaffen wurde, beschränkte sich jedoch nicht allein auf das Langhaus und die Querhausarme. Vielmehr wird sie durch das Chorgestühl auch in den Bereichen des Chorpolygons und des Chorjochs sowie durch die Zelebrantenbänke auch an den Innenseiten der seitlichen Chorschränken fortgesetzt (Abb. 532). Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die 1591 begonnene Umgestaltung des Chorgestühls und der Zelebrantenbänke so angelegt wurde, dass der untere Wandbereich vollständig überformt und der Übergang zwischen vorbestehenden und neu eingebrachten Bestandteilen des Chorgestühls sorgsam kaschiert wurde. Zusätzlich wurden sämtliche Sitzmöbel durch ein teilweise neu geschaffenes gemeinsames Gebälk zusammengefasst. Offensichtlich sollte die Umgestaltung des Chorgestühls also nicht nur dazu dienen, mit der Einrichtung eines Retrochors eine neue räumliche Disposition zu schaffen. Vielmehr wurde gleichzeitig das Ziel angestrebt, auch das Sanktuarium mit einer vollständig umlaufenden und einheitlich gestalteten architektonischen Verkleidung in klassizistischem Stilidiom zu versehen. In Wahrheit war also ein Resultat der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609, so weit wie irgend möglich den gesamten unteren Bereich des Kircheninnenraums in Form einer derartigen Inkrustation auszugestalten.

Ziel war möglicherweise die Schaffung eines einheitlichen Erscheinungsbilds des gesamten Kircheninnenraums. Damit würde diese Maßnahme gleich in zwei Hinsichten starke Parallelen zu jenen Umgestaltungen aufweisen, die Giorgio Vasari

zwischen ca. 1565 und 1584 in den Florentiner Mendikantenkirchen S. Maria Novella und S. Croce hatte vornehmen lassen. Wie oben bereits herausgearbeitet worden ist, war nämlich auch dort die Umgestaltung einer räumlichen bzw. liturgischen Disposition – nämlich der Entfernung von Lettner und Chorschränken vor dem Altar und die Schaffung eines Retrochores – mit einer durchgreifenden Veränderung der ästhetischen Wandgestaltung einhergegangen, und auch dort hatte diese Maßnahme einer ästhetischen Vereinheitlichung gedient, in deren Zuge Vasari die in der Kirche vorhandenen „maniere“ auf höchstens zwei Stilrichtungen bzw. Stilstufen hatte reduzieren wollen.

Wie oben weiter ausgeführt wurde, waren die durch Vasari realisierten Umgestaltungskampagnen in den beiden Florentiner Bettelordenskirchen bereits in ihrem Ursprung ästhetisch und nicht liturgisch motiviert gewesen; durch die Entfernung des Lettners und des vor dem Altar angeordneten Chorgestühls hatte er jegliche Sichtbehinderungen auf die von ihm wertgeschätzte Architektur des Baukörpers der Kirchen beseitigen wollen. Die optische Freilegung hätte nun jedoch unmittelbar sichtbar gemacht, dass die Seitenkapellen von den jeweiligen Patronen in der Vergangenheit jeweils ganz unterschiedlich – eben in abweichenden „maniere“ – gestaltet worden waren, was Vasari ästhetisch ablehnte und aus seiner Sicht unmittelbar eine die Entfernung von Lettner und Chorgestühl begleitende zweite, die künstlerische Behandlung der Wandflächen vereinheitlichende Maßnahme erforderlich machte.²⁸⁶³

In ganz ähnlicher Form könnten also die Mönche von S. Pietro erkannt haben, dass durch die teilweise Verlagerung des Chorgestühls und die Entfernung der vorderen Chorschränken sowohl vom Chor als auch vom Langhaus aus das gesamte Kircheninnere optisch in seiner Gesamtheit erfasst werden konnte, sodass nun – wenn man das Ideal stilistisch einheitlicher Gestaltung verfolgte – als unmittelbare Folge eine vereinheitlichende baulich-künstlerische Maßnahme erforderlich war, die den gesamten Kircheninnenraum umfasste. Dass diese Vereinheitlichung im Sanktuarium mit nichtmalerischen Mitteln erfolgen musste, war eindeutig, da hier sowohl das Chorgestühl als auch die Zelebrantenbänke anzuordnen waren. Der kaschierende Eingriff in die Bausubstanz erfolgt hier also wie bei den Fenstern des linken Querhauses nicht um seiner selbst willen, sondern aus einer funktionalen Notwendigkeit. Wie dies bereits angedeutet worden ist, wurde die Vereinheitlichung im Sanktuariumsbereich dadurch erreicht, dass etwaige Brüche zwischen verbliebenen und verlagerten Elementen möglichst weitgehend kaschiert und die gesamten Sitzmöbel durch ein übergreifend einheitlich gestaltetes Gebälk überfangen wurden. Im Langhaus hatte dagegen kein funktional-zwingender Grund für eine Gestaltung der unteren Wandzonen mit nichtmalerischen Mitteln bestanden. Hier mag die Medien- bzw. Gattungswahl darin begründet sein, dass es die Gestaltung in Form einer architektonischen Inkrustation erlaubte, eine größtmögliche Einheitlichkeit mit dem ebenfalls dreidimensional-tektonisch gestalteten Chorgestühl und den verbliebenen seitlichen Chorschränken herzustellen und so überhaupt erst die

angestrebte ästhetische Vereinheitlichung der unteren Wandzonen im gesamten Kircheninnenraum zu schaffen, auch wenn dies bedeutete, dass die vorgefundene Architektur in diesen Bereichen kaschiert werden musste. Möglicherweise hatte es die Gestaltung in Form einer Wandinkrustation außerdem erlaubt, die im Bereich der Seitenschiffe vorgefundene Seitenaltäre zu überformen und stilnivellierend in die Wandgestaltung mit einzubeziehen, was mit allein malerischen Mitteln nicht möglich gewesen wäre.

Die nahezu vollständige Kaschierung der vorgefundene Architektur erfolgte im Kircheninneren von S. Pietro jedoch nur im unteren Bereich. Oberhalb der Inkrustation ergibt sich dagegen eine vollkommen andere Situation in Bezug auf den Umgang mit der vorgefundene Raumhülle. Für die Interpretation der hier vorgenommenen Umgestaltungsmaßnahmen ist es von entscheidender Bedeutung zu beachten, dass die drastischen Eingriffe im Langhausbereich allein dazu dienen sollten, Alienses Bilder in der Hochschiffwand von S. Pietro zu versenken; die heutige Rahmung der Bilder wurde erst in einem zweiten Schritt vorgenommen. Möglicherweise war diese spätere Veränderung erforderlich geworden, weil die zunächst geplante Anbringung technische bzw. statische Probleme aufwarf. Nun ist eine solche Versenkung der Bilder allerdings in jenen Venezianer Kirchen, in denen um 1600 ähnliche Leinwandzyklen an der Hochschiffwand angebracht wurden, ebenso wenig anzutreffen wie bei den zyklischen Leinwanddekorationen etwa des Dogenpalasts oder den zu jener Zeit ausgestatteten Venezianer *Scuole*. Dort wurden die Bilder vielmehr in umfangreiche, aus Holz gefertigte Rahmen- und Dekorationssysteme eingebunden (Abb. 1305, 1308 und 1313). Importiert wurde aus Venedig für die Dekoration von S. Pietro also nur ein bestimmter Malträger – d. h. die Leinwandmalerei. Das die Bilder umgebende Dekorationssystem wurde jedoch in der auch sonst in allen oberen Teilen des Kircheninnenraums zur Dekoration von S. Pietro zwischen ca. 1591 und 1594/1599 ausschließlich²⁸⁶⁴ verwendeten Kunstgattung ausgeführt, nämlich mit den Mitteln der Malerei, speziell der Freskomalerei.

Damit sind zwei Grundcharakteristika der im Rahmen der hier betrachteten Umgestaltungskampagne eingebrachten künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände benannt, nämlich ein möglichst weitgehender Verzicht auf Eingriffe in die Bausubstanz und die ausschließliche Verwendung der Kunstgattung Malerei, sofern nicht zwingende funktionale Erfordernisse dagegenstehen. Offenbar sollte der Verzicht auf Rahmungen und die Versenkung der Bilder in der Hochschiffwand allein dazu dienen, auch im Falle der aus Venedig importierten Anteile der Ausstattung bei einer ausschließlichen Verwendung der Malereigattung zu verbleiben und hier lediglich die *Maltechnik* zu wechseln. Die Versenkung erlaubte jedoch nicht nur den Verzicht auf dreidimensionale Rahmungen und damit auf eine von der Malerei abweichende Gattung; vielmehr konnte

2864 Eine Ausnahme bilden auch hier Einrichtungsgegenstände, die aus funktionaler Notwendigkeit eingebracht bzw. beibehalten wurden, d. h. die Kanzeln, die Orgelbalkone und die Orgeln.

für die bemalten Flächen auch die Zweidimensionalität beibehalten werden, indem sich gegenüber den umgebenden freskierten Bereichen ursprünglich kein Unterschied im Höhenniveau ergab.

Aufgrund der Großformatigkeit der Darstellungen und der Tatsache, dass der Malträger Leinwand nicht direkt auf den Baukörper aufgetragen werden kann, konnte bei der Anbringung der Aliense-Bilder allerdings nur einer der beiden genannten Grundsätze aufrechterhalten werden, die für die Umgestaltung künstlerischen Behandlung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände ansonsten maßgeblich gewesen sind: Die Beibehaltung der Gattung Malerei musste hier mit der Aufgabe des Grundsatzes möglichst geringer Eingriffe in die Bausubstanz erkaufte werden; die Einbringung des Aliensezyklus als Bestandteil einer ausschließlich gemalten Ausstattung ließ sich nur durch die Schließung von Fensteröffnungen und die Auskerbung von Wandflächen erreichen.

Die Folge dieses Eingriffs war vor allem eine drastische Änderung der Lichtregie. So wurde das Langhaus durch den nur teilweise kompensierten Wegfall der Beleuchtung im Obergadenbereich gegenüber dem Sanktuariumsbau verdunkelt. Zu diesem Eindruck mag außerdem beigetragen haben, dass die Leinwandbilder wahrscheinlich bereits im Ursprungszustand weniger Licht reflektierten als die in weiten Bereichen hellfarbige Freskierung des Sanktuariumsbaus. Dieser Effekt mag jedoch aus anderen Gründen willkommen gewesen sein, weil er – wie noch zu zeigen sein wird – die inhaltliche Aussage des in S. Pietro eingebrachten Bildprogramms unterstützte. Außerdem hat es die Lichtregie erlaubt, auch nach dem Wegfall der Chorschränken ein deutliches Hierarchieverhältnis zwischen den beiden größten Unterräumen von S. Pietro zu postulieren, um damit auch weiterhin im übertragenen Sinne ein Über-/Unterordnungs-Verhältnis zwischen den diesen Unterräumen zugeordneten Nutzergruppen auszudrücken. So war der den Mönchen zugeordnete Sanktuariumsbereich nun nicht nur wie bisher schon durch eine Erhöhung des Bodenniveaus gegenüber dem Langhaus privilegiert, sondern nun auch noch durch eine deutlich hellere Beleuchtung. Wenn man annehmen möchte, dass das Langhaus, wie es auch heute beim Liturgievollzug der Fall ist, auch vor und nach der Zeit von um 1600 der den Laien zugeordnete Unterraum gewesen ist, hätte die neu geschaffene Lichtregie also eine Überordnung der Benediktiner gegenüber den Laien im Kircheninnenraum von S. Pietro postuliert. Damit hätte die Lichtführung infolge der Umgestaltung von ca. 1591–1609 eine der Funktionen der Chorschränken übernommen, denen es in der Zeit davor zugekommen war, die Exklusivität des Sanktuariumsbereichs und damit der Mönche von S. Pietro auszudrücken.²⁸⁶⁵

Die spezielle, aus Venedig stammende Strategie, Bildzyklen im Kircheninneren in Form von großformatigen Leinwandbildern auszuführen, hat auch in den Venezianer Kirchen zu der Notwendigkeit geführt, die Lichtregie anzupassen. So ist

2865 Eine ähnliche Lichtregie mit einem verdunkelten Langhaus und einem erleuchteten Sanktuarium scheint in der Peruginer Franziskanerkirche S. Francesco al Prato bereits bei deren Errichtung ca. 1251–1253 geschaffen worden zu sein, vgl. Borgnini 2005, S. 673.

der Obergaden der mittelalterlichen Kirche S. Nicolò dei Mendicoli offensichtlich vermauert worden, als die Hochschiffwände der Kirche am Ende des 16. Jahrhunderts mit einem Leinwandzyklus ausgestattet wurden (Abb. 1304 und 1304e).²⁸⁶⁶ Als Ersatz wurden an der rechten Hochschiffwand rechteckige Fensteröffnungen eingerichtet (Abb. 1309–1311). In der so geschaffenen Gegenlichtsituation sind die die Fenster umgebenden Bilder jedoch heute kaum lesbar. Im Vergleich muss die in S. Pietro gewählte Lösung als weit gelungener betrachtet werden, da die Verortung der Fensteröffnungen in den Seitenschiffen zumindest eine klare Erkennbarkeit des Christuszyklus an den Hochschiffwänden garantiert. Lediglich der monumentale Benediktiner-Baum an der Eingangswand steht aufgrund der über ihm geschaffenen drei Fensteröffnungen zum Teil im Gegenlicht und wird nur durch eine erst in jüngster Zeit angebrachte künstliche Beleuchtung von unten lesbar gehalten (Abb. 182).

Dass bei der Einbringung einer bildkünstlerischen Ausstattung um 1600 lediglich das Medium der Malerei eingesetzt wird, ist jedoch alles andere als selbstverständlich. Dies zeigt sich in Rom nicht nur bei den zahlreichen von Stefan Kummer betrachteten Beispielen, bei denen Kapellen und später auch Kircheninnenräume durch Stuckdekorationen gestaltet worden sind.²⁸⁶⁷ Auch im Zuge der von Kardinal-Erzpriester Domenico Pinelli im Jahre 1593 in Auftrag gegebenen Umgestaltung des Langhauses von S. Maria Maggiore wurde beispielsweise nicht nur jener Bilderzyklus eingebracht, dessen Einzelbilder ihren Ort an jedem zweiten Fensters des Obergadens fanden, der zu diesem Zwecke teilweise vermauert wurde. Vielmehr kam es dabei auch zur Einbringung von Stuckrahmungen für diese Bilder, für den darunter befindlichen frühchristlichen Mosaikzyklus sowie zur Schaffung monumentaler Stuckpilaster zwischen den Fenstern und Bildern, die ein durchgehendes Gebälk tragen (Abb. 1273).²⁸⁶⁸ In ähnlicher Form wurden die am Ende des 16. Jahrhunderts eingebrachten bzw. geplanten Leinwandzyklen in den Venezianer Kirchen S. Nicolò dei Mendicoli und S. Maria dei Carmini in ein aus Holz gefertigtes, ebenfalls in Form einer klassizistischen Pilasterordnung ausgeführtes Dekorationssystem eingebunden (Abb. 1305–1312o und 1313h–1314n). Für derartige, in den Quellen als „Soazoni“

2866 Zu S. Nicolò dei Mendicoli vgl. Bettanini 1935, S. 11; Franzoi und Stefano 1976, S. 190 f.; Gallo, et al. 1994; Concina und Codato 1996, S. 162 ff.; Modesti 2002, S. 41 und Worthen 2014. Franzoi und Stefano datieren die Arbeiten ungefähr in die 1580er; dagegen gibt Modesti mit Bezug auf Gallo und die Akten zur Visitation des Patriarchen Lorenzo Priuli von 1591 an, dass die Umgestaltung der Kirche auf ein Dekret der Apostolischen Visitation von 1581 hin erfolgte und zur Zeit von Priulis Pastoralvisitation fast abgeschlossen war (ibid., S. 41 Fn. 22 mit Bezug auf Archivio Storico del Patriarco di Venezia, Curia Patriarcale, Archivio Segreto Visite pastorali, b.3 [gemeint ist aber wohl b.5] (= Visitationes Ecclesiarum liber primus, 1591 [1591–1593]), S. 171 r-v). Worthen weist dagegen nach, dass die Umgestaltung von S. Nicolò dei Mendicoli bereits 1578 begonnen, infolge des Dekrets des Apostolischen Visitors von 1581 jedoch verändert und ausgeweitet wurde, Worthen, 2014, S. 253–261.

2867 Kummer 1987.

2868 Buchowiecki 1967, S. 241; Kummer 1987, S. 276; Henze, et al. 1994, S. 218.

bezeichnete hölzerne Rahmensysteme gibt es auch für andere Kirchen zahlreiche Nachweise; sie sind jedoch später weitgehend entfernt worden.²⁸⁶⁹

Ähnlich wie in S. Pietro wird in diesen Kirchen das Dekorationssystem als Ergänzung der vorgefundenen Architektur aufgefasst, wobei die architektonischen Anteile teils mit dekorativen Elementen wie Festons oder mit Figurenzyklen belebt werden. Diese Elemente sind nun jeweils ebenfalls in Holz bzw. Stuck ausgeführt und befinden sich grundsätzlich an ähnlichen Stellen wie die entsprechenden dekorativen Elemente in der gemalten Architekturergänzung im Langhaus von S. Pietro. Das dreidimensionale Medium bzw. die Ausführung in den Gattungen der Architektur und der Skulptur erlaubt es jedoch nicht, die Ausstattung mit einer derartigen Fülle von Elementen zu versehen, wie dies in S. Pietro der Fall ist. Außerdem bringen es die verwendeten Medien bzw. Gattungen in den drei hier betrachteten Kirchen mit sich, dass die vorgefundene Architektur großflächig verkleidet bzw. kaschiert wird. In den hier betrachteten Venezianer Kirchen umfasste diese Kaschierung sowohl das Dekorationssystem als auch die Binnenbilder, insofern diese auf einem nachträglich in die Kirche eingebrachten Malträger, nämlich Leinwand, aufgemalt wurden. In S. Maria Maggiore in Rom wurden die Malereien dagegen in Freskotechnik ausgeführt, wobei deren Malgrund allerdings nicht in den (für Freskomalerei aufbereiteten) Mauern des vorgefundenen Kirchenbaus, sondern vielmehr in den Vermauerungen der Fenster bestand.

Eine solche Verkleidung konnte zum Ende des 16. Jahrhunderts jedoch noch deutlich weiter gehen, als dies in den hier betrachteten Kirchen S. Maria Maggiore, S. Nicolò dei Mendicoli und S. Maria dei Carmini der Fall gewesen ist. So ist bereits darauf hingewiesen worden, dass der romanische Dom S. Rufino in Assisi im Jahre 1571 durch Galeazzo Alessi vollständig mit einer in klassizistischen Formen ausgeführten, stuckierten Raumhüllengestaltung ausgekleidet wurde, sodass der vorgefundene Bau vollständig kaschiert wurde (Abb. 1302). Als Resultat erscheint der Dom S. Rufino heute nur noch im Außenbau als Werk der Romanik (Abb. 1301); im Innenbau erscheint die Kirche jedoch im Epochenstil der Renaissance und ähnelt dabei stark der durch Galeazzo Alessi ab 1569 errichteten Kirche S. Maria degli Angeli bei Assisi (Abb. 1303).²⁸⁷⁰ In ähnlicher Form wurde ab dem frühen 17. Jahrhundert auch S. Maria Assunta, d. h. die Kathedrale von Spoleto durch eine vollständige Auskleidung mit einer neuen Architektur gestaltet (Abb. 1321 f.).²⁸⁷¹

Das prominenteste Beispiel für eine solche Vorgehensweise ist allerdings Federico Borrominis Transformation des Langhauses von S. Giovanni in Laterano, die zwischen 1646 und 1649 durchgeführt wurde. In diesem Zusammenhang ist oben

2869 Zu S. Nicolò dei Mendicoli s. o. Fn. 2866. Zu S. Maria dei Carmini s. u. Fn. 3127. Zu den übrigen Kirchen vgl. ausführlich Worthen 2014, S. 261–283. Dabei diskutiert Worthen auch den Zusammenhang zwischen dieser Form der Dekoration, die er als prononciert unrömisch ansieht, mit der spezifischen Form der Implementierung der tridentinischen Reform in Venedig (S. 269–275).

2870 S. o. Kapitel I.2.d), insb. Fn. 129. Zu S. Maria degli Angeli vgl. De Giovanni 1999, S. 318 f.; Kauffmann 1987, S. 91–93 sowie Tomei 2001a.

2871 Sperandio 2001, S. 114 f.

bereits herausgearbeitet worden, dass der Grund für diese Art der Transformation nachweislich nicht, wie zuvor vermutet, in einer vom Künstler gewählten besonderen Herausforderung einer Umgestaltung gelegen hatte. Vielmehr lässt sich belegen, dass Papst Innozenz X. den Auftrag erteilt hatte, den Bau aufgrund seiner besonderen kirchengeschichtlichen Bedeutung als Gründung Kaiser Konstantins zu bewahren und gleichzeitig zu verschönern.²⁸⁷² Dieser Auftrag wurde von Borromini nun geradezu in Form eines Paradoxons realisiert, indem er das Langhaus von S. Giovanni in Laterano zumindest im Innenraum de facto neu errichtete, während er gleichzeitig den Ursprungsbau beibehielt.

In Perugia findet sich eine weitere Auskleidung eines vorbestehenden Kircheninneren in modernen künstlerischen Formen. So wurde das trecenteske Kircheninnere S. Francesco al Prato (Abb. 1371b, 1388f. und 1394–1394c) durch den als Maler auch in S. Pietro in Perugia in Erscheinung tretenden²⁸⁷³ Architekten Pietro Carattoli (1703–1766) zwischen 1740 und 1748 vollständig mit plastischen Mitteln in barocken Formen ausgekleidet und eine Vierungskuppel aufgesetzt (eigene Stiche Carattolis in Abb. 1371df.; außerdem Abb. 1371g–1371i, 1372af., 1379a, 1391–1391d sowie 1392–1393b). Geschaffen wurde so die so genannte, heute verlorene „Camicia“ des Kircheninneren von S. Francesco al Prato.²⁸⁷⁴ Bis dahin war möglicherweise die mittelalterliche Freskenausmalung noch weitgehend zu sehen gewesen; bestimmend für das Kircheninnere könnten außerdem spätere Überformungen in der Zeit der Renaissance gewesen sein, deren Spuren offenbar auch nach der Rückrestaurierung, die seit 1926 in mehreren Schritten erfolgte, noch an den Wänden von S. Francesco al Prato zu sehen sind (Abb. 1388f.).²⁸⁷⁵

Die Ausgestaltung des Kircheninneren von S. Francesco al Prato wurde erst in späterer Zeit vollendet. So wurden die Apsiskalotte und die Kuppelpendentifs 1780–81 durch Francesco Appiani (1704–1792) mit einer Serie der Theologal- und der Kardinaltugenden bemalt. Außerdem wurden 1780–1793 in mehreren Kampagnen durch

2872 S. o. S. 48 ff.

2873 So hat Pietro Carattoli den Großteil der 1761–1763 neu errichteten Sakramentskapelle von S. Pietro ausgemalt; möglicherweise war er sogar deren Architekt; s. u. Kapitel XII.4.b).

2874 Vgl. Borgnini 2005, S. 691–693; Cooper 2001b, S. 12 Fn. 35 meN; Touring Club Italiano 2012g, S. 150 f. Zur Bezeichnung „Camicia“ für die Auskleidung vgl. https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Francesco_al_Prato (Zugriff am 30. August 2020).

2875 Bei der Rückrestaurierung von S. Francesco al Prato unter Ottorino Guerrieri ab 1962, bei der die barocke „Camicia“ weitgehend entfernt wurde, konnten zahlreiche mittelalterliche Fresken wiedergefunden werden (Borgnini 2005, S. 706 f.). Aus 1920 noch erhaltenen Farbspuren im Apsisbereich und in den Gewölben geht Valentina Borgnini davon aus, dass die Kirche ursprünglich vollständig nach dem Vorbild von S. Francesco in Assisi freskiert gewesen war (ibid., S. 687). In der Zeit der Renaissance sind maleische Überformungen nachweisbar (ibid., S. 689 f.); die heutige Wandgestalt scheint außerdem plastische Überformungen der Renaissance aufzuweisen; möglicherweise gehören sie aber auch der 1780–1784 durchgeführten plastischen Überformung durch Pietro Carattoli an.

Carlo Murena und eine Gruppe Luganer Künstler umfassende Rocaille-Stuckaturen eingefügt.²⁸⁷⁶

Ausschlaggebend für diese vollständige Verkleidung eines vorbestehenden mittelalterlichen Baus mit einem in aktuellen Formen gestalteten plastischen Mantel war einerseits möglicherweise ein veränderter künstlerischer Geschmack.²⁸⁷⁷ Andererseits war der Bau S. Francesco al Prato statisch sowohl durch Erdbewegungen im darunter befindlichen Hügel, als auch durch Erdbeben schon seit langer Zeit prekär gewesen. Schon im 15. Jahrhundert hatte man daher Kapellenanbauten an den Seiten Querhauses zur Vierung hin und später auch an der Fassade der gewesteten Kirche vorgenommen (Abb. 1372a–1375), um den Bau statisch zu stabilisieren.²⁸⁷⁸ Als die Kirche S. Francesco al Prato Mitte des 18. Jahrhunderts erneut stark gefährdet erschien, entschied man sich für die Durchführung von Carattolis Plan, die Wände durch die plastischen Einbauten zu verstärken, deren Fundamente bis in die Krypta hinein verlängert wurden. Weitere Maßnahmen bildeten die Demolierung der beschädigten gotischen Gewölbe und ihr Ersatz durch Tonnengewölbe, eine Absenkung der Umfassungsmauern, die Errichtung einer Vierungskuppel, die durch neue ionische Pilaster und Säulen gestützt wurde sowie eine Neufassung von Kirchturm und Sakristei.²⁸⁷⁹ Angeblich gab es damals jedoch auch Widerstand in der Kommune Perugia gegen eine Verhüllung der vorbestehenden Architektur und Dekoration; eine statische Stabilisierung sei danach auch auf andere Weise möglich gewesen, ohne die mittelalterliche Architektur zu verbergen bzw. teilweise zu demolieren. Sollte dies zutreffen, wäre ein verändertes ästhetisches Empfinden als Motiv für die Verhüllung der mittelalterlichen Kirchenarchitektur stärker ausschlaggebend gewesen.²⁸⁸⁰ Ihre Hauptaufgabe scheint die Verhüllung von S. Francesco al Prato allerdings nicht erfüllt zu haben – ganz im Gegenteil scheint es, als hätte die weitere Beschwerung der Wände (statt der eigentlich intendierten Erleichterung) durch Carattolis „Camicia“ den Niedergang der Kirchenarchitektur eher beschleunigt, sodass die Kirche auch im 19. Jahrhundert

2876 Borgnini 2005, S. 692. Ausmalung von Apsiskalotte und Kuppelpendentifs 1780–1784 sowie weitere malerische Dekorationen stammten von Girolamo Perugini behauptet: https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Francesco_al_Prato (Zugriff am 30. August 2020).

2877 Valentina Borgnini gibt als eigentlichen Grund für die Umgestaltungen den Wunsch an, die Kirche in eine „elegantere“ („elegantior“) Form zu bringen. Offizieller Grund dafür, dass sie bei der Restaurierung nicht in gotische Formen zurückgeführt worden sei, sei die Tatsache gewesen, dass entsprechende Arbeiten an den Mauern des statisch gefährdeten Baus nicht möglich gewesen seien. In Wahrheit habe man den Bau aber „der Mode“ des Moments“ („la moda“ del momento“), also dem barocken Zeitgeschmack des 18. Jahrhunderts anpassen sollen, vgl. Borgnini 2005, S. 691 f. Allerdings liefert Borgnini für diese Behauptungen und insbesondere für die von ihr in diesem Zusammenhang gebrachten Zitate keine direkten Belege, sodass es sich bei den von ihr behaupteten Motiven lediglich um Spekulationen der Autorin handeln könnte.

2878 S. o. Kapitel VIII.3.b) meN. Der 1465 erfolgte Kapellenanbau an der Fassade von S. Francesco al Prato ist 1926 wieder entfernt worden; vgl. Kapitel XIII.2.b) am Ende.

2879 Borgnini 2005, S. 692 f.

2880 Ibid.

statisch stark gefährdet war.²⁸⁸¹ Die seismischen Bewegungen und Erdbeben, vor allem aber die Verweigerung von Instandhaltungsmaßnahmen durch die Kommune Perugia, die Region und den Gesamtstaat sowie der Wunsch nach einer Erforschung und Wiederherstellung der Ursprungsgestalt der Kirche führten in der Folge zu einer Zerstörung sowohl der „Camicia“ als auch von weiten Teilen des Kircheninneren von S. Francesco al Prato (Abb. 1390b–1390d, 1391b–1391d und 1392–1394c).²⁸⁸²

Zusammenfassend ergibt sich aus den bisherigen Überlegungen also, dass zukünftig bei derartigen Umgestaltungskampagnen zu prüfen wäre, ob die vollständige Überformung des Kircheninneren unter Beibehaltung der ursprünglichen Bausubstanz tatsächlich in allen Fällen vor allem in der Absicht durchgeführt wurde, den Ursprungsbau aufgrund seiner geschichtlichen Bedeutung zu erhalten und nicht etwa – was auch denkbar wäre – dass mit einer solchen Maßnahme vor allem Kosten eingespart werden sollten. Außerdem wäre zu überprüfen, ob die Strategie der vollständigen Überformung jeweils darauf zurückzuführen ist, dass die ästhetische bzw. epochenstilistische Gestaltung des Ursprungsbaus tatsächlich als gänzlich nicht mehr tragbar verstanden worden ist. Ebenso wäre nämlich denkbar, dass sich die Protagonisten der Umgestaltungen das in den Quellen greifbare Ziel der „Verschönerung“ – d. h. also die Realisierung zeitgenössischer ästhetischer Ideale beispielsweise im Sinne einer als klassisch-regelhaft empfundenen Architektur – nicht in einem Dialog mit älteren epochenstilistischen Formen vorstellen konnten, weshalb diese nach ihrem Empfinden vollständig zu kaschieren waren. Für Einzelfälle wäre außerdem zu prüfen, ob die Wahl der Umgestaltungsmethode durch Auskleidung des vorbestehenden Kircheninneren durch restauratorische bzw. statische Überlegungen dominiert wurde.

Möglicherweise wurde auch der Kirchenbau von S. Pietro bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 aufgrund seiner besonderen geschichtlichen Bedeutung bewusst beibehalten. Für das Selbstverständnis der Mönche von S. Pietro hatte er in den vergangenen Jahrhunderten, wie in der vorliegenden Untersuchung ausführlich dargelegt, jedenfalls eine zentrale Rolle gespielt, galt er doch als Neuerrichtung oder zumindest als Resultat einer umfassenden Instandsetzungskampagne des heiligen Gründervaters des Klosters, S. Pietro Abate.²⁸⁸³ An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die Congregazione di S. Giustina bei der Übernahme des Klosters im Jahre 1436 mithilfe der Fiktion einer Heiligenvita die Mönche besonders nachhaltig auf die von ihr propagierte Einhaltung der Benediktsregel verpflichtet hatte, indem sie diese als persönlichen Auftrag des Gründervaters des Klosters S. Pietro an die nachfolgenden Mönchs-Generationen stilisierte.²⁸⁸⁴ In der Vita wurde der Umstand, dass Pietro Abate das Kloster durch die angebliche Instandsetzung und Ergänzung eines vorbestehenden Kirchenbaus persönlich hatte errichten lassen, besonders hervorgehoben.

2881 Borgnini 2005, S. 693.

2882 S. u. S. 1293 ff.

2883 S. o. Abschnitte III, IV und Kapitel VII.2.g).

2884 S. o. Kapitel IV.4.

Dabei spielte auch ein während den Bauarbeiten von S. Pietro Abate bewirktes Wunder eine besondere Rolle; danach soll Pietro Abate eine herabstürzende Säule davon abgehalten haben, einen der Arbeiter zu töten. Die in der Vita angelegte besondere Verbindung zwischen dem vermeintlichen reformerischen Gründungsauftrag des S. Pietro Abate und dem Kirchenbau von S. Pietro muss den Mönchen auch um 1600 noch lebhaft vor Augen gestanden haben, da die Congregazione von S. Giustina die von ihr kreierte Heiligenvita in der Folgezeit in besonderer Form im Kircheninneren bildlich propagiert hatte. So hatte Benedetto Bonfigli im Jahre 1465 auf der angeblichen Wundersäule sowohl ein Ganzfigurenportrait des S. Pietro Abate als auch eine Kurzfassung der Vita gemalt (Abb. 229).²⁸⁸⁵ Der gesamte Kirchenbau von S. Pietro mag den Mönchen daher als Stein gewordenes Zeugnis von S. Pietro Abates exemplarischem Handeln erschienen sein, dem sie direkt zur Nachahmung verpflichtet waren.

Damit teilten die Mönche von S. Pietro die hinter den von Federico Borromini und Galeazzo Alessi geplanten Projekten stehenden Ziele einer Erhaltung und gleichzeitigen ästhetisch-aktualisierenden Transformation eines Kircheninnenraums, doch wählten diese einen diametral anderen Weg als jene, die die vorgefundenen Kirchen optisch vollständig überformt hatten. Mit der ausschließlichen Verwendung der Gattung der Malerei und der weitgehenden Ausführung in Freskotechnik wurde die vorgefundene Architektur von S. Pietro in Perugia – von den genannten Ausnahmen abgesehen – vielmehr noch nicht einmal teilweise kaschiert wie in S. Maria Maggiore oder S. Nicolò dei Mendicoli.

Damit stellte sich für die Maler jedoch die Herausforderung, die vorgefundene Architektur in ihr Dekorationssystem mit einzubinden. Wie in den autoptischen Kapiteln herausgearbeitet, wählten sie dabei in virtuoser Manier die Strategie, die Disposition der Gesamtd Dekoration – d. h. also die Gliederung der Malfläche – durch die Fiktion einer Architektur zu organisieren, wobei diese aus der vorgefundenen Architektur gewonnen und ausdrücklich als fingierte Erweiterung derselben angelegt wurde. Wie oben bereits beschrieben, gelang dies vor allem, indem die durch die vorgefundenen baulichen Glieder vorgegebene Rhythmisierung beibehalten wurde, die Lichtführung auf die real vorhandenen Verhältnisse Bezug nahm und die Perspektive grundsätzlich auf zwei reale Standorte im Betrachterraum von S. Pietro organisiert wurde. Ausdrücklich ist dabei noch einmal hervorzuheben, dass die fingierte Architektur damit als vorgeblich real vorhandene Erweiterung des Betrachterraums angelegt wurde.²⁸⁸⁶

Wie im autoptischen Abschnitt bereits beschrieben, findet sich an den Seitenwänden des Chorbereichs dabei jedoch eine Inkongruenz im räumlichen Verhältnis zu den vorgefundenen Baugliedern, die in realer Architektur unmöglich zu realisieren wäre, in gemalter Ergänzung jedoch auf den ersten Blick als durchaus plausibel erscheint. So stehen die mittleren Konsolen an den Seitenwänden in der realen Architektur in einer gemeinsamen räumlichen Flucht, während die

2885 S. o. S. 251.

2886 S. o. Kapitel II.3.

gemalte Architektur, auf die sie vorgeblich aufgebracht sind, räumlich zurückspringt (Abb. 436 f. und 442).²⁸⁸⁷ Damit wird durch die ab 1591 eingebrachte Dekoration virtuos vorgeführt, dass die Gattung der Malerei einerseits in der Lage ist, eine vorgefundene Wand- und Raumgestaltung räumlich zu ergänzen. Andererseits erweist sich die Malerei dabei jedoch nicht nur als virtuos, sondern noch dazu als vollkommen souverän, ist sie doch in der Lage, die selbst evozierte räumliche Illusion an manchen Stellen kontrolliert zu brechen. Auf diese Strategie einer Inszenierung der Malerei als virtuos in der Konstruktion und souverän in der kontrollierten Dekonstruktion von Wirklichkeitsebenen wird im Folgekapitel noch weiter einzugehen sein.

Indem die in S. Pietro vorgefundenen Bauglieder nicht kaschiert wurden, war es jedoch nicht möglich, wie in S. Rufino in Assisi oder in der römischen Lateranbasilika die künstlerische Gestaltung der Raumhülle auf einen einheitlichen Epochenstil hin zu nivellieren. Möchte man, wie dies Vasari im dritten Kapitel der Einführung in die Viten tut, im gotischen Epochenstil einen für Italien fremden und dekadenten Eintrag sehen, der durch eine Orientierung an klassisch-antikischem Formenrepertoire zu überwinden sei, so muss überraschen, wie durch die um 1600 fingierte Architektur in S. Pietro geradezu spielerisch und ungezwungen gotische Kapitelle in ein klassisches Gebälk integriert werden (Abb. 449).²⁸⁸⁸ Dass dies trotz der dezidiert „unklassischen“, auf abstrahiert-floralen Elementen basierenden Ausformung der gotischen Konsolkapitelle in ästhetisch höchst befriedigender Weise gelingt, zeugt von einer außerordentlichen Virtuosität bei der auf Sichtbarlassung und Einbindung des Vorgefundenen basierenden Überformung der Architektur.

Es ist oben jedoch bereits herausgearbeitet worden, dass Vasari diese stilikonographische Abwertung der Gotik in seiner eigenen Bau- und Kirchengestaltungspraxis nicht konsequent durchgehalten hat. So schätzte er ausdrücklich die architektonische Schönheit der gotischen Kirchen S. Maria Novella und S. Croce; die Entfernung der Lettner in diesen Kirchen hatte er ausdrücklich mit dem Ziel durchgeführt, diese als herausragend schön betrachteten Architekturen für das Auge freizulegen. Allerdings empfand Vasari es als zwingend notwendig, diese Maßnahmen mit einem Eingriff in die Wandgestaltung der beiden Kirchen zu flankieren, wobei er die Seitenschiffe mit gleichförmig geformten Seitenkapellen und großen Altarblättern versehen ließ. Ziel dieser Maßnahme war es jedoch nicht, die ansonsten geschätzte gotische Innenarchitektur im zeitgenössischen Stilidiom zu überformen, sondern vielmehr lediglich dafür zu sorgen, dass alle Elemente der Wanddekoration „einer oder zwei Stilrichtungen (maniere) angehören“. Dies ist, wie dies oben bereits herausgearbeitet worden ist, offensichtlich so zu lesen, dass Vasari die gleichzeitige Verwendung eines gotischen und eines klassizistischen Stilidioms für zulässig hielt; er wollte offenbar lediglich ein Sammelsurium von Stilidiomen und Formgebungen beseitigen, wie es aus seiner Sicht in den durch die einzelnen Familien über die Zeit ganz unterschiedlich ausgestalteten Seitenkapellen

2887 S. o. Kapitel II.3.f).

2888 S. o. Fn. 119.

der beiden Florentiner Mendikantenkirchen bestanden hatte.²⁸⁸⁹ Die symmetrische, weitgehend auf zwei Stilidiome setzende Ausgestaltung der Neudekoration von S. Pietro hätte also womöglich eine ausdrückliche Wertschätzung Vasaris erfahren, während Federico Borromini und Galeazzo Alessi sie aufgrund des Nebeneinanders zweier Epochenstile möglicherweise abgelehnt hätten. Mit den in nachgotischer Zeit zuweilen angestellten Diskussionen, ob ein in gotischem Epochenstil begonnener Bau aufgrund eines Ideals der Einheitlichkeit auch in gotischem Stil zu vollenden sei,²⁸⁹⁰ hat die in S. Pietro gewählte Lösung im Übrigen wenig zu tun, handelte es sich doch nicht um eine Vollendung einer bisher nur in Teilen realisierten Architektur, sondern vielmehr um eine nachträgliche, gleichmäßige Überformung eines lange Zeit zuvor abschließend fertiggestellten Baukörpers.

Im Gegensatz zu jenen Bauten, bei denen die vorgefundene künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände vollständig überformt wurde, wird der Dialog mit den überkommenen ästhetischen Formen in S. Pietro im Zuge der Umgestaltung von ca. 1591–1609 also offen geführt. So kann beispielsweise das Übertreffen der vorgefundenen konstantinischen Architektur in S. Giovanni in Laterano durch Federico Borromini im Innenraum nur erfahren werden, wenn man sich die Tatsache, dass die sichtbare Architektur aus einem vorbestehenden Bau heraus entwickelt werden musste, intellektuell bewusst macht. In S. Pietro ist die Überformung, die ausdrücklich als Ergänzung und Erweiterung der vorgefundenen mittelalterlichen Architektur angelegt ist, jedoch als solche offen sichtbar. Ohne weitere Erklärung kann der Betrachter also unmittelbar mit den Sinnen erfahren, dass hier eine ältere Architektur kommentiert, erweitert und übertroffen wird. Dass den vorgefundenen baulichen Elementen dabei durchaus mit Wertschätzung begegnet wird, ergibt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass sie nicht nur nicht kaschiert werden, sondern vielmehr durchgehend als Ausgangspunkt für die durch malerische Fiktion neu geschaffenen architektonischen Elemente dienen.

Den Protagonisten der Umgestaltungskampagne von S. Pietro mag die Strategie, eine gegebene Architektur fast ausschließlich mit malerischen Mitteln auszustatten, wobei das Dekorationssystem aus den vorgefundenen architektonischen Gliedern entwickelt und als fingierte Ergänzung bzw. Fortführung dieser Architektur angelegt wird, jedoch schon deshalb nicht als Besonderheit erschienen sein, weil diese Form der Ausstattung in Perugia schon spätestens seit dem Mittelalter gängige Praxis war. So besteht beispielsweise das Dekorationssystem in der 1377 ausgemalten Cappella S. Bartolomeo der Kirche S. Agostino aus einer Intarsien fingierenden Bemalung der in die Ecken der Seitenkapelle eingestellten Pilaster und der Gewölberippen (Abb. 1351 f.). Die Historien und Figurenbilder an den Wänden und im Gewölbe sind in fingierte Rahmungen eingefasst, die teils aus flächigen, teils aber auch weiteren Intarsienschmuck fingierenden Bändern bestehen, und die in wesentlichen Teilen aus der vorgefundenen architektonischen Gliederung heraus

2889 S. o. Kapitel I.2.d), insb. S. 47 ff.

2890 S. o. Fn. 121.

gewonnen sind. In der Sockelzone wird durch Malerei der Umstand fingiert, dass der Wand ein in regelmäßigen Abständen punktuell befestigter Vorhang vorgelegt ist. Damit wird also bereits in einer mittelalterlichen Wanddekoration in Perugia eine ganz ähnliche Strategie wie in S. Pietro um 1600 verfolgt, um die Anbringung von aus mehreren Einzelbildern bestehenden Bilderzyklen zu plausibilisieren und diese Bilder in der Fläche zu ordnen: Es wird ein Dekorationssystem eingebracht, das die vorgefundene Architektur in Form von Bauschmuck und ephemeren Einrichtungsgegenständen ergänzt, wobei diese Dekorationselemente tatsächlich nicht in dem Medium gebildet sind, das sie vorgeben zu sein, sondern vielmehr durch Malerei fingiert sind.

Als Vorbild wird für Pellino di Vanuccio, den Maler der Dekoration der Cappella di S. Bartolomeo, mit hoher Wahrscheinlichkeit eines der prominentesten Beispiele für eine derartige Dekorationsform gedient haben, nämlich die von unterschiedlichen Meistern und gemalten Fresken des Duecento in der Unter- und Oberkirche von S. Francesco in Assisi (ca. 1253–1300; Abb. 1353–1359).²⁸⁹¹ Nicht zuletzt der an dieser Ausmalung beteiligte Giotto di Bondone wandte ähnliche Strategien auch in weiteren Regionen Italiens an, so etwa in der Arenakapelle in Padua (1304–1306; Abb. 1360f.)²⁸⁹² oder der Bardikapelle in S. Croce in Florenz (1320–1325; Abb. 1362).²⁸⁹³ Dabei wurde der durch Malerei fingierte Bauschmuck, aus dem das Dekorationssystem gebildet ist, zwar teils aus ganz unterschiedlichen, (vorgeblich) nichtmalerischen Materialien gearbeitet; das Prinzip, wonach das gesamte Dekorationssystem als der Fiktion nach tatsächlich vorhandene Ergänzung und Dekoration der vorgegebenen Architektur angelegt wird, ist in allen Beispielen jedoch konstant. Dies soll wohl auch dann noch gemeint sein, wenn eine solche Ausstattung wie im Oratorio di S. Silvestro bei der römischen Kirche SS. Quattro Coronati weitaus flächiger und ohne direkten Bezug auf die ohnehin nur spärlichen Anhaltspunkte liefernde vorgefundene Architektur angelegt ist (ca. 1240/50; Abb. 1363–1365).²⁸⁹⁴

In Perugia waren um 1300 wahrscheinlich nicht nur Kapellen und andere Anräume, sondern auch ganze Kirchen in einem solchen Dekorationsprinzip male-
risch ausgestattet worden. So sind in der seit 1290 dokumentierten Franziskaner-
kirche S. Francesco di Monteripido unter der heutigen, weitgehend monochromen
Bemalung ältere Malschichten freigelegt worden; bei einzelnen Baugliedern wie
Rippen und Bögen liegen die mittelalterlichen Malschichten vollständig frei. Hier

2891 Die angegebene Datierung bezieht sich auf den Zeitraum zwischen den frühesten bekannten Fresken des Maestro di S. Francesco im Langhaus der Unterkirche sowie der durch Vasari überlieferten Datierung des Franziskus-Zyklus in der Oberkirche (während der Amtszeit von General Giovanni da Murro, 1296–1300), die offenbar in wesentlichen Teilen ein Frühwerk Giotto darstellt. Zeitlich dazwischen liegen die Fresken des Cimabue sowie des Maestro Oltremontano im Querhaus und dem Sanktuarium der Oberkirche, Touring Club Italiano 2012g, S. 281; 289 f.; 292.

2892 Touring Club Italiano 2012h, S. 467–469.

2893 Touring Club Italiano 2012b, S. 403.

2894 Touring Club Italiano 2012f, S. 525.

sind durchweg malerisch fingierte Intarsien zu sehen, die die vorgefundene Architektur ausschmücken (Abb. 1366). Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist hier also von einer Ausmalung auszugehen, die den gesamten Kircheninnenraum umfasste und dabei möglicherweise auch Binnenbilder in Form von Historien- oder Figurenzyklen aufwies.²⁸⁹⁵ In ähnlicher Form war auch die Franziskanerkirche S. Francesco al Prato ausgestattet gewesen, bevor sie zwischen 1740 und 1748 durch Pietro Carattoli barockisiert wurde (Abb. 1391 f., 1392b f. und 1393–1393b).²⁸⁹⁶

Das in den genannten Beispielen zutage tretende Dekorationsprinzip ist in Perugia auch in nachmittelalterlicher Zeit durchweg verwendet worden. So sind etwa auch die Fresken Bonfiglis in der Cappella dei Priori durch Rahmungen gefasst, die vorgeben, fingierte Steinrahmungen und nichtmalerischer Bauschmuck zu sein, und die in ihrer Dimension aus der gegebenen Raumsituation heraus entwickelt sind (1454–ca. 1480; Abb. 818).²⁸⁹⁷ Ein weiteres prominentes Beispiel ist außerdem Peruginos Ausmalung des Audienzsaals des Collegio del Cambio im Palazzo dei Priori (1498–1507; Abb. 1367).²⁸⁹⁸ Ähnlich wie zuvor bei Bonfigli und wie ungefähr ein Jahrhundert später bei der Dekoration von S. Pietro ist hier der Illusionismus in der fiktiven Fortschreibung der vorhandenen Architektur allerdings sehr viel weiter entwickelt als in den Ausstattungen des Mittelalters; beispielsweise treten jene fingierten Bögen, die die Ausblicke auf die einzelnen Figurengruppen in den Lünetten rahmen, nicht zuletzt durch die auf die reale Betrachterposition hin berechnete Perspektive und die Lichtführung für den Betrachter unmittelbar als Fortsetzung der gegebenen Architektur in den Tiefenraum hinein in Erscheinung. Dass diese illusionistischen Effekte, die die Dekoration im Sinne einer Fortsetzung der vorgefundnen Architektur für den Betrachter zum beinahe realen Erlebnis machen und damit das Dargestellte unmittelbar vergegenwärtigen, nicht als bloße Spielerei angelegt sind, wird durch den Umstand deutlich, dass Perugino diesen Illusionismus kontrolliert an zentraler Stelle auf die Spitze trieb und dort unmittelbar mit seinem künstlerischen Selbstverständnis verband: So signierte er die gesamte Ausmalung in Form eines Selbstportraits, das ostentativ als ephemere aufgehängtes Wandbild zu verstehen ist, das der Besucher eigentlich abnehmen könnte. In besonderer Drastik erfährt der Besucher durch diese Malstrategie, dass das Bild in Wahrheit mit der sonstigen Dekoration einheitlich freskiert wurde und in Wahrheit nicht auf Ephemierität, sondern auf fortdauernde Existenz hin angelegt ist. Von der hinter derartigen Strategien liegenden Motivation wird im Folgekapitel noch zu handeln sein. Ein weiteres prominentes Beispiel für eine derartige Dekorationsform aus der Zeit der Hochrenaissance in Perugia ist außerdem Raffaels Freskendekoration eines ehemaligen Seitenaltars von S. Severo (Abb. 1368). Hier scheint sogar die rechteckige Architektur, die für die dargestellten Figuren

2895 Zu S. Francesco di Monte Ripido s. Touring Club Italiano 2012g, S. 158.

2896 S. o. S. 890 ff.

2897 Mancini 1994, S. 53–140; Mencarelli Jorio 1996; Tarquinio 1996; Touring Club Italiano 2012g, S. 126.

2898 Ibid., S. 133.

den Tiefenraum erschließt, aus der vorgefundenen Pilasterrahmung der zu bemalenden Wand entwickelt worden zu sein. Ein höchst prominentes Beispiel für ein ähnlich angelegtes Dekorationsschema ist im näheren geographischen Kontext außerdem die von Fra Angelico 1447 begonnene, dann aber wesentlich durch Luca Signorelli zwischen 1499 und 1504 realisierte Ausmalung der Cappella S. Brizio im Dom von Orvieto, deren Wände ebenfalls in Form einer scheinbar real vorhandenen klassizistischen Architektur gegliedert werden, die aus der vorhandenen Architektur heraus entwickelt worden ist (Abb. 1395).²⁸⁹⁹ Die kleinen gemalten Säulen, die hier, auf dem fingierten Kranzgesims stehend, scheinbar die vorgefundenen Konsolen tragen, scheinen den Bezug zwischen fingierter und tatsächlich vorhandener Architektur geradezu humorvoll zu konstituieren. Ein prominentes Beispiel außerhalb Umbriens ist die Gestaltung der Seitenwände der Cappella Sistina im Vatikanischen Palast in Rom, die Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio und Cosimo Rosselli zwischen 1481 und 1483 geschaffen hatten (Abb. 1397).²⁹⁰⁰ Ähnlich disponiert sind außerdem die Wanddekorationen Raffaels, wie er und seine Mitarbeiter sie etwa in den Stanzen im Vatikanischen Palast realisiert haben (ca. 1508–1524). Auf die hier genannten Ausmalungen im Palazzo del Vaticano wird im Folgekapitel noch einzugehen sein.²⁹⁰¹

Wie im Folgekapitel deutlich wird, lassen sich auch für die Zeit um 1600 und für das frühe 17. Jahrhundert derartige malerische Innenraumdekorationen in Perugia nachweisen. Doch scheint es, als wäre S. Pietro in Perugia der erste größere Innenraum gewesen, der in nachmittelalterlicher Zeit in geschlossener Form buntfarbig und unter Verwendung gegenständlicher Darstellungen ausgemalt wurde. Damit erwiesen sich die Mönche von S. Pietro sowohl als Pioniere gegenüber den profanen als auch den übrigen religiösen Entitäten der Stadt. Dies gilt auch für die Peruginer Bischöfe, die in der Kathedrale nur einzelne Kapellen ausstatten und den Kircheninnenraum im Jahre 1580 weißer ließen, wobei einzelne Bauglieder farblich betont wurden.²⁹⁰² Insbesondere scheinen die Mönche von S. Pietro jedoch überhaupt die ersten Patrone gewesen zu sein, die eine deutlich ältere vorgefundene Architektur in zeitgenössischer Formensprache neu gegenständlich ausmalen ließen. Damit sind sie nach derzeitigem Kenntnisstand auch die ersten, die sich damit auseinanderzusetzen hatten, überkommene stilistische Formelemente in eine zeitgenössische fingierte architektonische Dekoration mit einzubeziehen. Sie taten dies, indem sie das in zahlreichen italienischen Kircheninnenräumen, nicht zuletzt aber auch in Perugia und Umgebung geübte Dekorationsprinzip für neu geschaffene architektonische Räume auch bei der Ausstattung eines deutlich älteren Innenraums beibehielten. Dabei handelte es sich eben um jenes Prinzip, die Dekoration als eine Ergänzung und Fortführung der vorgefundenen Architektur anzulegen, wobei die

2899 Ibid., S. 609 f.

2900 Touring Club Italiano 2012f, S. 695 f.

2901 Kliemann, et al. 2004, S. 124–181.

2902 Vgl. zu den Kirchenumgestaltungen der Bischöfe von Perugia das Folgekapitel und zur Vorreiterrolle der Mönche von S. Pietro insbesondere gegenüber dem Bischof Kapitel XI.7.

dabei eingesetzten überwiegend nichtmalerischen (d. h. architektonischen und skulpturalen) Elemente fast ausschließlich durch Malerei fingiert wurden.

In Perugia ist lediglich ein weiteres Beispiel bekannt, bei dem ein älterer Innenraum unter Anwendung dieses Dekorationsprinzips ausgestaltet worden ist. Dabei handelt es sich um die Ausmalung des Langhauses der auf eine Gründung des 13. und Umbauten des 14. Jahrhunderts zurückgehenden Kirche S. Maria di Monteluca, die nach derzeitigem Kenntnisstand Giovanni Maria Bisconti oder Matteuccio Salvucci zwischen 1602 und 1607 ausgeführt haben (Abb. 1398 f.).²⁹⁰³ Auch hier sind die Dekoration der Westwand und der Seitenwände aus einer fingierten Architektur heraus entwickelt, deren Disposition die Maler aus den vorgefundenen Architekturgliedern – insbesondere den vorgefundenen Kapitellen und den Nischenformen an den Seitenwänden – gewonnen haben. Möglicherweise wurden sie zu diesem Vorgehen durch die Ausmalung von S. Pietro in Perugia inspiriert.

Auch wenn S. Pietro in Bezug auf die Anwendung des hier beschriebenen Dekorationsprinzips auf die Umgestaltung eines älteren Baus, dessen architektonische Ausgestaltung bei dieser Dekorationsform weitgehend sichtbar bleibt, im Peruginer Kontext eine Vorreiterrolle gespielt haben mag, so haben im überregionalen Kontext durchaus Vorreiter für eine solche Ausgestaltung der Transformation eines Kircheninnenraums bestanden. Ein künstlerisch besonders herausragendes Beispiel ist die allein mit den Mitteln der Malerei bewirkte Transformation der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle des Doms von Parma, die unterschiedliche Künstler zwischen ca. 1522 und 1576 geschaffen haben (Abb. 1315–1318).²⁹⁰⁴ Auch hier betrifft die malerische Dekoration den gesamten Kircheninnenraum, und auch hier wird die Dekoration aus der vorgefundenen Architektur gewonnen, wie dies insbesondere in den beiden Kapitellzonen des Mittelschiffs in Bezug auf die horizontalen Begrenzungen und bei den durchlaufenden Diensten in Bezug auf die vertikalen Begrenzungen der durch die fingierte Architektur begrenzten Felder deutlich wird. Außerdem wird auch hier die gemalte Architektur als perspektivisch auf die Augenhöhe des Betrachters bezogene Erweiterung der vorgefundenen Architektur gefasst, die in der tiefenräumlichen Erschließung gerade im Bereich der Westwand besonders kühn erscheint. Hier wird der Rücksprung des Geschosses oberhalb des fingierten Triumphbogens so tief gefasst, dass der untere Teil der hier dargestellten Historie – der Himmelfahrt Christi – tatsächlich in der im „Dekorationsraum“ (d. h. im durch die Bemalung fingierten Raum hinter der ästhetischen Grenze zum Betrachterraum hin) befindlichen Architekturergänzung stattfinden kann, während in S. Pietro in Perugia sämtliche Historien und nahezu alle Figurendarstellungen jeweils in gerahmten Binnenbildern und damit den von diesen je neu fingierten Bildräumen und nicht etwa außerhalb dieser Bilder in der gemalten Architekturergänzung disponiert sind. Die besondere Kunstfertigkeit, die Lattanzio Gambara bei der von ihm zwischen 1571 und 1573 gemalten Westwand realisiert hat, zeigt sich im Vergleich etwa zu den Seitenschiff-Lünetten

2903 Galassi 2005b, S. 327, 329. Touring Club Italiano 2012g, S. 160.

2904 S. zur malerischen Ausstattung des Doms von Parma Testi, et al. 2005, S. 61–287.

in S. Pietro darin, dass es ihm gelingt, auch räumlich weiter hinten angesiedelte Figuren nahezu vollständig abzubilden, ohne dass – wie dies gerade bei den Frauen des Alten Testaments in den (allerdings im 18. Jahrhundert restaurierend übermalten) Lünetten im linken Seitenschiff von S. Pietro der Fall ist – die durch die Raumfiktion angelegte Untersicht bei der Figurendarstellung aufgegeben werden müsste.²⁹⁰⁵ Ein ähnlicher Umgang mit dem Vorgängerbau findet sich außerdem im Dom von Cremona, dessen Wände weitgehend zwischen ca. 1506 und 1522 transformiert worden sind (Abb. 1320).²⁹⁰⁶

Im Falle des Doms von Parma scheinen durch die im 16. Jahrhundert eingebrachte Dekoration ältere aus dem 15. Jahrhundert stammende Malereien überdeckt worden zu sein.²⁹⁰⁷ Es wäre zukünftig zu prüfen, ob bei der Neudekoration ein vorbestehendes Bildprogramm übernommen wurde. Möglicherweise war dies auch in S. Pietro in Perugia der Fall gewesen, was jedoch zumindest an den Hochschiffwänden aufgrund der im Zuge der Arbeiten von ca. 1591–1599 vorgenommenen Auskerbungen für die Anbringung des Aliense-Zyklus nicht mehr überprüft werden kann.

c) Dekorationssystem, Bildtypen und Wirklichkeitsebenen

Die bisher im zu Beginn der vorliegenden Arbeit vorgelegten Beschreibungsteil²⁹⁰⁸, in den Kapiteln zur Rekonstruktion des Verlaufs der Umgestaltungskampagne²⁹⁰⁹ und im vorangegangenen analytischen Kapitel angestellten Überlegungen haben ergeben, dass sämtliche Bereiche der Raumhülle der Kirche S. Pietro oberhalb des Chorgestühls und der Wandinkrustation in Lang- und Querhaus außer der vorbestehenden Soffitte im Langhaus (die nun allerdings immerhin vergoldet wurde) um 1591–1594/1599 mit ausschließlich malerischen Mitteln transformiert worden sind. Dabei wurden zahlreiche unterschiedliche Bildzyklen eingebracht, deren Anbringung dadurch geordnet und plausibilisiert wurde, dass das Dekorationssystem, in das man sie weitgehend ohne einen Wechsel der Maltechnik (zwischen Binnenbildern und Dekorationssystem) einband, als eine fingierte Architektur angelegt wurde, die durch die Bildzyklen ausgeschmückt wird.

Die malerisch fingierte Architektur wurde dabei als Dekoration und Erweiterung der vorgefundenen Architektur angelegt, die theoretisch als reales Bauwerk umsetzbar wäre. Auf die malerische Darstellung fantastischer architektonischer Elemente wurde grundsätzlich verzichtet. Schon dieser Umstand erweckt den Eindruck, dass man sich die fingierte Architektur als im Betrachterraum real vorhanden

2905 Zur Ausmalung der Westwand des Doms von Parma s. *ibid.*, S. 94; zu den Brüchen in der Perspektivdarstellung in S. Pietro in Perugia vgl. oben Kapitel II.3.d).

2906 Tomei 2001b, S. 14; Kliemann, et al. 2004, S. 214–231.

2907 Testi, et al. 2005, S. 2005, S. 60.

2908 S. o. Kapitel II.3.

2909 S. o. Abschnitt X, insb. Kapitel X.2 und X.3.

vorzustellen hat. Dieser Effekt wird für den Besucher von S. Pietro nun darüber hinaus systematisch dadurch verstärkt, dass die Architektur insbesondere im Sanktuariumbereich perspektivisch auf real einnehmbare Betrachterstandpunkte Bezug nimmt, dass die Beleuchtung der einzelnen Architekturelemente der realen Beleuchtungssituationen entspricht und dass Architektur und Dekorationselemente nicht stilisiert, sondern vielmehr in hohem Maße augentäuscherisch-naturalistisch gegeben sind.²⁹¹⁰

Die Strategien, das Gemalte als im Betrachterraum real Vorhandenes zu fingieren, beschränken sich jedoch nicht allein auf das architektonische Dekorationssystem und die dieses schmückenden bzw. belebenden Figuren. Vielmehr werden, wie dies oben ausführlich beschrieben wurde, mit unterschiedlichen Strategien die Wirklichkeitsebenen von Binnenbildern und Dekorationssystem zumeist in eins gesetzt, anstatt dass die Binnenbilder – wie dies etwa bei einer aus tatsächlichen einzelnen Bildern bestehenden Gemäldegalerie der Fall wäre – jeweils ihre eigene, von der Umgebung unabhängige Wirklichkeitsebene eröffnen würden. Auf diese Weise wirken die in den Binnenbildern dargestellten Figuren wie die Elemente des umgebenden Dekorationssystems als im Betrachterraum als real vorhanden, und die Landschaftsbilder sowie die zahlreichen Darstellungen vor offenem Himmel erscheinen dem Betrachter wie Ausblicke auf die Natur und als reale Himmelsöffnungen der vorhandenen Architektur. Dieser Effekt wird vor allem dadurch erreicht, dass bei der Anlage des malerisch konstruierten Lichteinfalls und der Raumkonstruktion nicht zwischen dem umgebenden architektonischen Rahmensystem und den Inhalten der Binnenbildern differenziert wird. So werfen die Rahmungen des Dispositionssystems etwa Schatten auf die innerhalb der Binnenbilder dargestellten Elemente wie etwa die Schrifttafeln der Frauen des Alten Testaments in den Lünetten des linken Seitenschiffs (Abb. 302 f.); außerdem ist die Perspektivkonstruktion der Binnenbilder auf denselben Betrachterstandpunkt hin konstruiert wie die sie umgebende, das Dekorationssystem bildende fingierte Architektur, und im Gewölbebereich des Sanktuariums sind die Inhalte der Binnenbilder in weiten Teilen bildrahmenübergreifend angelegt (Abb. 222 und 484 f.). Außerdem weisen die in den Binnenbildern gezeigten Figuren überwiegend dieselbe Gestaltungsweise und denselben Belebtheitsgrad auf wie die Figuren des sie umgebenden Dekorationssystems (z. B. in Abb. 451 f.), und sie überschneiden häufig die ihnen durch das Dekorationssystem vorgegebenen Rahmungen (vgl. z. B. Abb. 453–455, Abb. 516–520 und 526–530).²⁹¹¹

Die auf diese Weise erzielte Wirkung liegt zunächst einmal vor allem in einer unmittelbaren Vergegenwärtigung der Inhalte insbesondere der Binnenbilder, die der malerischen Fiktion gemäß nicht bloß Gemaltes sind, sondern die dem Betrachter vielmehr als in seiner Wirklichkeit real vorhanden erscheinen. Dahinter mag der Wunsch gelegen haben, die Betrachter zu einer noch unmittelbareren Auseinandersetzung mit den dargestellten Figuren – ganz überwiegend sind es Heilige

2910 S. o. Kapitel II.3 und XI.3.b).

2911 S. o. Kapitel II.3.d), II.3.e), II.3.f) und II.3.g).

sowie die drei Manifestationen der Trinität – und zentralen, für die Gläubigen als exemplarisch zu verstehenden Episoden ihres Lebens anzuregen, als dies mit Bildern möglich gewesen wäre, die ostentativ eine außerhalb der Betrachterrealität liegende Wirklichkeitsebene eröffnen.

Die Maler der Dekoration in S. Pietro mögen in dieser Strategie eine Möglichkeit gesehen haben, den Bestimmungen des Tridentinischen Konzils in besonders effektiver Weise nachzukommen. So hatte dieses in seiner letzten Session am 3. Dezember 1563 bildliche Darstellungen Christi ausdrücklich als nützlich bezeichnet, weil diese das Volk an die Wohltaten und Geschenke erinnerten, die es von Christus empfangen habe. Weiter legte das Tridentinum fest, dass ebenso Bilder der Heiligen und ihrer Taten nützlich seien, weil sie den Gläubigen Gottes Wunder und segensreiche Beispiele vor Augen stellten; als Folge dessen würden die Gläubigen Gott danken und ihr Leben nach dem Beispiel der Heiligen Gottes ausrichten.²⁹¹² Indem die Maler der Dekoration in S. Pietro nun mit der besonderen Gestaltung des Dispositionssystems und der in ihm enthaltenen Binnenbilder für die Darstellung der Trinität und der Heiligen eine Darstellungsstrategie wählten, die diese als im Betrachtterraum real vorhanden fingierten, ermöglichten sie den Gläubigen das Erlebnis einer unmittelbaren Begegnung mit der Trinität und den Heiligen. Sie erleichterten ihnen so die Auseinandersetzung mit deren Person und Wirken und verstärkten damit die vom Tridentinum ausdrücklich erwünschten, segensreichen Effekte religiöser Bilder für das Seelenheil des Kirchenvolks, die in einer an den dargestellten Heiligen orientierten Reflexion und Anpassung der Lebensführung lagen.

Allerdings haben es die Maler des Kircheninnenraums von S. Pietro nicht dabei belassen, Dekorationssystem und die Inhalte der Binnenbilder möglichst weitgehend als real vorhanden zu fingieren. Ganz im Gegenteil wird die Konsistenz der vorgetäuschten Realität, wie dies oben ausführlich beschrieben worden ist, mit den unterschiedlichsten Strategien an allen möglichen denkbaren Stellen gebrochen. So ereignen sich – ohne dass dies bereits auf den ersten Blick ins Auge fallen und die Suggestionwirkung der Realitätsfiktion unmittelbar durchbrechen würde – zwischen den einzelnen Binnenbildern immer wieder eklatante Brüche in der Raumlogik; der in diesen Bereichen malerisch fingierte Raum wäre in konsistenter Weise physikalisch nicht zu realisieren.²⁹¹³ Eine weitere physikalische Unmöglichkeit besteht darin, dass die Innenseite eines auf seiner Außenseite dezidiert in

2912 „Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit aut senserit: a.s.“, Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Heiligen- und Reliquienverehrung, Heilige Bilder, CODdt., S. 775.

2913 S. o. Kapitel II.3.e) und II.3.g).

seiner textilen Materialität präsentierten Wandteppichs in Form eines Einblicks in eine vorgeblich real vorhandene Landschaft gestaltet wird und eben nicht – wie dies in einer physikalisch konsistenten Fortsetzung der Betrachterrealität der Fall wäre – in Form einer Bilddarstellung in Webtechnik (Abb. 487).²⁹¹⁴ Dass hier ein intentional herbeigeführter Bruch vorliegt, wird daraus deutlich, dass die Rückseite des vermeintlichen Wandteppichs in Form zahlreicher Umschläge ostentativ vorgeführt und direkt mit der diametral anders gestalteten Innenseite des Teppichs kontrastiert wird.

Ähnlich verhält es sich bei der nur auf den ersten Blick konsistenten Ergänzung und Fortführung der vorhandenen Architektur mit malerischen Mitteln. Zumindest an den beiden in Ost-West-Flucht verlaufenden Seitenwänden des Chorjochs und des Chorpolygons stellt die räumliche Organisation der gemalten Architektur im Verhältnis zu den vorgefundenen Raumgliedern wie oben beschrieben bei näherem Hinsehen eine physikalische Unmöglichkeit dar: Hier springt das gemalte Gebälk nämlich zurück, während die Konsolen der tatsächlich vorhandenen Architektur als mit diesem Gebälk verkröpft angegeben sind, ohne allerdings den Rücksprung mitzuvollziehen (Abb. 442 und 436 f.).²⁹¹⁵

Des Weiteren sind auch verschiedene physiologische Unmöglichkeiten dargestellt, die nur auf den ersten Blick plausibel erscheinen: So sind beispielsweise zahlreiche Figuren, die ihrer dargestellten Stofflichkeit nach tot sein müssten, als belebt gegeben (Gemmendarstellungen in Abb. 312; Putten-Karyatiden in Abb. 417). An anderer Stelle besitzen als lebendig dargestellte Figuren auch die mit diesem Umstand konsistente Stofflichkeit aus Fleisch und Blut, könnten jedoch in der dargestellten Form – etwa als Kopf ohne Körper innerhalb einer Stuckdekoration – in der Realität dennoch nicht lebendig sein (vgl. z. B. die Puttenköpfe in Abb. 312).²⁹¹⁶

Schließlich sind an zahlreichen Stellen Dinge dargestellt, die zwar physikalisch und physiologisch realisierbar wären, tatsächlich jedoch eindeutig der Betrachtererwartung widersprechen. So erwartet der Betrachter beispielsweise bei den Portraitzyklen der Hochschiffwände innerhalb der Rahmungen auch gemalte Figuren, während diese ihm in der in S. Pietro realisierten malerischen Fiktion jedoch als belebte und real vorhandene *Tableaux vivants* entgegentreten (vgl. z. B. Portraitzyklen in Abb. 188 und 194 f.).²⁹¹⁷ Ähnliches gilt auch für zahlreiche Bereiche des die Binnenbilder umgebenden und ordnenden Dekorationssystems; so wären, wie dies oben ausgeführt worden ist, an den Seitenwänden des Chorjochs eigentlich die Statuen des Petrus und des Paulus und nicht etwa (zumindest der Fiktion nach) lebendige Ganzfiguren zu erwarten gewesen.²⁹¹⁸ Ebenso erwartet der Betrachter in den fingierten oberen Nischen im Sanktuarium Tugenddarstellungen in Form

2914 S. o. Kapitel II.3.f) am Ende.

2915 S. o. Kapitel II.3.f).

2916 S. o. Kapitel II.3.d).

2917 S. o. Kapitel II.3.e); vgl. auch die Parallelphänomene, die in den Kapiteln II.3.d), II.3.f) und II.3.g) beschrieben sind.

2918 S. o. Kapitel II.3.g).

von Gemälden oder Skulpturen, nicht aber lebendige Frauen (Abb. 453–455). Ein Bruch mit der Betrachtererwartung liegt hier außerdem darin, dass diese Figuren die ihnen vorgegebenen Rahmungen und damit den eigentlichen, ihnen zugewiesenen Bild- bzw. Aktionsraum überschneiden. Überhaupt kann man in der Tatsache, dass die Binnenbilder und das Dekorationssystem weitgehend in derselben, mit dem Betrachterraum vorgeblich identischen Wirklichkeitsebene angesiedelt sind, einen fundamentalen Bruch mit der Betrachtererwartung sehen. Ein weiterer solcher Bruch liegt in dem Umstand, dass im Bereich der Seitenschiffgewölbe von der Dimension und dem Formenrepertoire her eine Stuckdekoration fingiert wird, deren Bestandteilen dann jedoch an einigen Stellen nicht die Stofflichkeit und der Belebtheitsgrad von (gefasstem oder ungefasstem) Stuck, sondern der jeweils dargestellten Elemente wie etwa Tüchlein und Menschen zugewiesen wird (Abb. 312).²⁹¹⁹

Damit gilt der Befund, der im Vorkapitel bereits in Bezug auf den Umgang mit der vorgefundenen Architektur diagnostiziert worden ist, also tatsächlich für die gesamte Anlage der ca. zwischen 1591 und 1594/1599 eingebrachten malerischen Dekoration von S. Pietro: Zum einen wird die Malerei in einer überragenden Virtuosität vorgeführt, die durch eine Kombination unterschiedlicher Strategien in der Lage ist, eine vorhandene Architektur zu ergänzen und tiefenräumlich fortzuführen, und dabei sämtliche Elemente – seien es solche aus der Gattung der Architektur oder Skulptur, seien es ephemere Figuren und Gegenstände unterschiedlichster Stofflichkeit bis hin zu solchen aus Fleisch und Blut, und seien diese Elemente Bestandteile des Dekorationssystems oder der Binnenbilder – als im Betrachterraum tatsächlich vorhanden zu inszenieren und dabei zwischen toten und belebten Elementen zu differenzieren. Gleichzeitig inszeniert man die Malerei aber auch als absolut souverän, indem man ihre Fähigkeit demonstriert, sämtliche von ihr aufgestellte Fiktionen jederzeit kontrolliert zu brechen.

In Wahrheit geht die im Inneren von S. Pietro vorgeführte Virtuosität der Malerei jedoch sogar noch weiter als bisher beschrieben. So zeigt sie sich auch in der Lage, in unterschiedlichen Techniken zu arbeiten – seien es freskierte Bilder oder solche in Kasein-Tempera auf Leinwand, und seien es buntfarbige oder monochrome bzw. bichrome Darstellungen (vgl. z. B. die älteren Malschichten in Abb. 233 und die monochromen Gemmendarstellungen in Abb. 312). Die Vielfältigkeit der Darstellungsfähigkeiten durch die Malerei wird jedoch auch dadurch unterstrichen, dass mit den Binnenbildzyklen in S. Pietro eine breitestmögliche Palette an denkbaren Genres abgedeckt wird – von allegorischen Darstellungen im oberen Bereich des Chorjochs und des Chorpolygons über Historien an den Hochschiffwänden und den Seitenwänden des Chorjochs über Ganz- und Halbfigurenportraits bis hin zu durch Figuren belebten und ganz autonomen Landschaften – lediglich Genremalerei und Stilleben sind zumindest in Form autonomer Darstellungen nicht zum Bestandteil der malerischen Ausstattung von S. Pietro geworden. Möglicherweise sollten sie aber zumindest in Andeutungen vorhanden sein; beispielsweise könnte

man in jenen Blumengehängen, die die Tugenden im Sanktuarium flankieren, einen Verweis auf Stilleben sehen (Abb. 453–455). Genrehafte Elemente könnte man dagegen bei den allegorischen Frauendarstellungen an den Lünetten der Seitenwände der Querhäuser verwirklicht sehen (Abb. 516–520 und 526–530). Möglicherweise sollten sogar die Gewölbedekorationen der Seitenschiffe, die in der vorliegenden Untersuchung als „grotesker Dekorationstyp“ bezeichnet worden sind, nach zeitgenössischem Verständnis ein eigenes Genre der Malerei vertreten. So bezeichnet etwa Vincenzo Giustiniani in einem Brief aus dem Jahr 1606 eine Skala von zwölf Malereitypen unterschiedlicher Schwierigkeitsgrade, wobei die achte Stufe aus Grotesken, Tieren, Pflanzen, historisierenden „quadri riportati“, Medaillons und Perspektiven besteht.²⁹²⁰ Diese Formulierung könnte man weitgehend als eine direkte Beschreibung der im Bereich der Seitenschiffgewölbe von S. Pietro angewandten Dekorationsform anwenden, wobei mit „quadri riportati“ offenbar jene gerahmten Kartuschenfelder im Zentrum und in den Zwickeln der einzelnen Velen gemeint sein sollen, die dort Putten, Gemmen und Landschaftsdarstellungen aufweisen (Abb. 312). Offenbar sieht auch Giovanni Paolo Lomazzo in dieser Dekorationsform eine Gattung der Malerei, wobei er diese in der entsprechenden Kapitelüberschrift seines aus dem Jahr 1584 stammenden „Trattato dell'arte de la pittura“ als „Kompositionen aus Lampen, Kandelabern, Brunnen, angespannten Elementen aus Stilobaten, Säulen, Vasen, Zwischenräumen, Figuren, Laub, Quadraturen, Monstern, Tieren und Werkzeugen“ beschreibt.²⁹²¹ Die Quadraturen („quadrature“) entsprechen dabei (wahrscheinlich aufgrund einer häufig viereckigen Rahmenform) offenbar den (in der von ihm gewählten Formulierung ja ebenfalls als grundsätzlich viereckig bezeichneten) „quadri riportati“ bei Giustiniani.²⁹²² Es wäre zukünftig also zu prüfen, ob in der Dekoration von S. Pietro nicht doch sämtliche Genres bzw. Maltypen enthalten sind, die in einzelnen zeitgenössischen bzw. in Italien rezipierten Traktaten definiert worden sind, und deren Klassifikation sich möglicherweise von heutigen Genrevorstellungen unterscheidet. Schließlich zeigt sich die Malerei in S. Pietro außerdem in der Lage, aus der realen Dingwelt stammende groß- wie kleindimensionierte Gegenstände ebenso darzustellen wie historische Ereignisse (Historien), geistige Konzepte (Allegorien, wissenschaftliche Systematisierung des Benediktinerordens in Form des Benediktinerbaums) oder Konzeptualisierungen des Jenseits (Darstellung Gottvaters, Davids und der Engel im Himmel).

Letztlich wird mit der Vorführung der Virtuosität der Malerei, die nur deshalb gelingen kann, weil in den oberen Bereichen von S. Pietro zwischen 1591 und

2920 Bleyl und Dubourg Glatigny 2011a, S. 9 mit Verweis auf Fastenrath Vinattieri 1990, S. 8–12.

2921 „Compositioni di lucerne, candelieri fontane, epitasi ornamenti di stilobate, colone, vasi interualli, figure, fogliami, quadrature mostri animali, & instromenti. Cap. XLIX“, Lomazzo 1584, S. 426; vgl. Bleyl und Dubourg Glatigny 2011a, S. 8 f. Die etwas eigenwillig erscheinende Zeichensetzung im hier angeführten Zitat entspricht der des Originaltexts.

2922 So auch Bleyl und Dubourg Glatigny 2011a, S. 9.

ca. 1594/1599 dem Ideal nach ausschließlich in der Gattung Malerei gearbeitet wurde, also ein holistischer Anspruch vertreten: Die Malerei, so erfährt man bei der Betrachtung dieser Bereiche der Ausstattung von S. Pietro, kann letztlich *alles* darstellen – wobei sie, so muss an dieser Stelle noch einmal ergänzt werden, diese Fähigkeit jederzeit kontrolliert wieder brechen kann.

Offensichtlich wird mit dieser Darstellungsstrategie der gleichzeitigen Vorführung absoluter Virtuosität und Souveränität zunächst einmal eine Positionsbestimmung der Malerei im Kontext der klassischen Kunstgattungen vorgenommen; die Ausstattung von S. Pietro ist also auch als ein Beitrag zum Paragone zu verstehen. Die Malerei erweist sich dabei durchgängig als in der Lage, sämtliche Erzeugnisse der anderen Kunstgattungen Architektur und Skulptur ebenfalls darzustellen. Im Kontext einer kirchlichen Wand- und Gewölbedekoration bedeutet dies, dass sie die ordnende und die Anbringung der Binnenbilder plausibilisierende und diese schmuckvoll rahmende Funktion in einem Dekorationssystem übernimmt, das andernorts – etwa in Venedig und Rom – mit den Mitteln der Architektur und der Skulptur etabliert wird (Abb. 1273, 1305, 1308 und 1313), wobei sie auch noch in der Lage ist zu postulieren, dass diese Aufgaben tatsächlich auch weiterhin von Architektur und Skulptur wahrgenommen werden. In einem weiteren Schritt zeigt sich die Malerei in S. Pietro dann jedoch außerdem in der Lage, die Erzeugnisse der anderen Gattungen im Zuge von deren Fiktion jederzeit mithilfe kontrollierter Brechungen zu übertreffen, zu denen diese Gattungen nicht in der Lage wären.²⁹²³

Besonders deutlich wird dies, wie oben bereits beschrieben, im Bereich des fingierten Stucks der Seitenschiffgewölbe: Hier hält die Malerei bei der Evozierung einer Stuckdekoration durchweg an deren räumlicher Logik und deren klassischem ornamentalen wie figürlichen Bestand fest, durchbricht jedoch immer wieder in kontrollierter Weise deren Stofflichkeit und die Tatsache, dass es sich bei Stuck um tote Materie handelt. Im Beschreibungsteil war an dieser Stelle festgehalten worden, dass mit dem erstgenannten Phänomen der Paragone mit einer tatsächlichen Stuckdekoration eröffnet, mit dem zweitgenannten Phänomen dann aber gleich die Übertreffung von tatsächlichem skulpturalem Dekor realisiert wird.²⁹²⁴

Wie der Beschreibungsteil ebenfalls ergeben hat, findet sich diese Strategie auch an zahlreichen anderen Stellen der Dekoration in S. Pietro: Zunächst wird die Virtuosität der Malerei vorgeführt, indem sie einzelne Eigenschaften (wie etwa die räumliche Ausdehnung, der erwartete Anbringungsort und die Farbigkeit) einer jeweils anderen Gattung erfolgreich evoziert; anschließend wird dann ihre souveräne Fähigkeit zur Übertreffung dieser Gattung erwiesen, indem andere ihrer Eigenschaften (etwa die Stofflichkeit und Belebtheit) kontrolliert durchbrochen werden. Dies betrifft beispielsweise auch die Tugenddarstellungen und die Ganzfigurenportraits Petri und Pauli im Sanktuarium der Kirche: So zeigt sich die Malerei hier nicht nur

2923 Andrea Leonardi und Margherita Priarone haben herausgearbeitet, dass ähnliche Strategien auch in den illusionistischen Architekturen und Skulpturen Genueser Dekorationen des 17. und 18. Jahrhunderts beobachtet werden können; Leonardi und Priarone 2011.

2924 S. o. Kapitel II.3.d).

in der Lage, raumgreifende Skulpturen in unterschiedlichsten Posen zu fingieren, sondern darüber hinaus auch noch – anders als dies die Skulptur könnte – als belebt und real im Betrachtterraum vorhanden zu evozieren. Eine weitere Übertreffung der anderen klassischen Gattungen mag darin zu sehen sein, dass es der Malerei gelingt, bei der Evozierung einer aus architektonischen und skulpturalen Elementen gefertigten Ausstattung eine weit größere Fülle an Bildzyklen, Ornamenten und Figuren einzubringen als solche zeitgenössischen Ausstattungen, die tatsächlich auf die Mittel der Skulptur und des architektonischen Bauschmucks zurückgegriffen haben (vgl. die Ausstattung von S. Pietro mit Abb. 1273, 1305, 1308 und 1313).

Möglicherweise sollte mit dieser Positionsbestimmung der Malerei nicht nur ein Beitrag zu einer rein geistig-künstlerischen Debatte geliefert werden, die letztlich auf einen Triumph bzw. eine Glorifizierung derselben im Kontext der klassischen Gattungen hinausläuft. Vielmehr wollte man auf diese Weise auch einen veritablen Nachteil der Malerei kompensieren. So ist davon auszugehen, dass eine tatsächlich aus Holz oder Stein gefertigte Ausstattung des gesamten Innenraums von S. Pietro weit höhere Kosten aufgeworfen hätte als eine bloß gemalte Ausstattung; die entsprechenden Zahlungen an die Maler im Vergleich zu den weit höheren Beträgen, die bei dieser und vorangegangenen Umgestaltungskampagnen für Steinmetz- bzw. Schreinerarbeiten in S. Pietro aufgeworfen sind, mögen davon eine Vorstellung geben. Im Resultat hätte eine in weiten Teilen nur gemalte Wandgestaltung also möglicherweise ein weit geringeren repräsentativen Wert für die Mönche von S. Pietro gehabt, sodass der Mangel an präziöser Materialität durch eine erhöhte Kunstfertigkeit in der Ausführung der Malerei zu kompensieren war. In der Anlage der zahlreichen, höchst unterschiedlich gelagerten Brechungen mag sich dabei auch eine gewisse Lust am intellektuellen Spiel geäußert haben.

Schließlich mag in der Tatsache, dass in der malerischen Dekoration von S. Pietro eine Vielzahl unterschiedlichster Brechungen angelegt wurde, auch ein Verweis der Entwerfer und Maler auf das von ihnen angestrebte darstellerische wie inhaltliche Anspruchsniveau zu sehen sein. Mithilfe der Brechungen soll offenbar darauf aufmerksam gemacht werden, dass hier nicht bloß vorbestehende Dekorations-Schemata kopiert, sondern vielmehr intellektuell durchdrungen und fortentwickelt wurden.

In diesem Zuge sollte der Betrachter offenbar jederzeit daran erinnert werden, dass die Malerei nicht nur Unmittelbarkeit schafft, indem sie die dargestellten Szenen und Figuren dem Gläubigen durch Abbildung direkt gegenüberstellt. Vielmehr wird durch die Brechungen, die über ein bloßes Abbilden hinausgehen und diesem vielmehr sogar in Teilen widersprechen, in paradoxer Weise auch ein Element äußerster Distanziertheit eingeführt, das der Gläubige offenbar als Verweis darauf zu lesen hat, dass sich seine Aufgabe als Rezipient nicht nur in der unmittelbaren sinnlichen Begegnung beispielsweise mit den Heiligen erschöpft, sondern dass er mithilfe seines Geistes auch spirituelle bzw. abstrakte Inhalte der Bilder zu ergründen hat, die über die bloße sinnliche Erfahrung hinausgehen. Dadurch gelingt es den Malern, Nähe und Ferne der dargestellten Figuren und Szenen gleichzeitig zu evozieren. So tritt dem Betrachter etwa Gottvater in Gewölbe des Sanktuariums

einerseits unmittelbar sinnlich in einer als real zu denkenden Öffnung der tatsächlich vorhandenen und mit malerischen Mitteln erweiterten und nach oben hin geöffneten Architektur entgegen. Mit dieser sinnlichen Unmittelbarkeitserfahrung soll bei dem Gläubigen die Reflexion über den im Himmel befindlichen Gottvater eröffnet werden. Andererseits wird mit den Mitteln der Brechung, etwa in Bezug auf die Rationalität eben dieser malerisch-illusionistischen Architekturweiterung, vorgeführt, dass der bei der Betrachtung des Gewölbes zunächst erfahrene Realismus der Darstellung sich bei näherem Hinsehen als bloßes Konstrukt erweist. Dadurch wird dem Betrachter mit malerischen Mitteln vorgeführt, dass es sich bei dem im Himmel befindlichen Gottvater tatsächlich um ein rein geistiges Konzept handelt, das den Sinnen gar nicht zugänglich ist. Die Malerei ist also sogar in der Lage, Gott einerseits abzubilden und andererseits auf seine Nicht-Abbildbarkeit zu verweisen.

Damit erweist sich die Inszenierung der Souveränität der Malerei auf bildinhaltlich-programmatischer Ebene als geradezu notwendiges Gegenstück zur Virtuosität der Malerei, um dem tridentinischen Verständnis religiöser Bilder nachkommen zu können. Hatte es die Virtuosität der Malerei ermöglicht, die Trinität und die Heiligen derart unmittelbar zu vergegenwärtigen, dass sie dem Gläubigen die Illusion einer persönlichen Begegnung und damit den Anlass zu einer intensivierten Reflexion über die dargestellten Personen boten, so schuf die Vorführung der Souveränität gleichzeitig eine an dieser Stelle dringend benötigte Distanz zu den Bildern. So wurde dem Gläubigen nämlich vorgeführt, dass es sich bei aller Realitätssuggestion letztlich doch um gemalte Bilder handelte, und die tatsächliche Reflexion und vor allem die Verehrung letztlich nicht dem bildlich-illusorisch Dargestellten, sondern den dahinterstehenden Personen – also der tatsächlichen Trinität und den tatsächlichen Heiligen dienen würde.

Dieser Grundsatz hatte im Kern des tridentinischen Dekrets über den richtigen Gebrauch der Bilder gelegen. So heißt es hier an zentraler Stelle: „Ferner wird den Bildern Christi, der jungfräulichen Gottesgebärerin und der anderen Heiligen, die vor allem in den Gotteshäusern sein und bleiben müssen, die schuldige Hochachtung und Verehrung erwiesen, nicht als würde geglaubt, in ihnen sei irgendeine Göttlichkeit oder Kraft, weshalb sie verehrt werden sollten, oder als müsse man von ihnen etwas erbitten, oder das feste Vertrauen sei an Bildern festzumachen, wie es einst von den Heiden geschähe, die auf ihre Hoffnung auf die Götzenbilder setzten, sondern weil die Ehre, die ihnen erwiesen wird, sich auf die Urgestalten bezieht, die jene Bilder vergegenwärtigen, sodass wir durch die Bilder, die wir küssen und vor denen wir das Haupt entblößen und uns niederknien, Christus anbeten und die Heiligen, die sie darstellen, verehren.“²⁹²⁵

2925 „Imagines porro Christi, deiparae Virginis et aliorum sanctorum, in templis praesertim habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae, vel quod ab eis sit aliquit petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, quae in idolis spem suam collocabant: sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant: ita ut per imagines, quas osculamur et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur“, Tridentinisches Konzil,

Hätte man es bei der malerischen Ausstattung von S. Pietro allein bei der perfektionierten Illusionswirkung einer unmittelbaren Vergegenwärtigung der Trinität und der Heiligen belassen, hätte also wohl die Gefahr bestanden, dass die Gläubigen letztlich doch nur die malerischen Fiktionen der Heiligen, ihr perfekt fingiertes Abbild verehrt hätten. Durch die zahlreichen Brechungen im Zuge der Souveränitätsstrategie wurde ihnen jedoch allerorten eingeschärft, dass es sich bei den Darstellungen letztlich doch nur um gemalte Bilder handelt, und dass die Anbetung bzw. Verehrung den hinter den Bildern stehenden „Prototypen“ zu leisten ist. Es ist eine besondere künstlerische Qualität der Ausstattung von S. Pietro, dass auf diese Weise in Erfüllung einer ganz konkreten zeitgenössische künstlerische Aufgabe also zwei vollkommen gegensätzliche Ziele gleichzeitig erreicht wurden, nämlich die Schaffung größtmöglicher Nähe und möglichst großer Distanz. Damit erweisen sich die Vergegenwärtigungsstrategien in S. Pietro also nicht als eitler, im religiösen Kontext vielleicht sogar als gefährlich zu betrachtender künstlerischer *inganno*;²⁹²⁶ vielmehr sind sie Teile eines anspruchsvollen, auf der Höhe der theologischen Überlegungen ihrer Zeit befindlichen Darstellungskonzepts. Dass der holistische und souveräne Anspruch der Malerei in Hinblick auf eine bestimmte inhaltliche Programmatik der bildlichen Ausmalung von S. Pietro außerdem weitere Aufgaben erfüllte, werden die Überlegungen des Folgekapitels ergeben.

Im Folgenden soll nun versucht werden, das in S. Pietro in Perugia zwischen 1591 und ca. 1594/1599 geschaffene Dekorationssystem historisch einzuordnen und zu kontextualisieren. Dabei können allerdings schon deshalb nur erste Hinweise gegeben werden, da – wie dies oben bereits beschrieben wurde – der Denkmälerbestand sowohl in Bezug auf die Sicherung des Befunds als auch dessen Interpretation erst rudimentär erschlossen ist.²⁹²⁷

Gestaltungen von Wand- und Gewölbeoberflächen in italienischen Kirchen in Form von Bildzyklen, die in ein mit architektonischen Mitteln oder Schmuckbändern gegliedertes Dispositionssystem eingebracht werden, sind bereits seit den frühesten repräsentativen Kirchenbauten in der Antike nachweisbar. Wie dies oben bereits beschrieben worden ist, gilt dies beispielsweise für die wahrscheinlich wesentlich unter Papst Leo I. (440–461) ausgestatteten römischen Kirchen wie Altsanktpeter (Abb. 1262–1266), S. Paolo fuori le Mura (Abb. 1268 und 1270)

25 Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Heiligen- und Reliquienverehrung. Heilige Bilder, CODdt., S. 775.

2926 Der Begriff wird hier gebraucht in Anlehnung an eine Analyse Claudio Strinati, der in der Tatsache, wonach die Illusionswirkung der Deckenmalerei von S. Ignazio in Rom aufgrund der dort verwendeten spezifischen Perspektivkonstruktion zwar für den Liturgen am Altar, nicht aber für die Laien im Langhaus erkennbar ist, hatte schließen wollen, dass hier die Laien einem künstlerisch gewollten *inganno* unterlägen, der Zelebrant jedoch – mit einer allein ihm als Geistlichem zustehenden erkenntnisfördernden Wirkung – einen *disinganno* erleben würde, der die gemalte Konstruktion der Himmelsöffnung auch als solche entlarven würde; vgl. Ganz 2011, S. 116 mit Verweis auf Strinati 1996.

2927 S. o. Kapitel I.2.c) und XI.3.a).

und S. Maria Maggiore (Abb. 1273).²⁹²⁸ Wie das Folgekapitel ergeben wird, erfolgte dabei auch eine ähnliche Verteilung der Bildinhalte von Zyklen bzw. Einzelbildern. Die Gliederung der Bildinhalte erfolgte zumindest in der im 5. Jahrhundert in Altsanktpeter erstellten Dekoration über Schmuckbänder und gemalte architektonische Elemente.²⁹²⁹ Dabei scheint es sich zuvörderst um fingierte Ergänzungen der vorhandenen Architektur und nicht um illusionistische Konstruktionen gehandelt zu haben, die die Wand tiefenräumlich erweitern. Allerdings sind aus der Antike durchaus gemalte Raumdekorationen bekannt, die eine solche illusionistische Raumerweiterung vornehmen, doch stammen diese offenbar wie im Falle der Villa Fannius in Boscoreale und der Oplontis durchweg aus früheren Zeiten (etwa dem Zweiten und dem Vierten Stil)²⁹³⁰ und profanem Kontext (Abb. 343 f.).²⁹³¹ Ob angesichts dieser Befundlage zwischen den antiken Kirchengestaltungen und den architekturillusionistischen Ausstattungen der Renaissance und insbesondere der Barockzeit sinnvollerweise eine direkte Filiation behauptet werden kann, ist in der Forschung umstritten.²⁹³² In Bezug auf ein Bestandteil der Ausstattung von S. Pietro ist ein direkter Zusammenhang jedoch unbestritten; so handelt es sich bei dem in der vorliegenden Untersuchung so benannten grotesken Dekorationstyp nachweisbar um eine direkte Adaption antiker Dekorationstechniken.²⁹³³ Sie finden sich in Perugia bereits in Dekorationen der Hochrenaissance, so etwa in Peruginos Ausmalung des Collegio del Cambio in Perugia an den Spiegeln der Pilaster an den Wänden und im gesamten Gewölbebereich (Abb. 1367).

Wie dies über das *Liber pontificalis* mindestens für das 8. Jahrhundert und die erste Hälfte des 9. Jahrhundert direkt nachweisbar und für die Zeit davor äußerst wahrscheinlich ist, waren die Wände zahlreicher römischer Kirchen außerdem mit ephemeren Ausstattungselementen geschmückt worden, deren Gestaltung über das Kirchenjahr verändert wurde. Dabei handelte es sich vor allem um aus Teppichen bestehende großformatige Historienzyklen, die vor allem im Langhausbereich aufgehängt wurden.²⁹³⁴ Derartige ephemere Historienzyklen sind mit den zwischen 1515 und 1519 in Brüssel gefertigten Tapisserien für die Sixtinische Kapelle nach Entwürfen Raffaels in Rom auch für das frühe 16. Jahrhundert nachweisbar.²⁹³⁵ Diese Praxis war auch im frühen 17. Jahrhundert noch gebräuchlich;

2928 S. o. Kapitel I.2.c), insb. Fnn. 59 und 62.

2929 Andaloro 2008, S. 24 f.; Buchowiecki 1967, S. 110.

2930 Während beim Zweiten Stil der Pompeianischen Wandmalerei ein Wandabschluss mit architektonischen Elementen malerisch fingiert wird, zeichnet sich der Vierte Stil durch feingliedrige illusionistische Architekturen aus, die vor einfarbige Wandflächen gesetzt werden. Vgl. Thoenes 1983, S. 515–517.

2931 S. o. Fn. 2509.

2932 Dobler und Malvasia 2011, S. 197 mwL; vgl. auch Sandström 1963b, S. 17–20 und S. 141–146.

2933 S. o. Fn. 244. Zur Verwendung von „Stucco finto“, wie er in den Seitenschiffgewölben von S. Pietro angewandt wird, s. im Übrigen Kupferschmied 1995 (allerdings beschränkt auf Altbayern, Schwaben und Tirol).

2934 Beissel 1894.

2935 Shearman 1972.

so schufen unterschiedliche Künstler zwischen 1602 und 1604 für die Kathedrale S. Maria Nascente in Mailand auf abnehmbaren Leinwänden einen Zyklus mit Szenen aus dem Leben des zwischenzeitlich seliggesprochenen Kardinals Carlo Borromeo (Abb. 1396).²⁹³⁶ In der ab 1591 realisierten freskierten Ausstattung von S. Pietro findet sich ein Hinweis auf derartige ephemere Ausstattungselemente aus textilem Material auf der Westseite des Triumphbogens; hier ist eine Historie auf einer fingierten Tapiserie dargestellt (Abb. 486f.). Diese Strategie, im Rahmen der malerischen Ausstattung großflächige Tapisseries als Malträger für Historien zu fingieren, hatte bereits Raffael etwa an den Wänden der unter seiner Leitung ausgemalten Gewölbe der Loggia di Psiche in der Villa Farnesina (1518)²⁹³⁷ und in der von ihm begonnenen Dekoration der Sala di Costantino im Vatikanspalast (1519–1524)²⁹³⁸ angewandt (Abb. 1567f.). Sie findet sich auch etwa in Wanddekorationen von Dosso Dossi (1530) und Giorgio Vasari (1546).²⁹³⁹

Für die Zeit des Mittelalters sind, wie das Vorkapitel bereits ergeben hat, tatsächlich zahlreiche Fälle rekonstruierbar bzw. sogar erhalten, bei denen ein vorgefundener Kirchenbau allein mit malerischen Mitteln dekoriert wird, wobei die Malerei vorgibt, den Bau allein mit primär architektonischen Medien zu ergänzen, um so die Einbringung von Bildzyklen zu plausibilisieren und zu organisieren. Dabei war neben Beispielen in Perugia auch auf die monumentalen Freskendekorationen von Giotto di Bondone und auch einige römische Exempel verwiesen worden.²⁹⁴⁰ Damien Cerutti hat dabei darauf hingewiesen, dass Giotto bewusst die perspektivische Organisation des architekturillusionistisch organisierten Dekorationssystems dazu eingesetzt hat, um die Wirklichkeitsebene der Rahmenarchitektur von jener der Binnenbilder abzusetzen oder – etwa in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi und der Arenakapelle in Padua – gezielt ineinszusetzen. Dabei scheint es sich jedoch sowohl im zeitgenössischen Kontext als auch im Œuvre Giotto um Einzelfälle gehandelt zu haben.²⁹⁴¹

Eine ähnliche Strategie bei der in Maltechnik ausgeführten Raumdekoration ist auch für die Zeit der Renaissance im 15. und frühen 16. Jahrhundert nachweisbar. Bei den im Vorkapitel betrachteten Beispielen hatte der Unterschied zu den mittelalterlichen Ausstattungen dabei nicht in einer Aufgabe des dort angewandten Prinzips bestanden, allein auf malerische Mittel zu setzen und die die Einzeldarstellung gliedernde Dekoration als eine Fortführung der vorgefundenen Architektur mit malerischen Mitteln unter Darstellung nichtmalerischer Elemente anzulegen. Vielmehr scheint es, als wäre die bereits zuvor bestehende Dekorationsform lediglich weiterentwickelt worden, indem Perspektive und Lichteinfall naturalistischer

2936 Buzzi, et al. 1997.

2937 Kliemann, et al. 2004, S. 196–199; Abbildungen auf Tafeln 66 und 68.

2938 Ibid., S. 143–145; Abbildungen auf Tafeln 51–58.

2939 Dosso Dossi und Mitarbeiter: bei Pesaro, Villa Imperiale, Gewölbe der Stanza delle Cariatidi, 1530, Abb. bei ibid., S. 18f.; Giorgio Vasari: Rom, Palazzo della Cancelleria, Sala dei Cento Giorni, 1546, Abb. bei ibid., S. 30f.

2940 S. o. Kapitel [XI.3.b](#)).

2941 Cerutti 2011.

organisiert, die einzelnen Stofflichkeiten in frappierendem Trompe-l’oeil gegeben und die Figuren stärker als tatsächlich belebt gegeben wurden. Diese neu entwickelten Techniken, die insbesondere eine stärkere Unmittelbarkeit des Dargestellten gegenüber dem Betrachter bewirkten, scheinen – wie dies am Beispiel von Peruginos Künstlerportrait herausgearbeitet worden ist – Kernbestandteil des künstlerischen Strebens der hier beteiligten Maler gebildet zu haben.²⁹⁴² Diese Darstellungsprinzipien sollten auch in S. Pietro zwischen 1591 und ca. 1594/1599 zur Anwendung kommen; sie wurden im vorliegenden und dem vorherigen Kapitel dem Stichwort der inszenierten *Virtuosität* der Malerei zugeordnet. Ziel dieser Darstellungsweise war insbesondere die Ineinssetzung des gemalten Raumes mit dem Betrachterraum; sie mag außerdem dazu gedient haben, die Überlegenheit gegenüber früherer Dekorationen vor Augen zu führen.

Bei den bisher beschriebenen Beispielen des 15. und 16. Jahrhunderts fehlen allerdings weitgehend jene Elemente, die bei der Analyse der Ausstattung von S. Pietro der Inszenierung der *Souveränität* der Malerei zugeordnet worden sind, und bei denen die zuvor virtuos erzielten Erweiterungen der Wirklichkeit kontrolliert gebrochen werden. So sind die Heiligenstatuen in den Nischen des oberen Registers der malerisch fingierten Pilasterordnung an den Seitenwänden der Sixtinischen Kapelle zwar gegen die Betrachtererwartung belebt gegeben, doch wirkt dies hier eher wie eine konsequente Fortführung der nicht zuletzt bei der Gestaltung der vermeintlich ephemeren vorhandenen Vorhänge des unteren Registers oder der fingierten Plastizität der Rahmenarchitektur verfolgten Strategie, mit malerischen Mitteln tatsächlich real Vorhandenes zu evozieren, als dass die Künstler hier angestrebt hätten, diesen Illusionseffekt in für den Betrachter frappierender Form zu brechen (Abb. 1397).

Ähnlich verhält es sich mit Peruginos Dekoration der Sala dell’Udienza des Collegio del Cambio: Obwohl hier die *Uomini famosi* als Ausblicke in einen tatsächlich vorhandenen Außenraum erscheinen, womit Dekorationssystem, Binnenbild und Betrachter tatsächlich einer einheitlichen Wirklichkeitsebene zugewiesen werden,²⁹⁴³ wird auf die die eigentliche Betrachtererwartung durchbrechenden

2942 S. o. Kapitel XI.3.b), insb. Fn. 2897, 2898 und 2899.

2943 Zukünftig wäre auch zu untersuchen, inwiefern der zunehmende Naturalismus in der Darstellung der Rahmenarchitekturen und der Figurengestaltung im Bereich von Wanddekorationen, der sich an der Organisation tatsächlich vorhandener Architekturen und Menschen und nicht an der künstlerischen Tradition orientiert, ein Parallelphänomen zu jener Entwicklungslinie in der Tafelmalerei darstellt, bei der – etwa im Fall der *Sacra Conversazione* – eine Zusammenfügung einer Vielzahl von Bildtafeln mit jeweils einer Einzelfigur zugunsten einer Anordnung der Figuren in einem einheitlichen, zumindest vordergründig an natürlichen Vorbildern orientierten Bildraum in der Einheitspala aufgegeben wird. Auffälligerweise hat bei diesem Prozess offenbar ebenfalls die Wandmalerei – etwa im Falle Simone Martinis Maestà im Sala del Consiglio im Palazzo Pubblico in Siena (1315) – eine entscheidende Rolle gespielt; eine Gestaltung allein im Medium der Malerei (und nicht etwa auch in Form von geschnitzten Tafeln, die teils den Malträger bilden), mag also die Tendenz begünstigt haben, den Bildraum allein durch die Evozierung naturalistischer Raumverhältnisse zu strukturieren – ähnlich wie dies bei dem hier in Rede stehenden architekturillusionistischen

Konsequenzen dieser Fiktion nicht insistiert: So überschneiden die Figuren nämlich nicht die ihnen vorgegebenen Rahmen, was jedoch erst die Ineinsetzung der Wirklichkeit von Binnenbildern und Rahmensystem direkt vor Augen führen würde. Damit ist die Brechung der Betrachtererwartung zwar bereits vorhanden, doch scheint es, als sei sie nur der ungewollte Preis für eine von Perugino erstrebte Unmittelbarkeitsschaffung durch einen das Dekorationssystem und die Binnenbilder gleichermaßen umfassenden *Trompe-l'oeil*-Realismus gewesen. Hier wird also keine Souveränität der Malerei inszeniert; ihr souveränes Potential wird vielmehr geradezu verborgen.

Sven Sandström, der architekturillusionistisch disponierte Wand- und Deckenmalereien des 15. und frühen 16. Jahrhunderts vor allem in Rom untersucht hat, ist zu dem Schluss gekommen, dass dort zwar die von der bestehenden Architektur ausgehende fingierte Raumerweiterung zumeist plausibel organisiert wird, das Rahmendekor und die Binnenbilder jedoch – anders als bei Perugino in Perugia und eher in der älteren Tradition – jeweils in unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen angesiedelt sind, die Sandström „Unwirklichkeitsebenen“ („Levels of Unreality“) nennt.²⁹⁴⁴ Dies sei vor allem bei einer Ausstattung der Fall gewesen, die für eine Vielzahl der späteren Dekorationen unmittelbar beispielgebend gewesen sei, nämlich bei dem von Michelangelo ausgemalten Gewölbe der Sixtinischen Kapelle.²⁹⁴⁵ An den Seitenwänden der Sakristei von S. Pietro in Perugia, die Girolamo Danti bereits im Jahre 1574 geschaffen hatte, werden die Wirklichkeitsebenen von Binnenbildern und der architektonisch aufgefassten, gemalten Wandgliederung jedenfalls klar getrennt, indem die Bilder – erkennbar an den unüberschnittenen fingierten Holzrahmungen, als vermeintlich hier aufgehängte Tafelbilder in Erscheinung treten.²⁹⁴⁶

Es gibt jedoch im überregionalen Kontext ein weiteres Beispiel aus der Zeit nach 1520, das fast bis ins Detail den in S. Pietro angewandten Strategien bei der Ausgestaltung der Wand- und Gewölbedekoration entspricht. Dabei handelt es sich um die wahrscheinlich um 1510/11 begonnene, in der hier interessierenden Gestaltung ab 1522 fortgesetzte und um 1565 offenbar in weiten Teilen zwischenzeitlich fertiggestellte Freskendekoration der im Kern zwischen 1503 und 1509 errichteten Benediktinerinnenkirche S. Maurizio in Mailand (Abb. 1442–1472j).²⁹⁴⁷ Die

Dekorationstyp in Bezug auf das übergreifende Dekorationssystem der Fall ist. Vgl. zur Geschichte von Altarpolyptychon und Pala Gardner von Teuffel 2005a mwL.

2944 Sandström 1963a.

2945 Vgl. insb. Sandström 1963b, S. 173–186.

2946 S. Fn. 2744.

2947 Zu den Baudaten vgl. Schomann 1981, S. 326; Bandera Bistoletti 1998, S. 50 f. Hier übernommene Datierung des Beginns der Ausmalung bei *ibid.*, S. 51; Frühdatierung auf 1505 bei Schomann 1981, S. 326. Die hier interessierende Disposition wurde offenbar seit der 1522–1524 ausgeführten Bemalung des Lettners verwandt, vgl. Bandera Bistoletti 1998, S. 54.

Nach 1530 wurden die Seitenkapellen ausgemalt, Schomann 1981, S. 326; dies ist nach jüngeren Untersuchungen heute offenbar später zu datieren, Bandera Bistoletti 1998, S. 73–78.

Disposition des Dekorationssystems wurde in diesem Zuge ebenfalls in Form einer illusionistischen Architektur angelegt, die von der bestehenden Architektur ausging.²⁹⁴⁸ Dabei konnten sich die Maler weitgehend auf die Kommentierung der – soeben erst errichteten – vorhandenen Bauglieder beschränken; an der Westwand des Lettners gliederten sie die vorhandene Malfläche jedoch durch eine teilweise fingierte Unterteilung durch horizontale wie vertikale Bauglieder und Konsolen (Abb. 1448–1449a) sowie eine besonders im Bereich der Pilaster im oberen Geschoss ins Auge fallende tiefenräumliche Erweiterung von Teilen der vorhandenen Wand (Abb. 1450). Auch im Falle von S. Maurizio nimmt die illusionistische Architektur zahlreiche Bilderzyklen auf, die unterschiedlichen Genres entstammen; zu nennen sind hier nicht nur Historien und Portraitdarstellungen, sondern auch autonome Landschaften (Abb. 1450a (?), 1451a, 1453–1458 sowie 1465–1469c) und solche, die als Schauplatz von Historien angelegt sind (Abb. 1451, 1452, 1459–1462, 1464 sowie 1470–1472a).²⁹⁴⁹ Dabei entspricht die in der von Westen aus gesehen zweiten Kapelle auf der Südseite mit der Errettung des Placidus durch den heiligen Benedikt sogar ikonographisch einer Darstellung in S. Pietro; dort ist diese ebenfalls kleinfigurig in einer großen Landschaft dargestellte Szene an der Westwand des nördlichen Querhauses dargestellt (vgl. Abb. 511 mit Abb. 1471 und 1472a).²⁹⁵⁰ Die Binnenbilder sind dabei ähnlich wie in S. Pietro als Durchblicke in eine hinter der tatsächlichen bzw. fingierten Architektur liegende, als Fortsetzung des Betrachterraums zu denkende räumliche Erweiterung angelegt (Abb. 1447a–1472b). Im Bereich des Dekorationssystems herrscht eine ähnliche Vielfalt in der Gestaltung der Dekorationselemente wie in S. Pietro; so gibt es kleinfigurige, in fingiertem Stuck gefertigte figurative Elemente (Abb. 1448–1449c sowie 1472c–1472j) ebenso wie scheinbar ephemere Festons (Abb. 1450) und auf von der illusionistischen Architektur bereitgestellten Nischen und Konsolen ganzfigurige, scheinbar lebendige Statuen (Abb. 1448–1449a sowie 1455). Insofern sie in einer illusionistischen Erweiterung des Betrachterraums auftreten, sollen sie offenbar ebenso wie in S. Pietro als im Betrachterraum real vorhanden zu denken sein. Gerade in diesem Bereich finden sich außerdem ähnliche Brüche mit dem physiologisch Möglichen sowie mit der Betrachtererwartung wie in S. Pietro in Perugia; so sind an der Westseite des Lettners einige vermeintliche Statuen tatsächlich buntfarbig und belebt gemalt; im unteren Register sind die Statuen dagegen zwar in steinerner Materialität aber dennoch ebenso belebt gegeben wie die vorgenannten Figuren. Das bedeutet also, dass in S. Maurizio in Mailand bereits einige Jahrzehnte vor S. Pietro in Perugia jene Strategien der Virtuosität und Souveränität der Malerei realisiert worden sind, die ab 1591 in der Peruginer Benediktinerkirche umgesetzt wurden. Es ist sogar denkbar, dass die Mailänder Klosterkirche tatsächlich die unmittelbare Inspirationsquelle für diese Gestaltungsstrategien und für die als übereinstimmend beschriebenen Bildprogramme in S. Pietro gewesen ist,

2948 Bandera Bistoletti 1998, S. 48, die deshalb bramanteske Einflüsse vermutet.

2949 Vgl. auch *ibid.*, S. 48.

2950 S. Fn. 2427 und Kapitel XI.3.d).

da S. Maurizio seit 1506 Mitglied der Cassinensischen Kongregation gewesen ist. Tatsächlich war es mit der Kongregation sogar bereits zuvor verbunden gewesen, da das Kloster 1461 durch Papst Pius II. dem Männerkloster S. Pietro in Gessate unterstellt worden war, das selbst seit 1433 der damals noch dem damals als „Congregazione di S. Giustina“ bezeichneten Klosterverbund angehört hatte.²⁹⁵¹ Zukünftig wäre zu untersuchen, ob sich beispielsweise ein Abt oder eine andere Ordensperson identifizieren ließe, der zunächst in Mailand in S. Maurizio bzw. wohl eher im Männerkloster S. Maurizio in Gessate gewirkt hatte und später in S. Pietro in Perugia lebte. Dieser könnte dann die in S. Maurizio angewandten Gestaltungsstrategien und Bildinhalte auf ähnliche Weise nach S. Pietro vermittelt haben wie beispielsweise Abt Giacomo di S. Felice im Falle der Venezianer Leinwanddekorationen und intellektuellen Konstrukte aus S. Giorgio Maggiore.²⁹⁵² In ähnlicher Weise hatte zuvor bereits Abt Giacomo Dei (reg. 1564–1566) einen Künstler mit der Schaffung von Gemälden für S. Pietro in Perugia beauftragt, den er von seinem relativ weit entfernten früheren Wirkungsort her kannte. So hatte Giacomo Dei 1524 seine Profess in der zur Cassinensischen Kongregation gehörigen Florentiner Badia abgelegt und im Jahr der Übernahme des Abbatats in Perugia den ihm aus Florenz bekannten Giorgio Vasari mit der Schaffung von drei großformatigen Historien für das Refektorium des Klosters beauftragt (Abb. 804–806).²⁹⁵³ Dieser sollte dann im Jahr 1568 mit der Schaffung einer Himmelfahrt Mariens auch für die Badia in Florenz tätig werden.²⁹⁵⁴ Es scheint also, als würde die spezifische Gestalt der bildlichen Ausstattung von S. Pietro vor allem als Zusammenfügung von in ganz unterschiedlichen Kunstlandschaften bzw. lokalen Kontexten Italiens entwickelten künstlerischen Strategien zu erklären sein, deren Vermittlung in eine zentralitalienische Benediktinerkirche nur durch die Netzwerke der Cassinensischen Kongregation denkbar ist. Auf diese Frage wird im Folgenden noch einzugehen sein.²⁹⁵⁵

Aus dem mittleren 16. Jahrhunderts sind außerdem bereits im Vorkapitel zwei Beispiele genannt worden, bei denen die Wanddekoration eines Kircheninnenraums in Form einer architekturillusionistischen Erweiterung der vorhandenen Architektur organisiert worden ist. Dabei handelt es sich um die Kathedralen in Parma (Abb. 1315–1318) und Cremona (Abb. 1320). Auch hier kommt es zu zahlreichen Brüchen mit dem physiognomisch Möglichen und der Betrachtererwartung, insofern beispielsweise Figuren die ihnen vorgegebenen Rahmungen überschreiten und Statuen entweder buntfarbig und belebt oder steinern und dennoch belebt gegeben sind. Auch sind beide Dekorationen so angelegt, dass das Dekorationssystem als Teil des Betrachterraums verstanden werden muss, wobei

2951 Vgl. zur Zugehörigkeit von S. Pietro in Gessate und von S. Maurizio zur Congregazione di S. Giustina bzw. zur Cassinensischen Kongregation Ambrosini 1998, S. 12.

2952 S. o. Kapitel [XI.2.c](#)).

2953 Farnedi 2011, S. 390 f.; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 195; zu Abt Giacomo Dei vgl. S. 195 f.

2954 Touring Club Italiano 2012b, S. 386.

2955 S. u. Kapitel [XI.6.g](#)).

die zahlreichen Überschneidungen und Brüche diesen den Betrachtterraum bis in die Binnenbilder hinein erweitern. Die Historien sind auch hier durch die spezifische Ausgestaltung der fingierten Rahmungen als Ausblicke und nicht etwa als aufgehängte Bilder mit autonomer Wirklichkeitsebene aufgefasst.

Die Besonderheit der in S. Maurizio in Mailand und den Kathedralen von Parma und Cremona angewandten Brechungsstrategien tritt besonders hervor, wenn man den Blick noch einmal auf die römischen Wanddekorationen der Hochrenaissance richtet und dabei ein sehr prominentes Exempel mit den Ausstattungen der drei in Mailand, Parma und Cremona stehenden Kircheninnenräumen vergleicht. Dabei handelt es sich um die von Raffael und seinen Mitarbeitern ausgeführte Ausmalung der Stanza della Segnatura, der Stanza di Eliodoro und der Stanza dell'Incendio im Vatikanpalast (1511–1517; Abb. 1569 f., 1572 und 1577 f.).²⁹⁵⁶ Auch in diesen drei Stanzen ist die Dekoration als eine illusionistische Erweiterung der vorhandenen Architektur angelegt, die die einzelnen Darstellungen organisiert und zum Betrachtterraum in eine direkte Beziehung setzt. Die Wände verfügen jeweils durch eine großformatige Historie, die innerhalb eines fingierten Bogens und einer ebenso fingierten Brüstung als vermeintlich real vorhandener Ausblick gegeben sind. Auf der Brüstung finden sich steinerne Karyatidfiguren und zuweilen auch kleinformatige Historienzyklen, die in unterschiedliche Grisaille gemalt sind. Damit findet sich also eine ähnliche Dekorations-Disposition wie in S. Pietro und eine ähnliche Vielfalt allein mit malerischen Mitteln fingierter Stofflichkeiten und künstlerischer Gattungen. Auffällig ist allerdings, dass – wie dies für die römischen Freskenzyklen der Zeit um 1500 als kennzeichnend beschrieben worden ist – fast jegliche Brechungen fehlen; so überschneiden die Figuren innerhalb der großen Historien an keiner Stelle den außen vorgegebenen Rahmen, obwohl es durch die gedrängte Figurenanordnung vielfach Gelegenheit dafür gegeben hätte; Überschneidungen ergeben sich höchstens über innerhalb der Bögen befindlichen Rahmungen (Abb. 1573) oder durch Repoussoirfiguren, die die ästhetische Grenze nach vorn durchbrechen (Abb. 1575 f.). Die Skulpturen sind durchweg sowohl in Medialität als auch in Bezug auf den Belebtheitsgrad als tatsächliche Bestandteile einer steinernen Architektur gegeben, und auch im Bereich der Grisailen findet sich keinerlei ostentative Belebtheitsfiktion.

Zu betonen ist allerdings, dass sich dieser Befund deutlich von der zuletzt und teils erst nach Raffaels Tod zwischen 1519 und 1524 ausgemalten Sala di Costantino unterscheidet (Abb. 1567 f.).²⁹⁵⁷ Hier sind die Historien nämlich nicht nur, wie dies bereits angedeutet wurde, als Darstellungen auf ephemeren Tapisserien gegeben (ohne dass dabei außer in den Randbereichen die Medialität eines Stoffgewebes evoziert würde); vielmehr sind die flankierenden ganzfigurigen Papststatuen ebenso buntfarbig und belebt dargestellt wie die sie umgebenden personifizierten Tugenden und die Karyatiden. Im Bereich der Sockelzone finden sich dagegen steinerne

2956 Kliemann, et al. 2004, S. 124–142, Abbildungen auf Tafeln 24–50.

2957 S. o. Fn. 2938.

Karyatiden, die nun tatsächlich in Brechung des physiologisch Möglichen als belebt gegeben sind.

Insgesamt wurden bei der Gestaltung der malerischen Dekoration des Kircheninnenraums von S. Pietro kurz vor 1600 also zahlreiche Strategien übernommen, die im Mittelalter und möglicherweise bereits in der Antike entstanden sind, und die die Künstler zur Zeit der Frührenaissance und der Zeit um 1500 fortentwickelt hatten. Allerdings wird mit der Inszenierung der Souveränität der Malerei durch das ostentative Vorführen unterschiedlichster Brechungsstrategien in der Sala di Costantino im Vatikanpalast, in einigen Kirchen des entwickelteren 16. Jahrhunderts und schließlich eben auch in S. Pietro in Perugia eine Neuerung eingeführt, die, wie dies bisher schon beschrieben worden ist, eigene, und wie man nun feststellen muss, neuartige Deutungs- und Wirkungsräume eröffnete. Darüber hinaus mag man dieser Fortentwicklung des architekturillusionistischen Dekorationstyps einen erneuten Übertreffungsgestus gegenüber den Dekorationen der Vorzeit sehen.

In Perugia scheint der Kirche S. Pietro bei dieser Fortentwicklung des architekturillusionistischen Dekorationstyps eine Pionierstellung zuzukommen. So ergibt eine Analyse des bisher bekannten Denkmälerbefunds, dass die Dekoration der Peruginer Benediktinerkirche überhaupt die erste wand- bzw. gewölbeübergreifende Ausmalung eines Innenraums seit der Zeit von um 1500 dargestellt hat. Sämtliche weiteren malerischen Dekorationen, die über die Gestaltung eines Altarbilds und seines unmittelbaren Umraums oder andere eng begrenzte Wandbereiche hinausgehen,²⁹⁵⁸ sind dagegen erst nach der Jahrhundertwende um das Jahr 1600 geschaffen worden.

Die früheste wandübergreifende Kirchendekoration in Perugia bildet die Ausmalung der Seitenwände und der Westwand von S. Maria di Monteluca, die Giovanni Maria Bisconti oder Matteuccio Salvucci zwischen 1602 und 1607 ausgeführt haben sollen (Abb. 1398f.).²⁹⁵⁹ Dabei wird die Dekoration ebenfalls durch eine aus dem vorgefundenen Bau entwickelte illusionistische Architektur gegliedert, und es werden nahezu sämtliche Strategien in der Inszenierung der Virtuosität und Souveränität der Malerei angewandt, die sich auch in S. Pietro finden, so etwa die Organisation der Binnenbilder als Durchblicke in einen hinter der Architektur befindlichen Raum und die Übertretung der Binnenbild-Grenzen durch die Figuren (Abb. 1401). Dadurch wird der Betrachter unmittelbar in die Darstellungen auch der Binnenbilder involviert, wozu einzelne Repoussoirfiguren an der Grenze der Binnenbildrahmung beitragen (Abb. 1400). Ein Unterschied zu S. Pietro liegt hier nicht zuletzt in der Tatsache, dass die raumübergreifende Dekoration in S. Maria di Monteluca vor allem Seitenkapellen umfasste, die vermittels der einheitlichen Dekoration nicht als dem je unterschiedlichen Gestaltungswillen der jeweiligen Kapelleneinhaber unterworfenen Anräume, sondern vielmehr

2958 Giovanni Francesco Morelli überliefert oberhalb des „arco maggiore“ der Kapuzinerkirche von Perugia mit einer Stigmatisation des heiligen Franziskus, ohne diesen jedoch zu datieren; Morelli 1683, S. 79, zit. nach Prete 2005, S. 160 Fn. 37.

2959 S. o. Fn. 2903.

als unmittelbare Bestandteile eines nach dem Ideal der Einheitlichkeit gestalteten Kircheninnenraums in Erscheinung treten sollten, wobei sie allerdings auch vorbestehende, in der Gestaltung jeweils abweichende Altarbilder mit einzubeziehen hatten (Abb. 1398 f.).

Vor ca. 1620 sind keine weiteren Ausmalungen von größeren Teilen Peruginer Kircheninnenräume bekannt. Gestaltet wurden jedoch andere zumindest semisakrale Gebäude und Profanräume, wobei es allerdings jeweils nur zu einer Dekoration der Gewölbeflächen kam. Dies betrifft zunächst einige Projekte, die der später auch an der Ausmalung von S. Pietro beteiligte Markeser Maler Giovanni Battista Lombardelli teils unter Beteiligung anderer Freskanten umgesetzt hat. Ihre Ausgestaltung lässt sich heute jedoch nur schwer beurteilen, da die Peruginer Werke im Original weitgehend verloren gegangen sind. So überliefert die Peruginer Guidenliteratur, dass Lombardelli zwischen 1579 und 1581 unter Beteiligung des jungen Benedetto Bandiera in den Lünetten des großen Kreuzgangs von S. Domenico einen heute nicht mehr erhaltenen Zyklus mit der Vita des heiligen Dominikus und Geistlichenportraits gemalt habe.²⁹⁶⁰ Ebenso habe er im Kreuzgang von S. Girolamo einen heute nicht mehr vorhandenen Zyklus mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Franziskus ausgeführt.²⁹⁶¹ Erhalten sind in Perugia lediglich jeweils zwei Lünetten Lombardellis im Gewölbe der Cappella Danzetta mit Geschichten aus dem Leben der heiligen Lucia (um 1588) und in der Accademia libraria des Palazzo dei Priori mit einer Darstellung des Parnass und des jungen Christus im Tempel (um 1592). Aus diesen teils nur fragmentarisch überlieferten Dekorationen lassen sich jedoch keine Aufschlüsse über Lombardellis Vorgehen bei der Disponierung wandübergreifender Freskendekorationen gewinnen.²⁹⁶² Zwischen 1587 und 1589 hatte Lombardelli außerdem unter der Leitung des Architekten Valentino Martelli die von Niccolò Circignani (genannt Il Pomarancio, *zwischen 1524 und 1536 (?), † 1596), Johannes („Giovanni“) Wraghe (erw. 1571, 1592) und Hendrick van den Broeck („Arrigo Fiammingo“, 1519/1530–1597) begonnene Ausstattung des Sanktuariums von Mongiovino im nahe bei Perugia gelegenen Panicale fortgeführt (Abb. 1474–1474bb).²⁹⁶³ Er malte dabei das Gewölbe der Cappella della Madonna, die Chorwände (Abb. 1475l–1475u) und die Apsiskalotte (Abb. 1475b) mit Propheten, Sibyllen sowie Szenen aus der

2960 Morelli 1683, S. 70; Orsini 1784, S. 68 f.; Siepi 1822b, S. 486; zit. nach Prete 2005, S. 160, Fn. 35. Dort finden sich auch weitere Literaturangaben sowie der Hinweis auf drei Zeichnungen, die Teile der Ausmalung überliefern.

2961 Orsini 1784, S. 46; Prete 2005, S. 160, Fn. 37. Hier finden sich auch Verweise auf zwei weitere Fresken.

2962 Prete 2005, S. 163, jeweils mit den Nachweisen in der Guidenliteratur und weiteren Literaturangaben.

2963 Zu den einzelnen Künstlern s. Benedetta Moreschini, s. v. Circignani, Nicolò, in: *AKL online* (https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10164711/html; Zugriff am 19. Februar 2023); N. N., s. v. Wraghe, Johannes, in: *AKL online* (https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00170930T/html; Zugriff am 19. Februar 2023) und Giovanna Saporì, s. v. Broeck, Hendrick van den (1530), in: *AKL online* (https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10142382/html; Zugriff am 19. Februar 2023).

Geschichte des Sanktuariums aus.²⁹⁶⁴ Da es sich bei den ausgeführten Arbeiten nur um Binnenbilder handelt, die in eine plastische Architekturgliederung eingebunden wurden, sind auch hier keinerlei Aufschlüsse über das Vorgehen Martellis bei der Disponierung größerer Wandflächen allein mit malerischen Mitteln möglich. Eine Parallelität zu S. Pietro in Perugia bildet jedoch das Vorhandensein von Landschaftsmalereien in zwei Kapellen an der Westwand, wobei unklar ist, ob diese von Giovanni Battista Lombardelli geschaffen wurden (Abb. 1475w–1475bb).

Weitgehend erhalten sind in Perugia dagegen die durch den (auch an der Freskierung von S. Pietro beteiligten) Maler Pietro Rancanelli und andere um 1605 gestaltete Decke der Sala dei Legisti im ehemaligen Palazzo Baldeschi (dem heutigen Palazzo Balducci, Abb. 1408f.).²⁹⁶⁵ Sie ist grundsätzlich ähnlich disponiert wie jene in S. Pietro und verfügt über ähnliche Gestaltungselemente im Dekorationsbereich wie etwa Grotteskendekorationen. Eine Besonderheit ist die Gestaltung der Decke, bei der die Himmelsöffnung durch eine perspektivisch verkürzte Architektur gerahmt wird (Abb. 1409). Eine derartig verkürzte Architektur findet sich in S. Pietro nur im Bereich des südlichen Seitenschiffs, nicht aber im Sanktuariumsbereich. Die Deckengestaltung im Palazzo Baldeschi weist einige Ähnlichkeiten mit dem erst in seinem Todesjahr 1627 durch Matteuccio Salvucci gestalteten Palazzo Cavaceppi auf; statt der Juristenportraits sind hier allerdings Szenen aus der Geschichte Perugias zu sehen (Abb. 1406f.).²⁹⁶⁶ Ähnlich gestaltet ist außerdem die ebenfalls von Salvucci 1612 begonnene und nach seinem Tod im Jahre 1627 durch Anton Maria Fabrizi bis 1630 vollendete Decke der Sakristei von S. Fiorenzo.²⁹⁶⁷ Zu sehen sind hier in den Lünetten Szenen aus dem Leben des 1634 zu einem der Schutzheiligen von Perugia berufenen Heiligen. Die dekorativen Elemente weisen in von Grottesken umgebenen Kartuschen Landschaftsdarstellungen auf; ein Ausblick auf den Himmel im Zentrum des Gewölbes fehlt. Von Salvucci sollen außerdem auch die an die entsprechenden Darstellungen in S. Pietro erinnernden Landschaften in der Sala gialla (Abb. 1410f.) und eventuell auch der Sala rossa des Palazzo dei Priori stammen (Abb. 1412–1414).

Die bedeutendste Ausmalung Salvuccis ist allerdings jene des seit 1598 durch Valentino Martelli projektierten Oratorio di S. Benedetto, das der Maler entweder zwischen ca. 1600 und 1605 oder um 1610 dekorierte (Abb. 1415–1418).²⁹⁶⁸ Das Gewölbe ist dabei in weitgehend flächiger Grotteskenform dekoriert; es nimmt zahlreiche Figuren- und Historienzyklen auf, so etwa braunfarbig-monochrome Szenen aus dem Leben des heiligen Benedikt (Abb. 1415f.) und schwarz-monochrome Bilder aus der Vita Johannes des Täufers und buntfarbige Papstportraits (Abb. 1417). Nur die Lünettenrahmungen deuten eine fiktive Erweiterung der vorhandenen Architektur um plastische Elemente an; dargestellt sind hier Szenen

2964 S. o. Fn. 2815.

2965 Galassi 2005d, S. 335–337.

2966 Galassi 2005b, S. 328 f.

2967 Ibid., S. 328.

2968 Ibid., S. 327; Touring Club Italiano 2012g, S. 162.

aus der Genesis (Abb. 1418). In der Literatur wird diskutiert, inwiefern der zuvor als Buchmaler in Erscheinung getretene Salvucci hier in virtuoser Weise Gestaltungstechniken der Buchmalerei auf die Monumentalmalerei übertrug;²⁹⁶⁹ da dies auch bei dem möglicherweise an der Ausstattung von S. Pietro beteiligten Onofrio Marini gilt,²⁹⁷⁰ wäre zu prüfen, ob nicht insgesamt Teile der Gestaltungsprinzipien der um 1600 realisierten Freskendekorationen in einer Wechselbeziehungen zu den Gestaltungsprinzipien der damaligen Buchmalerei stehen könnten.

In der Peruginer Kathedrale S. Lorenzo wurden seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zwar einige Kapellen sowie im Jahre 1575 auch die Sakristei bildkünstlerisch umgestaltet, doch blieb das sonstige Kircheninnere zunächst von solchen Maßnahmen ausgenommen.²⁹⁷¹ Zu einer Umgestaltung kam es hier erst im Jahre 1580, doch wurde der Innenraum dabei nicht mit bildkünstlerischen Arbeiten versehen, sondern vielmehr durch Biello da Como geweißt, wobei die Architekturglieder durch einen abweichenden aschgrauen Farbton hervorgehoben wurden. Einzelne Profile der Pilaster und Bögen wurden dabei mit weißen Linien profiliert.²⁹⁷² Die Innenraumgestaltung des 16. Jahrhunderts ist heute allerdings fast vollständig verloren, da S. Lorenzo im Jahre 1795 weitgehend neu ausgemalt wurde und die Pilaster eine Stuckeinkleidung erhielten (Abb. 933–937).²⁹⁷³

Offenbar hatte die Ausmalung von um 1580 im Kontext einer umfassenden Umgestaltungskampagne gestanden, die sich auch auf Teile der räumlichen Disposition erstreckte. So wurde zwischen 1579 und 1581 durch Bino Sozi ein neuer, prächtiger Sakramentstabernakel auf dem Hochaltar geschaffen und im Anschluss an die Malerarbeiten eine neue Kanzel an der ersten Säule rechts gefertigt; außerdem kam es zu Arbeiten der angeschlossenen Kanonikergebäude.²⁹⁷⁴ Ihren

2969 Galassi 2005b, S. Teza 1982, S. 51 f.; s. auch Galassi 2005b, S. 327.

2970 Galassi 2005c, insb. S. 341.

2971 S. dazu ausführlich: Mancini 1992b, S. 496–499 meN. Vgl. zu den Kapellen bzw. Altären und ihren Umgestaltungen außerdem Gabrijelcic 1992, S. 525–531 meN; zur Geschichte der Innenraumgestaltung der Sakristei außerdem *ibid.*, S. 534 f.

2972 Mancini 1992b, S. 499 mit Bezug auf ASPg, Notarile, Not. Ludovico Alessi, 1473, S. 192r. Mancini liefert an dieser Stelle auch längere Zitate aus dieser Quelle, in denen der Auftrag an Biello ausführlich beschrieben wird.

2973 Gabrijelcic 1992, S. 533; Mancini 1992b, S. 501 f.

2974 Der Tabernakel wurde 1762 zerstört; vgl. Mancini 1992b. 498 f. meN. Arturo Gabrijelcic behauptet allerdings mit Bezug auf das Protokoll der Pastoralvisitation von 1568, der Sozi habe bereits in jenem Jahr an dem neuen Tabernakel gearbeitet, vgl. Gabrijelcic 1992, S. 523 meN. S. zu Umgestaltung und der vorhergehenden (oder damit einhergehenden?) Verlagerung des Altartabernakels auf den Hochaltar auch oben Fn. 2365.

Ebenso behauptet Gabrijelcic einen Auftrag für eine neue Kanzel bereits für das Jahr 1568; bestätigt wird sie nach den von ihm untersuchten Visitationsprotokollen am von Mancini angegebenen Ort allerdings auch erst für das Jahr 1582. Die seinerzeit umstrittene Verlagerung an ihren heutigen Ort am zweiten rechten Pfeiler erfolgte bereits 1592 unter Bischof Comitoli, vgl. *ibid.*, S. 533 meN.

Unklar ist, ob die Umgestaltungsarbeiten außerdem mit der Schaffung eines Retrochors einhergingen; vgl. zur unklaren Quellenlage der Visitationsprotokolle in Bezug auf das Chorgestühl: *ibid.*, S. 534.

Abschluss fanden die Arbeiten sogar mit einer 1584 oder 1587 erfolgten Neuweihe des Doms.²⁹⁷⁵ Diese Arbeiten wurden vom Architekten Bino Sozi geleitet, der dabei möglicherweise eine ähnliche Stellung einnahm wie Valentino Martelli in S. Pietro in Perugia. Mancini bezeichnet ihn als „Regisseur“ der Arbeiten; die Rolle des ebenfalls in einer Quelle zu den Umgestaltungsarbeiten des Doms auftauchenden Valentino Martelli sieht er in der eines „Arbeitsdirektors“.²⁹⁷⁶

Da im Zuge malerischen Umgestaltung des Kircheninneren die Bauglieder durch eine abweichende Fassung betont wurden, scheint hier eine ähnliche Ästhetik angestrebt worden zu sein, wie sie nicht zuletzt aus Florentiner und Venezianer Kircheninnenräumen des späteren 15. Jahrhunderts bekannt war, und wie sie um 1500 auch in Teilen des Kircheninneren von S. Pietro realisiert worden ist. Dabei wurden die Wandflächen in größeren Bereichen weiß gelassen und nur in vereinzelten Teilen bildkünstlerisch ausgestattet.²⁹⁷⁷ Dies geschah nun auch so in der Peruginer Kathedrale, deren linker Querhausarm im Jahre 1585 durch Giovanni Maria Bisconti eine heute verlorene bildkünstlerische Ausmalung erhielt. Dabei handelte es sich aber offenbar keineswegs um eine begonnene und dann nicht zu Ende geführte Ausmalung des gesamten Kircheninnenraums, sondern vielmehr um die Ausmalung der im linken Querhausarm befindlichen Kreuzigungskapelle.²⁹⁷⁸

Der Kircheninnenraum der Kathedrale von S. Lorenzo sollte in Perugia nicht der einzige bleiben, bei dessen Gestaltung weitgehend auf weiße Wand- und Gewölbeflächen und die farbliche Betonung der Bauglieder gesetzt wurde. Vielmehr wurde eine solche Ästhetik auch im 1632 nach Entwürfen von Carlo Maderno begonnenen Neubau von S. Domenico (Abb. 940–942n) und im 18. Jahrhundert durch Pietro Carattoli oder Stefano Cansacchi weitgehend überformten Kircheninneren von S. Agostino verwirklicht (Abb. 938).²⁹⁷⁹ Im benachbarten Assisi findet sich eine derartige Innenraumgestaltung sowohl im auf eine Umgestaltung von 1571 zurückgehenden Innenraum der Kathedrale S. Rufino (Abb. 1302) als auch in der zwischen 1579 und 1679 nach Entwürfen von Galeazzo Alessi errichteten franziskanischen Basilika S. Maria degli Angeli (Abb. 1303). Beide Maßnahmen geschahen nach Entwürfen von Galeazzo Alessi.²⁹⁸⁰ Dass einzelne Architekten nicht zwingend auf einen bestimmten Ausgestaltungsstil festgelegt sein mussten, zeigt das Beispiel von S. Francesco al Prato: Hier wurden nach der Verkleidung des trecentesken Kircheninnenraums durch die barocke „Camicia“ die Apsis und die Zwickel unterhalb der Kuppel durch Francesco Appiani ausgemalt; weitere Ausmalungen nahm Girolamo Perugini vor, sodass das Kircheninnere – abgesehen von

2975 1584: Mancini 1992b, S. 499 ohne Nachweis. 1587: Gabrijelcic 1992, S. 534 mit Bezug auf das Protokoll der Pastoralvisitation von 1587, wobei die genaue Jahreszahl der Weihe in Gabrijelcics Formulierung unklar bleibt.

2976 Mancini 1992b, S. 499 mit Bezug auf ACCPg, Acta, AIV, 1606, S. 27r.

2977 S. o. Kapitel VIII.5.

2978 Mancini 1992b, S. 499 mEN.

2979 Zu S. Domenico vgl. Touring Club Italiano 2012g, S. 165; zu S. Agostino vgl. *ibid.*, S. 153.

2980 Zu S. Rufino vgl. Fn. 129; Zu S. Maria degli Angeli vgl. Fn. 2870.

Kuppel und Gewölbe – malerisch reich dekoriert erschien (Abb. 1371d–1371ff, 1391f., 1392b, 1391dd und 1393–1393b).²⁹⁸¹

Weitere bischöfliche Aufträge zu einer malerischen Aus- oder Umgestaltung vorbestehender Kirchen vor diesem Zeitpunkt sind nicht bekannt. Wie die Überlegungen zur Reliquienttranslation von 1609 ergeben werden, wurde im Jahre 1605 zwar projektiert, mit S. Ercolano einen Kircheninnenraum übergreifend mit einem Figurenzyklus zu bemalen; zur Ausführung sollte es jedoch erst im Jahre 1627 kommen. Zu einer weiteren Umgestaltung in der Kathedrale sollte es erst wieder in den Jahren 1608/09 kommen, als Bischof Comitoli eine von einem privaten Auftraggeber bezahlte Neuausstattung eines Altars initiierte, die mit einer Ausmalung der umliegenden Bereiche im rechten Querhausarm einherging.²⁹⁸²

Zu nennen sind im etwas weiter gefassten lokalen Kontext außerdem die zwischen ca. 1592 bzw. 1602 und 1607 geschaffenen Dekorationen zahlreicher Seitenkapellen in S. Maria degli Angeli bei Assisi, an der einige Künstler beteiligt waren, die zuvor auch an der Schaffung der Freskendekoration in S. Pietro in Perugia teilgenommen hatten (Giovanni Battista Lombardelli della Marca, Silla Piccinini, Pietro Rancanelli) bzw. die in späterer Zeit Bilder für S. Pietro in Perugia malen sollten (Cesare Sermei; Abb. 1425–1428 und 1445f.).²⁹⁸³ Obwohl die Kapellenausstattungen zur Ausmalung von S. Pietro in Perugia einige Ähnlichkeiten aufweisen, bestehen doch auch deutliche Unterschiede. So handelt es sich bei den ausgemalten Bereichen nur um Anräume und nicht um den Kircheninnenraum von S. Maria degli Angeli selbst, wo man – ganz im Gegensatz zu den Kapellen – auf weiße Wand- und Gewölbeflächen und die farbliche Betonung der Bauglieder gesetzt hatte (Abb. 1303). Zum anderen wurde das Dekorationssystem in den Seitenkapellen, das zwischen den einzelnen Kapellen teilweise variiert, jeweils durch ein plastisches Rahmensystem aus Stuck organisiert. Dabei wurden einzelne Felder ausgeschieden mit plastischen Friesen gerahmt. Bei diesen Feldern, die überwiegend in Freskotechnik ausgemalt wurden, handelte es sich um Binnenbildzyklen, dekorative Bänder und einfarbig gefasste Flächen. Der Stuck wurde weitgehend weißlich belassen; es wurden lediglich vereinzelt Frieze gemalt und im Bereich der plastischen Rahmungen einzelne Ornamente farblich hervorgehoben. Die großformatigen Historien an den Seitenwänden erhielten allerdings teils gemalte Rahmungen, die ihrerseits Stuckrahmungen imitieren (Abb. 1420 und 1433–1435). An manchen Stellen scheinen die Maler mit dieser rigiden Trennung zwischen Rahmungssystem und Binnenbildern, das in der rein-malerischen Ausstattung von S. Pietro ja überwunden wurde, gehadert zu haben; so überschneiden einzelne gemalte Figuren die Binnen-Bild-Rahmungen, wobei sich der paradoxe Umstand ergibt, dass eine Figur, die auf einem augenfällig räumlich hinter dem Stuck gelegenen Malträger aufgemalt ist, der malerischen Fiktion nach zumindest in den Überschneidungsflächen *vor* der Ebene des Stucks angesiedelt sein soll. Es

2981 S. o. S. 890.

2982 S. u. ausführlich in Kapitel XI.7.

2983 Touring Club Italiano 2012g, S. 321 f.; Mancini 1983; Galassi 2005d, S. 335.

zeugt von der außerordentlichen Meisterschaft etwa des an der Ausmalung der Cappella di S. Anna beteiligten Malers Antonio Circignani, die malerische Fiktion der Organisation des Tiefenraums im Verhältnis zur plastisch existierenden Architektur so überzeugend anzulegen, dass deren Widerspruch zu der tatsächlich gegebenen Tiefenstaffelung zunächst überhaupt nicht auffällt (Abb. 1425–1428).

Damit erweist sich die Kirche S. Pietro in Perugia im lokalen Kontext sowohl in Bezug auf den Umfang und die Geschlossenheit einer malerischen Dekoration als auch die dabei angewandten, in ihrer Weiterentwicklung neuartigen Gestaltungsprinzipien zunächst einmal als Solitär. Sie hatte in Perugia und der direkten Umgebung kein direktes Vorbild. In der unmittelbaren Folgezeit konnte die Freskenausstattung von S. Pietro dann zwar einen gewissen Vorbildcharakter entfalten, doch wurde die in S. Pietro realisierte Leistung – von S. Maria di Monteluca abgesehen – in Perugia an keiner Stelle erreicht.

Fraglich ist nun, mit welchen Einflüssen die im lokalen Kontext außergewöhnliche Gestaltung der Wanddekoration in S. Pietro zu erklären ist. Dabei soll nun über die drei bisher bereits genannten Beispiele aus dem früheren 16. Jahrhundert (S. Maurizio in Mailand und die Kathedralen in Parma und Cremona), die nach derzeitigem Kenntnisstand einigen Solitärcharakter besitzen, hinaus ermittelt werden, ob sich im späten 16. Jahrhundert unmittelbare Vergleichsbeispiele in einem weitergefassten regionalen und überregionalen Kontext ermitteln lassen.

In Umbrien ist hier zunächst einmal die Ausmalung des Palazzo Bartoletti in Spoleto durch Benedetto Bandiera im Jahre 1587 zu nennen, die tatsächlich ebenfalls raumübergreifend angelegt war und bei der offensichtlich mit ähnlichen Dekorationsstrategien gearbeitet wurde wie in S. Pietro. Aus den bisher verfügbaren Abbildungen bei Brunella Teodori sind eine mehrfigurige Allegorie mit einer Inschrift auf einer in fingierter Tiefenräumlichkeit angelegten, gemalten Steinrahmung sowie eine Groteskendekoration in einem Gewölbe zu sehen.²⁹⁸⁴ Anhand dieses Materials ist es jedoch unmöglich, sich ein übergreifendes Bild von der Gestaltung des hier angewandten Dekorationssystems zu machen. Benedetto Bandiera scheint seinen Stil jedenfalls in den Jahren bis zu seinen Arbeiten in S. Pietro deutlich verändert zu haben.

Als es oben um die Frage der Entwurferschaft des übergreifenden architekturillusionistischen Dekorationssystems in S. Pietro gegangen war, ist jedoch bereits hervorgehoben worden, dass in Umbrien Raumdekorationen erhalten sind, die der Gestaltungsweise des Dekorationssystems in S. Pietro durchaus ähneln. Dabei handelt es sich um die Ausmalung der Räume des Palazzo Cesi in Acquasparta bei Terni, an der um 1580 auch Giovanni Battista Lombardelli beteiligt gewesen war (Abb. 1473–1473v).²⁹⁸⁵ Dabei ist oben bereits herausgearbeitet worden, dass die Übereinstimmungen so stark sind, dass mindestens der Entwurf des ab 1591 gemalten architekturillusionistischen Dekorationssystems im Sanktuarium,

2984 Die Ausstattung ist – ohne weitere Nachweise – genannt bei Teodori 1981, S. 279. Vgl. dort die Abb. 125 und 126.

2985 S. o. Fn. 2807.

wahrscheinlich aber des gesamten Kircheninneren von S. Pietro dem Markeser Maler Lombardelli zugeschrieben werden muss.²⁹⁸⁶

Für diesen von außen kommenden Künstler wird in der Literatur ohnehin vermutet, dass er die jüngere Generation der Peruginer Maler wesentlich beeinflusst habe, indem er nach Perugia Malstilistiken und Dekorationsstrategien importierte, wie sie nicht zuletzt bei der Mitte des 16. Jahrhunderts in der heute verlorenen Umgestaltung des Doms von Orvieto durch Girolamo Muziano, Federico Zuccari, Niccolò Circignani und Cesare Nebbia und in den zeitgenössischen Ausstattungen und Umgestaltungen stadtrömischer Kirchen realisiert worden waren.²⁹⁸⁷ Außerdem sei er es gewesen, der in Perugia stark die Rezeption Federico Baroccis befördert habe.²⁹⁸⁸

Dieser Befund lässt sich auch für S. Pietro in Perugia bestätigen. Dies wird einsichtig, wenn man den vorherigen Werdegang des gegenüber den übrigen Malern deutlich älteren Giovanni Battista Lombardelli betrachtet, der 1537 geboren worden war, und für den mit seinem Tod im Jahre 1592 die Ausmalung von S. Pietro in Perugia das letzte Werk darstellen sollte.²⁹⁸⁹ So bildet bereits das erste für ihn bezeugte Werk die Ausmalung eines Kircheninnenraums, der durch ein groteskes Dekorationssystem gegliedert wurde. Die um 1568 in der Kirche SS. Crocifisso in seiner Heimatstadt Monte Novo (dem heutigen Ostra Vetere) ausgeführten Fresken sind allerdings weitgehend verloren.²⁹⁹⁰

Zwischen 1570 und 1580 ist Lombardelli als Mitglied der Accademia di S. Luca in Rom nachweisbar; er ist hier also ein etablierter Maler. Im Jahre 1579 erfolgt sogar die Aufnahme in die Congregazione dei Virtuosi del Pantheon.²⁹⁹¹ Er scheint jedoch kontinuierlich parallel Aufträge innerhalb als auch außerhalb Roms angenommen zu haben.²⁹⁹² Dabei scheint sich Lombardelli zunächst am Figuren- und Groteskenmaler Marco Marchetti (ca. 1528–1588) und später an Raffaellino Motta (1550–1578) orientiert zu haben.²⁹⁹³

Wie dies bereits mehrfach angedeutet worden ist, fällt Lombardellis Aufenthalt in Rom in jene Zeit, in der etwa seit Pius' V. (1566–1572) und insbesondere in den Regentschaft der Päpste Gregor XIII. (1572–1585), Sixtus V. (1585–1590) und Clemens VIII. (1592–1605) eine Vielzahl römischer Kirchen und Profanbauten unter anderem durch umfangreiche Ausmalungen ausgestattet bzw. umgestaltet worden sind. Eine Vielzahl dieser Umgestaltungen war dabei durch die zahlreichen

2986 S. o. Kapitel [XI.2.b](#)).

2987 Prete 2005, S. 160 mwL; vgl. Testa 1990; Fumi, et al. 1891, S. 380–384 (Fumi liefert auch umfangreiche Quellentranskripte); Cambareri 1995.

2988 Prete 2005, S. 163 mwL.

2989 Bez. Literatur zu Giovanni Battista Lombardelli s. o. Fn. [2422](#).

2990 Die Zuschreibung ist nicht mit letzter Sicherheit geklärt; vgl. Prete 2005, S. 158 f. mwA und entsprechender Literatur.

2991 Ibid., S. 160 meL.

2992 Ibid., S. 160–162 meA.

2993 Ibid., S. 160.

Heiligen Jahre bedingt, die in dieser Epoche von päpstlicher Seite ausgerufen worden waren.²⁹⁹⁴

Lombardelli war an mehreren dieser prominenten Ausstattungskampagnen beteiligt, die zumeist – ähnlich wie in S. Pietro in Perugia – von wechselnden Gruppen einzelner Maler ohne letztlich stilnivellierenden Meister ausgeführt worden waren. Dabei handelte es sich zunächst um die Ausmalung der Loggien Gregors XIII., wobei Lombardelli zwischen 1576 und 1577 unter der Aufsicht von Lorenzo Sabatini und später Marco Marchetti an der Ausstattung des zweiten und Anfang der 1580er Jahre unter Niccolò Circignani an jener des dritten Geschosses beteiligt gewesen war.²⁹⁹⁵ Außerdem soll er zusammen mit Pasquale Cati, Cesare da Ancona und Cristoforo Roncalli an weiteren Projekten Gregors XIII. im Vatikan beteiligt gewesen sein, nämlich der Galleria delle Carte Geografiche (1580–83), den Sale dei Paramenti und der Sala vecchia degli Svizzeri (1582–1583). Den Auftrag für die Kartengalerie mag Lombardelli erhalten haben, weil er bei der Ausmalung des großen Kreuzgangs in S. Domenico in Perugia mit dem auch an der Ausmalung der Sakristei von S. Pietro beteiligten Maler Girolamo Danti zusammengearbeitet hatte, dessen Bruder Ignazio wiederum das Programm für die Dekoration der Kartengalerie vorlegen sollte.²⁹⁹⁶

Die späteren Malereien, die Lombardelli in Rom ausführen sollte, betrafen überwiegend Kirchen und Klostergebäude. So malte er zwischen 1579 und 1584 gemeinsam mit Paris Nogari, Cristoforo Roncalli, Pasquale Cati, Marco Marchetti, Francesco Zucchi, Giacomo Stella und anderen den Kreuzgang von SS. Trinità dei Monti aus.²⁹⁹⁷ In S. Angelo al Corridio malte er über dem Eingang der ersten Kapelle links eine Darstellung der Erscheinung des Erzengels Michael vor dem Papst Gregor vor einer Landschaftsperspektive auf Castel S. Angelo; er war also auch mit Landschaftsmalerei im Kontext von Kirchengemälden vertraut.²⁹⁹⁸ Außerdem war er zwischen 1583 und 1585 neben Andrea Lilli, Cesare Conte, Paris Nogari, Livio Agresti und anderen an der insgesamt zwischen 1582 und 1590 ausgeführten Ausmalung von S. Spirito in Sassia beteiligt; auf ihn gehen offenbar die Darstellungen in der zweiten Kapelle rechts sowie Sibyllen und Propheten an den Pilastern des Eingangs zurück.²⁹⁹⁹ Des Weiteren malte er im Konventssaal von S. Maria sopra Minerva einen heute verlorenen, über acht Lünetten verteilten Historienzyklus und sechs Figuren.³⁰⁰⁰

2994 S. o. Fnn. 68 und 2855.

2995 Zu den Loggien Gregors XIII. vgl. Hess 1967c; Hess 1967d; Hess 1967b; Hess 1967a; Meadows-Rogers 1996.

2996 Prete 2005, S. 160 mEL; Madonna, et al. 1993, S. 93.

2997 Prete 2005, S. 161 mEL.

2998 Ibid., S. 161 mEL.

2999 Ibid., S. 161 mEL; Madonna, et al. 1993, S. 268–275. David Ganz nennt als ausführende Künstler Jacopo Zucchi und Cesare Conti, vgl. Ganz 2003, S. 417 mwL, der darüber hinaus auch noch weitere Angaben macht.

3000 Prete 2005, S. 161 mEL.

Ein umfangreicher Auftrag scheint für Giovanni Battista Lombardelli die zwischen 1585 und 1586 unter Sixtus V. erfolgte malerische Ausstattung von S. Antonio Abate all'Esquilino gewesen zu sein, die Lombardelli gemeinsam mit Niccolò Circignani ausführte. Dabei setzten sie innerhalb der Binnenbilder Illustrationen einer vom Auftraggeber, dem Antonianer-Prior Charles Anisson ausgewählten Buchvorlage in Wandmalerei um. Durch zahlreiche Übermalung sind heute jedoch leider weder Händescheidungen noch eine Beurteilung der ursprünglichen Disposition des Dekorationssystems möglich; erhalten sind nur einzelne mehrfach stark übermalte Binnenbilder.³⁰⁰¹

Ein letztes großes Projekt Lombardellis in Rom scheint schließlich die Ausmalung der ersten beiden Kreuzgänge in S. Pietro in Montorio gewesen zu sein, die er erneut gemeinsam mit Niccolò Circignani ausführte. Dabei soll der erste Kreuzgang von Lombardelli ausgeführt worden sein.³⁰⁰² In späterer Zeit soll Lombardelli dann überwiegend in Umbrien gearbeitet haben; möglicherweise hat er zum Ende der 1580er Jahre hin sogar seinen Wohnsitz vollständig nach Perugia verlegt.³⁰⁰³

Fraglich ist nun, ob die in S. Pietro gewählte spezifische Gestaltungsweise der Wanddekoration in den freskierten Anteilen, die im lokalen Kontext singulär ist und für das sich im regionalen Kontext nur wenige Vergleichsbeispiele aufzeigen lassen, möglicherweise dadurch zu erklären ist, dass der Maler Giovanni Battista Lombardelli, der mit den römischen Kirchendekorationen am Ende des 16. Jahrhunderts nicht nur vertraut, sondern sogar an deren Schaffung beteiligt war, römische Gestaltungsstrategien nach Umbrien bzw. Perugia importierte. Hierzu sollen zunächst jene Projekte mit den Spezifika des Dekorationssystems in S. Pietro in Perugia verglichen werden, an denen Lombardelli unmittelbar beteiligt war und in einem zweiten Schritt auch weitere zeitgenössische römische Beispiele mit einbezogen werden.

Bei der Gestaltung des zweiten und des dritten Stocks der Loggien Gregors XIII. wurden durchaus zahlreiche Dekorationsstrategien angewandt, die sich auch in S. Pietro in Perugia finden. So wurden die Rahmensysteme dort teils aus fingiertem Stuck gewonnen; hinzu kommen allerdings – anders als in S. Pietro – auch tatsächlich plastisch stuckierte Dekorationselemente (Abb. 1476–1479). Dabei belässt es die Malerei an den Wänden dabei, die vorgefundene Architektur zu ergänzen; es erfolgen kaum Erweiterungen in einen imaginären Tiefenraum, wobei auch die Historien nicht wie Erweiterungen des vorgefundenden Raums, sondern tatsächlich wie aufgehängte Tafelbilder wirken. Imaginierte Raumerweiterungen finden sich lediglich im Gewölbe, wo sich Ausblicke in den Himmel entweder jenseits einer gemalten Architekturweiterung oder hinter einem Gerüst aus scheinbar ephemeren Weinranken befinden, die durch Paul Bril und andere gemalt wurden

3001 Ibid., S. 161 mEL; Madonna, et al. 1993, S. 194–198; im Überblick Ganz 2003, S. 412 mwL.

3002 Prete 2005, S. 161 f. mEL.

3003 Madonna, et al. 1993, S. 162 f. mEN.

(Abb. 1478 f.).³⁰⁰⁴ Das Dekorationsvokabular umfasst wie in S. Pietro auch ephemere Festons auch echten Pflanzen und Abfolgen von Kleinfiguren in fingierter unterschiedlicher Medialität. Insgesamt ist das in den Loggien Gregors XIII. Vatikanpalast gewählte Dispositionssystem also dem von S. Pietro ähnlich, aber setzt die dort realisierte spezifische Strategie der Inszenierung von Virtuosität und Souveränität der Malerei nicht derart konsequent um, dass man zu ähnlichen Schlüssen bei der Interpretation des Dekorationssystems kommen würde wie in der Peruginer Benediktinerkirche.

In den Kreuzgängen von SS. Trinità dei Monti (Abb. 1482) und S. Pietro in Montorio (Abb. 1483) sind von der ursprünglichen Dekoration weitgehend nur die in Lünettenform ausgeführten Binnenbilder erhalten. Gemessen an den wenigen Stellen, an denen das umgebende Dekorationssystem trotz der späteren Übermalungen noch sichtbar geblieben ist, scheint es sich um eine außerordentlich schlichte Fiktion einer Ergänzung der vorhandenen Architektur durch ein Gebälk und Lünettenrahmungen gehandelt zu haben, die die Bilder und zumeist durch Kartuschen gerahmte kommentierende Tituli aufgenommen haben. Die Binnenbilder treten dabei nicht ostentativ als Erweiterungen des Betrachtarraums in Erscheinung.

In der zwischen 1582 und 1590 ausgeführten Ausmalung von S. Spirito in Sassia stellt das Hauptchorbild tatsächlich eine großformatige illusionistische Raumerweiterung dar (Abb. 1484).³⁰⁰⁵ Das Dekorationssystem ist als Ergänzung der vorgefundenen Architektur angelegt; geschmückt ist es teils mit kleinformatigen Bilderfolgen und im Bereich der Seitenkapellen auch mit Grottesken. In den Zwickeln des Triumphbogens sind Nischen fingiert, in denen sich als belebt gegebene Figuren befinden; dort ist mit einem über die Bogenprofilierung gelegten Vorhang auch ein fingiertes ephemeres Ausstattungselement zu sehen. Insgesamt wird jedoch auch in S. Spirito trotz einiger Parallelitäten mit S. Pietro die dort vorhandene Strategie einer Inszenierung von Virtuosität und Souveränität der Malerei nicht in vergleichbarer Konsequenz ausgeführt. Deutlich anders als in S. Pietro ist außerdem das Gewölbe des Chorbogens vor der Apsis gestaltet; hier sind die Binnenbilder dicht gefügt und treten tatsächlich als gemalte Bilder und nicht etwa als illusionistische Raumerweiterungen zutage. Dies gilt sogar für die Darstellung Gottvaters mit Engeln, die trotz der angedeuteten Himmelsöffnung eher als Tafelbild denn als illusionistische Raumerweiterung in Erscheinung tritt.

Sofern dies angesichts der mehrfachen Übermalungen noch beurteilt werden kann, ist die malerische Ausstattung von S. Antonio Abate all'Esquilino vollständig in Freskotechnik ausgeführt worden; Dabei besteht die Ausstattung fast ausschließlich aus Historienbildern, die als fingierte Wandteppiche organisiert sind. Zu Brechungen der Wirklichkeitsebenen kommt es dabei nicht. Damit finden sich

3004 Hess 1967d, Tafel 56, Abb. 4; Hess 1967b, Tafel 65, Abb. 1. Vgl. zur Rolle des Landschaftsmalers Paul Bril bei vergleichbaren Umgestaltungen am Ende des 16. Jahrhunderts in Rom Cappelletti 2009b und Cappelletti 2009a.

3005 S. o. Fn. 2999. Zur hier nicht besprochenen Stuckausstattung der Seitenkapellen seit den 1540ern s. Kummer 1993, S. 514–516.

auch hier nur einzelne Parallelen zur Ausstattung von S. Pietro, nicht aber eine durchgehend gleiche Dekorationsstrategie.

Zu berücksichtigen ist an dieser Stelle jedoch noch eine weitere Neuausstattung einer römischen Kirche im ausgehenden 16. Jahrhundert. Dabei handelt es sich um die im 5. Jahrhundert errichtete Rundkirche S. Stefano Rotondo, die Papst Gregor XIII. 1573 dem neu gegründeten Ungarischen Kollegium der Jesuiten übergeben hatte (Abb. 1517–1518k und 1518m–1518hh). Nachdem im Jahr 1580 das Ungarische und das Deutsche Kolleg zusammengelegt worden waren, kam es zwischen 1580 und 1585 zu einer umfassenden Neuausstattungskampagne, an der Gregor XIII. möglicherweise finanziell beteiligt war.³⁰⁰⁶ In diesem Zuge versah Niccolò Circignani 1582 die Innenwände des Umgangs mit einem ursprünglich 31 Bilder umfassenden Märtyrerzyklus, dessen Landschaftshintergründe wahrscheinlich von Matteo da Siena (1553–88) stammen (Abb. 1518–1518j). 1583 oder 1584 schuf der toskanische Maler Antonio Tempesta (um 1555 – vor 1630) zwei weitere Bilder für diesen Zyklus und stattete außerdem die im Nordosten der Kirche gelegene Hauptkapelle der Heiligen Primus und Felicianus mit einem Freskenzyklus aus (Abb. 1517, 1518k).³⁰⁰⁷

Wohl bereits im Jahr 1580 war außerdem um den Hochaltar eine oktagonale Balustrade geschaffen worden; das an der Balustrade mehrfach vorhandene Greifen-Stemma identifiziert sie als Auftrag Gregors XIII. (Abb. 1518m–1518hh).³⁰⁰⁸ Die Balustrade steht auf einer achteckigen steinernen Erhöhung, die den gesamten Altarbereich umfasst und gegenüber der Balustrade nur minimal vorsteht. Sie ist aus Ziegelsteinen und Zement errichtet und mit einem grauweiß gefärbten Stuck-Überzug versehen. Die Balustrade verfügt über je einen Zugang in der Nordost- und in der Südwestwand (vgl. Abb. 1517). Sie springt im Bereich der Kanten (außen), Ecken (innen) und der Zugangszargen leicht vor, ohne echte Pilaster auszubilden. Horizontal besteht sie aus einer ungeschmückten Basis, einer mittleren Bilderzone und einem Gesims, das auf der Außenseite der Balustrade durch ein römisches Kymation geschmückt wird (Abb. 1518m–1518o), innen aber keinen Fries aufweist (Abb. 1518bb–1518hh). Die Nordwest- und die Südostwand umlaufen auf der Innenseite der Balustrade in Form eines Rundbogens jeweils einen vorbestehenden Rundpfeiler der Kirche (Abb. 1518cc, 1518ee und 1518gg).

Die Balustrade verfügt innen und außen über einen insgesamt 24 Bilder umfassenden Historienzyklus in bräunlicher Grisaille, wobei jede Balustradenwand

3006 Datierung der übergreifenden Kampagne: Monssen 1983b, S. 109. Eine Inschrift in S. Stefano Rotondo schreibt die Renovierungen Papst Gregor XIII. zu, nennt aber nicht die Fresken, Bailey 2003, S. 136. Zur Geschichte von S. Stefano Rotondo s. Monssen 1983b, S. 107–109; Bailey 2003, S. 133–135 mwL.

3007 Monssen 1983a; Bailey 1983, S. 135–151. Lebensdaten zu Matteo da Siena nach *ibid.*, S. 135; laut dem Thieme-Becker lebte er von 1533–1588 (N.N. s. v. Matteo da Siena (1533), *ThB* XXIV (1930)). Vgl. zu Antonio Tempesta: Susanne Partsch, s. v. Tempesta, Antonio, in: *AKL online* (https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00151527/html; Zugriff am 19. Februar 2023).

3008 Monssen datiert die Balustrade vorsichtig an den Anfang der Umgestaltungskampagne, da er sie für das liturgisch wichtigste Element hält, Monssen 1983b, S. 109–111.

jeweils über zwei Bilder verfügt. Dies gilt auch für die durch den Pfeilerumlauf modifizierten Mauern, nicht jedoch für die Zugangsmauern, die auf beiden Seiten keine gemalten Bildfelder aufweisen (Abb. 1518mf. sowie 1518bb und 1518ff). Die Bildfelder befinden sich in einer tiefer eingeschnittenen Wandebene, zu deren Tiefe eine Rahmung vermittelt, die außen von einem umgekehrten römischen Kymation, innen von einem Eierstab verziert wird. Die vorspringenden Mauerbereiche weisen jeweils ein ebenfalls zurückspringendes und jeweils in gleicher Form gerahmtes hochformatiges Bildfeld auf, in dem sich grundsätzlich jeweils eine ganzfigurige Heiligendarstellung Stuckrelief befindet. Dabei ist das Relief grauweiß gehalten, der dahinterliegende Fond jedoch ockergelb. Im Bereich der Zugänge und der Innenseiten der die Pfeiler umlaufenden Mauern sind hier die bereits erwähnten, ebenfalls plastisch ausgearbeiteten Greifen zu sehen.³⁰⁰⁹ Die bräunlichen Grisailen bilden zwei Zyklen des Titelheiligen Stephanus: Außen sind zwölf Szenen aus seinem Leben nach der Apostelgeschichte dargestellt (Abb. 1518m–1518aa), innen zwölf postmortale Ereignisse, die meist in Wundern bestehen und überwiegend in Augustinus' *De Civitate Dei* berichtet werden. Die Inhalte der Szenen werden durch lateinische Tituli in Rollwerkkartuschen über den Bildern erläutert.³⁰¹⁰

Eine ähnliche Darstellung querformatiger bräunlicher Grisailen in der unteren Wandebene findet sich auch in S. Pietro in Perugia: So weist die Sockelzone der 1592 an die innere Westwand verlagerten ehemaligen vorderen Chorschränken von S. Pietro Paulus- und Petruszenen auf, die offensichtlich unmittelbar nach der Verlagerung an diese Stelle gemalt worden sind und die darüber befindlichen vorbestehenden Petrus- und Pauluszenen von Orazio Alfani ergänzen (Abb. 239–242). Die Autorschaft dieser Fresken hat sich durch Schriftquellen bisher nicht klären lassen. Aufgrund stilistischer Vergleiche und der Tatsache, dass er der führende Maler der Umgestaltung in S. Pietro jener Zeit gewesen ist, hat Laura Teza die Grisailen Giovanni Battista Lombardelli zugerechnet.³⁰¹¹

Tatsächlich weisen die Grisailen überaus große Ähnlichkeit mit den Fresken an der Balustrade von S. Stefano Rotondo von 1583 auf. Beide Bilderzyklen sind aus dem flächigen Einsatz von drei Farbtönen gewonnen worden, einem dunklen, schattierenden, einem mittleren und einem hellen für die Höhungen (vgl. z. B. Abb. 241 und 1518v). Ein noch dunklerer Farbton wird dabei an einigen Stellen in linearer Form eingesetzt, um einzelne Figuren und Details geradezu zeichnerisch herauszuarbeiten. Auch der skizzenhafte Duktus der Gesichter scheint vergleichbar, ebenso die starke Bewegtheit mancher Figuren (vgl. z. B. Abb. 241 und 1518t). In beiden Zyklen beschränkt sich der Maler nicht auf Farbflächen zur Angabe von Tonwerten, sondern setzt sowohl für Höhungen als auch für Schattierungen kleinflächig außerdem Linienschraffuren ein.³⁰¹² Dies geschieht in S. Stefano Rotondo

3009 Vgl. auch die Beschreibung bei Monssen 1983, S. 109–115.

3010 Eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Grisailen mit einer Nennung der Quellen bei *ibid.*, S. 118–146. Die Transkription der Tituli ist nicht immer vollständig.

3011 S. u. Fn. 4389.

3012 Vgl. *ibid.*, S. 147.

etwa bei Stephanus' Bitte einer Verschonung seiner Peiniger (Abb. 1518y) oder seiner Grablege (Abb. 1518aa), in S. Pietro etwa im unteren Bereich des Stocks des Heiligen rechts vom gekreuzigten Petrus (Abb. 239), im Gewand Petri im „Domine quo vadis?“ (Abb. 240) oder in der Rückenfigur des rechten Werfers bei der versuchten Steinigung Pauli und der dahinter befindlichen Architektur (Abb. 241). Es bestehen allerdings auch Unterschiede zwischen beiden Zyklen; so ist die Farbgebung in S. Pietro eher rötlich, während jene in S. Stefano Rotondo eher ins Gelbliche tendiert. Außerdem weisen die Darstellungen von S. Stefano Rotondo zumeist keine besonders starke Tiefenwirkung auf und wirken dadurch stark inspiriert von Reliefdarstellungen, während die Szenen in S. Pietro durchweg in einer offenen Landschaft stattfinden. Diese Unterschiede mögen aber auch mit den unterschiedlichen Inhalten und dem deutlichen zeitlichen Abstand liegen, der zwischen beiden Zyklen liegt.

Damit erscheint es durchaus denkbar, auch für die Grisailen von S. Stefano Rotondo eine Autorschaft durch Giovanni Battista Lombardelli zu erwägen, der mit Niccolò Circignani ja bereits in den 1580ern beim dritten Geschoss der Loggien Gregors XIII. im Vatikanpalast zusammengearbeitet hatte. Auch später hatten Lombardelli und Niccolò Circignani ja zahlreiche Projekte gemeinsam bestritten, so die malerische Ausstattung von S. Antonio Abate all'Esquilino (1585–86), den Kreuzgang von S. Pietro in Montorio sowie das Sanktuarium von Mongiovinio bei Panicale (1587–89). Es ist also alles andere als unwahrscheinlich, dass Circignani und Lombardelli auch in S. Stefano Rotondo gemeinsam an einem Dekorationsprojekt beteiligt waren.

Sollte Lombardelli nicht selbst der Maler der Grisailen der Balustrade von S. Stefano Rotondo gewesen sein, so erscheint es dennoch naheliegend, in den Grisailen von S. Pietro in Perugia einen durch Giovanni Battista Lombardelli bewirkten Import einer römischen Bildtradition in diese umbrische Kirche zu sehen – was wiederum Laura Tezas Identifikation von Lombardelli mit dem Maler der Grisailen in S. Pietro bekräftigen würde. Bräunliche Grisailen in der Lambris-Ebene der Wand kommen dort nämlich in mehreren weiteren Dekorationen vor, so etwa bereits in der von Perino del Vaga gemalten Sockelzone der von Raffael und Mitarbeitern 1511–1517 ausgemalten *Stanza della Segnatura* (Abb. 1571–1576)³⁰¹³ und in der Sockelzone der ebenfalls von Raffael und Mitarbeitern dekorierten *Sala di Eliodoro* von 1511–1514 (Abb. 1569f.) und jener der *Sala del Costantino* von 1519–1524 (Abb. 1567f.) im Vatikanpalast.

In späterer Zeit findet sich im Vatikanpalast außerdem noch ein weiterer Saal mit einer ähnlichen Dekoration des Lambris', nämlich in der 1580–1582 ausgemalten *Sala della meridiana* in der *Torre dei venti* (Abb. 1578af.). Diese Grisailen hat Leif Holm Monssen dem Maler der großen Historien an den Wänden darüber zuschlagen wollen – und damit niemand anderem als Niccolò Circignani. Über einen Stilvergleich stellte er Ähnlichkeiten zwischen der dortigen Szene des über Bord geworfenen Jona mit den Grisailen an der Balustrade von S. Stefano Rotondo

fest („wilder Esprit“ der Vordergrundfiguren, Schraffuren und Höhungen auf Jonas Körper, skizzenhafte Wiedergabe der Hintergrundfiguren) und bekräftigte damit die Autorschaft Circignanis auch für die Fresken an der Balustrade von S. Stefano Rotondo.³⁰¹⁴ Diese Argumentation hängt allerdings von der Sicherheit der Zuschreibung der Grisailen in der *Sala della meridiana* an Niccolò Circignani ab – zu erwägen wäre, ob hier nicht erneut Giovanni Battista Lombardelli als Maler infrage kommt, der ja tatsächlich in jener Zeit an unterschiedlichen Stellen im Vatikanpalast malte, und das teils sogar in Zusammenarbeit mit Niccolò Circignani. Zu beachten ist an dieser Stelle außerdem, dass sich die Grisailen zumindest in der Behandlung des Tiefenraums deutlich von jenen in S. Stefano Rotondo unterscheiden.

Leif Holm Monssen hat außerdem darauf hingewiesen, dass die bräunlichen, queroblongen Grisailen der römischen Beispiele jeweils in Kombination mit fingierten oder tatsächlichen, gegenüber den queroblongen Historien stärker hervortretenden Reliefs auftreten. Als mögliche Inspirationsquelle käme daher unter anderem die ein ähnliches Dekorationsschema aufweisende Fontana maggiore (1275–1277) von Perugia infrage (Abb. 1518l).³⁰¹⁵ An dieser Stelle ist natürlich schnell der – allerdings wohl deutlich zu weit hergeholte – Gedanke bei der Hand, Giovanni Battista Lombardelli hätte aus dem umbrisch-markesischen Raum die Grundform der zwölfseitigen Fontana maggiore zur Planung für die oktagonale Balustrade von S. Stefano Rotondo beigetragen (vgl. Abb. 1518l und Abb. 1518m–1518o). Umgekehrt könnte Lombardelli jedoch jene Idee von Rom nach S. Pietro importiert haben, fingierte (Raffaels Stanzen in Rom, Chorbereich in S. Pietro in Perugia) oder echte monochrome Plastik (Balustrade in S. Stefano Rotondo in Rom, ehemalige Chorschranken in S. Pietro in Perugia) mit (u. a. monochromen) flächigen Bildern zu kombinieren.

Mit Blick auf sein bisheriges Œuvre ergibt sich insgesamt also der Befund, dass Giovanni Battista Lombardelli zwar im umbrischen Aquasparta eine Ausstattung ausgeführt hat, die S. Pietro in Bezug auf die Medialität, die Organisation des Dekorationssystems als den Betrachterraum erweiternde Architektur in Fortführung der vorhandenen, dem Repertoire unterschiedlicher Binnenbild-Genres und der Durchbrechung von Wirklichkeitsebenen ähnelt, dass in den römischen Projekten, an denen er beteiligt war, jedoch lediglich – jeweils unterschiedliche – einzelne Elemente der in S. Pietro realisierten Dekorationsstrategie umgesetzt worden sind. Die hohe Komplexität der in S. Pietro geschaffenen Dekorationsstrategie ist jedoch in keinem der römischen Projekte erreicht worden, an denen Lombardelli direkt beteiligt war.

Fraglich ist jedoch, ob in sonstigen der zahlreichen Kirchen, die im ausgehenden 16. Jahrhundert in Rom umgestaltet worden sind, eine ähnliche Dekorationsstrategie wie in S. Pietro realisiert worden ist. Dabei werden hier nur jene Kirchen betrachtet, bei der die Umgestaltung über einzelne kleinere Binnenbereiche wie etwa

3014 Monssen 1983b, S. 146 f.

3015 Ibid., S. 115–117; vgl. zur Fontana Maggiore Touring Club Italiano 2012g, S. 112.

eine Apsiskalotte hinausgehen. Die zwischen 1556 und 1557 ausgeführte Ausmalung der Apsiswand und des Sanktuariums von S. Maria dell'Orto durch Federico und Taddeo Zuccari im Auftrag der Università degli Fruttaroli erfolgte in Form stuckgerahmter großformatiger Historien, die damit als Bilder und nicht als illusionistische Erweiterung des Betrachtterraums in Erscheinung treten. Die wandgliedernden Pilaster wurden mit Stuck und *Marmo finto* ausgestaltet (Abb. 1502–1506).³⁰¹⁶

Ganz anders ist dagegen die Gestaltungsstrategie in S. Eligio degli Orefici, deren Sanktuarium zwischen 1565 und 1567 im Auftrag der Università degli Orefici ed Argentieri durch Matteo da Lecce nach einem Entwurf Taddeo Zuccaris ausgemalt wurde (Abb. 1507 f.).³⁰¹⁷ Hier ist die Dekoration in Form einer nahezu vollständig im Medium der Malerei ausgeführten Erweiterung der vorhandenen Architektur ausgeführt. Die dekorativen Bereiche sind in Form grotesker Motive oder kleinfiguriger Bildabfolgen ähnlich wie in S. Pietro gestaltet, ebenso wie die Motivik mit Figuren in Nischen, Gemmen, Masken und Festons. Das Gewölbe des Chorbogens erscheint jedoch erneut als Abfolge von hier scheinbar aufgehängten gerahmten Historien. Insgesamt ist die Dekoration in S. Eligio degli Orefici in ihrer an Raffael orientierten Gestaltungsweise der Dekoration von S. Pietro sehr ähnlich, doch fehlt es an einer derartig offensiven Zurschaustellung von Brechungen, wie sie in der Peruginer Benediktinerkirche in Erscheinung treten.

Bei der zwischen 1565 und 1568 im Auftrag von Kardinal Clemente Dolera durch Niccolò Trometta ausgeführten Umgestaltung des Sanktuariums von S. Maria in Aracoeli findet sich im Bereich des Triumphbogens eine illusionistische Raumerweiterung, die durch scheinbar belebte und im Betrachtterraum vorhandene monumentale Figuren belebt wird; im Sanktuarium selbst erfolgt die Organisation der Binnenbilder weitgehend durch ein aufwendiges Stuckrahmungssystem, auf dem allerdings an einzelnen Stellen malerisch fingierte tiefenräumliche Erweiterungen angedeutet werden (Abb. 1509 f.).³⁰¹⁸ Ein ähnlich gemischtes Bild ergibt sich auch bei dem 1571/72 im Auftrag von Kardinal Federico Cesi umgestalteten Sanktuarium von S. Caterina dei Funari durch Federico Zuccari, Raffaellino Mota und Livio Agresti. Hier finden sich im Bereich der Sockelzone Einzelfiguren vor einer Architektur, die den Betrachtterraum fiktiv erweitert, während die *Quadri laterali* ebenso wie das ursprüngliche Hauptaltarbild als plastisch gerahmte tatsächliche bzw. vorgebliche Tafelbilder ausgeführt wurden.³⁰¹⁹ Vergleichbar ist auch der Befund bei der 1577 durch Jacopo Coppi verantworteten Umgestaltung des Sanktuariums von S. Pietro in Vincoli (Abb. 1511 f.).³⁰²⁰ Hier sind an den Wänden die Rahmungen zwar ebenfalls gemalt, doch sind die Binnenbilder formatfüllend, und es finden sich keinerlei Figuren oder sonstige Elemente, die die Rahmungen beleben

3016 Zur Umgestaltung von S. Maria dell'Orto vgl. Ganz 2003, S. 411 mwL.

3017 Vgl. dazu im Überblick *ibid.*, S. 411 mwL, außerdem De Simoni 1984.

3018 Zu dieser Umgestaltung s. im Überblick Ganz 2003, S. 411 mwL.

3019 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 411 mwL.

3020 Zu dieser Umgestaltung s. im Überblick *ibid.*, S. 411 mwL.

würden. Im Gewölbe findet sich dagegen ein netzartiges fingiertes Rahmensystem, wobei die tiefenräumlich erweiterten Bilder wie Blicke in einen Setzkasten wirken.

Im zwischen 1580 und 1588 durch Giovanni Balducci, Cesare Nebbia, Cristoforo Roncalli, Francesco Zucchi und andere ausgemalten Oratorio S. Giovanni Decollato wird die Wand durch eine allein im Medium der Malerei ausgeführte, fingierte, raumerweiternde Architektur gegliedert; die darin enthaltenen Historien sind dabei als raumerweiternde Ausblicke organisiert (Abb. 1514–1516).³⁰²¹ Ähnlich verhält es sich in Bezug auf die Architektur bei den 1582–1585 durch Niccolò Circignani und Matteo da Siena erfolgten Ausmalungen im Umgang von S. Stefano Rotondo (Abb. 1518–1518j).³⁰²² Die Bilder sind hier allerdings durch fingierte Holzrahmen eingefasst und wirken letztlich wie Tafelbilder und nicht etwa raumerweiternde Ausblicke; die vertikal gliedernden Säulen entstammen der vorgefundenen Architektur. Indem den einzelnen Bildern außerdem noch Tituli beigegeben sind, weist die Ausstattung von S. Stefano Rotondo sehr starke Ähnlichkeiten mit den Kreuzgängen in SS. Trinità dei Monti und S. Pietro in Montorio auf.

In der durch spätere Überarbeitungen weitgehend verlorenen Ausstattung der Vierung sowie der Kuppel im Gesù durch Girolamo Muziano, Andrea Lilio und Giovanni de Vecchi zwischen 1582 und 1590 im Auftrag von Kardinal Alessandro Farnese waren die Bildfelder erneut durch Stuckeinfassungen vorgegeben worden; im Kuppeltambour ist die Dekoration sogar ausschließlich durch plastisch durchgebildete Elemente gebildet (Abb. 1519).³⁰²³ Bei einem weiteren Auftrag Farneses, der zwischen 1584 und 1598 ausgeführten überarbeitenden Restaurierung des Apsismosaiks von S. Maria Scala Coeli durch Giovanni de Vecchi, Vincenzo Stella und Francesco Zucchi findet sich dagegen ein aus den bisherigen Ausstattungen unbekanntes Element; so überschreiten mehrere Figuren mit ihren Füßen die fingierte Rahmengrenze der Apsiskalotte (Abb. 1520).³⁰²⁴ Damit ist sowohl ein direkter Bezug zum Betrachtterraum als auch eine Überschreitung von Binnenbild-Grenzen gegeben. Dagegen sind im 1585 unter dem Generalprokurator und Abtgeneral der Silvestriner, Remigio Dusnami, durch Cesare Nebbia und Rocco Solari ausgestalteten S. Stefano del Cacco weite Anteile der Ausstattung durch Stuck gebildet, der auch die einzelnen gemalten Bilder rahmt, die so tatsächlich nur als an die Wand gehängte und medial differente Einzelbilder in Erscheinung treten.³⁰²⁵

Die Ausmalung der Altarwand von S. Lorenzo in Panisperna wurde zwischen 1585 und 1589 als monumentales einheitliches Wandbild ausgeführt; Grenzüberschreitungen mag man darin sehen, dass im oberen Bereich Stuckelemente über die gemalte Wand gelegt sind (Abb. 1527).³⁰²⁶ Die 1588 im Auftrag von

3021 Madonna, et al. 1993, S. 204–210.

3022 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. Bailey 2003, S. 133–152; Ganz 2003, S. 417; Monssen 1982; Monssen 1983a, Monssen 1983b, jew. mwL. S. außerdem o. S. 928.

3023 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. Ganz 2003, S. 413 mwL.

3024 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 415 mwL.

3025 Die Apsis wurde allerdings 1606–1617 neu errichtet; vgl. *ibid.*, S. 417 mwL.

3026 So jedenfalls Ganz, s. *ibid.*, S. 414 mwL.

Kardinal Enrico Caetani durch Niccolò Circignani ausgeführte Vierungsausmalung ist dagegen als Erweiterung der vorhandenen Architektur angelegt, bei der im Kuppelbereich scheinbar lebendige Figuren zwischen fingierten Pilastern vor einer Himmelsöffnung stehen. Vor diesen als realer Himmelsausblick zu verstehenden Bereich legt sich von oben ein ebenfalls realistisch gegebenes Gewölk mit einer Glorie Christi und Engeln; ähnlich wie in S. Pietro wird also das Überzeitige zwar scheinbar realistisch gegeben, andererseits findet sich mit der Überlagerung eines Himmels durch einen Himmel ein Moment der Brechung, das das obere Gewölk eindeutig als Parusie kennzeichnet.³⁰²⁷

Ganz anders ist dagegen der Innenraum S. Maria ai Monti gestaltet, der im Auftrag von Kardinal Lorenzo Bianchetti zwischen 1588 und 1609 von Giovanni und Cristoforo Casolani sowie Giovanni Anguilla mit Stuckaturen und durch Francesco Carrino, Vincenzo Conti, Baldassare Croce, Marco Ganassini, Orazio Gentileschi, Paolo Guidotti, Cesare Nebbia, Ferdinando Sermei und Cesare Torelli mit Fresken ausgestattet wurde (Abb. 1529–1532 und 1534).³⁰²⁸ Hier ist das disponierende Dekorationssystem nahezu vollständig aus plastischen Elementen und insbesondere durch Stuck ausgeführt. Dieses besteht überwiegend aus architektonischen Elementen, die aber beispielsweise in der Apsiskalotte durch Engel belebt werden, die teils auch die vorgegebenen Grenzen überschreiten. Allerdings erscheinen diese in weißer Farbe gefassten Figuren trotz ihrer Bewegungen genau als das, was sie tatsächlich sind, nämlich als stuckierte Skulpturen. Die freskierten Bilder beschränken sich – abgesehen von der Fiktion eines ephemeren Vorhangs in der untersten Zone der Apsiswände – auf die durch die Stuckatur vorgegebenen Rahmen; sie erscheinen damit ebenfalls ostentativ als Bilder und nicht etwa als fingierte Erweiterungen des Betrachterraums. Damit ähnelt die hier gewählte Gestaltungsweise stark jener des kurz zuvor begonnenen Gesù³⁰²⁹ und der zwischen ca. 1586 und 1589 ausgestatteten Cappella Sistina in S. Maria Maggiore (Abb. 1537).³⁰³⁰

Die zwischen 1589 und 1591 geschaffene Ausstattung der Wände und Gewölbe von S. Girolamo degli Schiavoni (ihr heutiger Name ist S. Girolamo dei Croati) wurde dagegen wieder ganz überwiegend im Medium der Malerei realisiert (Abb. 1539–1541).³⁰³¹ Dabei legten die Maler Giovanni Guerra, Paolo Guidotti, Andrea Lilio, Avanzino Nucci, Paris Nogari und Antonio Viviani die großformatigen Historien an den Wänden als *Arazzi finti* an (Abb. 1539); in der Vierungskuppel malten sie dagegen einen Himmelsausblick jenseits einer fingierten, die vorhandene nach oben verlängernden Architektur (Abb. 1541). Im Langhausgewölbe findet sich in den Randbereichen eine fingierter Bauschmuck in

3027 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 417 mwL.

3028 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 414 mwL; Kummer 1993, S. 530–532.

3029 Ein Vergleich der stuckierten Kapellenausstattungen (und nicht der Kuppel) des Gesù und S. Spirito in Sassia findet sich in Kummer 1993, S. 530.

3030 Buchowiecki 1967, S. 241, 265 f.

3031 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. Ganz 2003, S. 419, 414 mwL.

Ergänzung der Architektur; im zentralen Bereich ist dagegen ein großer Himmelsausblick zu sehen (Abb. 1540). Hier wird allerdings offenbar bewusst im Unklaren gelassen, ob es sich der Fiktion nach um ein Bild oder eine tatsächlich vorhandene Himmelsöffnung handeln soll, indem der fingierte Rahmen entsprechend seiner Gestaltung sowohl als Abschluss der fingierten Architektur der Randbereiche als auch als Bilderrahmen gedeutet werden kann. In der fingierten Architektur finden sich buntfarbige und belebt gegebene Figuren; sie sind ebenso wie die sie umgebenden, scheinbar ephemeren Festons der Fiktion nach im Betrachtterraum vorhanden. Auch ergibt sich eine größere Vielfalt der Malstile und Genres; so gibt es Grisailen, buntfarbige Bilder, Portraits und Historien. Brechungen über die vom Dekorationssystem vorgegebenen Grenzen hinweg – wie etwa eine Überschreitung von Rahmengrenzen oder eine ostentativ einheitliche Gestaltung von Figuren und Räumen innerhalb und außerhalb der Binnenbilder erfolgt dagegen nicht. Damit ist die Gestaltung von S. Girolamo dei Croati der von S. Pietro in Perugia sehr ähnlich, wird aber nicht in jener Konsequenz durchgeführt, die erst zu der in diesem Text vorgelegten spezifischen Interpretation des Dekorationssystems der Peruginer Benediktinerkirche geführt hat.

Bis ca. 1590 sind außerdem zahlreiche weitere Umgestaltungen ausgeführt worden, die heute allerdings verloren sind und über deren Dekorationen sich kaum weitergehende Aussagen treffen lassen, dies betrifft etwa die Umgestaltung von S. Maria in Trivio (1575–84),³⁰³² die unter anderem durch Niccolò Circignani ausgeführte Ausmalung von S. Tommaso in Canterbury (1580–84),³⁰³³ die möglicherweise der Gestaltung in S. Antonio all'Esquilino ähnlich war, sowie die Umgestaltungen von S. Sisto Vecchio (1582),³⁰³⁴ S. Apollinare (1582–84) und die teilweise verlorenen Umgestaltungen von S. Luigi dei Francesi (1582–86),³⁰³⁵ S. Cecilia in Trastevere (1584),³⁰³⁶ S. Sabina (1585–87),³⁰³⁷ SS. Giovanni e Paolo (1587–88),³⁰³⁸ S. Lorenzo in Damaso (1587–89).³⁰³⁹

Damit finden sich also in einer Vielzahl von Kirchengestaltungen, die in Rom vor 1591 ausgeführt worden sind, einzelne oder mehrere jener Elemente, die ab diesem Jahr bei der Ausstattung von S. Pietro in Perugia realisiert worden sind, und die erst in ihrem Zusammenspiel die im vorliegenden Text herausgearbeitete, ganz spezifische ästhetische wie inhaltliche Wirkung auf den Betrachter ergeben haben. Dabei geht es insbesondere um die Tatsache, dass die oberen Bereiche in S. Pietro ausschließlich im Medium der Malerei ausgeführt worden sind, dass das Dekorationssystem als eine den vorhandenen Bau kommentierende und

3032 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 416 mwL.

3033 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 418 mwL.

3034 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 417 mwL.

3035 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 414 mwL.

3036 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 413 mwL.

3037 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 417 mwL.

3038 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 413 mwL.

3039 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. *ibid.*, S. 414 mwL.

erweiternde fingierte Architektur angelegt wurden, sodass das Dargestellte jeweils als unmittelbar im Betrachtterraum vorhanden erscheint, dass die Binnenbilder allen möglichen Genres und Malstilen angehören, und dass im Dekorationssystem von S. Pietro zahlreiche Brechungsstrategien realisiert wurden, bei denen die physische, physiologische und auf die Betrachtererwartung gerichtete Kontinuität immer wieder kontrolliert gebrochen wird. Die Wirkung dieser Strategie hatte vor allem in einer unmittelbaren Vergegenwärtigung des Darstellten für den Betrachter gelegen, während die Brechungen vor allem auf ein hohes Reflexionsniveau bei Entwurf und Umsetzung der Malerei verdeutlichen sollten, wobei vor allem deutlich werden sollte, dass es sich trotz der scheinbaren Realität der jeweiligen Darstellungen in Wahrheit doch um Gemaltes handelte. Schließlich hatte sich die Ausstattung von S. Pietro als ein Beitrag zum Paragone der Kunstgattungen interpretieren lassen, in dem die Malerei als allen anderen Gattungen überlegen erscheinen sollte.

Indem nun in den bis 1591 ausgeführten römischen Kirchengestaltungen an keiner Stelle sämtliche oder nahezu sämtliche Elemente umgesetzt wurden, die in der Ausstattung von S. Pietro vorhanden sind, ist auch in keiner der dortigen Kirchen jene spezifische Wirkung auf den Betrachter erzielt worden, die die zumindest in den freskierten Anteilen weitgehend bereits zwischen 1591 und 1592 umgesetzte bildnerische Dekoration von S. Pietro in Perugia zu entfalten vermag. Hinzu kommt, dass sich sowohl in der Proportionierung der Dekorationsanteile wie auch in der stilistischen Gestaltung von Figuren, dekorativen Elementen sowie Rahmen- und Zierleisten teils größere Unterschiede zur Dekoration in S. Pietro ergeben.

Damit lässt sich die im regionalen Kontext außergewöhnliche Ausstattung von S. Pietro in Perugia zunächst einmal auch nicht allein dadurch erklären, dass der an ihrer Schaffung offenbar an zentraler Stelle beteiligte Giovanni Battista Lombardelli schlicht Dekorationsstrategien nach Perugia übertragen hätte, die zuvor bereits in römischen Kirchen realisiert worden wären, zumal auch jene Kirchen, an deren Dekoration er selbst beteiligt war, deutlich anders gestaltet waren als die Peruginer Peterskirche.

Ein leicht abweichender Befund ergibt sich allerdings, wenn man den Blick weg allein von vor 1591 realisierten Kirchenraumausstattungen richtet und auch auf andere Raumtypen bzw. spätere Ausstattungskampagnen schaut. So ergeben sich beispielsweise in manchen Bereichen der in zwei Kampagnen in den Jahren 1587 und 1589 ausgeführten Ausstattung der Wallfahrtskirche SS. Salvatore della Scala Santa erhebliche Parallelitäten zur Ausstattung von S. Pietro in Perugia. Dieser Bau war im Auftrag von Papst Sixtus V. nach dem Abriss des alten Lateranpalasts zwischen 1585 und 1589 von Domenico Fontana errichtet und anschließend malerisch ausgestattet worden.³⁰⁴⁰ Der Befund einer größeren Ähnlichkeit zu S. Pietro in Perugia gilt allerdings noch nicht für die drei zentralen Stiegen, deren Wände und Gewölbe 1587 nach einem künstlerischen Entwurf von Cesare Nebbia

3040 Zur Bauerrichtung vgl. Buchowiecki 1967, S. 94–98; Madonna, et al. 1993, S. 135; Sensi 2003, S. 210 Fn. 13 meL; zu den beiden Ausmalkampagnen vgl. Zuccari 2009; zu ihrer Datierung vgl. *ibid.*, S. 34f.

und Giovanni Guerra durch Andrea Lilio d'Ancona, Antonio Viviani d'Urbino, Giovanni Baglione, Paul Bril, Vincenzo Conti, Baldassare Croce, Ferraù Fenzoni da Faenza, Paolo Guidotti, Andrea Lilio, Paris Nogari, Avanzino Nucci, Giovanni Battista Ricci und Giacomo Stella ausgemalt worden sind (Abb. 1542).³⁰⁴¹ Die Dekoration ist zwar allein durch Freskotechnik ausgeführt, und sie ist als fingierte Ergänzung der vorhandenen Architektur angelegt. Allerdings sind die dekorativen Anteile nicht durch Figuren oder ephemere Ausstattungselemente belebt, und die Historien an den Wänden und im Gewölbe treten tatsächlich als gerahmte und gemalte Bilder in Erscheinung.

Anders verhält es sich dagegen bei den Gewölben der die Cappella Sancta Sanctorum flankierenden Cappella di S. Lorenzo und Cappella di S. Silvestro, die im Zuge der zweiten Kampagne im Jahre 1589 ausgemalt wurden (Abb. 1543–1545).³⁰⁴² Sie wurden wahrscheinlich von Baldassare Croce, Andrea Lilio, einem Schüler Paris Nogar, Giovanni und Cherubino Alberti, Cesare Conti, Paolo Guidotti, Girolamo Nanni, Lattanzio Mainardi sowie Paul Bril gemalt.³⁰⁴³ Hier ist die Ausstattung insgesamt als Ergänzung und Erweiterung der vorgefundenen Architektur und damit als erweiternder Bestandteil des Betrachtterraums angelegt; es ergeben sich dabei zahlreiche Himmelsöffnungen jenseits dieser fingierten Architektur. Die Decken sind dabei durch flächige oder fingiert plastische buntfarbige Bänder und Friese gegliedert, die an die Seitenschiffdekoration in S. Pietro in Perugia erinnern. Auch finden sich an beiden Decken die auch in S. Pietro in diesen Bereichen anzutreffenden grotesken Dekorationselemente. Die Binnenbilder und Dekorationsfiguren weisen eine hohe Bandbreite an Stilen und Gattungen auf; so finden sich buntfarbige wie monochrome Bilder, Historien, Portraitfiguren und von Paul Bril gemalte Landschaften mit Kleinfiguren. Auch gibt es ähnliche Brechungen wie in S. Pietro, bei der sich einzelne Figuren über das vorgegebene Dekorationsraster hinwegsetzen; so überschneiden etwa einzelne Figuren im Gewölbebereich die ihnen vorgegebenen Felder (Abb. 1544f.). Auch erinnern zahlreiche Rahmenformen sowohl im Gewölbe als auch im Lünettenbereich an jene, die auch in S. Pietro in Perugia umgesetzt worden sind (Abb. 1543).

3041 Sicher belegt sind nur Cesare Nebbia und Giovanni Guerra; die Beteiligung der übrigen Maler gehen auf spätere Angaben Giovanni Bagliones zurück. An anderer Stelle nennt Baglione außerdem Prospero Orsi und Cesare Torelli. Die Beteiligung weiterer Maler ist später auf dem Wege von Zuschreibungen behauptet worden, so etwa Ercolino Bolognese, Cesare Conti, Giuseppe Franco „dalle Londole“, Giovanni Battista Pozzo, Angelo Righi „da Orvieto“ bzw. „del Nebbia“, Ventura Salimbene, Antonio Scalvati Ferdinando Sermei Giorgio Picchi, Giovanni und Cherubino Alberti sowie Cesare Rossetti. Zuccari 2009, S. 39 f.; vgl. auch Buchowiecki 1967, S. 96. An anderer Stelle werden dagegen Giovanni Battista Ricci, Giacomo Stella, Paris Nogari, Andrea Lilio, Paul Bril und Giovanni Baglione „und andere“ („e altri“) genannt, vgl. Touring Club Italiano 2012f, S. 297. Die beiden äußeren Stiegen sind lediglich durch ein zentrales Papstwappen geschmückt.

3042 Zuccari 2009, S. 40–45; Buchowiecki 1967, S. 98.

3043 Diese Einschätzung beruht ausschließlich auf Zuschreibungen, vgl. Zuccari 2009, S. 40–45.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit der ebenfalls unter Papst Sixtus V. zwischen 1587 und 1590 errichteten und zwischen 1588 und 89 durch Cesare Nebbia und Giovanni Guerra freskierten Bibliothek des Vatikanpalasts (Abb. 1546).³⁰⁴⁴ So ist auch das Gewölbe des dortigen Salone Sistino als groteskes Dekorationssystem disponiert, doch fehlt es hier vollkommen an fingierten Erweiterungen der vorhandenen Architektur; die Malerei verbleibt hier rein flächig. Dies gilt auch für die an den Wänden aufgemalten großformatigen Historien, die als gerahmte, tatsächlich gemalte Bilder in Erscheinung treten und sogar für die Heiligenportraits an den Pfeilern, die zwar der Darstellungslogik nach eigentlich real vorhandene Figuren in fingierten Nischen darstellen, die jedoch kaum als solche, sondern vielmehr ebenfalls als tatsächlich gemalte, flächige Bilder in Erscheinung treten.

Anders verhält es sich dagegen wiederum in der während der Regierungszeit Clemens VIII. zwischen 1593 und 1597 im Auftrag von Kardinal Girolamo Rusticucci nach einem Entwurf von Carlo Maderno durch Cesare Nebbia, Tommaso Laureti, Paris Nogari, Baldassare Croce, Giovanni Guerra, Orazio Gentilone und Giovanni Antonio Paracca ausgestatteten Kirche S. Susanna (Abb. 1547–1549).³⁰⁴⁵ Während im Chorbereich sämtliche Fresken ähnlich wie im Gesù oder S. Maria ai Monti durch eine aus Stuck gefertigte architektonische Gliederung eingefasst sind und damit als gemalte Glieder in Erscheinung treten (Abb. 1547f.), sind die Seitenwände und die Rückwand des Langhauses tatsächlich fast ausschließlich³⁰⁴⁶ als allein im Medium der Malerei ausgeführte tiefenräumliche Erweiterung des vorhandenen Raums angelegt (Abb. 1547 und 1549). Dabei werden an den Seitenwänden die real vorhandenen Pilaster durch zwei flankierende gedrehte Säulen auf hohen Postamenten flankiert, die ein ungefähr auf Mitte der Fenster befindliches, nicht den vorgefundenen Architekturvorgaben korrespondierendes Gebälk tragen. Diese wird von Figuren belebt und durch Festons geschmückt, wobei sich einige Übertritte in Bezug auf die vorgegebenen Raumgrenzen ergeben. Zwischen den Pfeilern befinden sich großformatige Historien, deren Anbringung durch das auch aus zahlreichen früheren Ausstattungen bekannte Arazzo-finto-Motiv motiviert wird. Allerdings sind hier die fingierten Wandteppiche nicht weitgehend flächig gegeben wie etwa in den Darstellungen Giovanni Battista Lombardellis in S. Antonio Abate all'Esquilino (Abb. 1485–1501); vielmehr haben die Teppiche großzügige Bordüren, hängen in der Mitte leicht durch und sind an den Seiten stark gerefft. Damit finden sich hier stärkere Verweise darauf, dass hier in der Tat

3044 Vgl. zu dieser Ausstattung Madonna, et al. 1993, S. 77–90 mwL.

3045 Zu dieser Ausstattungskampagne vgl. Ganz 2003, S. 410, 418 mwL. Zu den Kirchenumgestaltungen zur Regierungszeit Clemens' VIII. und seiner Nachfolger vgl. Sette 1989; Benedetti 1997; Miarelli Mariani 1997 und – mit Blick auf die zahlreichen in jener Zeit gefeierten Heiligen Jahre – Barberini und Dickmann 2000.

3046 Ausnahmen von der Durchbildung allein mit den Mitteln der Malerei bilden etwa die Skulpturen auf den Postamenten der Seitenschiffe, die Rahmungen der Türen sowie der Windfang und die Orgel an der Westwand, die in ihrem heutigen Bestand allerdings jüngeren Datums sind.

ephemere Ausstattungselemente gemeint sein sollen, die der Fiktion nach real vorhanden sind. Auffällig ist im Übrigen, dass die Gestaltung der Wandflächen im Bereich der *Quadri laterali* von S. Susanna (Abb. 1548) in der Disposition und der künstlerischen Gestaltungsweise stark der Gestaltung der Chorseitenwände in S. Pietro ähnelt (Abb. 436 f. und 442). Offenbar soll der Fiktion nach in der Peruginer Peterskirche eine Ausstattungsform gemeint sein, wie sie im Sanktuarium von S. Susanna in tatsächlich dreidimensionaler Medialität realisiert worden ist.

Ein zentrales späteres Vergleichsobjekt zu S. Pietro in Perugia bildet in Rom schließlich auch die im Auftrag von Claudio Aquaviva, dem damaligen Ordensgeneral der Jesuiten, zwischen 1599 und 1603 geschaffene Ausstattung der Jesuitenkirche S. Vitale.³⁰⁴⁷ Ähnlich wie in S. Pietro und S. Susanna handelte sich dabei um die Umgestaltung eines seit langer Zeit vorbestehenden Bauwerks. Die Ausstattung wurde vollständig im Medium der Malerei ausgeführt und als eine fiktive Erweiterung der vorgefundenen Architektur angelegt. Dabei wurden die weitgehend ungestalteten Wände der Saalkirche durch eine monumentale komposite Ordnung mit gekuppelten Säulen gegliedert und fiktiv nach außen erweitert. In den Interkolumnien wurden in fingierten Rahmungen bzw. Ädikulen im Langhausbereich zwei Bilderzyklen angelegt, wobei im unteren Register als kleinfigurige Landschaftsdarstellungen gegebene Märtyrerszenen zu sehen sind, während im oberen Register reale Fensteröffnungen und fingierte Nischen mit Heiligenfiguren. Diese vollkommen fingierte Ordnung wird durch je zwei Seitenaltäre mit tatsächlich gebauten, vorspringenden Ädikulen unterbrochen. Die Figuren in den Nischen sind als scheinbar lebendig gegeben, die Landschaftsdarstellungen erscheinen als real vorhandene Ausblicke jenseits eines Fensterrahmens.

Die Gestaltung des Sanktuariums ist weitgehend ähnlich (Abb. 1560–1566). Hier finden sich an den Seitenwänden jeweils eine großformatige Historie in aufwendiger fingierter Holzrahmung, die den gekuppelten Säulen scheinbar vorgelegt ist; darunter flankieren zwei tatsächlich plastische Nischen mit tatsächlich vorhandenen Statuen je eine Tür mit plastischer Ädikulenrahmung. Auf den Bilderrahmen sitzen lebendig gegebene Putten, die mit ihren Füßen die Historien überschneiden. Die Apsis wird von zwei schmalen Wandstreifen flankiert, an denen sich je eine kleinformatige Historie befindet, die analog den *Quadri laterali* gemalt und disponiert ist. In den darüber befindlichen Zwickeln schweben zwei Engel, die die ihnen vorgegebene fingierte Rahmung nicht respektieren. Die Apsiskalotte ist als einheitliche, ungerahmte Historie ausgestaltet; in der Wand darunter flankieren zwei Gemälde in fingierter Pilasterrahmung einen durch plastische Rahmung eingefasstes Hochaltarbild.

Damit bildet die neun Jahre später als die Raumhüllengestaltung von S. Pietro begonnene Ausmalung von S. Vitale jene Kirchengestaltung, die der Peruginer Benediktinerkirche noch am nächsten kommt. Entscheidend ist dabei, dass hier tatsächlich ein kirchlicher Gesamttraum malerisch ausgestattet wurde, dass dieser konsequent als architektonisch aufgefasste Erweiterung des Betrachtungsraums

3047 Vgl. zu dieser Ausstattungskampagne Ganz 2003, S. 418 mwL.

angelegt ist, dass zahlreiche der in S. Pietro verwendeten Malgattungen wie etwa Portrait- Historien und Landschaftsmalerei verwendet wurden und dass auch in S. Vitale zahlreiche Brechungsstrategien realisiert wurden. Es ergeben sich allerdings auch zahlreiche Unterschiede zu S. Pietro; so fehlen zahlreiche der dort verwendeten Motive wie etwa Grotesken oder kleinformatige Bildzyklen oder etwa monochrome Malerei. Insgesamt wirkt die Ausstattung von S. Vitale sehr viel nüchterner und weniger detailfreudig als jene in S. Pietro in Perugia; damit fehlt es auch an jener Zeigelust unterschiedlicher Brechungsstrategien, die die Gestaltung der Peruginer Peterskirche kennzeichnet. Eine Zusammenfügung großformatiger, ungerahmter Ölbildzyklen und wandübergreifender Fresken ist in Rom ohnehin an keiner Stelle zu finden.

Damit ist also zu konstatieren, dass in Rom mit der Ausmalung der Cappella S. Lorenzo und S. Silvestro in SS. Salvatore della Scala ungefähr gleichzeitig in einzelnen nichtkirchlichen Räumen ähnliche Dekorationen wie in S. Pietro in Perugia ausgeführt werden, dass solche Dekorationsstrategien jedoch in Kircheninnenräumen erst später als in S. Pietro realisiert werden und dabei immer hinter der dort erzielten Gesamtwirkung zurückbleiben.

Damit erscheint die 1591 begonnene malerische Umgestaltung von S. Pietro in Perugia, wie dies bereits bei zahlreichen Umgestaltungskampagnen in den Jahrhunderten zuvor zu konstatieren war, als zukunftsweisende Pionierarbeit. In der sämtliche Oberflächen umfassenden bildlichen Dekoration, der Anwendung der Strategien der Virtuosität und Souveränität der Malerei sowie einzelner spezifischer Bildprogramme geht ihr lediglich die Kirche S. Maurizio in Mailand voraus.³⁰⁴⁸ Es scheint also, als wäre die im überregionalen Vergleich herausragende und zukunftsweisende Qualität der bildnerischen Ausstattung von S. Pietro in Perugia vor allem damit zu erklären, dass man in S. Pietro in Perugia einerseits über die Ressourcen verfügte, ein derart ambitioniertes Ausstattungsprojekt durchzuführen und andererseits gleichzeitig die Bereitschaft bestand, künstlerische Wagnisse einzugehen, die in zentralen Orten wie etwa dem Rom des ausgehenden 16. Jahrhunderts nicht möglich waren. Gleichzeitig stellten die Netzwerke der Cassinensischen Kongregation eine Infrastruktur bereit, um künstlerisch herausragende Lösungen aus anderen Regionen Italiens wie etwa Mailand und Venedig³⁰⁴⁹ zu rezipieren und in S. Pietro zusammenzufügen. Inwiefern die Besonderheiten der ca. 1591–1594/1599 realisierten bildnerischen Ausstattung von S. Pietro also insbesondere auch durch die spezifischen Kommunikations- und Beschlusswege der Cassinensischen Kongregation zu erklären sind, darauf wird in einem der Folgekapitel noch einzugehen sein.³⁰⁵⁰

Der Einfluss Giovanni Battista Lombardellis sollte angesichts dieses Befunds allerdings nicht heruntergespielt werden. Möglicherweise war er als in Rom gut vernetzter Maler mit dort angestellten künstlerischen Überlegungen vertraut, die in die S. Pietro in zahlreichen Punkten ähnlichen Gestaltungen in SS. Salvatore della

3048 S. o. S. 913 ff.

3049 S. o. Kapitel XI.2.c).

3050 S. u. Kapitel XI.6.

Scala Santa, S. Susanna und S. Vitale führen sollten. Es scheint, dass er diese Überlegungen eigenständig weitergedacht hat, und in diesem Zuge bereits in Aquasparta eine Ausstattung realisierte, die in Ästhetik Disposition, und den Strategien der Unmittelbarkeits-Herstellung und Distanzierung durch Brechung der Ausstattung von S. Pietro bereits sehr nahekam. Möglicherweise haben ihn die Mönche von S. Pietro auch gerade deshalb beauftragt, weil er besonders geeignet schien, die von ihnen für Teile der bildnerischen Ausstattung präferierten, zu einem früheren Zeitpunkt in S. Maurizio in Mailand realisierten Gestaltungsstrategien nach S. Pietro in Perugia zu übertragen. Insgesamt ist die spezifische Gestaltung von S. Pietro tatsächlich erst durch eine äußerst glückliche Zusammenfügung der über die Netzwerke der Cassinensischen Kongregation bereitgestellten überregionalen Vorbilder, des künstlerischen sowie des intellektuell-programmatischen Gestaltungswillens der Auftraggeber in S. Pietro und möglicherweise auch des Cassinensen Arnold Wion, der entwickelten Dispositions- und Gestaltungsstrategien Lombardellis, des architektonischen Sachverständs Valentino Martellis, ästhetischer und dispositiver Ergänzungen durch die weiteren beteiligten jungen umbrischen Maler, sowie des Beitrags des über die Netzwerke der Cassinensen beteiligten Venezianer Künstlers Antonio Vassilacchi zustande gekommen, ohne dass die Spezifika durch den überwiegenden Beitrag eines einzelnen dieser Beteiligten erklärt werden könnten.

Zum Abschluss der Überlegungen zur Disposition des ca. 1591–1594/1599 realisierten Dekorationssystems in S. Pietro ist nun eine weitere Kontextualisierung innerhalb der kunstgeschichtlichen Forschung vorzunehmen. So ist in der Vergangenheit versucht worden, malerische Dekorationen in Form einer architekturillusionistischen Raumerweiterung unter dem Forschungsbegriff der *Quadraturamalerei* zu erfassen. Als Matthias Bleyl und Pascal Dubourg Glatigny anlässlich einer Tagung zu Geschichte, Theorie und Technik der *Quadratura* mit Blick auf die Forschungsgeschichte und die ganz unterschiedlich gelagerten Tagungsbeiträge die „Skizze einer Definition“ versuchten, sprachen sie von einem „schwer zu definierenden, wenn nicht sogar schwer zu identifizierenden Problem“. Die Definitionsskizze umfasste dabei eine „fingierte Architektur, die die reale Architektur umfasst und verlängert“, die „auf verschiedene Weise eingefasste figürliche Darstellungen“ sowie „eine Öffnung zum Himmel“ beinhaltet.³⁰⁵¹ Nach dieser Definition müsste es sich bei der zwischen 1591 und ca. 1594/1599 geschaffenen Dekoration in S. Pietro eigentlich um eine *Quadratura*ausstattung handeln.

Diese sehr breite Definition hatte auch Ingrid Sjöström verwendet, die erstmals in der neuesten Zeit architekturillusionistisch gemalte Wanddekorationen untersucht hatte und dabei auch den Begriff *Quadratura* als kategorielle Bezeichnung für diese Dekorationsform und deren Verständnis als „malerische Gattung“ bekräftigt hatte.³⁰⁵² Dabei betonte sie zwar Vorläufer bis in die Antike, wollte tatsächliche *Quadraturamalerei* jedoch erst mit der Entwicklung der wissenschaftlich

3051 Bleyl und Dubourg Glatigny 2011b, S. 8.

3052 Sjöström 1972; Sjöström 1978; zur Einordnung vgl. Bleyl und Dubourg Glatigny 2011b, S. 8 f. Die erstmalige Fassung von „*Quadratura*“ als malerischer Gattung in der neuesten Zeit findet sich danach offenbar in der *Enciclopedia dell'Arte* von 1963.

begründeten Zentralperspektive im 15. Jahrhundert beginnen lassen, da es nun erst möglich geworden sei, scheinarchitektonische Gebilde an Deckengewölben zu freskieren.³⁰⁵³

Eine derartige Verengung des Begriffs auf Deckengewölbe und wissenschaftlich begründete Organisation der perspektivischen Raumerweiterung findet sich auch im weiteren Verlauf der definitorischen Überlegungen zur *Quadratura* bei Bleyl und Dubourg Glatigny. Allerdings heben sie zuvor ebenso wie weiter unten Silvia Carola Dobler in ihrem im selben Tagungsband enthaltenen Beitrag hervor, dass der Begriff *Quadratura* in Malerei und Architektur bis in das späte 17. Jahrhundert hinein nicht etwa Malerei in Form architekturillusionistischer Raumerweiterung gemeint habe, sondern vielmehr in unterschiedlichen Kontexten – seien es Rasterungen zur Perspektivkonstruktion oder gerahmte Flächen auf dem Trägermaterial – rechteckige Felder.³⁰⁵⁴ Die in diesem Zusammenhang einschlägige Bezeichnung rechteckiger Felder als Bestandteile von Grotteskendekorationen mit dem Wort „quadrature“ bei Giovanni Paolo Lomazzo im Jahre 1584 und die Parallelität zu den bei Vincenzo Giustiniani im Jahre 1606 genannten „quadri riportati“ ist in diesem Kapitel bereits erwähnt worden.³⁰⁵⁵ Auch in den Quellen zu S. Pietro wird der Begriff *Quadratura* nicht benutzt; dort werden die reich geschmückten illusionistischen Architekturen als „l’ornamenti d’intorno“³⁰⁵⁶ oder in teilweise metonymischer Bezeichnung einzelner dargestellter Bauglieder als „Cordoni del Santuario et le nicchie sin alli Capitelli:“³⁰⁵⁷ oder als „fregio“ bezeichnet.³⁰⁵⁸

Zum ersten Mal sei der Begriff *Quadratura* zur Bezeichnung illusionistisch raumerweiternder (Decken-)Gemälde erst im Jahre 1678 verwendet worden, als Carlo Cesare Malvasia im zweiten Band seiner „Felsina Pittrice“ mit diesem Begriff die Malerei des Bologneser Malers Girolamo Curti, gen. il Dentone, und seiner Schüler fasste.³⁰⁵⁹ Dabei ist nach Auffassung Malvasias die „Quadraturamalerei“ Dentones ausdrücklich als Neuerung gegenüber früheren architekturillusionistischen Raumerweiterungen zu verstehen. Wie Dobler herausarbeitet, hatte Malvasia in Dentones Architekturen einen Illusionismus bisher nie dagewesener Suggestionskraft gesehen, die er offenbar mit einem gegenüber früheren Malern gesteigerten mathematischen Verständnis Dentones in Verbindung brachte, und die er nun mit der Verwendung eines eindeutigen Begriffs als neue Malkategorie fassen wollte.³⁰⁶⁰

Wie Dobler weiter rekonstruiert hat, ist die Ausweitung des Begriffs auf jegliche illusionistische Deckenmalerei jedoch erst kurze Zeit später erfolgt, als Filippo

3053 Zusammenfassung von Sjöström 1978, S. 11 und 26 f. nach Dobler und Malvasia 2011, S. 197.

3054 Bleyl und Dubourg Glatigny 2011b, S. 8 f.; Dobler und Malvasia 2011, S. 197 f.

3055 S. o. Fn. 2920 und 2921.

3056 S. o. Fn. 2431.

3057 S. o. Fn. 2423.

3058 S. o. Fn. 2456.

3059 Malvasia 1678, S. 157 f.; zit. nach Dobler und Malvasia 2011, S. 198.

3060 Dobler und Malvasia 2011, S. 198–201.

Baldinucci (1624–1697) in seinem 1681 erschienenen „Vocabolario toscano dell’arte del disegno“ den Begriff einerseits in seiner traditionellen Verwendung, andererseits jedoch – offenbar in einer definitorisch ausweitenden Rezeption Malvasias als zur Bezeichnung jeglicher „prospettive“ referierte, was ihm jedoch als eine sehr unglückliche Wortverwendung erschien.³⁰⁶¹ Ob diese Begriffsausweitung, die spätestens seit Sjöström weitgehende kunsthistorische Praxis geworden ist, jedoch unmittelbar Eingang in die allgemeine italienische Sprachpraxis gefunden hat, ist bisher nicht erforscht.

Dobler betont aufgrund dieses Befunds, dass *Quadratura* zur allgemeinen Bezeichnung architekturillusionistisch erweiternder Wandmalereien nicht geeignet sei, sondern vielmehr mit Malvasia als Bezeichnung der Charakteristika der Bologneser Deckenmalerei der unmittelbaren Dentone-Nachfolge verwendet werden müsse.³⁰⁶² Ihr ist dabei insofern zuzustimmen, dass die Malerei der Dentone-Schule sich offenbar von der übrigen Bologneser wie auch der sonstigen italienischen Architekturmalerei zumindest in der zeitgenössischen Rezeption unterscheidet, und dass dieser Umstand bei der kunsthistorischen Erforschung begrifflich gefasst werden sollte. Fraglich ist jedoch, ob man hierzu tatsächlich den Begriff der „Quadrierung“ bzw. „Quadratur“ verwenden sollte, wo doch bereits Baldinucci aufgefallen war, dass dieser Begriff schon von der unmittelbaren, auf regelmäßige Vierecke zielenden Wortbedeutung her zur Bezeichnung von Scheinarchitekturen eigentlich ungeeignet ist, und der aufgrund der vielschichtigen Verwendung des Begriffs *Quadratura* nicht zuletzt in der kunsthistorischen Praxis ständig Gefahr läuft, uneindeutig verwendet zu werden.

Mit Bezug auf einzelne Beiträge der *Quadratura*-Tagung haben Bleyl und Dubourg Glatigny betont, dass der Begriff der „Quadratura“/„Quadrierung“/„Quadratur“ in den Wissenschaften, speziell der Mathematik und der Astronomie verwendet worden sei und auf diese Weise eine Begriffsklärung für die kunsthistorische Verwendung des Begriffs *Quadratura* versucht.³⁰⁶³ Im Kontext der Erforschung von Raumdekorationen in Form gemalter, architekturillusionistischer Raumerweiterungen wird damit jedoch in Fortschreibung der entsprechenden These Sjöströms suggeriert, dass erst der auf der Höhe der zeitgenössischen wissenschaftlichen Erkenntnisse konstruierte Illusionismus wahrhaft als *Quadratura* zu bezeichnen sei. Dies führt schließlich – in Verengung der ursprünglichen Definition von Bleyl und Dubourg Glatigny – doch zu einer Reduktion der kunsthistorischen Kategorie *Quadratura* auf die Erforschung barocker Deckengemälde insbesondere in Rom und Bologna, auch wenn vereinzelt – etwa mit Blick auf Giotto’s architekturillusionistisch angelegte Dekorationsschemata – auch die Vorgeschichte mit einbezogen wird.³⁰⁶⁴

3061 „Quadratura f. Il ridurre in figura quadra o in quadrato. E quadratura trovasi esser detto all’Arte del dipingere prospettive, cioè dipingere di quadratura; che par voce non molto propria“, Baldinucci 1681, S. 130, zit. nach Dobler und Malvasia 2011, S. 201.

3062 Dobler und Malvasia 2011, S. 197, 205.

3063 Bleyl 2005, S. 8 f. mit Bezug insb. auf Pigozzi 2011 und Auclair 2011.

3064 Cerutti 2011.

Ein solches Vorgehen erscheint zunächst einmal methodologisch höchst fragwürdig, da im Kontext der Beiträge ja, wie referiert, nachgewiesen wird, dass der Begriff *Quadratura* von den Zeitgenossen über lange Zeit eben nicht zur Bezeichnung solcher Malereien verwendet worden ist. Etymologische Forschungen über die zeitgenössische Verwendung des Begriffs *Quadratura* im Bereich der Mathematik und der Astronomie ergeben für die Ermittlung des zeitgenössischen Verständnisses des Begriffs *Quadratura* jedoch nur dann Sinn, wenn er im betrachteten Zeitraum überhaupt verwendet worden ist. Durch die Erforschung des damaligen wissenschaftlichen Horizonts lässt sich zwar in der Tat ermitteln, welche konstruktiven Techniken den damaligen Malern zur Verfügung gestanden haben könnten und welche Überlegungen und Konzepte sie vor diesem Hintergrund für ihre architekturillusionistischen Malereien entwickelt haben könnten. Schlüsse aus damaligen Überlegungen zur Quadratur des Kreises und der Rechtwinkligkeit in der Astronomie (beides wurde von den Forschern des 16. Jahrhunderts als „*Quadratura*“ bezeichnet) auf die architekturillusionistische Malpraxis zu ziehen, nur weil hierfür in späteren Zeiten (am Ende des 17. Jahrhunderts) vereinzelt auch einmal der Begriff *Quadratura* Verwendung gefunden hat, erscheint jedoch sinnlos.³⁰⁶⁵

Zum anderen führt die kategorielle Verengung auf anspruchsvoll mathematisch konstruierte Architekturillusionen, die noch dazu nur im Deckenbereich vorkommen dürfen und der Definition nach auch noch eine Öffnung zum Himmel besitzen *müssen*, in die Gefahr, dass hier erneut eine wissenschaftliche Kategoriebildung nicht aus dem Denkmälerbefund entwickelt wird, sondern umgekehrt nur jene Denkmäler kategoriell zusammengefasst werden, die unabhängig vom Gegenstand entwickelten Vor-Urteilen zu entsprechen. Anders ausgedrückt: Die Behauptung, dass sich architekturillusionistisch organisierte Deckengemälde der Barockzeit aufgrund ihrer elaborierten mathematisch basierten Perspektivkonstruktionen tatsächlich qualitativ von früheren architekturillusionistischen Wand- und Deckenillustrationen unterschieden haben, könnte auf einem Zirkelschluss beruhen.

Übersehen werden bei einer absoluten Abgrenzung jener barocken Deckengemälde (wobei es unerheblich ist, ob man die Absolutheit der kategoriellen Abgrenzung nun mit dem Begriff *Quadratura* oder einem anderen Wort bezeichnen möchte) zahlreiche Kontinuitäten und Parallelphänomene. So ließen sich mit der engen Definition der *Quadratura* beispielsweise die Wanddekorationen in S. Pietro nicht beforschen, da ja nur Deckenmalerei erfasst sein soll, obwohl sie ähnliche Phänomene der illusionistischen Erweiterung des Betrachtterraums aufweisen wie Deckengemälde etwa des Bologneser Barock. Auf die Spitze getrieben könnte die Dekoration des Palazzo Bonucci als *Quadratura* untersucht werden (Abb. 1409), jene der fast gleichzeitig ausgemalten Sakristei in S. Fiorenzo jedoch nicht, da hier trotz weitgehender Parallelitäten in der Gestaltung der Himmelsausblick fehlt (Abb. 1402–1405).

Es ist außerdem nicht einzusehen, warum in einer auf anspruchsvollen mathematischen Berechnungen basierten Illusion einer Erweiterung des Betrachtterraums etwas kategoriell Anderes zu verstehen sein soll als in jenen zahlreichen in S. Pietro in Perugia angewandten Strategien, mit denen offenbar ohne solche Berechnungen ein ganz ähnlicher Effekt auf den Betrachter erzielt wird. Möglicherweise werden zukünftige Überlegungen beispielsweise die hier aufgestellte Vermutung untermauern, dass mit der mathematischen Elaboriertheit hinter den Deckengemälden etwa von S. Ignazio oder Il Gesù mindestens zum Teil ein „Mehr vom Gleichen“ erzielt werden sollte wie die in der vorliegenden Untersuchung herausgearbeiteten Strategien zur Betrachtterraumerweiterung in S. Pietro. Sicher werden dabei auch zahlreiche Unterschiede zutage treten – doch ist es näherliegend hier an unterschiedliche Unterkategorien einer gemeinsamen Hauptkategorie gemalter architekturillusionistischer, betrachtterraumerweiternder Raumdekorationen zu denken als an absolute Differenzen.

Schließlich unterbindet die Fokussierung auf *Quadratura* allein als malerische Gattung weitgehend den Vergleich mit jenen zeitgenössischen Kirchengestaltungen, bei denen – wie etwa in S. Nicolò dei Mendicoli in Venedig oder S. Maria Maggiore in Rom – die architekturweiternde Raumdekoration zuvörderst mit plastischen Medien erreicht worden ist. Es ist daher wichtig zu betonen, dass die gemalte architekturillusionistische Raumdekoration vor dem zeitgenössischen Hintergrund nur eine Option in der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände dargestellt hat. Eine vergleichende Untersuchung der unterschiedlichen Phänomene in der Oberflächengestaltung dieser Bereiche mit unterschiedlichen Medien ist jedoch mit der hier vorgestellten Methodik der Kircheninnenraumforschung mit großem Erkenntnisgewinn möglich.

Es wäre zukünftig zu prüfen, ob gegenüber vermeintlichen qualitativen Sprüngen durch mathematisch-technische Weiterentwicklungen also nicht vielmehr die Kontinuitätslinien in der Geschichte der raumerweiternden, architekturillusionistischen Wandmalerei in Italien betont werden müssten. Möglicherweise ist es näherliegend, in den elaborierten römischen und den Bologneser Deckenmalereien der Barockzeit eine gegenüber den Kirchen des späteren 16. und sehr frühen 17. Jahrhunderts ähnliche, zahlreiche Kontinuitäten aufweisende *Fortentwicklung* des Bestehenden zu sehen wie dies die in S. Pietro und anderen Kirchen jener Zeit angewandten Strategien der Virtuosität und der Souveränität der Malerei gegenüber den „rein virtuos“ malerischen Kirchengestaltungen des 15. und sehr frühen 16. Jahrhunderts dargestellt hatte.

d) Ikonographie und Bildprogramm

Im Folgenden soll nun das Programm der zwischen 1591 und ca. 1594/1599 eingebrachten bildlichen Ausstattung in S. Pietro in Perugia rekonstruiert, interpretiert und kontextualisiert werden. Im Zuge der Rekonstruktion werden die Beobachtungen, die eingangs der vorliegenden Untersuchung auf Basis einer aut-optischen Befundaufnahme aufgestellt worden sind, zusammengefasst und durch

weiterführende Überlegungen ergänzt.³⁰⁶⁶ Dabei wird es insbesondere um die Klärung offengebliebener ikonographischer Fragen und der Quellen für einzelne Bildinhalte gehen. Dabei werden auch die Angaben der Literatur ergänzt, auf deren Basis eine befriedigende Klärung des Bildprogramms bisher nicht möglich ist.³⁰⁶⁷ Bei der darauf aufbauenden Interpretation des Bildprogramms wird insbesondere auch die räumliche Anordnung der einzelnen Bilder und Bildzyklen innerhalb des Kircheninnenraums von S. Pietro berücksichtigt werden; dabei wird es sowohl um räumliche Beziehungen der Bilder untereinander als auch um inhaltliche Bezüge zu den einzelnen Unterräumen und deren jeweiligen Nutzern innerhalb der räumlichen Disposition der Kirche gehen. Im Zuge der Kontextualisierung wird es dann darum gehen zu ermitteln, auf welche anderen Kirchengestaltungen bei der Dekoration von S. Pietro Bezug genommen wurde und inwiefern deren Ausmalung durch regionale oder überregionale Einflüsse zu erklären ist.

An der inneren Westfassade im Langhaus ist oben der im Zuge der Befundaufnahme ausführlich beschriebene Benediktinerbaum zu sehen (Abb. 182 und 218). Zentrales Thema der Darstellung ist hier der vor einem Baum sitzende Benedikt, über dem auf den einzelnen Ästen in geordneter Form Gruppen von Benediktinermönchen unterschiedlichen Status' zu sehen sind.³⁰⁶⁸ Wie bereits oben erarbeitet worden ist, geht der Entwurf für diesen Bildinhalt auf den cassinensischen Gelehrten Arnold Wion (1554–1613 oder 1610) zurück, der bei der Schaffung dieses Bildes im Jahre 1593 an seinem Hauptwerk, dem 1595 erschienenen „Lignum Vitae“ arbeitete. Die oben angestellten Überlegungen hatten ergeben, dass es sich dabei um einen der frühesten Versuche einer wissenschaftlich-ordnenden Aufarbeitung der Geschichte und Systematik des Benediktinerordens und seiner unterschiedlichen Statusgruppen und einzelnen Mitglieder in Form einer Baum-Metaphorik handelt. Das Bild selbst, in dem diese Baum-Metaphorik aufgegriffen wird, ist damit trotz (anders gearteter) mittelalterlicher Vorläufer ein ebenfalls sehr früher Versuch, ein wissenschaftliches Konzept in eine bildliche Visualisierung zu übertragen. Dass Wion am Entwurf des Bildinhalts direkt beteiligt war, lässt sich sowohl mit dessen Zeugenschaft für den Künstlervertrag mit Antonio Vassilacchi als auch durch die Tatsache belegen, dass der Maler offenbar gemeinsam mit Aliense in S. Giorgio Maggiore eine vorbereitende Ölskizze für das Peruginer Bild gefertigt hatte (Abb. 219).³⁰⁶⁹

3066 Zur autoptischen Befundaufnahme der malerischen Ausstattung s. o. Kapitel II.3.

3067 Die von Amelia Mariotti-Puerini im Zuge ihrer Untersuchung des zwischen 1591 und ca. 1594/1599 eingebrachten Bildprogramms von S. Pietro in Perugia vorgelegte Liste der Bildinhalte ist stark ergänzungsbedürftig; es fehlen beispielsweise die Zyklen der Päpste und Heiligen an den Hochschiffwänden (vgl. Mariotti-Puerini 1981, S. 337–340). Der Zyklus der Heiligen wird zwar in einem beigefügten Grundriss (Tav. 1) ergänzt, doch finden sich hier zahlreiche Fehler (fehlende Portraits auf der Westseite, beider Hochschiffwände, auf der linken Seite spiegelbildlich falsche Reihenfolge der Heiligenportraits und „S. Sigismondo“ statt S. Sigisberto, im linken Seitenschiff falsche Position der Sara, im rechten Seitenschiff falsche Position des Jakob).

3068 S. o. Kapitel II.3.e).

3069 Wion 1595; zuvor war eine italienische Kurzfassung erschienen: Wion 1594. S. o. Kapitel IV.5.a) und XI.2.c), dort insb. S. 869 f.

Tizina Biganti hat herausgearbeitet, dass die von Arnold Wion für das Wirken Benedikts und dessen Nachwirkung (in der Baum-Metaphorik gesprochen, dessen Früchte) gewählte Baum-Metaphorik mit der Bezeichnung als „Baum des Lebens“ („*Lignvm Vitae*“, der Titel des der Bilddarstellung zugrundeliegenden Buches) unmittelbar aus dessen Nennung in der Beschreibung des Garten Eden (Gen. 2,9) und in der Apokalypse (Offb 2,7) gewonnen sei;³⁰⁷⁰ Benedikts (Nach-)Wirken ist also tatsächlich typologisch auf Gottes Schöpfung zu beziehen. Benedikt sitzt auf einem vergoldeten vor dem Stamm des Baumes, angetan mit einem schwarzen Habit und ausgebreiteten Armen; er schaut nieder in ein aufgeschlagenes Buch, das er in seiner rechten Hand hält; davor lehnt auf seinem rechten Unterarm ein Hirtenstab. Die linke Hand hält ein Schwert, was, ebenso wie das dramatisch beleuchtete Gewölk im oberen Bereich des Bildes und die zugleich scheinenden Gestirne Sonne und Mond zwischen Boden und Baumkrone Assoziationen zu ebenfalls häufig an Westwänden von Kirchen befindlichen Weltgerichtsdarstellungen weckt – offenbar eine bildliche Bekräftigung der Apokalypsen-Typologie von Wions Lebensbaum des heiligen Benedikt. Biganti deutet das Buch als Benediktregel; auf ihm zu lesen ist das biblische Motto „*una manu faciebant opus*“ („mit einer Hand arbeiteten sie“), also ein ins Plural gewendetes Zitat aus dem Buch Nehemia, wo es weiter heißt: „*et altera teneba[n]t gladium*“ („und mit der anderen hielten sie das Schwert“).³⁰⁷¹ Damit erklärt sich auch ein Teil der Attribute des heiligen Benedikt in der Darstellung von Antonio Vassilacchi, wobei das Schwert laut Biganti als Bereitschaft des Benediktinerordens zu verstehen sei, die Kirche zu verteidigen – mit Worten oder, vermittelt seiner militanten Kongregationen, auch im Wortsinne mit dem Schwert.³⁰⁷²

Die zwölf Sterne um Benedikts Kopf sind laut Biganti auf die zwölf Benediktinerkongregationen zu beziehen, die aus Benedikts Wirken hervorgegangen sind und deren Vertreter den Ordensstifter sowohl unterhalb des Baumes, als auch als sprichwörtliche Früchte in der Baumkrone sitzend allseits umgeben. Die Menschen unmittelbar zu Benedikts Rechten deutet Biganti mit Wions Text als die Vertreter der sechs spiritualen Kongregationen in der Reihenfolge ihrer Gründung – also als den heiligen Romuald in weißem Gewand als Gründer des ersten Ordens der Kamaldulenser, als S. Giovanni Gualberto des zweiten Ordens der Vallombrosaner mit dunklem Gewand und Kruzifix, als den heiligen Robert von Molesme als Gründer des dritten Ordens der Zisterzienser mit weißem Habit und schwarzem Skapulier, als S. Guglielmo da Monte Vergine, als den heiligen Johann von Meda als Gründer des vierten Ordens der Humiliaten mit weißen Gewand und S. Pietro da Morrone, gekleidet als Papst (Zölestin V.), Gründer des fünften Ordens der

3070 Biganti 2014, S. 189.

3071 Ibid.; Das Zitat aus der Vulgata lautet: „*aedificantium in muro et portantium onera et inponentium una manu sua faciebat opus et altera tenebat gladium*“, Neh 4,11 (zit. nach <https://www.die-bibel.de/bibel/VUL/NEH.4>; Zugriff am 23. Februar 2022; dort II Esdrae (Nehemia/Nehemiah), 4,17).

3072 Biganti 2014, S. 189, Fn. 29.

Cölestiner und als S. Bernardo Tolomeo mit weißem Gewand als Gründer des sechsten Ordners der Olivetaner.

Zu Benedikts Linken und damit als Empfänger seines Schwerts identifiziert Biganti anhand von Wions „*Lignvm Vitae*“ dagegen die Vertreter der sechs weltlichen Orden: Der erste ist Alfons I. von Portugal mit weißem Gewand und rotem Kreuz, der Gründer des Militärorden des Heiligen Bernhards von Avis. Es folgen Abt Raimundo Serrat und König Sancho III. von Kastilien als Gründer des Ritterordens von Calatrava sowie Prior Gómez Fernández als Gründer des Alcántaraordens. Vertreter des dritten Ordens der Mercedarier ist König Juan von Aragon mit weißem Gewand und schwarzbraun geteilter Kukulule und weißem Kreuz, Vertreter des vierten Ordens von Montesa ist dessen erster Hochmeister Guillermo d’Eril mit weißem Gewand und rotem Kreuz. Es folgt König Dionysius von Portugal als Gründer des Ordens der Ritter unseres Herrn Jesus Christus und Cosimo de’ Medici mit Herzogskrone als Gründer des St.-Stephans-Ordens mit weißem, rot gefüttertem Habit und rotem Kreuz.³⁰⁷³

Weiter identifiziert Biganti anhand von Wions Buch zu Seiten Benedikts unter dem Baum hierarchisch angeordnet jene, die die geistlichen und weltlichen Kongregationen vertreten, nämlich links zunächst die Päpste, rechts zunächst die Kaiser und Könige, dann links die Kardinäle und rechts die Könige und Königinnen mit bekröntem Haupt, aber in benediktinischem Habit. Es folgen links Erzbischöfe, Bischöfe und Äbte des Benediktinerordens, rechts dagegen Nonnen und Mönche mit Kronen in der Hand; es sind Nachkommen der Kaiser und Könige, die ihre weltlichen Güter in Form der Kronen darbieten. Es folgen links die gelehrten Mönche und einfachen Prälaten, rechts dagegen die Dogen von Venedig. Auf der sechsten und letzten Ebene zeigen sich links die Seligen Mönche und rechts Herzöge und Grafen beiderlei Geschlechts, die die Benediktsregel aufgegriffen haben.³⁰⁷⁴

In der Baumkrone möchte Wion streng geordnet „Reformer sowie die durch das Martyrium und durch Jungfräulichkeit Gekrönten“ („*reformatori, ornati di martirio, et verginità*“) darstellen.³⁰⁷⁵ Direkt über Benedikt finden sich seine Schüler Placidus und Maurus. Sie haben seine Lehre als erstes in Frankreich und Sizilien verbreitet, weshalb Maurus das Wappen Frankreichs (drei goldene Lilien auf blauem Grund) und Placidus die Fahne des Königreichs Sizilien mit den Stangen Aragons und den Adlern von Hohenstaufen in der Form es Andreaskreuzes trägt.

Flankiert werden sie von den Propheten Jesaja und Jeremia, die Tafeln mit ihren Prophezeiungen halten. Ihre Anwesenheit soll laut Biganti den typologischen Zusammenhang zwischen Benedikts Wirken und den Prophetien des Alten Testaments bekräftigen, wozu man auch das göttliche Unterstützungsversprechen nach dem apokryphen 4. Buch Esra (2,18) in Beziehung setzen kann, das in Alienses Bild – anders als in Wions Beschreibung und Alienses Ordensbaum in S. Giorgio Maggiore in Venedig (Abb. 219) – nicht an der Basis von Benedikts

3073 Ibid., S. 189 f.

3074 Ibid., S. 190.

3075 Wion 1594, S. 104, zit. nach Biganti 2014, S. 190.

Thrones, sondern oben zentral als göttliche Erscheinung vor goldenen Parusiewolken erscheint: „Ich möge dir als Helfer meine Kinder Jesaja und Jeremia senden“ („Mittam tibi adiutorium pueros meos Isaiam et Hieremiam IIII ESD II“).³⁰⁷⁶ Der dem Propheten Esra links beigegebene Spruch bezieht sich auf folgende Textstelle aus seinem Buch im Alten Testament: „Ich will dir vom Morgen deinen Samen bringen und will dich vom Abend sammeln“,³⁰⁷⁷ die dem Propheten Jeremia beigegebene Inschrift dagegen auf die Textstelle: „Gesegnet aber ist der Mann, der sich auf den Herrn verlässt und des Zuversicht der Herr ist. Der ist wie ein Baum, am Wasser gepflanzt und am Bach gewurzelt. Denn obgleich eine Hitze kommt, fürchtet er sich doch nicht, sondern seine Blätter bleiben grün und sorgt nicht, wenn ein dürres Jahr kommt, sondern er bringt ohne Aufhören Früchte“.³⁰⁷⁸ Aus den Bibelstellen lässt sich also ableiten, dass der heilige Benedikt wie einst Jesaja und Jeremia zur Hilfe der Menschen gesandt sei, dass sein Wirken, wie es der Baum dann auch bildlich darstellt, vermittelt seiner Nachfolge und der auf ihn folgenden Gründungen von Kongregationen und Orden reichlich Samen, bzw. Früchte trug.³⁰⁷⁹

Ein ikonographisches Programm, in dem zwei Propheten mit der Erfüllung des göttlichen Heilsplans in Beziehung gesetzt werden, und in dem das Wirken von Benedikt und seinen Nachfolgern – speziell auf S. Pietro bezogen das seines Klostergründers S. Pietro Abate – eine besondere Rolle spielen, war in S. Pietro bereits an der Wende zum 16. Jahrhundert zwei Mal verwendet worden. So fanden sich an den Außenseiten des zwischen 1496 und 1500 geschaffenen Altarwerks von Pietro Perugino die Propheten David und Jesaja (Abb. 863 f. und 885); sie waren offenbar als Verkünder des auf der Innenseite des Altarwerks abgebildeten Heilswerks zu verstehen, das sich im in der Himmelfahrt kulminierenden irdischen Wirken Jesu und den als Figurentafeln in der Predella dargestellten Nachfolgern Christi manifestiert (Abb. 851–862 und 884). Ein Großteil der Literatur identifiziert den ersteren Propheten sogar als Jeremia, sodass hier sogar dieselbe Paarung gezeigt wäre wie im Ordensbaum von Arnold Wion und Antonio Vassilacchi. Allerdings stammt der

3076 Ibid., S. 190 f.

3077 „ESA'. CAP XXXX AB ORR. AD. SEME. TVV. ET OCCI. CON. TE QVIA SEME. LIN DONI EST TIN [?] EORV. CV. EI [?]", gebildet nach dem Bibelzitat „ab oriente adducam semen tuum et ab occidente congregabo te“ (tats. Jes. 43,5, zit. nach <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/VUL/ISA.43/ISAIAS-PROPHETA-43>; Zugriff am 25. Februar 2022). Die zweite Hälfte des Zitats im Aliense-Bild konnte ich nicht auflösen.

3078 „IERE CAP XIII BENED. S VIR QVI CONFIDIT DN. E. ERIT DONVS FIVCIA EIVS E. NVQUA [?]EST [?] EAS [?] RE [?] FRVT.“, gebildet nach dem Bibelzitat „benedictus vir qui confidit in Domino et erit Dominus fiducia eius⁸ et erit quasi lignum quod transplantatur super aquas quod ad humorem mittit radices suas et non timebit cum venerit aestus et erit folium eius viride et in tempore siccitatis non erit sollicitum nec aliquando desinet facere fructum“ (tats. Jer. 17,7 f., zit. nach <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/VUL/JER.17/HIEREMIAS-PROPHETA-17>; Zugriff am 25. Februar 2022).

3079 Vgl. dazu auch Wion 1595, PROLOGVS, wo die Bibelzitate nach Jesaja und Jeremia auch vollständig zitiert werden.

dem erstgenannten Propheten beigegebene Spruch aus den Psalmen, als deren Autor weithin König David angesehen wurde.³⁰⁸⁰ Eine weitere Darstellung der Propheten David und Jesaja befindet sich auch heute noch in der Lünette über dem Altar der Cappella Ranieri nB, wo sie ursprünglich auf die Himmelfahrt Mariens verweisen. Dabei handelt es sich um eine Darstellung von Giovanni Battista Caporali von um 1530, die um 1644 durch Belardino Caporali restaurierend übermalt wurde. Caporali hatte hier zeitnah die Bildfindung Peruginos übernommen, wobei er den König David nun eindeutig mit einer Harfe identifizierbar machte (Abb. 761).³⁰⁸¹

Im Kircheninneren von S. Pietro ergibt sich so eine unmittelbare Gegenüberstellung zweier Bilder, in der zwei Propheten auf das göttliche Heilsgeschehen verweisen, nämlich Peruginos Himmelfahrtsaltar im Sanktuarium und die Assoziationen zur Apokalypse weckenden Darstellung Benedikts als Antityp des auf der gegenüberliegenden Seite im Sanktuarium dargestellten Christus an der inneren Westwand. Die Anordnung wirkt für das ikonographische Gesamtprogramm der um 1591–1596 geschaffenen Innenraumgestaltung von S. Pietro so stimmig, dass diese motivische Gegenüberstellung exklusiv für S. Pietro entworfen zu sein scheint; tatsächlich stammt das Motiv aber aus Wions Texten und ist auch auf dem Ordensbaum Alienses in S. Giorgio Maggiore in Venedig zu sehen (Abb. 219). Möglicherweise hat es also eine Wechselbeziehung zwischen Wions „Lignvm vitae“ und dem Kircheninneren von S. Pietro gegeben, wobei Wion nicht nur mindestens Einfluss auf das in den 1590er Jahren geschaffene Gesamtprogramm nahm, sondern auch Einflüsse aus der bereits vorhandenen Kirchengestaltung von S. Pietro mit in sein Textwerk aufnahm.

Im Register darüber ist vor dem Stamm des Ordensbaums der Kirchenvater Gregor der Große zu sehen, ausgezeichnet mit dem Spruch „SERVVS SER[VORVM] DEI“ (auf die Päpste bezogene „Sklave der Sklaven Christi“), mit einer Taube auf der Schulter und Tafeln mit den sieben Myserien in der Hand.³⁰⁸² Darüber folgen in zentraler Position fünf Ordensreformer, die laut Wion den Ordensbaum wundersam aufrechterhalten hätten, nämlich Abt Odo als Vertreter der cluniazensischen Reform mit einem Wunder des heiligen Martin, Abt Stephan von Muret als Vertreter der Reform von Grandmont, Lodovico Barbo der Reform von S. Giustina bzw. der Cassinensischen Reform, Abt Johannes de Indagine als Vertreter der Reform von Bursfelde und Abt Garcias de Cisneros, dessen Reform in der Abt von Montserrat auch auf den Schriften Ludovico Barbos beruhte.³⁰⁸³

Auf den zwölf Zweigen des Baumes sind von unten nach oben die römischen Päpste, Kardinäle, die Glaubensmartyrer, die Predigermartyrer, die Bekenner, die prophetischen Mönche, die als Historiker tätigen Mönche und die gebildeten

3080 S. o. Fn. 1972.

3081 S. o. Fn. 1974.

3082 Biganti 2014, S. 191 mit Bezug auf Wion 1594, S. 109f.

3083 Biganti 2014, S. 191 und https://en.wikipedia.org/wiki/Garcias_de_Cisneros (Zugriff am 27. Februar 2022).

Mönche, wobei allen Gruppen jeweils Attribute beigegeben sind, die ihre Identifikation ermöglichen.³⁰⁸⁴

Die apokalyptisch anmutenden Elemente unterhalb des Baumes, nämlich der Morgenstern, der Vollmond, die Sonne, der Regenbogen, das brennende Feuer sowie im Vordergrund die Rose und die Lilien sowie weitere Motive bis hin zur erneuten Baummetaphorik sind dem Lob des Hohepriesters Simon vom Ende des Buches Jesus Sirach entnommen (50,6–11), die Gregor der Große offenbar als Graduale in den liturgischen Kalender übernommen hatte, und die laut Tiziana Biganti am Tag des heiligen Benedikt – nun wohl bezogen auf ihn – gesprochen wurden.³⁰⁸⁵

Das von Wion mit der Baum-Metaphorik verwandte organische Ordnungssystem ist nicht zuletzt zur Strukturierung des Materials bei Ordensgeschichten und -katalogen bis in das 18. Jahrhundert hinein nicht unüblich (vgl. Abb. 220). Aufgrund ihres abweichenden Erkenntnisinteresses wurde die Baum-Metaphorik jedoch von keinem der späteren wissenschaftlichen Hagiographen verwandt.³⁰⁸⁶ Aus dem früheren 15. Jahrhundert ist außerdem mit einer Illustration zu Jean de Stavelots „Vita Beati Benedicti“ tatsächlich eine weitere Baumdarstellung Benedikts und seiner Nachfolge bekannt; allerdings handelte es sich hier nicht um eine wissenschaftliche Systematisierung der Benediktiner nach Kongregationen,

3084 Biganti 2014, S. 191.

3085 „quasi stella matutina in medio nebulae et quasi luna plena in diebus suis lucet ⁷et quasi sol refulgens sic ille effulsit in templo Dei ⁸quasi arcus effulgens in nebulam gloriae et quasi flos rosarum in diebus veris quasi lilia quae sunt in transitu aquae et quasi tus redolens in diebus aestatis ⁹quasi ignis effulgens et tus ardens in igni ¹⁰quasi vas auri solidum ornatum omni lapide pretioso ¹¹quasi oliva pullulans et gyrus in altitudinem se tollens in accipiendo ipsum stolam gloriae et vestiri eum consummatione virtutis“ (Sir 50,6–11 Vg, zit. nach <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/VUL/SIR.50/LIBER-IESU-FILII-SIRACH-50> (Zugriff am 27. Februar 2022): „Wenn er hinter dem Vorhang hervorging, so leuchtete er wie der Morgenstern durch die Wolken, wie der volle Mond, ⁷wie die Sonne scheint auf den Tempel des Höchsten, wie der Regenbogen mit seinen schönen Farben, ⁸wie eine schöne Rose im Lenz, wie die Lilien am Wasser, wie der Weihrauchbaum zur Sommerzeit, ⁹wie ein angezündeter Weihrauch im Räuchfaß, ¹⁰wie ein Kelch von getriebenem Golde, mit allerlei Edelsteinen geziert, ¹¹wie ein fruchtbarer Ölbaum und wie der höchste Zypressenbaum.“ Zur Verwendung dieses Texts als Graduale vgl. <https://gregorien.info/chant/id/6630/0/de> (Zugriff am 27. Februar 2022) sowie insgesamt Biganti 2014, S. 192. Die dort genannte Zitation des Textausschnitts in Wion 1594 habe ich so nicht auffinden können; möglicherweise enthält das Biganti vorliegende Exemplar weitere Textstellen, da das mir vorliegende Exemplar keine römischen Seitenzahlen beinhaltet.

3086 Siehe zur Baum-Metaphorik als wissenschaftliches Ordnungssystem Macho 2002. In der Slg. Bertarelli in Mailand gibt es beispielsweise einen Stich mit einer Verbildlichung des „Catalogus Collegiorum Domorum Jesuiticarum“, einem in unterschiedlichen Auflagen erschienenen Liste bzw. spätere eines Katalogs der Institute des Jesuitenordens (z. B. [Societas Iesu] 1608 in Form eines einzelnen Blatts und [Societas Iesu] 1749 in Form eines 41seitigen Katalogs). Das Blatt mit der Baumdarstellung ist abgebildet bei Ramón Aguiló, s. v. Compagnia di Gesù: X. Mezzi moderni di comunicazione sociale, in: *Dizionario degli istituti di perfezione*, Bd. 2 (1975), Sp. 1322–1332, hier Sp. 1325 f.

Observanzen und Positionen in der Ordo-Hierarchie, sondern vielmehr um die Darstellung einzelner Benediktiner-Heiliger (Abb. 221).³⁰⁸⁷

Die ursprünglichen Fresken an den darunter befindlichen ehemaligen vorderen Chorschranken von S. Pietro waren bereits im Jahre 1547 durch Orazio Alfani gemalt worden;³⁰⁸⁸ durch deren Verlagerung an die Westwand sind die zwei Petrus betreffenden Bilder nun auf der nördlichen, die zwei Paulus-Historien dagegen auf der südlichen Seite zu sehen; damit entsprechen sie nicht der Zuordnung der Petrus- und Paulus-Ikonographie an den Seitenwänden des Sanktuariums. Dass also bereits vor deren Ausmalung um 1591 offenbar die linke Seite Petrus und die rechte Seite Paulus zugeordnet gewesen war, mag man als Hinweis dafür deuten, dass sich bereits vor der Umgestaltung von ca. 1591–1594/1599 Ausmalungen derselben Ikonographie an diesen Seitenwänden befunden hatten. Über die Bildinhalte der in dieser Zeit angebrachten braunfarbig-monochromen Ausmalung der ehemaligen Chorschranken lassen sich zu derzeitigen Zeitpunkt keine Aussagen treffen, da es an einer Befundaufnahme der älteren Malschichten fehlt.

Die Hochschiffwände sind durch die zehn großformatigen Historien Aliensses dominiert (Abb. 207–216). Zu sehen sind im Vordergrund Szenen aus dem Leben Christi, beginnend mit einer Darstellung seiner Geburt auf der rechten Seite der linken Hochschiffwand und endend mit seiner Auferstehung auf der linken Seite der rechten Wand. Die übrigen Szenen sind jeweils chronologisch von links nach rechts angeordnet. Im Hintergrund zu sehen sind jeweils typologisch auf die Vordergrundszenen bezogene Episoden unterschiedlicher Protagonisten des Alten Testaments.³⁰⁸⁹ Die in Kasein-Tempera auf Leinwand an den Hochschiffwänden gemalten Christus-Episoden werden jeweils an anderer Stelle durch zwei Freskendarstellungen ergänzt, so der Verkündigung in den Zwickeln auf der Ostseite des Triumphbogens und der Darstellung von Christus mit der Samariterin am Brunnen an der Ostwand im linken Querhausarm (Abb. 289).

Als weiterer typologischer Bezug könnten die in Lünetten gemalten Männer und Frauen des Alten Testaments an den Seitenschiffwänden gelesen werden (Abb. 302–311 und 382–391). Durch ihre räumliche Anordnung unterhalb der Christus-Historien wären sie damit als Basis für die sich im Neuen Testament vollziehende Heilsgeschichte zu verstehen, und ihre Anordnung in niedrigeren und weniger breiten Seitenräumen würde ihre hierarchische Unterordnung unter den Gottessohn und Erlöser Jesus Christus andeuten. Die ihnen beigegebenen Tituli scheinen auch jeweils auf ihre je besondere Rolle im Vollzug der Heilsgeschichte Gottes zu verweisen.³⁰⁹⁰ Problematisch ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass die Figuren auf beiden Seiten chronologisch von Ost nach West angeordnet

3087 Unbekannter Meister in: Jean de Stavelot, *Recueil formé par Jean de Stavelot sur la vie, les miracles et la règle de saint Benoît*, 1432, Bibliothèque du château de Chantilly, Ms 738, S. 126r.

3088 S. o. Kapitel VIII.4.b).

3089 Zu den Bildinhalten im Einzelnen s. o. Kapitel II.3.e).

3090 Vgl. zu den Frauendarstellungen oben Fn. 241 und zu den Männerdarstellungen oben Fn. 243.

sind; damit erfolgt die Leserichtung zumindest auf der Südseite in Gegenrichtung zu den Christushistorien. Von der ansonsten streng eingehaltenen Chronologie weicht dabei im Übrigen mit Hosea eine einzelne Figur ab. Er ist zwischen Jakob und Moses angeordnet, obwohl beide zeitlich früher als Hosea gelebt haben. Problematisch ist bei der Interpretation der Relation zwischen den alttestamentarischen Figuren der Seitenschiffe und der Historien an den Hochschiffwänden außerdem, dass die Portraitierten zumindest in ihrer heutigen Anordnung keinen direkten Bezug zu den jeweils oberhalb befindlichen alttestamentarischen Szenen nehmen. So befindet sich etwa Jakob hinter der von Westen aus gesehen dritten Arkade und Isaak in der fünften, während Alienses Ölbild mit der die Geburt Christi in begleitenden Segnung Jakobs durch Isaak oberhalb der ersten und der zweiten Arkade angeordnet ist.

Zumindest im linken Seitenschiff sind durch die nachträgliche Anordnung der drei Seitenaltäre im 18. Jahrhundert mehrere Frauenfiguren verlorengegangen. Im rechten Seitenschiff, in dem in jener Zeit ebenfalls drei Seitenaltäre angebracht wurden, ist möglicherweise ebenfalls die Anzahl der Männerfiguren verändert wurden; außerdem ist überliefert, dass sich an der Stelle des heutigen Hosea bis in jene Zeit hinein ein älterer Seitenaltar befunden hat; erst bei dessen Verlagerung sei das Hosea-Portrait durch Francesco Appiani (1704–1792) an der heutigen Stelle gemalt worden. Offenbar zur selben Zeit wurden außerdem sämtliche Figuren nachträglich durch Übermalung restauriert.³⁰⁹¹ Insofern heute im rechten Seitenschiff trotz der nachträglichen Schaffung der Seitenaltäre die Chronologie weitgehend eingehalten ist, ist durchaus denkbar, dass die Beibehaltung der zeitlichen Reihenfolge erst dadurch gewährleistet wurde, dass im Zuge der restaurierenden Übermalung auch weitere Portraitdarstellungen an andere Orte verlegt worden sind. Es ist daher durchaus denkbar, dass ursprünglich wenigstens teilweise direkte inhaltliche Bezüge zwischen den Portraits und den darüber befindlichen Historien bestanden haben. Auf Basis des derzeitigen Kenntnisstands lässt sich jedenfalls weder Umfang noch Anordnung der ursprünglichen Lünettenausmalungen in den Seitenschiffen rekonstruieren.

Alienses Historien werden im Hochschiff durch zwei Portraitzyklen begleitet. Zum einen existiert ein Papstzyklus oberhalb der Ölbilder, zum anderen ein Zyklus mit Heiligenfiguren in den Arkadenzwickeln der unterhalb befindlichen Zone. Die Papstportraits sind nicht chronologisch geordnet, auch handelt es sich nicht durchweg um Selige oder Heilige. Ihre Namen sind auf Tituli unterhalb der Portraits angegeben. Dabei kam es zu zahlreichen Nachlässigkeiten; so wurden etwa teils nichtheilige Päpste mit einem „S.“ vor dem Namen versehen, während die Bezeichnung bei zahlreichen tatsächlichen Heiligen weggelassen wurde.³⁰⁹²

3091 S. dazu Fn. 2497, Kapitel X.3.c) und XII.4.d) (dort insb. 1205 f.) sowie Kapitel XII.4.e)) (dort insb. S. 1220 f.).

3092 Linke Hochschiffwand vlnr: GREGO.US II. (heiliger Gregor II., reg. 715–731), GREGOS VII (heiliger Gregor VII., 1073–1085), S. URBUS II. (seliger Urban II., 1088–1099), GREG.US (Gregor IV., 827–844), S. URBUS V. (seliger Urban V. (1362–1370), S. LEO. IV. (heiliger Leo IV., 847–855),

Die Papstfiguren scheinen insgesamt zwei Kapiteln des zweiten Buchs von Arnold Wions *Lignum Vitae* entnommen zu sein, die folgende Überschriften tragen: „De summis Pontificibus S. R. E. Ordinis S. Benedicti Nigrorum, quorum locus professionis constat“ bzw. „De aliis Summis Pontificibus Ordinis S. Benedicti Nigrorum, quorum professionis locus ignoratur“. ³⁰⁹³ Insofern Wion ebenfalls chronologisch ordnet, stimmt die Reihenfolge der Papstportraits in S. Pietro nur teilweise mit der Reihenfolge ihres Erscheinens in Wions Buch überein. Möglicherweise spiegelt sich hier noch ein früher Bearbeitungsstand in dem zum Zeitpunkt der Ausmalung noch nicht vollendeten „*Lignum Vitae*“ wider. ³⁰⁹⁴

Die Auswahl der Päpste ist ganz offensichtlich darauf zurückzuführen, dass Wion sie – fälschlicherweise! – allesamt für Benediktinerpäpste hielt. Damit erfüllt der Papstzyklus zunächst einmal die Rolle einer Selbstvergewisserung der Mönche von S. Pietro aus der Vergangenheit heraus: Ihr Orden ist so bedeutsam, dass er bisher bereits eine ganze Reihe von Päpsten gestellt hat. Eine ähnliche Rolle mag im Übrigen auch der Benediktinerbaum an der inneren Westfassade gespielt haben, der den Benediktinern von S. Pietro ein Selbstverständnis als Mitwirkende an der kirchen- und ordenshistorisch bedeutsamen Benediktsnachfolge vermittelt haben mag. Der freskierte Papst-Zyklus bildet in diesem Zusammenhang eine Art inhaltliche Verlängerung des Benediktinerbaums mit den dort dargestellten Gruppen kirchlicher Amtsträger in die Hochschiffwände hinein.

Gleichzeitig mögen die Mönche von S. Pietro durch die Aufnahme eines Papstzyklus in das 1591 begonnene Neuausmalungsprojekt angestrebt haben, dem

ANASTAS III (Anastasius IV., 1153–54), EUGENIUS III. (seliger Eugenius III., 1145–1153), LEO IX. (heiliger Leo IX., 1049–1054), S. GELAS II. (heiliger Gelasius II., 1118–1119), PASCH. II (Paschalis II., 1099–1118).
Rechte Hochschiffwand vrn: BONIF. IV (heiliger Bonifatius IV., 608–15), GREGOR. I (heiliger Gregor I., 590–604), ADEODA^s I (heiliger Adeodatus I., 615–618), AGATHO. I. (heiliger Agatho, 678–681), STEPHA III (Stephanus III. eig. II.), 752–757), STEPHA IIII (Stephanus IV. (eig. III.), 768–772), PASCAL^s I (heiliger Paschalis I., 817–824), IOANNIS (heiliger Johannes I. [?], 523–526), SILVES.^s II (Silvester II., 999–1003), VICTOR III. (seliger Viktor III., 1086–87), STEPHANUS (heiliger Stephanus I. [?], 254–257).

3093 Wion 1595 II, Kapitel I (S. 133–161): heiliger Gregor I., heiliger Bonifatius IV., heiliger Adeodat, heiliger Agatho, heiliger Stephanus III. (eig. II.), heiliger Stephanus IV. (eig. III.), heiliger Paschalis I., heiliger Gregor IV., heiliger Leo IV., [Stephanus VII.], [Johannes IX.], [heiliger Leo V.], Silvester II., [Johannes XIX.], heiliger Leo IX., [heiliger Stephanus X.], heiliger Gregor VII., seliger Victor III., seliger Urban II., heiliger Paschalis II., heiliger Gelasius II., [Calixt II.], Anastasius IV., [Hadrian IV.], [Innozenz IV.], [Clemens VI.], heiliger Urban V.; Kapitel II (S. 161–163): heiliger Gregor II., [heiliger Zacharias], [heiliger Sergius], [Alexander IV.].

3094 Cesare Crispolti jun. behauptet, dass es sich bei den Portraitierten um jene Benediktiner handele, die für einen Zeitraum von mehr als einhundert Jahren das Papstamt bekleidet hätten. Dabei beruft er sich auf Giovanni Tritemios 1492 verfasstes Werk „*De viris illustribus ordinis S. Benedicti*“ (im Druck: Tritemio 1575; vgl. Crispolti [jun.] 1648, S. 90). Ob die Protagonisten der Umgestaltung von S. Pietro tatsächlich auf Giovanni Tritemio zurückgegriffen haben und möglicherweise so auch die eigenwillige Reihenfolge der Portraitierten erklärt werden kann, kann hier nicht geklärt werden; womöglich hatte Wion Tritemio für seinen *Lignum Vitae* konsultiert und diese Kenntnisse dann in die Ausstattung von S. Pietro einfließen lassen.

Papsttum ihre besondere Loyalität zu versichern. Dieser Akt mag im Perugia des späten 16. Jahrhunderts noch einige Brisanz besessen haben, da zu diesem Zeitpunkt die Spannungen zwischen dem Papsttum und der zivilen Regierung noch nicht vollständig abgeklungen waren. So hatte die Stadt im früheren Cinquecento die päpstliche Autorität zugunsten einer zivilen Regierung infrage gestellt und durch den Verlust der Guerra del Sale im Jahre 1540 die bisher genossene relative Autonomie verloren. Stattdessen wurde Perugia direkt in den Kirchenstaat integriert, was in Perugia auch durch die zwischen 1540 und 1543 in der Nähe des Klosters S. Pietro errichtete Rocca Paolina augenfällig wurde.³⁰⁹⁵

In diesem Zusammenhang ist außerdem darauf hinzuweisen, dass das Doppelstemma von S. Pietro in Perugia, das aus einer Tiara mit gekreuzten Schlüsseln sowie aus einem Dreieck, dem Doppelkreuz und dem Wort „PAX“ besteht, offenbar im Zuge der Ausstattungskampagne von ca. 1591–1609 erstmals Eingang in die Kirchengestaltung gefunden hat. Es findet sich nämlich auf zahlreichen Bestandteilen der Ausstattung – so etwa im westlichen Bereich der Freskierung der Hochschiffwände, an den Seitenwänden des Sanktuariums, in der neu geschaffenen Inkrustation der Seitenschiffe und Querhausflügel und auf der um 1591 restaurierten Kirchenfassade – und ist vor 1591 nicht nachweisbar.³⁰⁹⁶ Das Doppelstemma besteht einerseits aus dem Wappen des Benediktinerordens bzw. der Cassinensischen Kongregation (Doppelkreuz mit dem Wort „PAX“ auf einem Dreieck)³⁰⁹⁷ und einem Petruswappen (Tiara mit gekreuzten Schlüsseln), also dem lokalen Wappen des Klosters S. Pietro in Perugia, das – wie in italienischen Benediktinerklöstern üblich – Bezug auf das Patrozinium des Klosters nimmt. Gleichzeitig mag man in der Verwendung des Petruswappens im Kontext der Gesamtausstattung auch eine Bekräftigung der Loyalität zum Papsttum sehen.³⁰⁹⁸

3095 Vgl. zur Fortdauer der Spannungen zwischen Papst und Zivilregierung noch im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert Mancini 1992b, S. 495. Vgl. zur Guerra del Sale Bonazzi 1875, S. 131. Auf die politischen und religiösen Spannungen im Perugia des späten 16. Jahrhunderts verweist – allerdings nur in sehr generischer Form – im Übrigen auch Amelia Mariotti-Puerini (Mariotti-Puerini 1981, S. 327).

3096 S. o. Kapitel II.3.e), V.3 und insb. S. 955 f.

3097 S. o. Fn. 1038.

3098 Zur Bildung der Klosterwappen auf Basis der Patrozinien s. Scannerini 2024, S. 31. Das im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 entwickelte Stemma des Klosters S. Pietro sollte gesamthaft oder in Teilen auch bei späteren Umgestaltungsmaßnahmen immer wieder Verwendung finden. So findet sich die Tiara mit gekreuzten Schlüsseln als Verweis auf das Petruspatrozinium in Kombination mit dem Wappen des Benediktinerordens, das aus einem mit dem Wort „PAX“ hinterlegten Patriarchenkreuz auf einem Dreieck besteht, beispielsweise mehrfach in unterschiedlichen Kombinationen auf den unter Abt Penna umgestalteten Friesen der architektonischen Inkrustation der Seitenschiffe und der Querhausflügel (s. u. Kapitel XII.4.e)). Zuvor war bereits der 1682 geschaffene Windfang mit den gekreuzten Schlüsseln bekrönt (Abb. 184) worden, während sich das PAX-Stemma in seinem Innern findet (Abb. 246). Die Peters-Insignien wurden außerdem auf den offenbar gleichzeitig geschaffenen Beichtstühlen angebracht (Abb. 255–257). Bei der zwischen 1851 und 1861 erfolgten Ausstattung der damals neu geschaffenen Josephskapelle wurden erneut beide Emblemata verwendet. Das Benediktswappen wurde außerdem auf den

Die Portraitreihe im unteren Register ist offenbar als Zyklus von Benediktinerheiligen gedacht, schon weil sämtliche Figuren in schwarzem Benediktinerhabit gezeigt und mit Nimben versehen sind.³⁰⁹⁹ Insofern die dargestellten Figuren ebenfalls sämtlich in Wions *Lignum Vitae* genannt werden, scheint die Reihung erneut auf den in Venedig residierenden Benediktinergelehrten zurückzugehen. Die Figuren tauchen in Wions Werk allerdings in den unterschiedlichsten Kontexten auf. Zahlreiche Figuren sind auch trotz ihrer Darstellungsweise in Wahrheit keine Benediktinerheiligen; dies gilt für den alttestamentarischen (und damit nicht einmal im Status der Heiligkeit stehenden) König Salomo, den Evangelist Matthäus, die frühchristlichen Märtyrer Genesius und Herkulanus sowie für den frühmittelalterlichen Kaiser Karl den Großen.

Die Nonchalance, mit der sämtliche Figuren gegen den historischen Befund als Heilige und Angehörige des Benediktinerordens vereinnahmt wurden, passt zu der Großzügigkeit, die auch ansonsten bei der Einhaltung chronologischer Reihenfolgen oder der Vergabe von Heiligkeititeln angewandt worden war. Darüber hinaus ist allerdings gerade dadurch, dass eben auch nichtbenediktinische und nichtheilige Figuren in den Zyklus aufgenommen wurden, davon auszugehen, dass durch die eigenwillige Auswahl nicht bloß eine Reihung benediktinischer Heiliger intendiert war, sondern darüber hinausgehende, prononcierte programmatische Aussagen getroffen werden sollten. Dabei ist die Aufgabe der frühchristlichen Heiligen offenbar, auf die durch die Pietro-Abate-Vita behauptete frühchristliche Herkunft der Kirche S. Pietro zu verweisen; durch Gregor den Großen schien ja sogar bezeugt, dass Herkulanus in dieser Kirche Mitte des 6. Jahrhunderts bestattet worden war.³¹⁰⁰ Die zahlreichen dargestellten Benediktiner dienen offenbar erneut der historischen Selbstvergewisserung der Mönche von S. Pietro durch die religionsgeschichtlich bedeutsame Rolle von Vertretern ihres Ordens in der Vergangenheit; so führt der

offensichtlich erst in jüngster Zeit verglasten Türen der beiden Zugänge zur ehemaligen Sebastianskapelle abgebildet, die heute als Verkaufsraum von S. Pietro dient (Abb. 745f.).

3099 An der rechten Hochschiffwand vrln: ein bärtiger Heiliger ohne Namensangabe, S. ERCVLANVS (der heilige Herkulanus, † Mitte des 6. Jahrhunderts), S. PAVLINVS (der heilige Paulinus von Nola, um 353–431), S. ANSELMVS (der heilige Anselm von Canterbury, 1033–1109), S. PETRVS.VRSEO (der heilige Pietro Orseolo, 928–987/988), S. MATTHEVS (der heilige Matthäus), S. PETRVS DIACO. (der heilige Petrus Diaconus, † um 605), S. SALOMON. (der „heilige“ Salomo), S. CARLOMANVS. (der heilige Karl der Große, 747–814), S. MATHILDIS (die heilige Matilde von Ringelheim, um 895–968).

An der linken Hochschiffwand vlur: LOTHARIUS (der heilige Lothar I., 795–855), S. SIGIBERTVS (der heilige Sigisbert von Disentis, † Mitte 8. Jahrhunderts), S. RACHISIVS (Kg. Ratchis, reg. 744–749 und 756–757), S. PETRVS.DAM (der heilige Petrus Damianus, 1007 [?]–1072), S. HVMBERTVS (der heilige Humbertus, 7. Jh.), S. VRSVS (der heilige Ursus von Aosta, † 529), S. GENESIVS (der heilige Genesius von Arles, † 303 oder 309 oder der heilige Genesius von Rom, † 286 oder um 305), S. BONIFACIVS (der heilige Winfried Bonifatius, um 672–754 oder 755), S. ADELERTVS (der heilige Adalbert von Prag, um 956–997), ein unbärtiger Heiliger ohne Namensangabe.

3100 S. o. Kapitel III.2.

Zyklus so bedeutsame Benediktiner wie die heiligen Anselm von Canterbury, Petrus Diaconus, Petrus Damiani und Bonifatius auf.

Auffällig ist des Weiteren die hohe Zahl weltlicher Herrscher und höherer kirchlicher Würdenträger wie etwa neben den Königen Salomo und Karl dem Großen die heiligen Mathilde (als Gemahlin des ostfränkischen Königs Heinrich I.), Kaiser Lothar I., der Langobardenkönig Ratchis und der ehemalige Doge Pietro Orseolo bzw. die Bischöfe Paulinus von Nola, Anselm von Canterbury, Petrus Damianus, Bonifatius und Adalbert von Prag sowie die Äbte Sigisbert und Humbertus. Nur ein Teil von ihnen ist allerdings später Benediktinermönch geworden oder hat sich zu einer im weitesten Sinne monastischen Lebensweise entschieden wie etwa Pietro Orseolo, Mathilde, Lothar, Ratchis und Adalbert. Sucht man nach einem anderen *Locus communis*, so wird schnell deutlich, dass die meisten von ihnen als Förderer bzw. unmittelbare Gründer von (Benediktiner-)Klöstern und der Errichtung von Klosterbauten in Erscheinung getreten sind, so etwa gleich an mehreren Stellen in ihren Herrschaftsgebieten Karl der Große und König Ratchis, die heiligen Mathilde als Gründerin des Stifts Quedlinburg, der heiligen Sigisbert als Gründer des Schweizer Benediktinerklosters Disentis, Bonifatius u. a. als Gründer des Klosters Fulda und Adalbert von Prag als Gründer des böhmischen Klosters Břevnov. Auch der heiligen Herkulanus galt als Errichter der Kathedrale von Perugia, die nach damaliger Vorstellung mit der späteren Klosterkirche S. Pietro zu identifizieren ist.³¹⁰¹ In diesem Zuge wird nun auch die Aufnahme des alttestamentarischen und für eine monastische Lebensweise unverdächtigen Königs Salomo in den Zyklus verständlich, gilt er doch als der Errichter des ersten Tempels in Jerusalem und ist damit wohl als Urtypus der späteren, heilige Bauten errichtenden Herrscherheiligen zu verstehen.

Fragt man nun, wie diese Schwerpunktsetzung innerhalb des Heiligenzyklus in der Arkadenzone des Langhauses von S. Pietro zu deuten ist, so ist noch einmal auf den Umstand zu verweisen, dass der Heiligenzyklus an der rechten Seite der rechten Hochschiffwand mit einem unbenannten bärtigen Heiligen beginnt und an der linken Seite der linken Hochschiffwand mit einem ebenso unbenannten unbärtigen Heiligen endet. Ganz offensichtlich sollen mit diesen beiden Heiligen der heiligen Benedikt auf der einen und der heiligen Pietro Abate auf der anderen Seite gemeint sein. Wie bereits bei der Darstellung des Benediktinerbaums ist hier also der heilige Benedikt als Ursprung einer Ordenstradition zu sehen, die sich in den guten Taten zahlreicher späterer Angehöriger des von ihm begründeten Ordens geäußert hat und bis hin zum Wirken des Lokalheiligen Pietro Abate geführt hat. Dabei ist die Filiation offenbar nicht streng chronologisch zu sehen, da die zeitliche Reihung der Heiligen nicht konsequent ist und zumindest der heiligen Petrus Damiani nach Pietro Abate gelebt hat. Das Verständnis ist offenbar erneut eher typologischer Natur und äußert sich in einer stetig erfolgenden Wiedererfüllung des von Benedikt einmal gesetzten Beispiels. Der Schwerpunkt wird dabei auf dem bauliche Handeln als Teil der heiligen Werke der einzelnen Personen gesetzt: Wie

Benedikt den Orden begründet und das Kloster Montecassino errichtet hat, so ist die Botschaft dieses Zyklus offenbar zu denken, so haben in der Folgezeit immer wieder benediktinische Heilige bzw. heilige geistliche und weltliche Herrscher Kirchen und Klöster errichtet. Am Ende dieser Reihung steht der Lokalheilige Pietro Abate, dessen Gründung des Peruginer Benediktinerklosters und die in diesem Zuge erfolgte Wiedererrichtung der Kirche S. Pietro durch Pietro Abate also in einer bildlich postulierten benediktinischen Tradition verortet und dadurch in ihrer Bedeutung erhöht wird. Pietro Abate wird auf diese Weise zu einem Antityp des räumlich gegenüber angeordneten Benedikt, wodurch die in den vergangenen Jahrhunderten im Kircheninnenraum von S. Pietro gleich mehrfach visuell bekräftigte Botschaft erneuert wird, wonach der lokale Klostergründer für die Benediktiner von S. Pietro die benediktinischen Ideale verkörpern soll. Oder anders ausgedrückt: Wer dem heiligen Exempel des Antitypus Pietro Abate folgt, folgt zugleich dem Typus des ebenso heiligen Ordensgründers Benedikt. Der typologische Bezug der heiligen Benedikt und Pietro Abate wird außerdem im Langhaus an prominenter Stelle gleich noch einmal dargestellt, indem die beiden Figuren – wenn auch unbenannt – als Ganzfigurenportraits auf Höhe des Christuszyklus an dessen jeweiligem östlichen Ende in freskierter Form noch einmal wiederholt werden.

Damit sind im Langhaus von S. Pietro seit der malerischen Umgestaltung von ca. 1591–1594/1599 die heiligen Benedikt und Pietro Abate also gleich drei Mal in eine direkte, auf ihre typologische Verbundenheit verweisende räumliche Opposition gesetzt: Einmal am Westende der Hochschiffwände als Beginn und Ende des Portraitzyklus der Benediktinerheiligen, einmal an deren Ostende, eingeschoben in einen typologischen Zyklus aus alt- und neutestamentarischen Geschichten und schließlich bereits seit ca. 1465 in Form der von Benedetto Bonfigli ausgeführten Fresken auf der von Westen aus gesehen jeweils zweiten Säule der Arkadenreihe. Es scheint also, als wäre den Protagonisten der 1591 begonnenen malerischen Umgestaltung von S. Pietro durchaus bewusst gewesen, dass sie mit der von ihnen gewählten Programmatik tatsächlich eine vorbestehende Tradition aufgriffen, im Kircheninnenraum von S. Pietro die Ideale der Cassinensischen Kongregation zu propagieren. So hatte ja die besondere Bedeutung von Bonfiglis Pietro-Abate-Säule in einer Visualisierung der Kernbotschaften seiner um 1436 von der Cassinensischen Kongregation fingierten Heiligenvita gelegen, mithilfe derer den Mönchen von S. Pietro die Ideale der cassinensischen Ordensreform als verpflichtendes Erbe ihres Klostergründers Pietro Abate anempfohlen werden sollten.³¹⁰² Indem die vorbestehende Benedikt-Pietro-Opposition nun auch in das neue Bildprogramm aufgenommen wurde, sollten ganz offensichtlich auch deren inhaltliche Aussagen mit übernommen werden. Die Protagonisten der 1591 begonnenen malerischen Umgestaltung von S. Pietro beließen es dabei jedoch nun nicht bei einer Darstellung von Benedikt und Pietro Abate mit einem begleitenden Auszug aus der einschlägigen Vita, sondern griffen vielmehr die in der – die Programmatik der Bonfiglibilder fortentwickelnden – Pietro-Abate-Darstellung

des Perugino-Altarbilds von um 1500 bereits angelegte Tradition auf, die auf Pietro Abate bezogene benediktinische Reform-Programmatik mit christologischen Themen und einem umfassenderen Heiligenzyklus in Verbindung zu bringen.³¹⁰³ Indem sie das Wirken Pietro Abates also nun in ein weit umfassenderes typologisches Gesamtsystem einbetteten, zeigten sie – wie bereits auch beim Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper! – ein hohes Bewusstsein für den vorgefundenen programmatischen und künstlerischen Befund, um auf Basis dessen dann im Zuge der Umgestaltung eine umfassende ästhetische und programmatisch-inhaltliche Ausweitung vorzunehmen.

Offenbar ist das im Langhaus von S. Pietro postulierte typologische System außerdem ohnehin noch weiter zu fassen. So ist der Heiligenzyklus in den Arkadenzwickeln der Hochschiffwände offenbar auch im Kontext bei der darüber befindlichen beiden Bilderzyklen zu betrachten. Dies gilt zunächst für den Historienzyklus, der ja seinerseits typologisch aufgebaut ist, indem er die Handlungen Christi als Erfüllung alttestamentarischer Prototypen behauptet. Indem der Heiligenzyklus nun in Korrespondenz mit diesem christologischen Zyklus angeordnet wird, soll offensichtlich ausgedrückt werden, dass das sich primär durch die Errichtung und Umgestaltung von Bauten manifestierende heilige Handeln des Benedikt und seiner Nachfolger einschließlich Pietro Abate als Handeln in der unmittelbaren Nachfolge Christi zu verstehen ist. Möglicherweise dachten die Entwerfer des Programms dabei sogar unmittelbar an die anlässlich der im Christus-Zyklus in S. Pietro auch bildlich dargestellten Tempelreinigung geäußerte bauliche Metapher Jesu, wonach er den Jerusalemer Tempel in drei Tagen wiedererrichten könne, wenn er jetzt niedergelegt würde. Dass diese Äußerung bildhaft auf seinen eigenen Leib bezogen war, macht der entsprechende Text im Johannes-Evangelium unmittelbar deutlich.³¹⁰⁴ Indem Jesus nun tatsächlich wiedererstanden ist – wie der Christus-Zyklus im Langhaus ebenfalls darstellt – hatte er dieses metaphorische Bau-Werk auch tatsächlich vollzogen; in einer extremen Zuspitzung der hier vorgeschlagenen Lesart könnte also die Neu- und Wiedererrichtung von Bauten durch die im Heiligenzyklus dargestellten Benediktiner als unmittelbar auf die Auferstehung Christi bezogenes typologisches Handeln der Benediktiner verstanden werden.

Doch selbst wenn man diese enge Lesart nicht mitvollziehen möchte – in allgemeinerer Form scheint durch die typologischen Bezüge zwischen dem Christus- und dem Heiligenzyklus jedoch in jedem Fall die Botschaft angelegt, dass die Mönche von S. Pietro, indem sie dem heiligen Vorbild ihres Gründers Pietro Abate folgen, nicht nur auch in der Nachfolge des heiligen Benedikt, sondern vielmehr auch in der Nachfolge Christi handeln. Dies soll womöglich durch die erneute Abbildung von Ganzfiguren des heiligen Benedikt und des heiligen Pietro Abate im westlichen Bereich der Hochschiffwände auf unmittelbarer Höhe des Christus-Zyklus auch noch einmal unterstrichen werden. Auch mag man einen typologischen Bezug des heiligen Benedikt auf Jesus Christus in dem Umstand

3103 S. o. Kapitel VIII.2.h).

3104 Joh 2, 19–22.

begründet sehen, dass er als Hauptfigur des Benediktsbaums an der inneren Westwand an einer Stelle abgebildet wird, an der in zahlreichen Kirchen zuvor ein Weltenrichter mit dem wiedergekehrten Christus als Hauptfigur zu sehen ist.³¹⁰⁵ Durch diesen Umstand wird auch bereits angedeutet, dass dieses Programm tatsächlich eschatologisch zu verstehen ist: die Benediktiner haben durch ihr Handeln in der Vergangenheit an der zukünftigen Vollendung Heilsgeschichte Gottes mitgewirkt. Und indem die typologische Reihung „(Antitypus des Alten Testaments /) Christus / Benedikt / Pietro Abate“ postulierenden Bildzyklen an den Hochschiffwänden im oberen Register mit einem Papstzyklus parallelgeführt werden, erhält diese Programmatik einen geradezu offiziellen Charakter.

Hervorzuheben ist an dieser Stelle außerdem, dass in dem Heiligenzyklus gleich zwei Personen aufgeführt sind, die den Kirchenbau von S. Pietro errichtet bzw. wiedererrichtet haben, nämlich der heilige Bischof Herkulanus und der heiligen Pietro Abate. Es scheint, dass sich nun offenbar auch die Protagonisten der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 in der Tradition einer Wiedererrichtung des Kirchenbaus von S. Pietro gesehen haben; unter anderem deshalb werden sie – wie dies in einem der Vorkapitel erarbeitet worden ist – auch eine Form der Umgestaltung gewählt haben, die den durch Herkulanus und Pietro Abate errichteten Bau zugleich modernisierte und sichtbar beließ.³¹⁰⁶

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass das Langhaus eine primär an die Mönche von S. Pietro gerichtete Botschaft enthält, die auf eine aus der prominenten historischen Vergangenheit der Benediktiner bezogene Selbstvergewisserung enthält. Durch die Parallelführung mit Figuren und Episoden des Alten und Neuen Testaments erhält dieses Handeln der benediktinischen Vorväter durch die heilsgeschichtliche Einbettung eine ungeheure Aufwertung. Angedeutet wird außerdem bereits, dass das motivisch allein auf die Vergangenheit bezogene Bildprogramm des Langhauses tatsächlich eine auf die Gegenwart und Zukunft gerichtete Bedeutung enthält, indem erneut die Mönche von S. Pietro durch bildliche Darstellungen im Kircheninnenraum zur Nachfolge ihres Kirchengründers, Pietro Abate, aufgefordert werden. Dass hier in der Tat gemeint ist, dass die Mönche von S. Pietro auf diese Weise am Fortgang der Heilsgeschichte Gottes teilhaben sollen, wird im Sanktuarium deutlich werden.

Zunächst gilt es jedoch, das in den Querhausflügeln realisierte Bildprogramm zu rekonstruieren und zu interpretieren. Zu sehen sind hier in den Gewölben sowohl des nördlichen als auch des südlichen Querhausarms musizierende Engel, die im Scheitel der Lünette auf der Südseite von einem musizierenden König David begleitet werden (Abb. 432 f., 489 und 504). Dies ist offenbar zunächst einmal unmittelbar auf die Funktion dieser beiden Raumteile zu beziehen, die auf der Südseite seit 1591 und auf der Nordseite spätestens seit ca. 1608/09 je eine Orgel aufnehmen. Insofern sie offenbar in demselben Himmel zu denken sind,

3105 Dass Benedikt dabei im Gegensatz zum Weltenrichter am unteren Bildrand abgebildet wird, mag als bildliche Humilitätsgeste gedeutet werden.

3106 S. o. Kapitel [XI.3.b](#)).

in dem der in der Apsiskalotte gemalte Gottvater und die ihn dort begleitenden Engel gemalt wurden und zu dem trotz der heute stark abweichend erscheinenden Gestaltungsweise offenbar auch die vier Evangelisten des Vierungsgewölbes gehören sollen, gilt ihre Musik offenbar der Glorifizierung Gottes. Da es sich trotz der naturalistischen Malweise und der Illusion einer tatsächlichen Himmelsöffnung, wie im Vorkapitel herausgearbeitet, ausdrücklich um die Darstellung eines abstrakten Himmelskonzepts handeln soll, ist mit dem musizierenden König David und den ihn begleitenden Engeln möglicherweise sogar ein Bezug auf die Sphärenharmonie gemeint.

Im oberen Bereich der fingierten klassizistischen Architektur ist, wie aus dem Beschreibungskapitel hervorgeht, ein Zyklus schlafender Männer aus unterschiedlichen Bibelerzählungen sowie zwei kleinformatige Bildzyklen gemalt. Dabei handelt es sich um eine Portraitreihe und vier weibliche offenbar allegorische Figuren. Außerdem werden die Orgeln jeweils von zwei liegenden Frauen mit Spruchbändern flankiert. Die vier großformatigen Kontemplationslandschaften an den Seitenwänden der Querhausflügel zeigen offenbar Episoden aus der Vita des heiligen Benedikt und seiner unmittelbaren Nachfolger. Eine Aufklärung der bei den einzelnen Zyklen jeweils zugrunde liegenden Ikonographie würde im Rahmen der vorliegenden Abhandlung zu weit führen und muss, auch weil sie für die Deutung des Gesamtprogramms nicht unmittelbar erforderlich ist, einer zukünftigen Untersuchung vorbehalten bleiben.

In Lünetten unterhalb des Orgelbalkons im südlichen Querhaus sind fünf offenbar allegorische Figuren zu sehen, deren Deutung im Beschreibungsteil offengelassen werden musste (Abb. 516–520). Bei ihnen handelt es sich um die Darstellung der fünf Sinne in der Form, wie sie durch Stiche des Cornelis Cort nach einem Modell von Frans Floris bekannt waren (Abb. 521–525), nämlich dem Tastsinn mit Vogel und betastetem Tuch (Abb. 516/521), dem Geruchssinn mit Blumenstrauß und Hund (Abb. 517/522), dem Hörsinn mit Streichinstrument und Hirsch (Abb. 518/523), dem Geschmackssinn mit Fruchtkorb (Abb. 519/524) und dem Sehsinn mit Adler und Spiegel (Abb. 520/525).³¹⁰⁷ Dabei wurden die durch Cornelis Cort bereitgestellten Vorbilder in den Posen und den verwendeten Attributen jeweils nur leicht variiert. Offensichtlich sind auch diese Darstellungen auf die unmittelbar darüber gespielte Orgelmusik zu beziehen; sie bilden im Kontext der malerischen Ausstattung von S. Pietro insofern eine Besonderheit, als sie nicht wie die anderen Darstellung auf religiöse Inhalte bezogen sind. Möglicherweise sollten sie im Kontext eines – wie die Vorkapitel ergeben haben – holistischen Anspruchs der 1591 begonnenen Ausmalung einen weitere Aspekte von Gottes Schöpfung darstellen, nämlich jene ganz unterschiedlich gearteten Dinge, die den Menschen durch die unterschiedlichen Sinne zugänglich sind. Ein – offenbar genussvoll zu denkendes – Einlassen der Mönche von S. Pietro auf sinnliche Erfahrungen sollte jedenfalls möglich sein und wurde durch die allegorischen Darstellungen ausdrücklich legitimiert.

Auf der gegenüberliegenden Seite sind unterhalb des Orgelbalkons ebenfalls fünf offensichtlich allegorisch gemeinte Frauendarstellungen angebracht, allerdings lassen sich diese nicht durch das bisher bekannte *Œuvre Floris* oder Cors erklären (Abb. 526–530). Zwei Frauenfiguren sind dabei sicher der 1593 erstmals erschienenen *Iconologia* des Cesare Ripa entnommen. Damit sind die heute sichtbaren Bildinhalte dieser Lünetten erst im Zuge der Umarbeitung des Orgelbalkons um 1608/09 festgelegt worden, die ausdrücklich nach dem Vorbild des gegenüberliegenden, in seiner heutigen Form vorbestehenden Orgelbalkons im südlichen Querhausflügel gestaltet werden mussten.³¹⁰⁸ Wahrscheinlich bezogen sich diese vertraglichen Vorgaben auch auf die Bemalung der Orgelbalkone und ihr Umfeld, sodass nun nachträglich fünf allegorische Frauendarstellungen auszuwählen und zu malen waren.

Sicher nach den Angaben Ripas sind dabei die von links aus gesehen dritte (Abb. 528) und vierte Frauenfigur gestaltet (Abb. 529). Bei der dritten handelt es damit um eine Darstellung der Keuschheit, die laut Ripa als weißgekleidete Frau darzustellen war, die sich an eine Säule lehnt und oberhalb derer sich ein Sieb voll Wasser befinden müsse; in einer Hand halte sie einen Zweig des Zimtbaums, in der anderen ein Gefäß voll Ringe. Unter ihrem Fuß müsse sich außerdem eine tote Schlange befinden, und auf der Erde seien Geldstücke und Schmuckwaren darzustellen.³¹⁰⁹ An der Ripa-Rezeption kann aufgrund der Fülle übereinstimmender Details kein Zweifel bestehen, allerdings wird durch die Weglassung des Siebes und die abweichende Anordnung der Säule deutlich, dass sich die Gestalter einige Freiheit ließen. Bei der vierten Figur handelt es sich um eine Darstellung des Gehorsams; hier sind sämtliche Vorgaben Ripas eingehalten.³¹¹⁰

Bei den übrigen Frauenfiguren fällt die Identifikation weit schwerer, schon weil sie über weit weniger Attribute verfügen als die erstgenannten. Wenn man jedoch auf Basis des hier beobachteten Umgangs mit Ripas Angaben zur Darstellung einer Keuschheit annehmen möchte, dass die Künstler durchaus bereit waren, auf einige Angaben Ripas zu verzichten und teils zu modifizieren, so mag man in der ersten dargestellten Frau eine Darstellung der Freigiebigkeit (Abb. 526),³¹¹¹ in der zweiten eine solche der Armut (Abb. 520)³¹¹² und in der fünften schließlich

3108 S. o. Kapitel X.4.a).

3109 „CASTITÀ[:] Donna vestita di bianco si appoggi ad una Colonna, sopra la quale vi sarà un crivello pieno d’acqua, in una mano tiene un ramo di Cinnamomo, nell’altra un vaso pieno d’Anella. Sotto alli piedi un Serpente morto et per terra vi saranno danari et gioie“, Ripa 1603 ed. Mandowsky 1970, S. 66.

3110 „OBEDIANZA[:] Donna di faccia nobile et modesta, vestita d’habito religioso, tenga con la sinistra mano un Crocefisso, et con la destra un giogo, co ’l motto che dica SVAVE“, *ibid.*, S. 363.

3111 „PRODIGALITÀ[:] Donna con occhi velati, di faccia ridente, tiene con ambi le mani vn Cornucopia, co’l quale sparge oro, & altre cose di grā prezzo“, *ibid.*, S. 413 f. Möglicherweise soll das Abwenden des Blicks weg von der hier dargestellten Geldbörse das von Ripa vorgesehene Verbinden der Augen ersetzen.

3112 „POVERTÀ[: ...] DONNA mal vestita, che tenga la mano destra legata ad vn gran_ sasso posato in terra, & la sinistra alzata, con vn paro d’ali aperte., attaccate fra la mano, & il braccio“, *ibid.*, S. 409.

eine Darstellung der Demut sehen (Abb. 530).³¹¹³ Möglicherweise ist hier also in Ergänzung der vorbestehenden Kardinal- und Theologaltugenden im Sanktuarium ein Zyklus mit spezifisch benediktinische Tugenden dargestellt, wie sie aus der Benediktsregel und dort speziell aus den Bestimmungen über die „Werkzeuge der geistlichen Kunst“ und der Folgekapitel hervorgehen.³¹¹⁴ Dabei tauchen einige der hier benannten Tugenden wörtlich auf, andere dagegen sind offenbar aus nachträglichen konzeptuellen Texten der benediktinischen Bestimmungen gebildet.³¹¹⁵ Die eher weltliche Orientierung der gegenüberliegenden allegorischen Lünettendarstellungen ist also bei der Angleichung des linken Orgelbalkons nicht mit übernommen worden.

Im Sanktuarium werden nun zunächst an den Seitenwänden die peripetischen Momente im Leben des Kirchenpatrons der Peruginer Benediktinerkirche, des heiligen Petrus, und des bereits seit den Ursprüngen der Kirche mit ihm parallel geführten heiligen Paulus. So ist in der großformatigen Historie der rechten Seitenwand Sauli Bekehrung gezeigt; in der hier gewählten, zweiregistrigen Darstellungsweise wird sie unmittelbar durch einen in Parusiegewölk erscheinenden Christus bewirkt (Abb. 442). Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Schlüsselübergabe durch Christus und damit die göttliche Einsetzung Petri in das Papstamt dargestellt; im Hintergrund ist jene Episode zu sehen, in der Petrus aus Glaubenszweifeln im See Genesareth versinkt und durch Christus gerettet wird (Abb. 436 f. und 440). Indem allen Episoden also auf das persönliche Eingreifen Christi zurückgeführt werden, sollen auch diese offenbar ausdrücklich als Teil des göttlichen Heilsgeschehens verstanden werden. Der neben der Historie in einer Nische stehende, ganzfigurig gemalte Petrus fixiert den Betrachter und weist auf die Darstellung; indem bei seinem Bildnis außerdem an recht prominenter Stelle die Schlüssel gezeigt sind und beide Historien durch das Tiara und Schlüssel beinhaltende Stemma des Klosters bekrönt sind, scheint hier erneut gleichzeitig mit dem Verweis auf das Petrus-Patrozinium auch ein direkter bildlicher Bezug zum Papsttum betont zu sein.

Im Lünettenbereich oberhalb ist, wie dies bereits im Beschreibungsteil ausführlich beschrieben worden ist, erneut ein typologisches System gemalt. So sind hier an den gerade verlaufenden Seitenwänden ganzfigurige Allegorien der drei Kardinaltugenden gezeigt, die jeweils oberhalb durch eine kleinformatige Historie des Alten und unterhalb durch eine ebensolche Historie des Neuen Testaments begleitet werden (Abb. 453 und 455). Dargestellt ist jeweils ein Beispiel für den Vollzug der jeweiligen Tugend aus den genannten biblischen Teilen, wobei einmal jeweils eine alttestamentarische Figur als Typus und dann Christus als der jeweilige Antitypus zu sehen sind. So ist etwa die Tapferkeit oben parallelgeführt mit dem

3113 „HVMILTA.[:] ...] DONna [sic] vestita di colore bertino, con le braccia in croce al petto, etenendo con l'vna delle mani vna palla, vna cinta al collo, la testa china, & sotto il piè destro hauerà vna corona d'oro“, *ibid.*, S. 215.

3114 Nämlich: „IV. Quae sunt instrumenta bonorum operum“, „V. De oboedientia“, „VI. De taciturnitate“ und „VII. De humilitate“.

3115 Letzteres gilt für die Freigiebigkeit und die Armut.

jungen Samson, der den Löwen bei Timnath zerreißt, und unten mit Christus bei der Befreiung des Limbo.³¹¹⁶

An den drei Wänden des Chorpolygons wird dieses System allerdings variiert. So scheinen auf den ersten Blick die neutestamentarischen Szenen bei den Darstellungen der Theologaltugenden *Spes* (mit Daniel in der Löwengrube), *Fides* (mit Abrahams Speisung der drei Engel) und *Caritas* (mit Josef, wie er sich seinen hungernden Brüdern zu erkennen gibt) zu fehlen (Abb. 454). Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass zunächst einmal offensichtlich die Darstellungen der Martyrien des Petrus und des Paulus in den seitlichen Fensterlaibungen offenbar in ähnlicher Weise wie die unteren Historien der Seitenwände auf die darüber befindlichen Tugenden *Spes* bzw. *Caritas* zu beziehen sind. Auf die zentrale Fides-Figur scheint sich dagegen die kleinformatige Historie des Christus mit dem gläubigen Zenturio zu beziehen, die auf dem Sockel unterhalb der zentralen Fensternische gemalt ist (Abb. 436f.).

Nun muss allerdings dennoch verwundern, dass gerade bei den Theologaltugenden im Gegensatz zu den Kardinaltugenden nicht etwa der Christus selbst die entsprechenden Tugenden in einer Handlung verkörpern soll, sondern nun vielmehr drei seiner unmittelbaren Nachfolger. Ebenso muss verwundern, dass der Bezug zwischen den Martyrien und den Tugenden *Spes* und *Caritas* im Gegensatz zu den sonstigen spezifischen Historien stark generischer Natur ist, und dass in der zentralen Fensternische sogar mit einer Blume plötzlich ein rein dekoratives Element gemalt ist, wie dies in diesem Ausmalungsbereich sonst überhaupt nicht vorkommt.

Diese Merkwürdigkeiten lassen sich dahingehend auflösen, dass sich in der zentralen Nische nach den Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit sowohl vor als auch nach der Umgestaltung von ca. 1591–1609 in formatfüllender Weise das zunächst einmal weiterhin unzerlegte Altarwerk des Pietro Perugino befunden hatte. Damit ist auch zu erklären, warum die Gestaltung der Laibung der Zentralnische der Ausmalung von um 1591 zwar ähnlich gestaltet ist, in den Details und eben auch dem dekorativen Blumenmotiv stilistisch und motivisch deutlich abweicht: Diese Malereien sind eben erst notwendig geworden, als das zentrale Fenster im 19. Jahrhundert vermauert und mit einer Darstellung der Himmelfahrt des heiligen Benedikt versehen wurde.³¹¹⁷ Berücksichtigt man nun, dass die außerhalb der unmittelbaren Zentralnische befindlichen Ausmalungen von ca. 1591–1609 ursprünglich eine Darstellung der Himmelfahrt Christi umgeben haben, wird auch deutlich, dass das typologische Bezugssystem an den drei Polygonalwänden in Wahrheit nicht etwa auf je zwei Systeme verkürzt, sondern vielmehr auf insgesamt vier ausgeweitet wurde: Alle drei Tugenden beziehen sich danach jeweils neben den alttestamentarischen Darstellungen primär auf den zentralen Christus des Perugino-Altarbilds; dessen erneute Rolle als neutestamentarischer Typus der Tugendverkörperung wird dann durch die drei Darstellungen seiner unmittelbaren Nachfolger nur noch ein weiteres Mal in die Zukunft ergänzt.

3116 S. o. Kapitel II.3.g).

3117 S. u. Kapitel XIII.2.

Ganz offensichtlich ist die typologische Reihung der hier beschriebenen Wandmalereien nun auf jene real vorhandenen Personen auszudehnen, die die Hauptnutzer des durch sie umgebenen Unterraums von S. Pietro dargestellt haben: Ganz offensichtlich enthält die Wandmalerei den an die unmittelbar unter dem typologisch gereihten Bildzyklus im Chorgestühl sitzenden Mönche von S. Pietro gerichteten programmatischen Auftrag, ihr Handeln entsprechend der Kardinal- und Theologaltugenden auszurichten, wie es vor ihnen bereits zunächst die vorbildhaften Protagonisten des Alten Testaments, dann Jesus Christus und in seiner Folge die Jünger und Märtyrer getan haben. Die Tugendpersonifikationen stellen damit auch die Fortsetzung der Programmatik des Langhauses von S. Pietro dar, in der die typologische Reihung einer Christus-Vor- und –Nachfolge dargestellt war, die insbesondere durch Benedikt, den benediktinischen Orden und schließlich auch den Klostergründer Pietro Abate in der Vergangenheit befolgt worden war. Dagegen wird das Sanktuarium nun primär zum Ort der Gegenwart, in dem die Mönche von S. Pietro in ihrer jeweiligen Zeit unmittelbar dem durch die großformatigen und über ihnen befindlichen Personifikationen dargestellten Tugendauftrag zu folgen haben.

Neben Bezügen auf die Vergangenheit und Gegenwart enthält das Sanktuarium außerdem einen ganz spezifischen Verweis auf die Zukunft: So ist auf der Ostseite des Triumphbogens die bereits in einer der kleinformatigen Typologien an den Chorseitenwänden angedeutete, nun aber äußerst großformatig ausgeführte Apokalypse dargestellt, mit der nach dem Ende der Parusieverzögerung das Reich Gottes kommen wird (Abb. 486f.). Zu sehen ist dieses Ereignis allerdings nicht etwa wie im kleinen Format in Form eines endgültig belohnenden und strafenden Weltgerichts, sondern vielmehr als Apokalyptische Ernte. Dargestellt ist auch hier in erhöhter und zentraler Position der wiedergekehrte Christus, der auch hier in Wiederholung der kleinformatigen Historie einen Arm hebt und den anderen senkt. Diese Gesten dienen hier nun allerdings nicht dem Belohnen und Bestrafen, sondern vielmehr dem Weisen und Herausgeben von Sicheln und damit der Ernteinstrumente.

Damit strahlt das in S. Pietro realisierte Bildprogramm in seinem chronologischen Fokalkpunkt eine große Heilsgewissheit aus: Am Ende der Zeiten, so muss man die Auswahl einer Darstellung der Apokalyptische Ernte wohl lesen, wird für die Mönche von S. Pietro die Ernte vor Christus stehen. Davon, dass sie die hierfür notwendigen Tugenden auch ausüben, scheinen die Protagonisten der malerischen Ausstattung von ca. 1591–1594/1599 fest ausgegangen zu sein.

Im hier erstmals rekonstruierten Gesamtzusammenhang der malerischen Ausstattung von S. Pietro erhält nun auch der in den Vorkapiteln herausgearbeitete holistische Anspruch der Malerei einen besonderen Sinn, der sich ja unter anderem in dem Bestreben nach einer Darstellung sämtlicher Genres, Gattungen und Malweisen niedergeschlagen hatte. Dargestellt ist insgesamt tatsächlich der gesamte Heilsplan und damit die gesamte Schöpfung Gottes vom Ursprung im Alten Testament bis in die endgültige Zukunft des Jüngsten Gerichts. Das Besondere ist dabei allerdings, dass in diesem Zuge die Rolle der Benediktiner im göttlichen Heilswirken fest verortet

wird: Sie haben von Anfang an der Erfüllung von Gottes Heilsplan mitgewirkt, was speziell auch für den Klostergründer Pietro Abate gilt, und sie werden es auch in der Gegenwart und Zukunft tun und auf diese Weise das Heil erlangen.

So ist denn schließlich auch jenes Bildprogramm von einer besonderen Heilsgewissheit geprägt, das den formalen Fokuspunkt der Gesamtausstattung von S. Pietro darstellt. So fehlt nämlich in der Rekonstruktion bisher noch ein entscheidendes Detail. In diesem Zusammenhang ist besonders auffällig, dass in der zentralen Längsachse des Kircheninnenraums auf den Benedikt des Benediktinerbaums an der Westfassade am Triumphbogen der durch eine Taube dargestellte Heilige Geist folgt, der hier in der in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Querachse zugleich Bestandteil einer Verkündigungsdarstellung ist (Abb. 178). Es folgt der in der Apsiskalotte dargestellte Gottvater (Abb. 485), und man fragt sich, ob denn ausgerechnet im stark christologisch zentrierten bildnerischen Gesamtprogramm von S. Pietro auf eine Christusdarstellung verzichtet worden ist, um so in der Folge der Kirchenlängsachse die gesamte Trinität abzubilden.

Dies ist natürlich nicht der Fall. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Darstellungsweise des Gottvater, der hier mit nach unten gerichteten Augen in einem Segensgestus dargestellt ist. Dieser gilt jedoch höchstens in zweiter Linie den im darunter befindlichen Chorgestühl sitzenden Mönchen. Tatsächlich orientiert sich der am westlichen Ende des Chorpolygons befindliche Gottvater mit seinem gesenkten Blick und der Segnung vielmehr auf eine Darstellung des himmelfahrenden Christus. Diese ist nun allerdings nicht Bestandteil des ca. 1591–1594/1599 tatsächlich gemalten Bildprogramms, sondern befindet sich vielmehr seit 1567 in der Nische des mittleren Fensters, und zwar in Form des Altarwerks von Pietro Perugino.

Die Protagonisten der 1591 begonnenen Umgestaltung haben also ein weiteres Mal ein bereits vorhandenes Element im Kircheninnenraum von S. Pietro kunstvoll in die neu eingebrachte Dekoration mit einbezogen, ohne es in der Substanz zu verändern. Ein Altarbild Christi ist logischer Fokuspunkt eines allerorten auf Christologie bezogenen Gesamtprogramms. Er bildet den inhaltlichen Schlusspunkt der Christus-Geschichte, die in den Historien der Hochschiffwände entfaltet wird, deren letzte Darstellung eben noch nicht die Himmelfahrt, sondern erst die Auferstehung Christi ist. Peruginos himmelfahrender Christus wird durch die Neuausstattung außerdem Teil eines über die gesamte Längsachse der Kirche verlaufenden Bezugssystems, in dem nicht nur die Trinität dargestellt ist, sondern auch durch die Gegenüberstellung von Christus und Benedikt an den beiden äußersten Enden der Kirche erneut deren direkter typologischer Bezug bekräftigt wird. Dass diese Typologie eindeutig eschatologisch zu deuten ist, macht sowohl die Darstellung des Benedikt an der (invertierten) Stelle eines richtenden Christus sonst üblicher Weltgerichtsdarstellungen an der inneren Westfassade deutlich, wie dies auch durch die Darstellung Christi in Form einer Himmelfahrt bekräftigt wird. Und indem dieser himmelfahrende Christus gleichzeitig auch den neutestamentarischen Bezugspunkt der drei Theologaltugenden bildet, wird erneut programmatisch versichert, dass den Mönchen von S. Pietro als Lohn für deren Einhaltung der Eingang in den Himmel und damit die Erlangung des Heils gewiss ist. Diese Aussage wird

durch die neue Lichtführung in S. Pietro unterstützt: So steht die im Langhaus von S. Pietro angesiedelte Vergangenheit der Heilsgeschichte im Dunkel, während das der Gegenwart und zukünftigen Erlösung gewidmete Sanktuarium mit der hier zentral gestellten Himmelfahrt Christi in hellem Licht erscheint.

Mit Bezug auf das Altarbild Peruginos verhält es sich also genau umgekehrt, als in der Literatur bisher angenommen wurde: Nicht nur wurde das Altarwerk um 1591 nicht zerlegt; vielmehr wurde es auf vielerlei Weise zum Fokuspunkt der Neuausstattung gemacht, ohne dass das Altarwerk dabei überhaupt bewegt wurde.

Amelia Mariotti-Puerini hat nun behauptet, dass das im Sanktuarium von S. Pietro ab 1591 realisierte Bildprogramm eine Fortsetzung der Malereien Girolamo Dantis in der Sakristei von 1574 gebildet habe, weil hier abwechselnd Episoden aus der Apokalypse und dem Leben der heiligen Petrus und Paulus dargestellt seien und in den Lünetten der Sakristei durch die Darstellung alttestamentarischer Opferszenen mit gegenreformatorischer Stoßrichtung die im Messvollzug sich vollziehende Transsubstantiation bekräftigt würde.³¹¹⁸ Letztere wurden jedoch in Wahrheit nicht durch Girolamo Danti, sondern vielmehr zwischen ca. 1592 und 1613 gemalt, als die Sakristei in eine Reliquienkapelle umgestaltet wurde. In diesem Zuge wurde die – in Wahrheit einzige – apokalyptische Darstellung an der Südwand der Sakristei sogar weitgehend verdeckt, indem hier nun eine tektonisch aufgefasste Altarwand geschaffen wurde.³¹¹⁹ Während die tatsächlich von Danti geschaffene Petrus- und Paulus-Ikonographie in der Sakristei einer Kirche mit Petruspatrozinium nicht weiter zu verwundern braucht, beziehen sich die späteren Opferszenen thematisch wohl weniger auf die – ohnehin früher geplante! – malerische Ausstattung des Sanktuariums, sondern vielmehr auf die nun dauerhaft in die Sakristei eingebrachten Märtyrerreliquien. Eine direkte Bezugnahme auf die Ikonographie der Sakristei in der Programmatik des Kircheninnenraums von S. Pietro ist damit abzulehnen.

Auffallend ist allerdings in der Tat, dass gerade im Zentrum der Tugenddarstellungen der Glaube dargestellt ist, und dass die ihn personifizierende Frauenfigur als einzige den Betrachter fixiert und dabei Kelch und Hostie weist (Abb. 454).³¹²⁰ Hierin mag man nun durchaus eine Bekräftigung katholischer, auf die Transsubstantiationslehre zielender Glaubensinhalte sehen, wie dies ja auch bereits im Jahre 1567 durch die Anordnung des Sakraments auf dem Hochaltar geschehen war. Auch nach dem Vorziehen des Hochaltars befand sich die Glaubensdarstellung im Übrigen auf einer Achse mit dem auch weiterhin darauf befindlichen Sakramentstabernakel. Die von Mariotti-Puerini behauptete Abhängigkeit der Tugenddarstellungen von Cesare Ripas *Iconologia* trifft dagegen nicht zu; als Ripas Buch 1593 erstmals erschien, war die malerische Gestaltung des Sanktuariums außerdem ohnehin bereits abgeschlossen.³¹²¹

3118 Mariotti-Puerini 1981, S. 330–332.

3119 S. o. Kapitel X.6.

3120 Vgl. Mariotti-Puerini 1981, S. 334.

3121 Vgl. aber *ibid.*, S. 333f.

Darüber hinaus möchte Mariotti-Puerini in der gesamten malerischen Ausstattung von S. Pietro ein gegenreformatorisches Programm sehen. Im Zuge eines verstärkten nachtridentinischen Bemühens um die Laien habe man dabei den Kircheninnenraum von S. Pietro geteilt: Während im Langhaus die angeblich vom Tridentinum verlangte „kontrollierte Lektüre“ („lettura controllata“) der biblischen Historien für die Laien erbracht habe, denen nach dem Wunsch des Konzils eine direkte und unvermittelte Lektüre der biblischen Texte zu verwehren war, seien im den Mönchen vorbehaltenen Sanktuarium dann die theologisch komplizierteren Themen dargestellt worden, nämlich eben eine erneute Selbstvergewisserung der durch das Luthertum zwischenzeitlich erschütterten Kirche in der Gültigkeit ihrer historischen und theologischen Basis sowie eben in der Bekräftigung der Transsubstantiation.³¹²²

Problematisch ist allerdings, dass Mariotti-Puerini ihre Thesen in der Folge nicht zu belegen vermag. So sind die biblischen Darstellungen im Langhaus in der Tat durch starke typologische Bezugnahmen geprägt, doch wird nicht unmittelbar einsichtig, warum in ihnen deshalb mit Mariotti-Puerini zwingend als eine direkte Bezugnahme auf jene mittelalterlichen Armenbibeln gesehen werden soll, die sich an vermeintlich „einfache Leute“ gerichtet hätten.³¹²³ Nicht berücksichtigt werden von Mariotti-Puerini außerdem die starken benediktinischen Bezüge, die auch für die Programmatik des Langhauses vor allem die Mönche von Perugia als primäre Adressaten erscheinen lassen. Tatsächlich hat Mariotti-Puerini die Abhängigkeit des bildnerischen Programms von S. Pietro von den Unterräumen und damit einhergehenden Nutzergruppen im Kircheninnenraum erkannt, doch überwiegt, wie dies im vorliegenden Text nun dargestellt wurde, unter dem einzelnen Raumteilen eher das Bezug Nehmende als das Trennende. Und schließlich ist zwar zu konzedieren, dass im Sanktuarium die Bedeutung des Opfersakraments herausgestrichen wird; schwerlich lässt sich jedoch erkennen, dass das Programm tatsächlich insgesamt eine über die eschatologischen und benediktinischen Bezüge hinausgehende Selbstversicherung der katholischen Kirche gegenüber dem Luthertum darstellen soll. Mariotti-Puerinis Deutung des Gesamtprogramms ist damit abzulehnen.

Dies sollte jedoch natürlich nicht ausschließen, zukünftig nach einem Zusammenhang zwischen dem nachtridentinischen Verständnis religiöser Bilder und der auf Basis der bisherigen Befundsicherung vermuteten Massierung von insbesondere auf religiösen Allegorien, Portrait- und Historienbildern setzenden Kirchausmalungen zum Ende des 17. Jahrhunderts hin zu fragen. Wie das Vorkapitel ergeben hat, hatte das Tridentinum grundsätzlich die Verwendung der Bilder der Trinität und der Heiligen befürwortet und deren Nützlichkeit bei der Reform des Klerus und der Laien betont. In Bezug auf S. Pietro war daraufhin herausgearbeitet worden, dass die hier gewählten spezifischen Darstellungsstrategien in besonderer Weise dazu geeignet scheinen, die vom Konzil erwünschten spezifischen Wirkungen zu erfüllen und den

3122 Ibid., S. 329 f.; 330. Postkonziliare Bestrebungen nach dem Tridentinum zur Einführung homogener Bildinhalte mit dem Ziel der Erbauung der Laien sieht auch Tiziani Biganti hinter dem Bildprogramm speziell des Langhauses, Biganti 2014, S. 184.

3123 Vgl. aber *ibid.*, S. 329 f.

dort aufgezeigten Gefahren entgegenzuwirken. In diesem spezifischen Sinne erscheint es also tatsächlich legitim, die neu geschaffene bildliche Ausstattung von S. Pietro als spezifisch nachtridentinisch zu bezeichnen. Es wäre zukünftig zu fragen, ob dies auch für andere bildkünstlerische Ausstattungen gilt, die im Italien des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts geschaffen worden sind, und ob das während und nach dem Tridentinum erlassene kontroverstheologische, reformerische bzw. gegenreformatorische Schrifttum den Einsatz von Bildern in nachtridentinischen Kircheninnenräumen hinsichtlich der Menge und spezifischen Ausgestaltung beeinflusst hat.³¹²⁴

Auch wenn eine so umfassende Analyse der nachtridentinischen Kirchengestaltungen im Kontext der Konzilsvorschriften und der sie begleitenden Traktate nicht geleistet werden kann, verbleibt dennoch die Aufgabe, das bildliche Gesamtprogramm von S. Pietro wenigstens in Bezug auf die verwendete Bildprogrammatik in den regionalen und überregionalen Kontext einzuordnen. Mit Blick auf die lokalen Bezüge muss an dieser Stelle erneut auf den bereits erhobenen Befund verwiesen werden, vor und ungefähr gleichzeitig mit der Umgestaltung von S. Pietro kein einziger anderer Kircheninnenraum auch nur annähernd so umfassend ausgemalt worden ist wie der der Peruginer Benediktinerkirche. Mit Bezug auf den regionalen Kontext wäre ein Abgleich mit dem in der Mitte des 16. Jahrhunderts realisierten und durch eine spätere Umgestaltung verlorenen Ausmalung des Doms von Orvieto zu erwägen, der jedoch in der vorliegenden Untersuchung aufgrund pragmatischer Erwägungen unterbleiben muss.³¹²⁵

Naheliegend sind im überregionalen Kontext insbesondere Einflüsse durch Kirchengestaltungen, wie sie gleichzeitig bzw. kurz zuvor in Venedig und Rom realisiert worden sind, da mit Antonio Vassilacchi und Giovanni Lombardelli zwei der maßgeblichen an der malerischen Umgestaltung von S. Pietro beteiligten Künstler wesentlich durch die in diesen beiden Städten geübte Kunstpraxis geprägt worden waren. Hinzu kommt, dass die möglichen Entwerfer des inhaltlichen Programms, der cassinensische Gelehrte Arnold Wion und der Abt des Klosters, Giacomo di S. Felice, ebenfalls wesentliche Einflüsse in Venedig erfahren hatten.³¹²⁶

In Venedig zu nennen ist zunächst die Kirche S. Maria dei Carmini, deren Langhaus, wie bereits angedeutet, zwischen 1595 und 1604 durch die Einbringung einer tektonisch gegliederten Holzverkleidung, einem „Soazone“ umgestaltet wurde (Abb. 1313–1314n). Diese sollte im Hochschiffbereich ebenfalls einen Zyklus aus Leinwandbildern aufnehmen, die allerdings erst zwischen 1666 und 1750 ausgeführt worden sind; möglicherweise waren die Bildthemen jedoch bereits zuvor festgelegt worden. Zu sehen sind hier auch keine Szenen des Alten oder Neuen Testaments, sondern vielmehr eine 24 Szenen umfassende Geschichte des Ordens

3124 Vergleiche zur katholischen Bildertheologie Hecht 1997. Vgl. zum Zusammenhang der tridentinischen Reform und den Wandverkleidungen venezianischer Kirchen, in die teils auch Bilderzyklen eingebracht wurden, Worthen 2014, S. 269–275.

3125 S. o. Fn. 2987.

3126 S. o. Kapitel XI.2.c).

der Karmeliter.³¹²⁷ An dieser Stelle ist zu beachten, dass auch in S. Pietro in Perugia die Ordensgeschichte der Benediktiner eine prominente Rolle in der Gestaltung des Langhauses gespielt hatte, diese jedoch im Gegensatz zu I Carmini in Venedig nicht in Form von Historien, sondern einer frühwissenschaftlichen-systematisierenden Visualisierung (Ordensbaum) und einer Portraitreihung bedeutender Ordensangehöriger erfolgt war (Zyklus der Benediktinerpäpste, Zyklus der Benediktinerheiligen bzw. der Förderer sakraler Bauten). Ein Portraitzyklus existiert allerdings auch im Arkadenbereich der Venezianer Karmeliterkirche; dargestellt sind hier in Form von Ende des 16. Jahrhunderts geschaffenen ganzfigurigen Holzstatuen männliche und weibliche Propheten des Alten Testaments, Karmeliterheilige, Papst Honorius III. als Förderer der Karmeliter, der heiligen Bischof Liberale als Patron einer *Scuola*, deren Altar schräg hinter dieser Figur im Seitenschiff stand, der Evangelist Markus als Patron von Venedig, sowie die heiligen Simeon und Hieronymus.³¹²⁸ Damit sind in diesem Heiligenzyklus Elemente enthalten, die in S. Pietro nicht nur im Arkadenbereich, sondern auch im Lünettenzyklus der Seitenschiffe und in gewissem Sinne auch in dem oberhalb der Leinwände an der Hochschiffwand befindlichen Papstportraitzyklus enthalten sind. Die *Quadri laterali* im Presbyteriumsbereich stammen aus unterschiedlichen Zeiten und stellen Historien mit eucharistiebezogenen Inhalten dar.³¹²⁹ Ein solcher Verweis findet sich in S. Pietro nur punktuell in der zentralen Darstellung der Personifikation des Glaubens (Abb. 454).

Eine weitere Kirche, die in Venedig am Ende des 16. Jahrhunderts bzw. Anfang des 17. Jahrhunderts eine neue künstlerische Ausstattung mit malerischen Anteilen erhielt, ist der ursprünglich aus dem 7. Jahrhundert stammende Bau Nicolò dei Mendicoli (Abb. 1304–1312o). Wahrscheinlich war Antonio Vassilacchi, der die Leinwandbilder in S. Pietro in Perugia gemalt hatte, an der Umgestaltung von S. Nicolò dei Mendicoli sogar direkt beteiligt.³¹³⁰ Ähnlich wie in S. Maria dei Carmini

3127 Zu S. Maria dei Carmini und ihrer Umgestaltung ab Ende des 16. Jahrhunderts vgl. Moretti und Branca Savini 1995; Concina und Codato 1996, S. 210; Lorenzetti und Vianello 2002, S. 554–557; Fuga 2007 und Worthen 2014, S. 267–269.

3128 Rechte Hochschiffwand vlnr: der heiligen Bf. Liberale, [laut der Beschreibungstafel in der Kirche folgt] der heiligen Paulus [wahrscheinlich ist hier jedoch nicht der Apostel gemeint, sondern vielmehr der Karmeliterheilige Paulus Heliä; Antonio Niero verzichtet auf eine Identifikation], Aaron, David, Moses, der heiligen Simeon, ein unbekannter Karmeliterheiliger, eine unbekannte Karmeliterheilige, Papst Honorius III., der Karmeliterheilige Bischof Albert von Vercelli.
Linke Hochschiffwand vlnr: der Karmeliterheilige Patriarch Peter Thomas, der heiligen Hieronymus, Elias, Maria, die dem folgenden Karmeliterheiligen Simon Stock das karmelitische Schulterkleid (Skapulier) übergibt und der heiligen Markus. Diese Identifikationen finden sich auf den Beschreibungstafeln im Inneren von I Carmeli und bei Niero 1965, S. 58 f.

3129 Rechts die wundersame Vermehrung des Brots von Palma Giovane (1548–1628) und die Auffindung des Kreuzes durch die heilige Helena (ca. 1760) von Gaspare Diziani (1689–1767), sowie links die Manna-Speisung von Marco Michieli (= Marco Vicentino erwähnt 1615, vgl. N.N., s. v. Michieli, Andrea [Marcos Vater], in: *ThB* XXIV (1930), S. 532 f., hier S. 533) und die Bestrafung der Schlangen von Gaspare Diziani.

3130 Zu S. Nicolò dei Mendicoli s. o. Fn. 2866. Die Bilder auf der linken Obergadenseite wurden von Alvise dal Friso gemalt. Die Bilder auf der rechten Seite wurden offenbar

wurden die Hochschiffwände mit einer Holzverkleidung, einem „Soazone“ versehen, in die ein Leinwandzyklus eingebracht wurde. Zu sehen ist hier nun tatsächlich wie in S. Pietro ein Christus-Zyklus, der mit der Geburt Jesu beginnt und seiner Auferstehung endet. Die Leserichtung verläuft hier allerdings genau umgekehrt am linken Ende der linken Hochschiffwand beginnend in Richtung Sanktuarium und an der gegenüberliegenden Wand von dort aus bis zu deren rechtem Ende. Außerdem sind die Darstellungen hier nicht wie in S. Pietro gleichmäßig aus dem gesamten Leben Jesu gewonnen; dargestellt sind vielmehr – abgesehen von der Geburt und der Anbetung Christi durch die Könige – ausschließlich Episoden der Leidensgeschichte. Schließlich fehlen auch jegliche typologischen, alttestamentarischen Bezüge. Stattdessen sind im unteren Bereich des Vordergrunds mancher Bilder geistliche und weltliche Personen unterschiedlichen Geschlechts in zeitgenössischem Gewand zu sehen, die teils auf die neutestamentarische Darstellung verweisen.

Auch in S. Nicolò dei Mendicoli gibt es im Arkadenbereich einen geschnitzten Portaitzyklus, der sich auch auf den erst im Zuge der Umgestaltungskampagne geschaffenen Lettner erstreckt. Auf dem Lettner befindet sich eine Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes.

Mit den Aposteln im Langhaus korrespondieren im Sanktuarium Darstellungen der vier Evangelisten, die sich an der Rückseite des Lettners und auf dem Hochaltar befinden. Außerdem finden sich im Sanktuarium freskierte Wandmalereien, die ebenfalls aus der Zeit der Umgestaltungskampagne vom Ende des 16. Jahrhunderts stammen. Zu sehen sind hier im Triumphbogen oberhalb der Apsis Gottvater in einer Glorie mit zwei Engeln sowie eine über die Zwickel verteilte Verkündigung. Links vom Altar befindet sich in der Apsisrundung eine Darstellung von Johannes dem Täufer mit einer Personifikation des Glaubens; die korrespondierenden Malereien auf der gegenüberliegenden Seite lassen sich nicht mehr identifizieren. Auf dem Altar ist eine Statue des heiligen Nikolaus aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zu sehen; die in der Apsiskalotte gemalte Engelsglorie in Form einer Himmelsöffnung stammt dagegen erst aus dem 18. Jahrhundert.³¹³¹

Damit finden sich auch im Sanktuariumbereich von S. Nicolò dei Mendicoli ähnliche Bildinhalte wie in S. Pietro, nur sind sie an jeweils unterschiedlichen

von anderen Künstlern gemalt; sie werden teils Palma il Giovane zugeschrieben, Worthen 2014, S. 259 Fn. 24. Antonio Vassilacchi wird laut der in der Kirche vorhandenen Beschreibungstafeln die Darstellung der Kreuzigung an der rechten Hochschiffwand zugeschrieben. Dies erscheint plausibel, da Colin Murray angekündigt hat, einen Eintritt von Vassilacchi in die Werkstatt des Palma il Giovane nachzuweisen, mit dessen Familie er durch Heirat verbunden war.

Die Datierung der Bilder ist unsicher; während Lorenzo Priuli bei seiner Visitation im Jahr 1591 bereits als „ornata di quadri di pittura molto belli“ beschreibt (Archivio Storico del Patriarco di Venezia, Curia Patriarcale, Archivio Segreto Visite pastorali, b.5 (= Visitaciones Ecclesiarum liber primus, 1591 [1591–1593]), S. 171v)), gibt es Hinweise dafür, dass die Serie der Ölbilder an den Obergadenwänden möglicherweise erst 1604 oder in Teilen sogar erst im Jahr 1609 angebracht wurde, Worthen 2014, S. 259 mwN.

3131 Sämtliche Angaben zu Bildinhalten und Datierungen sind der Autopsie und den Beschreibungstafeln in S. Nicolò dei Mendicoli entnommen, die offensichtlich jüngste Forschungsergebnisse wiedergeben.

Stellen angebracht. So befinden sich die Tugendpersonifikationen dort an erhöhter Position, die Darstellung von Gottvater im Himmel mit begleitenden Engeln ist in das Gewölbe des Chorpolygons gemalt, die Verkündigung ist bereits an jenem Triumphbogen angebracht, der Langhaus von Vierung trennt (wobei die ursprüngliche Gestaltung dieses Bereichs in S. Nicolò dei Mendicoli unklar ist), die vier Evangelisten sind in die Velen der Vierung gemalt, und die Portraits der Kirchenpatrone befinden sich an den Seitenwänden des Sanktuariums. Auch S. Nicolò dei Mendicoli enthält im Übrigen Darstellungen mit Episoden ihres Kirchenpatrons, nur sind diese nicht wie in S. Pietro als im Sanktuariumsbereich befindliche *Quadri laterali* ausgeführt, sondern in Form dreier Historien an der Decke des Langhauses, die ebenfalls am Ende des 16. Jahrhunderts ausgeführt wurden.³¹³²

Schon mit Blick auf diese beiden Beispiele wird also deutlich, dass wesentliche Teile der Bildinhalte der ab 1591 begonnenen Ausmalung von S. Pietro in Perugia auch in zeitgenössischen venezianischen Kirchengestaltungen vorkommen, wobei die Anbringungsorte der unterschiedlichen inhaltlichen Teile teils übereinstimmen und teils variiert sind.³¹³³ Dies gilt insbesondere für die Verwendung christologischer Historienzyklen an den Hochschiffwänden und Heiligenzyklen in deren Arkadenzone. Allerdings ist es weder in den zwei hier betrachteten noch in irgendeiner anderen venezianischen Kirche am Ende des 16. Jahrhunderts zur Einbringung eines Bildprogramms gekommen, das eine solche Komplexität und Geschlossenheit der inhaltlichen Gesamtaussage aufweist wie jenes von S. Pietro in Perugia. Auch ist mit dem Zyklus der Papstportraits mindestens ein wesentliches Element der Neuausstattung von S. Pietro in Venedig nicht nachweisbar. Damit sind für die 1591 begonnene Ausmalung von S. Pietro durchaus venezianische Einflüsse zu konstatieren, doch kann ihre Gestalt nicht allein durch eine Übernahme und teilweise Transformation zeitgenössischer venezianischer Vorbilder erklärt werden.

Nun sind allerdings auch – nicht zuletzt über die maßgebliche Beteiligung des Malers Giovanni Battista Lombardelli an der Neuausstattung von S. Pietro – Einflüsse von gleichzeitig oder kurz vor 1591 ausgeführten römischen Kirchengestaltungen auf die Auswahl der Bildinhalte in S. Pietro denkbar. Vergleichbar ist hier beispielsweise, dass die Apsiskalotte in zahlreichen Kirchen zur Darstellung des Jenseits verwendet wird, in dessen Zentrum allerdings häufig nicht Gottvater, sondern Jesus Christus steht.³¹³⁴ Auch finden sich im Sanktuariumsbereich jeweils an unterschiedlichen Stellen

3132 Auch diese Angaben stützten sich auf die Autopsie und die Beschreibungstafeln in S. Nicolò dei Mendicoli.

3133 Zu einer stilistischen Würdigung von Alienses Christuszyklus in S. Pietro und der engen Bezugnahme auf das Werk Jacopo Tintoretts vgl. Biganti 2014, S. 194 f.

3134 So etwa in S. Sabina (umgestaltet 1559–1560; Ganz 2003, S. 412), SS. Annunziata (1565–1567; *ibid.*, S. 411), S. Saba (1575; *ibid.*, S. 412), S. Tommaso di Canterbury (1580–1584; *ibid.*, S. 418), S. Sisto Vecchio (1582; *ibid.*, S. 417), S. Spirito in Sassia (1582–1590 *ibid.*, S. 417), S. Stefano del Cacco (1585; *ibid.*, S. 417), SS. Giovanni e Paolo (1587–88; *ibid.*, S. 413); jeweils mwL. Darstellung des Jenseits mit Maria im Zentrum: S. Maria Scala Coeli (1584–1598; *ibid.*, S. 415), S. Maria dei Monti (1588–1609; *ibid.*, S. 414). Ein Heiliger im Zentrum findet sich in S. Girolamo degli Schiavoni (1589–1591; *ibid.*, S. 414).

und in unterschiedlicher Anzahl Historien mit Episoden aus dem Leben von Heiligen, zumeist jener der jeweiligen Kirchenpatrone.³¹³⁵ In zahlreichen Kirchen sind an den Seitenwänden des Sanktuariums bzw. der Apsis außerdem Ganzfigurenportraits von Heiligen zu sehen.³¹³⁶ Geläufig sind schließlich auch über die Zwickel des Triumphbogens vor dem Sanktuariumsbereich verteilte Darstellungen der Verkündigung.³¹³⁷

In einer Vielzahl von Fällen beschränken sich die gleichzeitig oder kurz vor der Ausmalungskampagne in S. Pietro erfolgten Neu- bzw. Umgestaltungen römischer Kirchen auf den Apsisbereich.³¹³⁸ Sofern auch der Langhausbereich betroffen ist, werden in einigen römischen Kirchen die Hochschiffwände mit einem raumübergreifenden Historienzyklus bemalt. Anders als in der Peruginer Benediktinerkirche werden hier jedoch durchgängig entweder Heiligenviten³¹³⁹ oder insbesondere Martyrienszenen³¹⁴⁰ dargestellt.

Von besonderem Interesse ist außerdem die Gestaltung des Vierungsbereichs. In der 1582–1590 eingebrachten malerischen Ausstattung der Vierung des Gesù werden in den Pendentifs die vier Kirchenväter, im Kuppeltambour die vier Evangelisten und in der Kuppel selbst eine Engelsglorie dargestellt.³¹⁴¹ In S. Pudenziana kommt es 1588 in der Kuppel zu einer Darstellung der Glorie Christi mit Musik spielenden Engeln; in den vier seitlichen Öffnungen sind Heilige zu sehen, in den Pendentifs Engel mit Krone und Palme der Märtyrer.³¹⁴² In S. Maria dei Monti sind seit der Ausmalung von ca. 1588–1609 in der Kuppel Szenen aus dem Marienleben zu sehen; die Pendentifs schmücken Darstellungen der vier Evangelisten.³¹⁴³ Das Muldengewölbe der Vierung von S. Girolamo degli Schiavoni ist seit der Umgestaltung von ca. 1589–1591 mit einer kombinierten Darstellung aus Deesis und Trinität

3135 So etwa in S. Maria dell'Orto (umgestaltet 1556–1557; *ibid.*, S. 411), S. Maria in Aracoeli (1565–1568; *ibid.*, S. 411), S. Caterina dei Funari (um 1571/72; *ibid.*, S. 411), S. Pietro in Vincoli (1577; *ibid.*, S. 411), S. Sisto Vecchio (1582; *ibid.*, S. 417), S. Stefano Rotondo, 1582–1585; *ibid.*, S. 417), S. Cecilia in Trastevere (1584, 1599–1601; *ibid.*, S. 413), S. Lorenzo in Panisperna (1585–1589; *ibid.*, S. 414), SS. Giovanni e Paolo (1587–88; *ibid.*, S. 413), S. Girolamo degli Schiavoni (1589–1591; *ibid.*, S. 414), jeweils mwL.

3136 So etwa in S. Eligio degli Orefici (1565–1567; *ibid.*, S. 411); S. Stefano del Cacco (1585; *ibid.*, S. 417); S. Sabina (1585–1587; *ibid.*, S. 417), S. Sabina (1585–1587; *ibid.*, S. 417), jeweils mwL.

3137 So etwa in SS. Annunziata (1565–1567, *ibid.*, S. 411), S. Eligio degli Orefici (1565–1567; *ibid.*, S. 411), jeweils mwL.

3138 Diese Ausstattungskampagnen sind in der von David Ganz besorgten Übersicht jeweils mit einem „CM“ (für „Cappella maggiore“) gekennzeichnet, vgl. *ibid.*, S. 411–418.

3139 So etwa in S. Apollinare (1582–1584; *ibid.*, S. 412); S. Lorenzo in Damaso (1587–1589; *ibid.*, S. 414), jeweils mwL.

3140 So etwa in S. Tommaso di Canterbury (1580–1584; *ibid.*, S. 418), S. Stefano Rotondo, 1582–1585; *ibid.*, S. 417), S. Lorenzo in Damaso (1587–1589; *ibid.*, S. 414), jeweils mwL.

3141 *Ibid.*, S. 413 mwL.

3142 *Ibid.*, S. 417 mwL.

3143 *Ibid.*, S. 414 mwL.

geschmückt, die in den Zwickeln von den vier Evangelisten begleitet werden.³¹⁴⁴ In S. Spirito in Sassia sind in den Zwickeln des Triumphbogens die Propheten David und Jesaja gemalt worden; an der inneren Westwand wurde dagegen eine Personifikation der Ecclesia mit den Aposteln sowie Petrus, Paulus und einigen Engeln mit Schrifttafeln angebracht.³¹⁴⁵ Damit finden sich also im Vierungsbereich von um bzw. kurz vor 1591 malerisch ausgestatteten römischen Kirchen ähnliche Bildinhalte, wie sie in S. Pietro über die Vierung und das Gewölbe des Chorpolygons und der Querhausarme verteilt sind. Die Unterschiedlichkeit in der Verteilung mag vor allem darin begründet sein, dass sämtliche römischen Exempel anders als S. Pietro über eine Kuppel verfügen. Damit stehen im Vierungsbereich nicht nur zusätzliche Orte für die Anbringung von Malereien zur Verfügung, was zu einer Ausweitung der hier eingebrachten Bildthemen führt. Auch sind anders als in S. Pietro keine Velen vorhanden, sodass die vier Evangelisten nun zumeist in den Pendentifs dargestellt werden.

Aufschlussreich ist außerdem ein Blick auf einige römische Kirchen, die erst kurz nach der Umgestaltung von S. Pietro neu ausgestattet worden sind. So wurden zwischen 1592 und 1593 in den Obergaden von S. Maria Maggiore 24 Szenen aus dem Marienleben eingebracht, der einen allerdings bereits aus frühchristlicher Zeit stammenden, darunter befindlichen alttestamentarischen Historienzyklus ergänzte (Abb. 1272 f.).³¹⁴⁶ Die zwischen 1593 und 1597 geschaffenen Wandmalereien in S. Susanna bestanden aus einem sich über die Sanktuariums-Apsis und die Wände des Langhauses erstreckenden Zyklus aus der Vita der heiligen Susanna, die in der Apsiskalotte mit der Himmelfahrt der Heiligen endet, einer Marienglorie an der Langhausdecke und im Chorjoch aus Ganzfiguren-Portraits der vier Evangelisten, der vier Kirchenväter, jener Märtyrer, die von Susanna bekehrt wurden, einer Susanna in der Glorie an der Decke zwei Historien mit dem Martyrium des heiligen Gabinus sowie der Felizitas und ihrer Kinder an den Seitenwänden.³¹⁴⁷ Damit ergeben sich also erneut einige direkte Parallelen bzw. Ähnlichkeiten zu den Inhalten und Anbringungsorten Bildprogramm in S. Pietro. Deutlich werden jedoch auch die Unterschiede, wobei insbesondere hervorzuheben ist, dass das Gesamtprogramm auch hier wieder deutlich weniger komplex als in S. Pietro ausfällt und dass im Langhausbereich erneut eine Heiligenvita statt eines primär neutestamentarischen Zyklus dargestellt wird. Ein christologischer Zyklus im Obergaden des Langhauses einer römischen Kirche wird in jener Epoche überhaupt erstmals wieder anlässlich der Umgestaltung von S. Prassede zwischen 1594 und 1595 gemalt werden. Ähnlich wie in S. Nicolò dei Mendicoli liegt der Schwerpunkt allerdings erneut auf der Passionsgeschichte, während in S. Pietro in relativ gleichmäßiger Verteilung das gesamte Leben Jesu zur Darstellung kam.

3144 Ibid., S. 414 mwL.

3145 Ibid., S. 417 mwL.

3146 Zur Umgestaltung vgl. ibid., S. 415 mwL; zum Vorbestand vgl. Andaloro 2008, S. 272.

3147 Ganz 2003, S. 418 mwL.

Auch in S. Prassede findet sich im Übrigen eine über die Breitenerstreckung der Kirche verlaufende Verkündigungsdarstellung; diese befindet sich hier allerdings an der Innenfassade des Langhauses.³¹⁴⁸

Erwähnenswert ist schließlich auch, dass zwischen 1599 und 1603 im unteren Register des Langhauses von S. Vitale ein Zyklus von Märtyrerszenen geschaffen wurde, die hier als Kontemplationslandschaften ausgestaltet sind. Dieses auch aus S. Pietro bekannte Gestaltungsmittel (das dort allerdings v. a. in den Querhausflügeln zur Anwendung kam) war in Rom, wie bereits angedeutet, bereits in den nach 1589 ausgemalten Kapellen S. Lorenzo und S. Silvestro in S. Maria della Scala Santa angewandt worden.³¹⁴⁹ Begleitet wird dieser Zyklus im oberen Register der Malereien des Langhauses von S. Vitale durch einen Zyklus von Heiligen und Propheten, die ähnlich wie die Lünettenfiguren in den Seitenschiffen von S. Pietro in Perugia Schrifttafeln bei sich führen. An den Seitenwänden des Sanktuariumsbereichs von S. Vitale sind zwei großformatige Historien mit Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons zu sehen; Bildinhalte sind hier sein Martyrium und seine Bestattung (während in den Historien in S. Pietro die für die Heiligerwerdung der Kirchenpatrone jeweils peripetischen Momente dargestellt wurden). Offenbar typologisch darauf bezogen sind zwei kleinformatige Historien an der Apsiswand mit alttestamentarischen Darstellungen aus dem Leben des Samson und des Josua, auch in der Anwendung des Stilmittel typologisch aufeinander bezogener neu- und alttestamentarischer Historien im Sanktuariumsbereich liegt also eine Parallelität zu S. Pietro. Den Hochaltar flankieren zwei Fresken mit den Martyrien von Gervasius und Protasius, den Söhnen des heiligen Vitalis. In der Apsiskalotte ist eine Kreuztragung Christi zu sehen, oberhalb derer sich der Himmel zu einer Engelsglorie öffnet, sodass auch hier in der Apsiskalotte das Jenseits in Form einer Himmelsöffnung zur Darstellung kam.³¹⁵⁰

Dies bedeutet zusammenfassend, dass die malerische Ausstattung von S. Vitale also nicht nur, wie im Vorkapitel herausgearbeitet wurde, in Bezug auf die Disposition des Dekorationssystems, sondern auch in der Auswahl und Verteilung der Bildinhalte der 1591 begonnenen malerischen Umgestaltung von S. Pietro unter den römischen Kirchengemälden des späteren 16. Jahrhunderts noch am nächsten kommt. Die übrigen zeitgenössischen römischen Kirchengemälde weisen mit dem in S. Pietro in Perugia realisierten Bildprogramm zwar einige ikonographische Gemeinsamkeiten auf, wobei einzelne Bildinhalte an ähnlichen Stellen verwendet werden. Doch kommt es auch bei den römischen Kirchengemälden an keiner Stelle zur Ausführung eines programmatischen Gesamtentwurfs, der jenem von S. Pietro in Bezug auf Komplexität oder Geschlossenheit vergleichbar wäre. Außerdem lässt sich anhand der zeitgenössischen römischen Exempel für S. Pietro in Perugia weder die Verwendung eines Christus-Zyklus (dieser kommt in Rom nur

3148 Ibid., S. 416 mwL.

3149 S. o. Kapitel [XI.3.c](#)).

3150 Ganz 2003, S. 418.

einmal, und zwar erst 1594/95 vor) noch einer Reihe von Papstportraits erklären. Auch fehlt es an einer Verwendung von Tugendpersonifikationen.

Wenn man davon ausgehen möchte, dass sich die Protagonisten von S. Pietro bei der Ausarbeitung des inhaltlichen Gesamtentwurfs in großen Teilen an vorbestehenden Exempeln orientiert haben, muss die Suche nach Vergleichsbeispielen also über den zeitgenössischen Kontext hinaus ausgeweitet werden. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang insbesondere die Ausstattung der vier frühchristlichen römischen Patriarchalbasiliken, d. h. also der konstantinischen Bauten S. Giovanni in Laterano, S. Pietro in Vaticano (Altsanktpeter), S. Paolo fuori le Mura und der erst durch Papst Liberius in der Mitte des 4. Jahrhundert begründeten und in ihrer heutigen Form weitgehend durch Sixtus III. zwischen 432 und um 440 errichteten Kirche S. Maria Maggiore.³¹⁵¹

Auffällige Ähnlichkeiten mit der Gestaltung des Bildprogramms von S. Pietro in Perugia ergeben sich zunächst im Abgleich mit S. Giovanni in Laterano. Zu sehen war hier vor der zwischen 1646 und 1649 durchgeführten Umgestaltung des Langhauses durch Francesco Borromini an der inneren Eingangsfassade ein Jüngstes Gericht unbekannten Datums.³¹⁵² Wie oben herausgearbeitet wurde, nimmt der in S. Pietro an dieser Stelle dargestellte Benediktinerbaum auf diese Ikonographie, die auch in zahlreichen anderen Kirchen zu finden ist, direkten Bezug. Der direkte Verweis auf die Wiederkehr Christi besteht in S. Pietro dagegen in einer Darstellung der Apokalyptischen Ernte und befindet sich an der Westseite des Triumphbogens. Auch dieser Anbringungsort nimmt letztlich auf den ursprünglichen Anbringungsort solcher Darstellungen an der inneren Eingangswand Bezug, indem die Westseite des Triumphbogens in Parallelität zur Eingangswand steht und der Bogen vom Chorscheitel aus gesehen die Eingangswand bekrönt.

Die Hochschiffwände von S. Giovanni in Laterano zeigten ursprünglich im 4. Jahrhundert gemalte Szenen des Alten und des Neuen Testaments sowie einen im 13. Jahrhundert hinzugefügten Zyklus aus Papstportraits, dessen näheres Aussehen jeweils nicht bekannt ist (vgl. Abb. 1267f.). Seit einer unter Leitung von Gentile da Fabriano und Pisanello durchgeführten Umgestaltungskampagne waren an beiden Hochschiffwänden in einem oberen Register zwischen Fensteröffnungen Propheten in spitzgiebligen Ädikula zu sehen; im mittleren Register befand sich dagegen ein reihenartiger Zyklus, der abwechselnd aus Draperien und Figuren mit heraldischem Beiwerk bestand. Das untere Register zeigte dagegen einen großformatigen Historienzyklus; links mit Szenen aus dem Leben des heiligen Johannes dem Evangelisten und rechts mit solchen des heiligen Johannes des Täufers.³¹⁵³ Hier bestehen also wieder nur relativ allgemeine Übereinstimmungen mit der Gestaltung der Hochschiffwände von S. Pietro.

3151 Zur Datierung von S. Maria Maggiore vgl. Henze, et al. 1994, S. 217 und Buchowiecki 1967, S. 238 f.

3152 Andaloro 2008, S. 195 mwL. Zur Umgestaltung des Langhauses durch Borromini s. o. Fn. 131.

3153 Ibid., S. 195.

Während die ursprüngliche Gestalt des zwischen 1597 und 1601 durch Giacomo della Porta durchgreifend erneuerten Querhauses von S. Giovanni in Laterano, der im Jahre 1600 eine Ausmalung durch Giuseppe Cesari, Cristoforo Roncalli, Paris Nogari und andere folgte, unklar scheint,³¹⁵⁴ wies das um 1291 durch Jacopo Toritti erneuerte Apsismosaik Motive auf, die auf das Jenseits verweisen (vgl. Abb. 1269, gezeigt ist hier allerdings der Zustand der Rekonstruktion von nach 1884). Dies ist auch in S. Pietro der Fall, doch weicht die für den Jenseitserweis verwendete Ikonographie deutlich ab. Eine Parallelität besteht jedoch in der Verwendung christologischer Themen im Apsisbereich, da in der Apsiskalotte von S. Giovanni in Laterano unter anderem eine Taufe Christi und das Kreuz zu sehen sind.³¹⁵⁵

Noch weit auffälliger Ähnlichkeiten mit S. Pietro in Perugia ergeben sich jedoch, wenn man die 1591 begonnene Bildgestaltung mit jener von Altsanktpeter vergleicht. Dort waren die Hochschiffwände des 1591 noch bestehenden ursprünglichen Langhauses im 4. Jahrhundert in mehreren Registern übereinander male- risch gestaltet worden. Dabei befanden sich in einem oberen Register zwischen Fensteröffnungen Ganzfigurenportraits von Heiligen und Propheten. Darunter war auf der rechten Seite ein in zwei Registern verlaufender Zyklus mit Szenen aus dem Alten Testament gemalt worden; auf der gegenüberliegenden Seite kamen dagegen neutestamentarische Szenen zur Darstellung. Darunter wiederum waren sowohl an der Hochschiffwand als auch im Kolonnadengebälk je ein Zyklus von in Medaillons befindlichen Papstportraits gemalt.³¹⁵⁶ Das bedeutet also, dass die Bildinhalte des Langhauses von Altsanktpeter jenen von S. Pietro in Perugia weit- gehend entsprechen; Variationen ergeben sich lediglich in Bezug auf den Anbrin- gungsort der Zyklen, die Ineinsetzung alt- und neutestamentarischer Szenen sowie der Hinzufügung eines Heiligenzyklus.

Die innere Eingangsfassade von Altsanktpeter war jedoch durchaus abwei- chend gestaltet; so fanden sich hier neben einer Fortsetzung des Papstportrait-Zy- lus die Standportraits von vier Heiligen und vier Evangelisten.³¹⁵⁷ Auch wich die ursprüngliche Gestaltung des Querhaus und des Sanktuariums von Altsanktpeter von S. Pietro ab; allerdings hatten diese Raumteile um 1591 schon nicht mehr bestanden. Es wäre allerdings durchaus interessant, im Rahmen einer zukünftigen Untersuchung zu prüfen, ob mit den um 1600 gemalten Kontemplationsland- schaften letztlich ein Bezug zu den in der Apsis von Altsanktpeter wie auch in

3154 Zum Umbau und der Datierung und ursprünglichen Gestalt des Querhauses vgl. Buchowiecki 1967, S. 62–64; zur Ausmalung des Querhauses vgl. Ganz 2003, S. 413 mwL; zu beiden Fragekomplexen vgl. Freiberg 1995.

3155 In S. Giovanni in Laterano war folgende Gestaltung zu sehen: edelsteinbesetztes Kreuz, darüber Taube mit Taufe Christi; Kreuz steht auf dem Paradiesberg mit vier Flüssen; Erzengel Michael steht vor den edelsteinbesetzten Mauern des Paradieses mit Petrus und Paulus und Phönix; begleitende Heilige am Kreuz; oben Christus mit vier Engeln und einem Seraphim. Das von Toritti überarbeitete Mosaik ist im Zuge der 1884 begonnenen Umgestaltung des Sanktuariumsbereichs zerstört durch eine Kopie ersetzt worden; Andaloro 2008, S. 195; zu Datierung s. Buchowiecki 1967, S. 62 f.; 66 f.

3156 Andaloro 2008, S. 24 f. mwL.

3157 Ibid., S. 25.

zahlreichen anderen, um 1600 noch sichtbaren frühchristlichen römischen Apsiskalotten dargestellten Paradiesverweise in Form von mit Tieren, Schäfern, Bäumen und Flüssen ausgestalteten Landschaften hergestellt werden sollte.³¹⁵⁸

Ähnlich wie in Altsanktpeter zeigte die Westwand der mittlerweile cassinensischen Klosterkirche S. Paolo fuori le Mura um 1591 ursprünglich aus dem 5. Jahrhundert stammende Szenen aus der Passion Christi und die vier Evangelisten. Im Bereich des Obergadens waren an den Hochschiffwänden links und rechts jeweils 22 Ganzfigurenportraits von Propheten bzw. Propheten und Heiligen zu sehen. Darunter befand sich, jeweils in zwei Registern verlaufend, an der linken Wand ein Historienzyklus mit Episoden aus dem Leben des Kirchenpatrons, des heiligen Paulus, an der rechten dagegen ein Zyklus mit Szenen aus dem Alten Testament.³¹⁵⁹ Die Ähnlichkeiten zu S. Pietro sind hier also ausgeprägter als in S. Giovanni in Laterano, aber weniger deutlich wie in Altsanktpeter.

Am Triumphbogen war seit dem 5. Jahrhundert ein segnender Christus zwischen zwei betenden Engeln, den vier Wesen, den 24 *Seniores* der Apokalypse sowie den heiligen Paulus und Petrus zu sehen.³¹⁶⁰ Zahlreiche dieser Elemente finden sich in S. Pietro dagegen in eine Jenseitsdarstellung enthaltenden Gewölbe des Sanktuariums sowie – im Falle der heiligen Paulus und Petrus – an dessen Seitenwänden. In der Apsiskalotte von S. Paolo fuori le Mura war dagegen ein thronender Christus als Weltenrichter mit Petrus, Andreas, Paulus und Lukas zu sehen.³¹⁶¹ Während die Weltgerichtsikonographie in S. Pietro in Perugia in direkter Form auf eine kleinformatige Szene innerhalb eines typologischen Zyklus im Sanktuariumsbereich beschränkt bleibt und ansonsten an den Westseiten des Triumphbogens und der Eingangsfassade nur angedeutet wird, ergibt sich in anderer Hinsicht – und zwar ähnlich wie in S. Giovanni in Laterano – eine direkte Parallelität zu S. Pietro: so steht dort nämlich im Apsisbereich ebenfalls ein christologisches Thema im Zentrum.

In S. Maria Maggiore wird für die innere Westfassade ähnlich wie in S. Giovanni in Laterano ein aus dem 13. Jahrhundert stammendes Jüngstes Gericht vermutet. Die an den Hochschiffwänden befindlichen musivischen alttestamentarischen Historienzyklen sind auch heute noch, wie bereits angedeutet, weitgehend erhalten. Möglicherweise typologisch darauf zu beziehen waren die ebenfalls aus jener Zeit stammenden Darstellungen der Kindheit Christi am Triumphbogen, in deren Scheitel mit einer *Hetoimasia* erneut ein apokalyptisches Motiv zu sehen

3158 Im Querhaus waren ursprünglich aus dem 4. Jahrhundert stammende Szenen aus dem Leben des heiligen Petrus zu sehen; im Sanktuarium dagegen Darstellungen des 13. Jahrhunderts. Hier zeigte die Apsiskalotte einen thronenden Christus zwischen den heiligen Petrus und Paulus, oben einen Himmelshalbkreis mit der Hand Gottes und unten Landschaft mit Tieren, Schäfern und Bäumen, im Streifen darunter *Hetoimasia* (leerer Thron); vgl. *ibid.*, S. 25.

3159 *Ibid.*, S. 100 f.

3160 *Ibid.*, S. 100.

3161 *Ibid.*, S. 101.

war.³¹⁶² Weiteren Szenen der Apokalypse ist der im 13. Jahrhundert geschaffene zweite Triumphbogen vor der Apsis gewidmet;³¹⁶³ in deren Kalotte ist eine Krönung Mariens und Heilige zu sehen.³¹⁶⁴

Es wird also deutlich, dass zentrale, bisher durch zeitgenössische venezianische und römische Kirchausstattungen nicht erklärliche Ausstattungselemente der 1591 begonnenen Umgestaltung von S. Pietro in Perugia durch einen direkten Rückgriff auf frühchristliche, insbesondere päpstlich konnotierte Kirchen zu erklären sind. Dies gilt nicht nur für die Verwendung von alttestamentarischen, typologisch auf neutestamentarische Szenen bezogenen Historien sowie von Papst-medailon-Zyklen im Langhaus, sondern auch für die Darstellung apokalyptischer Szenen im Sanktuarium, wozu letztlich auch die Darstellung der vier Evangelisten mit ihren Verkörperungen als die vier Wesen im Vierungsgewölbe der Peruginer Benediktinerkirche gehört. Damit scheint die Verwendung dieser recht generisch wirkenden Ikonographie, die kaum zur Gesamtdeutung des Bildprogramms beitragen konnte, also letztlich als ein Element der Rezeption antiker römischer Papstkirchen erklärbar. Ähnliches gilt für die Verkündigungsdarstellung in den Zwickeln des Triumphbogens.

Auffällig ist, dass sich beim Abgleich der bildinhaltlichen Gestaltung von S. Pietro in Perugia nicht etwa eine besondere Ähnlichkeit zur ebenfalls cassinensischen Schwesterkirche S. Paolo fuori le Mura ergibt, sondern vielmehr – in sehr weitgehender Form – zu jener von Altsanktpeter. Es scheint also, als hätten die Protagonisten der Peruginer Umgestaltungskampagne hier tatsächlich einen ausdrücklich programmatisch zu verstehenden direkten Bezug zur römischen Patriarchalbasilika herstellen wollen. Dieser Bezug ergibt zunächst schlicht durch das von beiden Kirchen geteilte Peterspatrozinium Sinn. Andererseits sollte – wie nicht zuletzt durch die Verwendung eines Papstzyklus deutlich wird – wohl ausdrücklich auch die Peterskirche als Kathedrale des „Papstes als Bischof der Weltkirche“ gemeint sein.³¹⁶⁵ Und indem die in S. Pietro gezeigten Päpste allesamt dem Benediktinerorden angehörten, wird durch die Mönche von S. Pietro in Perugia nicht nur einerseits eine besondere Loyalitätsbekundung an den Papst gesandt; vielmehr schärfen sie umgekehrt nicht zuletzt auch dem Papst die besondere Bedeutung ein, die die Benediktiner in der Vergangenheit bei der Verrichtung des Petrusamts

3162 Ibid., S. 272 f.

3163 *Clipeus* mit *Agnus Dei*, umgeben von den Sieben Siegeln und den vier Evangelistensymbolen; links und rechts unten die *Seniores* der Apokalypse. In den Zwickeln links: der heiligen Hieronymus legt die Schrift aus; rechts: Der heiligen Matthäus predigt den Juden; ibid., S. 272 f.

3164 Mosaik von Jacopo Torriti. Oben Zeltaussatz, Krönung Mariens durch Christus auf großem *Clipeus*. Dieser ist von neun Engelschören umgeben; links von den heiligen Franz von Assisi, Paulus und Petrus sowie von Papst Nikolaus IV., rechts von den heiligen Antonius, Johannes dem Evangelisten, Johannes dem Täufer und Kardinal Giacomo Colonna. Unten zu sehen ist eine Flusszene; ibid., S. 273.

3165 Zit. nach Buchowiecki 1967, S. 103, der damit den Petersdom in seiner nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon gewonnenen Bedeutung von S. Giovanni in Laterano, der „Kathedrale des ‚Papstes als Bischof von Rom‘“ abgrenzen will.

gespielt haben. Inwiefern gerade durch den Rekurs auf frühchristliche päpstliche Bauten in der Zeit der Gegenreformation außerdem eine besondere Selbstversicherung der katholischen Papstkirche durch einen Verweis auf deren weit zurückreichende Vergangenheit liegen sollte, wird sich in der vorliegenden Arbeit allerdings nicht klären lassen.

Es wird also deutlich, dass das spezifische Bildprogramm in S. Pietro in Perugia auf einer besonderen Zusammenführung von Einflüssen zeitgenössischer venezianischer und römischer Kirchengemälde sowie antiker, papstbezogener römischer Kirchengestaltungen basiert. Allerdings kann eine einzelne in S. Pietro bedeutsame Ikonographie auch mit all diesen unterschiedlichen Einflüssen nicht erklärt werden, nämlich die Verwendung von Sinnesallegorien und insbesondere der Tugenddarstellungen.

Während die Verwendung von Sinnesallegorien wahrscheinlich nicht auf die Rezeption anderer Kirchengestaltungen, sondern vielmehr tatsächlich auf Druckgraphik zurückzuführen scheint, kann die Verwendung von Tugendpersonifikationen mit einer vierten Gruppe vorbestehender Kirchengestaltungen erklärt werden. So sind Tugenddarstellungen in zahlreichen mittelalterlichen Kirchengemälden zu finden; ein besonders prominentes Beispiel bildet der besonders differenziert durchgebildete Zyklus von Tugenden und Lastern an den Seitenwänden von Giotto's Arenakapelle.³¹⁶⁶

Besonders aufschlussreich ist jedoch die Beobachtung, dass sich auch an dieser Stelle eine Parallelität zur Innenraumgestaltung von S. Francesco in Assisi ergibt. So sind in der Vierung der Unterkirche, die dort zum Sanktuariumbereich gehört, in den vier Velen des Gewölbes die 1322 gemalten, drei Allegorien der franziskanischen Ordenstugenden (Gehorsam, die Armut und die Keuschheit) sowie eine Glorie des heiligen Franziskus zu sehen, wobei eine frühere Zuschreibung an Giotto heute angezweifelt wird.³¹⁶⁷ Die direkte Parallelität zu S. Pietro in Perugia besteht dabei zunächst in der Tatsache, dass auch dort im linken Querhaus Ordenstugenden gezeigt werden, unter denen sich noch dazu der Gehorsam, die Armut und die Keuschheit befinden. Dass sie in S. Francesco in Form vielfiguriger Allegorien, in S. Pietro aber in Gestalt weiblicher Personifikationen ausgeführt sind, vermag den Befund direkter inhaltlicher Parallelität dabei nicht zu schmälern.

Hinzu kommt nun allerdings, dass auch die Ordenstugenden in S. Francesco im Kontext sowohl mit einem umgebenden Christuszyklus an den Seitenwänden stehen, als auch mit der Glorifizierung eines seiner Nachfolger, der gleichzeitig der Begründer des die Kirche tragenden Ordens ist. So ist in der westlichen Vierungs- und Gewölbe- und damit zentral in der Längsachse im unmittelbaren Altarbereich eine vielfigurige Glorie des heiligen Franziskus dargestellt.³¹⁶⁸ In der dahinter befindlichen Apsiskalotte war ursprüng-

3166 Touring Club Italiano 2012h, S. 469.

3167 Die Zuschreibung erfolgt an den sog. „Parente del Giotto“ und den Maestro delle Vele; Touring Club Italiano 2012g, S. 282–284.

3168 Zu den Anbringungsorten und den Bildinhalten im Einzelnen vgl. *ibid.*, S. 283 f.

lich eine Himmelsglorie zu sehen.³¹⁶⁹ Die Parallelitäten zu S. Pietro in Perugia sind frappierend: So befindet sich dort in der Apsis der ebenfalls hin zu einer Himmelsglorie orientierte, himmelfahrende Christus, dem an der Eingangsfassade der heiligen Benedikt typologisch gegenübergestellt ist.

Es scheint also, dass im Kircheninnenraum von S. Pietro neben den Bezugnahmen auf zeitgenössische venezianische und römische Kirchengestaltungen sowie auf antike Papstkirchen ausdrücklich auch eine visuelle Bezugnahme auf die Unterkirche von S. Francesco in Assisi angelegt wurde, indem wesentliche Elemente ihrer Gestaltung in allerdings variiert Form in S. Pietro aufgenommen wurden. Dabei wurden die Ordensstufen, die trotz ihrer nachträglichen Ausführung 1608/09 durchaus zum ursprünglichen Ausstattungsplan gehört haben, einerseits direkt im Querhaus abgebildet. Tatsächlich scheint es jedoch, als würden im Sanktuarium von S. Pietro gemalten Theologal- und Kardinaltugenden die direkten Vertreter für die an ähnlicher Stelle in S. Francesco gemalten Ordensstufen einnehmen. Ihre Einhaltung ist in beiden Kirchen als Christusnachfolge inszeniert, indem die Tugenden im Kontext einer Christusvita stehen. An der Stelle des glorifizierten Franziskus tritt in S. Pietro dann auch tatsächlich zunächst der himmelfahrende Christus, dem dort allerdings typologisch an der Eingangswand der nun ebenfalls ein – der Zeit entsprechend in Form einer frühwissenschaftliche Erkenntnisse visualisierenden Darstellung – glorifizierte Ordensgründer Benedikt gegenübergestellt ist. Damit würde Wions Ordensbaum also auch eine Aktualisierung einer mittelalterlichen, dort vor allem über allegorische Anspielungen organisierten visuellen Glorifizierungsstrategie eines Ordensheiligen bilden.

Insgesamt wäre damit also auch hier zum wiederholten Male zu beobachten, dass bei einer Umgestaltung des Kircheninnenraums von S. Pietro eine schon früher benutzte Gestaltungsstrategie wiederaufgegriffen wird. So war eine Bezugnahme auf S. Francesco in Assisi bereits mittelbar bei der Einrichtung der Retrochordisposition in S. Pietro um 1330 erfolgt, und sie sollte erneut bei der Anlage des Grabes von Pietro und Stefano Abate um 1608/09 auf der Rückseite des Hochaltars in S. Pietro stattfinden.³¹⁷⁰ Dabei galt diese Bezugnahme sowohl der Mutterkirche der Franziskaner und damit dem im umbrischen Kontext nach wie vor prominentesten „Konkurrenz“-Orden der Benediktiner; zum anderen erfolgte hierdurch erneut auch ein Papstbezug, insofern es sich bei S. Francesco in Assisi um eine Papstkirche handelte.

Abschließend soll nun eine inhaltliche Deutung des irritierenden Umstands versucht werden, dass im Zuge der Umgestaltung des Chorgestühls von S. Pietro in Form einer die unteren Wandbereiche durchgängig verkleidenden klassizistisch-tektonischen Inkrustation an zentraler Stelle eine Tür geschaffen wurde, die zu einer Aussichtsterrasse führt (Abb. 2 und 557). Dabei bietet dieses um 1591 geschaffene Belvedere eine Aussicht Richtung Osten auf eine eindrucksvolle Landschaft. Es bietet sich ein Ausblick über das Valle Umbra hinweg auf

3169 Ibid., S. 285.

3170 S. o. Abschnitt VI und unten Kapitel XI.7.b).

die Gebirgskette des Umbrisch-Markesischen Apennins, wobei in leicht rechts der Mitte befindlicher Position zu Füßen des Monte Subasio die Stadt Assisi zu erkennen ist (Abb. 558–560).

Man könnte den eigentümlichen Umstand, dass am prominentesten Ort der Apsis (nämlich ihrem Zentrum), der bisher vom Hochaltar eingenommen worden war, nun der Zugang zu einem Belvedere geschaffen wurde, durchaus als eine Art Notlösung deuten. So hatten sich die Auftraggeber und Künstler 1591 das Problem gestellt, eine durchgängige tektonische Inkrustation der unteren Wandbereiche im Sanktuarium zu schaffen und dabei möglichst auf die vorhandenen bzw. durch die Umgestaltungsmaßnahmen freigewordenen Einrichtungsgegenstände zurückzugreifen. Dazu gehörten auch die bisherigen Türflügel der vorderen Chorschranken, die sich an deren neuem Anbringungsort an der inneren Westwand nicht wiederverwenden ließen. Die besondere künstlerische Qualität der durch Fra Damiano da Bergamo intarsierten Türflügel (Abb. 556) mag die Protagonisten der Umgestaltungskampagne zu der Einschätzung gebracht haben, dass sie nicht verworfen werden dürften, sondern vielmehr auch in der neuen Kircheninnenraumgestaltung in S. Pietro Verwendung finden müssten. Gleichzeitig mag dieselbe künstlerische Qualität der Türflügel als Rechtfertigung erschienen sein, diese Einrichtungsgegenstände an zentraler Position der Apsis bzw. des Chorgestühls einzubringen. Die Verwendung einer Tür mag daraufhin die Schaffung eines Anraums östlich des Sanktuariums gefordert haben, zu dem dieser Zugang schaffen würde, wobei angesichts der Hanglage der Kirche eine andere Lösung als die Schaffung einer Aussichtsterrasse als kaum denkbar erschienen sein dürfte (Abb. 2).

Denkbar ist allerdings auch, dass es sich bei der Terrasse in Wahrheit nicht um eine Notlösung, sondern vielmehr um einen bewussten Gestaltungsakt mit erheblicher programmatischer Tiefe gehandelt hat. So haben Guido Beltramini und jüngst Gianmario Guidarelli die typologische Ähnlichkeit zwischen einigen cassinensischen Klosterbauten und humanistischen Villen herausgearbeitet. Im Falle der Klosterbauten habe die an Plinius orientierte Beziehung zur im Humanismus wiederentdeckten Landschaft allerdings nicht im *otium*, sondern vielmehr darin bestanden, dass die von Ludovico Barbo in seiner Schrift „Forma orationis et meditationis congregationis monachorum S. Iustinae“ um 1440/41 von allen Mönchen geforderte und die Benediktsregel erweiternde persönliche Meditation in Auseinandersetzung mit der umgebenden Landschaft erfolgt war.³¹⁷¹ In seiner Schrift hatte Barbo von den Mönchen eine tägliche, dreistufige Meditation gefordert. Dabei ist zwar nicht ausdrücklich von einem Ausgehen von der umgebenden Landschaft die Rede, doch liefert zumindest die dritte, sehr freie Meditationsstufe die Möglichkeit eines solchen Vorgehens, und es ist durchaus denkbar, dass sich in der Folge in der Kongregation eine solche allgemein geübte Praxis herausbildete.³¹⁷²

3171 Guidarelli 2017, S. 78 f. mit Verweis auf Beltramini 1991, S. 85 Nr. 9.

3172 Vgl. zur „Forma orationis et meditationis“ und zu den übrigen Schriften Barbos: Angelo Pantoni, s. v. Barbo, Ludovico, in: *Dizionario degli istituti di perfezione*, Bd. 1 (1974), Sp. 1045 f. zund außerdem Alessandro Pratesi, s. v. Barbo, Ludovico, in:

Die von Barbo eingeführte persönliche Meditation der Mönche hatte zu einer grundstürzenden Veränderung in der Klosterarchitektur der Congregazione di S. Giustina bzw. der Cassinensischen Kongregation gegenüber früheren benediktinischen Klöstern geführt, insofern für die Mönche nun, ausgehend von dem Vorbild der Certosa in Pavia, jeweils einzelne Zellen geschaffen wurden, die diesen überhaupt erst die für die persönliche Meditation erforderliche räumliche Abgeschlossenheit schuf.³¹⁷³ Guidarelli hat die umfassende architektonische Neuordnung des ebenfalls in hügeligem Gelände errichteten Klosterkomplexes von S. Maria di Praglia im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert mit einer auf die Meditationspraxis bezogenen Ausrichtung auf die umgebende Landschaft in Verbindung gebracht³¹⁷⁴ und eine Publikation angekündigt, in der er die Frage vertiefen möchte, inwiefern in diesem Zuge die einzelnen Mönchszellen bewusst so angelegt wurden, dass ihre Fenster nach außen auf die Landschaft wiesen (Abb. 1314ll).

Es wäre also durchaus denkbar, dass die Aussichtsterrasse im Chorraum von S. Pietro einen Verweis auf die den Cassinensen von Ludovico Barbo vorgeschriebene Meditationspraxis darstellen sollte, bei der es mittlerweile üblich war, von der umgebenden Landschaft auszugehen. Dass es sich dabei nur um einen symbolischen Verweis handelte, ergibt sich aus der Tatsache, dass angesichts der geringen Größe der Terrasse nicht davon auszugehen ist, dass sie von den Mönchen tatsächlich zu diesem Zweck verwendet worden war. Wenn man tatsächlich davon ausgehen möchte, dass die Landschaft in der von den Cassinensen in der Nachfolge Barbos geübten Meditationspraxis eine zentrale Rolle gespielt hat, so würde dies außerdem eine Rechtfertigung für die prominente Anbringung der Aussichtsterrasse bilden. Falls den Mönchen von S. Pietro bewusst war, dass Barbo bei der Abfassung seiner „Forma orationis et meditationis“ offenbar von franziskanischen Vorbildern ausgegangen ist, könnten sie die Ausrichtung der Terrasse auf Assisi außerdem sogar als besonders glücklichen Umstand gewertet haben.³¹⁷⁵

Einen ersten Hinweis auf das tatsächliche Bestehen einer von der Landschaft ausgehenden Meditationspraxis in S. Pietro mag man in den zahlreichen Kontemplationslandschaften sehen, die um 1591/92 im Zuge der malerischen Umgestaltung des Sanktuariumsbaus geschaffen worden sind, und die durchgängig mit Benedikt und seinen Nachfolgern belebt worden sind (Abb. 496, 499 und 510f.). Um in dieser Frage zu größerer Sicherheit zu gelangen, wird man abwarten müssen, ob die laufenden Untersuchungen zu S. Maria di Praglia tatsächlich weitere Hinweise auf eine derartige Meditationspraxis der Cassinensen erbringen werden. Daraufhin wird man ermitteln müssen, ob die bereits 1570 begonnenen Umgestaltungen des

Dizionario Biografico degli Italiani 6 (1964) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-barbo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-barbo_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 28. Juni 2024).

3173 Trolese 1980, S. 61 mit Verweis auf weitere Literatur (u. a. Tassi 1952, S. 129); Beltrami 1991, S. 85 Nr. 9.

3174 Guidarelli 2017.

3175 Vgl. zu den Vorbildern für Barbos Schrift Angelo Pantoni, s. v. Barbo, Ludovico, in: *Dizionario degli istituti di perfezione*, Bd. 1 (1974), Sp. 1045 f.

Klosterkomplexes von S. Pietro einer ähnlichen Ausrichtung der Mönchszellen auf die Landschaft hatten dienen sollen wie jene von S. Maria di Praglia.³¹⁷⁶

Es scheint im Übrigen, als wäre die im Sanktuarium von S. Pietro gefundene morphologische Lösung mit einer Anbringung von Türen im Chorscheitel nicht ohne Nachfolge geblieben. So wurde im Zuge des weitgehenden Neubaus der Florentiner Badia, einer weiteren Mitgliedskirche der Cassinensischen Kongregation, nach 1627 ebenfalls eine Tür im Zentrum des Chorgestühls und der Apsis geschaffen (Abb. 1251).³¹⁷⁷ Sie scheint hier in einen Anraum zu führen und bildet möglicherweise einen von der Sakristei unabhängigen Zugang der Mönche zum Chorgestühl, der ihre Klausur gegenüber den im Langhaus befindlichen Laien gewährleistet (Abb. 1250).

e) Zusammenfassung

Zunächst ist bei der Analyse der zwischen ca. 1591 und 1609 vorgenommenen Umgestaltung der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände des Kircheninnenraums von S. Pietro in Perugia untersucht worden, wie mit dem vorgefundenen Baukörper umgegangen worden ist. Dabei hat sich ergeben, dass die Raumhülle und Einrichtungsgegenstände des Kircheninnenraums fast vollständig überformt wurden.

Dieser Überformungsmaßnahme wurde offenbar die Einhaltung mehrerer klar gefasster Gestaltungsnormen zugrunde gelegt, die insbesondere in den oberen Wand- und den Gewölbebereichen sichtbar sind. So beschränkte man sich etwa ganz grundsätzlich, soweit dies möglich war, allein auf das Medium der Malerei und dabei überwiegend auf eine Ausführung in Freskotechnik. Die Folge dieser Entscheidung war unter anderem, dass die vorgefundene Bausubstanz trotz ihrer vollständigen Überformung weiter sichtbar blieb. Ein zweiter, mit der ersten Festlegung offenbar in direktem Zusammenhang stehender Grundsatz scheint gewesen zu sein, trotz der vollständigen Überformung der Raumhülle so weit wie irgend möglich auf plastische Überformungen oder subtraktive Eingriffe in die vorgefundene Bausubstanz zu verzichten. Diese wurden jedoch dann vorgenommen, wenn dies zur Aufrechterhaltung des ersten Grundsatzes – der Beschränkung auf das Medium der Malerei – unbedingt erforderlich erschien. Die mit dem Bedürfnis nach einer allein malerischen Ausstattung einhergehenden Erfordernisse schlugen also im unmittelbaren Konfliktfall das Bedürfnis nach möglichst weitgehender Erhaltung und Sichtbarhaltung der vorgefundenen Bausubstanz.

Dies war vor allem im Langhausbereich der Fall, wo nun aus Venedig importierte, großformatige Ölbilder eingebracht werden sollten. Dabei machte der in S. Pietro geltende Grundsatz eines Verzichts auf plastische Ausstattungsmittel zunächst die Verwendung der in Venedig bei der Anbringung solcher Bilder sonst

3176 Vgl. zu den neuen Klosterbauten unten Kapitel XI.6.d).

3177 Touring Club Italiano 2012b, S. 383 f.

üblichen Holzrahmungen bzw. Holzverschalungen unmöglich. Stattdessen wurde offenbar angestrebt, die Ölbilder weitestmöglich mit der umgebenden Freskomalerei zu verschleifen und so auch im Langhaus, wo nicht wie in den anderen oberen Raumteilen allein die Freskotechnik zum Einsatz kam, eine einheitliche, ununterbrochene Malfläche zu erhalten. Um dieses Ziel einer allein malerischen Ausgestaltung zu erreichen, wurden die Hochschiffwände in der Ausdehnung der einzelnen Ölbilder ausgekerbt, sodass diese direkt in die Wand versenkt werden konnten. Diese Planung wurde jedoch – möglicherweise aus statischen Gründen – zeitnah wieder berichtigt, indem um 1609 nachträglich die auch heute noch vorhandenen Holzrahmungen geschaffen wurden. Ihre Verwendung widerspricht also ausdrücklich den ursprünglichen ästhetischen Planungen.

Hinzu kommt, dass die Anbringung der großformatigen Ölbilder sowohl an der inneren Eingangswand als auch an den Hochschiffwänden eine Veränderung der bisherigen Lichtführung und damit weitere Eingriffe in die Bausubstanz erforderlich machte. Indem statt des nun vermauerten Obergadens und der Rose an der Westwand drei Fenstern an der Westfassade und drei Fenster im linken Seitenschiff geschaffen wurden, wurde die Anpassung der Beleuchtung weit glücklicher gelöst als etwa im venezianischen Vergleichsbeispiel S. Nicolò dei Mendicoli, wo das hier neu geschaffene direkte Gegenlicht einige Darstellungen geradezu unlesbar macht. Außerdem ließ sich die veränderte Lichtregie in S. Pietro produktiv nutzbar machen, indem sie für künstlerisch-inhaltliche Aussagen genutzt wurde: So wurde in Substitution der weggefallenen Chorschranken nun über die Verdunklung des Langhauses gegenüber dem Sanktuarium das Postulat der Exklusivität des den Mönchen von S. Pietro zukommenden Unterraums und damit die Privilegierung der Mönche von S. Pietro gegenüber den anderen Nutzergruppen der Kirche aufrechterhalten. Außerdem ließ sich durch die Lichtregie die inhaltliche Aussage des Gesamtprogramms unterstreichen, das auf eine im Langhaus vorbereitete, sich aber erst im Sanktuariumbereich vollziehende Erlösung abzielt.

Weitere Eingriffe in die Bausubstanz waren durch funktionale Erfordernisse notwendig geworden. Dies gilt beispielsweise für die Einbringung der Orgeln in den Querhausarmen und der damit erforderlich gewordenen Schaffung der Orgelbalkone. Dies führte in den Jahren 1608/09 auch zu einer Veränderung der Beleuchtungssituation im linken Seitenschiff, nachdem man dort zunächst geplant hatte, die vorgefundenen Fenster beizubehalten.

Wesentlicher Kernbestandteil der Umgestaltung von ca. 1591–1609 war die ästhetische Angleichung des unteren Bereichs sämtlicher Raumteile, hinter dem ein auch sonst in der Umgestaltung von S. Pietro stark spürbares Einheitlichkeitsideal steht. Eine ästhetische Angleichung der unteren Wandbereiche war im Sanktuarium jedoch aufgrund des Vorhandenseins eines auf die funktionalen Bedürfnissen der Mönche und der Zelebranten zurückgehenden Chorgestühls nicht allein durch malerische Mittel möglich; wohl deshalb entschloss man sich, die untere Zone von den sonstigen, allein auf die Verwendung von Malerei abstellenden Gestaltungsprinzipien auszunehmen und stattdessen den gesamten unteren Bereich der Kirche durch die Einbringung einer Inkrustation in Form einer tektonisch aufgebauten

klassizistischen Pilasterordnung auszugestalten. Notfalls schien also die Einhaltung des Einheitlichkeitsideals das Bedürfnis zu schlagen, die Ausstattung allein mit malerischen Mitteln durchzuführen. Wesentliches Element der teilweisen Chorgestühlsverlagerung von um 1591 war also nicht nur die möglicherweise liturgisch motivierte Schaffung einer Retrochordisposition, sondern auch das ästhetische Bedürfnis nach einer möglichst gleichmäßigen und ununterbrochenen Überformung sowohl der Seitenwände als auch der Schrägwände des Chorpolygons mit einer durchgehenden, das Chorgestühl mit umfassenden Pilasterordnung.

Im Langhaus kam es zu ähnlichen Maßnahmen, um diesen Bereich mit dem seit der Entfernung der Chorschränken nun direkt einsehbaren Sanktuarium ästhetisch anzugleichen. Dabei wurden durch die Schaffung der architektonischen Inkrustationen der Seitenschiffwände die vorbestehenden, bereits ähnlich gestalteten seitlichen Chorschränken mit den an die Westwand von S. Pietro verlagerten ehemaligen vorderen Chorschränken verbunden, was auch für diese Bereiche eine einheitliche Gestaltung gewährleistete. Dass nicht auch die nördlichen und südlichen Bereiche der Westwand mit inkrustiert wurden, mag damit zu erklären sein, dass eine direkte Zusammenfügung der unterschiedlich hoch angesiedelten horizontalen Gliederungselemente ästhetisch nicht befriedigend lösbar erschien. Im Übrigen mag bei dem Entschluss, die Seitenschiffwände zu inkrustieren, auch das Bedürfnis eine Rolle gespielt haben, die bereits vorhandenen Seitenaltäre ästhetisch angleichend in die Gestaltung mit einzubeziehen; auch dies war jedoch nicht allein mit malerischen Mitteln bzw. ohne Kaschierung der vorgefundenen Bausubstanz möglich.

Die oberen Bereiche der Kirche wurden jedoch tatsächlich allein mit dem Medium der Malerei ausgestaltet, wobei sämtliche Oberflächen – abgesehen von Teilen der Soffitte – vollständig überformt wurden. Sofern dies in Freskotechnik geschah, wurde dabei jedoch die vorhandene Bausubstanz weiter sichtbar belassen. Ein solches Vorgehen ist im überregionalen Kontext alles andere als selbstverständlich: So wurden bei den zeitgenössischen Umgestaltungen römischer und venezianischer Kirchen häufig zumindest im Bereich des die Oberflächen disponierenden Dekorationssystems neben der Malerei auch die plastischen Medien Stuck oder Holz verwendet. Dabei wurde in jenen Kirchen trotz der Verwendung abweichender Medien die Dekoration grundsätzlich ähnlich wie in S. Pietro gestaltet, nämlich in Form eines den vorhandenen Bau weiter ausschmückenden Architektursystems. Dennoch ergeben sich medienbedingt deutliche Unterschiede: So kaschieren die die Binnenbilder umgebenden Dekorationsanteile in den römischen und venezianischen Kirchen nicht nur teils den vorgefundenen Bau, sie erweisen sich in der Verwendung unterschiedlicher Dekorationselemente auch als weniger vielfältig.

Dass die Protagonisten der Umgestaltung von S. Pietro offenbar eine möglichst vollständige Überformung des vorgefundenen Baus mit einer möglichst weitgehenden Aufrechterhaltung der Sichtbarkeit der ursprünglich vorgefundenen Elemente und möglichst wenig kaschierenden und überformenden Eingriffen zu verbinden versuchten, ist womöglich mit der besonderen geschichtlichen Bedeutung des Kirchenbaus von S. Pietro zu erklären. So galt die Kirche als vom

Klostergründer Pietro Abate persönlich instandgesetzter Bau; im Zuge der Bauarbeiten war es sogar zu von Gott durch Pietro Abate bewirkten Wundern gekommen. Der bestehende Kirchenbau von S. Pietro dürfte den Mönchen von S. Pietro also als göttlich sanktioniert erschienen sein, was Eingriffe in die Bausubstanz offenbar als weitgehend illegitim erscheinen ließ. Dass die bildkünstlerische Ausstattung von S. Pietro die Errichtung der Peruginer Benediktinerkirche sogar als nachahmungswürdiger Akt der Christusnachfolge inszenierte, werden außerdem die folgenden Überlegungen zum Bildprogramm ergeben. Damit dürfte die 1591 erfolgte Umgestaltung der Klosterkirche den Protagonisten sogar als Erneuerung des Werks ihres Klostergründers Pietro Abate und damit letztlich des Heilswirkens Christi erschienen sein.

Auffällig ist, dass die Mönche von S. Pietro damit eine andere Strategie im Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper wählten als dies etwa bei S. Giovanni in Laterano in Rom oder dem Dom S. Rufino in Assisi der Fall gewesen ist, in deren Bausubstanz im Zuge einer Umgestaltung aufgrund der herausgehobenen religionsgeschichtlichen Bedeutung der Bauten nach Vorgabe der Auftraggeber ebenfalls nicht eingegriffen werden sollte.³¹⁷⁸ Dabei ist zu beachten, dass den entwerfenden Künstlern bei diesen beiden Umgestaltungsmaßnahmen gleichzeitig mit der Vorgabe einer möglichst weitgehenden Konservierung der Bausubstanz auch deren ästhetische Verschönerung zur Aufgabe gemacht wurde. Dabei ging es insbesondere um eine Angleichung an einen stilistische Einheitlichkeit wertschätzenden Zeitgeschmack. In beiden hier betrachteten Beispielen sahen die Architekten Francesco Borromini bzw. Galeazzo Alessi die geeignete Lösung in einer vollständigen Unsichtbarmachung der vorgefundenen Bausubstanz durch eine plastische Überformung. Damit erhielten beide Bauten ein vollkommen neues, vollständig und einheitlich in zeitgenössischen Formen ausgeführtes Kircheninneres, ohne dass dafür die wertgeschätzte Bausubstanz in ihrer Substanz aufgegeben werden mussten.

In S. Pietro in Perugia war allerdings ebenfalls neben der Konservierung des vorgefundenen Baus auch das Ziel einer ästhetischen Angleichung und Verschönerung angestrebt worden. Da hier aufgrund der gewählten Gestaltungsprinzipien jedoch die angestrebte Stileinheitlichkeit nicht durch plastische Überformung mit einheitlichen modernen Gestaltungsmitteln geschehen konnte, musste die ästhetische Verschönerung vielmehr im Dialog mit den vorgefundenen ästhetischen Formen geschehen. Hierzu wurde im Inneren von S. Pietro nun der Weg gewählt, die vorgefundene Architektur durch die malerische Fiktion fiktiver bauliche Glieder und deren Dekoration zu organisieren. Diese versteht sich dabei ausdrücklich als Ergänzung der vorgefundenen Bauglieder, weil sie einerseits die vorgefundenen architektonischen Elemente mit einbezieht, aber andererseits auch auf die real vorhandenen Lichtquellen und die Betrachterperspektive hin organisiert ist. Die hier ostentativ vorgeführte Fähigkeit der Malerei, einen vorgefundenen Baukörper architektonisch zu ergänzen, ist als ein Aspekt der oben herausgearbeiteten

3178 Zur Umgestaltung von S. Rufino s. o. Fn. 129; zur Umgestaltung von S. Giovanni in Laterano s. o. Fn. 131.

Inszenierung einer Virtuosität der Malerei im Kircheninneren von S. Pietro zu sehen. Gleichzeitig erweist sie sich jedoch in diesem Aspekt als absolut souverän, indem an zentraler Stelle ihre Fähigkeit, Vorgefundenes auf Basis eines rational organisierten Illusionismus zu ergänzen und zu erweitern, ostentativ kontrolliert gebrochen wird.

Mit der gewählten Strategie malerischer Ergänzung statt einer plastischen Überformung wird in S. Pietro allerdings in Kauf gekommen, dass hier zukünftig zwei Maniere – das gotische und ein antikisierend-klassizistisches Stilidiom – direkt nebeneinanderstehen. Wie aus Vasaris Baupraxis in S. Maria Novella und S. Croce in Florenz sowie aus seinem Vitenbericht über diese Maßnahme hervorgeht, hätte zumindest dieser eine solche Vorgehensweise jedoch wohl ausdrücklich befürwortet, da er das Nebeneinander von zumindest zwei unterschiedlichen Maniere ausdrücklich für zulässig erachtet. Mit ihrer folglich vor dem zeitgenössischen Hintergrund legitim erscheinenden Wahl einer allein auf malerische Mittel setzenden Umgestaltungsweise haben die Protagonisten der Transformation von S. Pietro jedenfalls einen unschätzbaren Vorteil erlangt: Anders als in den vollständig kaschierenden Bauten wird in S. Pietro nämlich das Kommentieren, Erweitern und Übertreffen der Gotik durch die aktuellen Gestaltungsweisen für den Betrachter mit den Sinnen unmittelbar erfahrbar; dass hier eine vorbestehende Kirche überformt wurde, verbleibt für den Besucher nicht auf der Ebene eines rein intellektuellen Vorwissens. Im Übrigen wird an mehreren Stellen der konkreten künstlerischen Umsetzung in S. Pietro an zahlreichen Stellen außerdem deutlich, dass die Protagonisten auch den älteren Stilstufen durchaus mit einer wertschätzenden Haltung begegnet sind, was zu der Entscheidung für eine *Dialogischen* und nicht etwa kaschierenden Überformungsstrategie beigetragen haben mag.

Die Dekoration in Form einer malerischen Fiktion von Architektur, die von der vorbestehenden ausgeht und diese ergänzt und erweitert, stellt in Perugia keine Neuerung dar. Sie ist hier vielmehr schon seit dem Duecento und zu allen Zeiten danach gängiges Gestaltungsmittel gewesen, kam hier allerdings nach derzeitigem Kenntnisstand nur bei Erstausstattungen zur Anwendung. Es mag dennoch nahelegen haben, diese Strategie auch einmal dafür zu verwenden, einen lange vorbestehenden Bau zu ajourieren bzw. verschönern, als eine solche Maßnahme um 1591 von den Mönchen von S. Pietro beschlossen worden war. In anderen Regionen war eine solche Strategie der allein mit malerischen Mitteln und in fingierter Ergänzung der vorgefundenen Architektur eines älteren Bauwerks vorgenommenen Ausmalung auch schon im früheren 16. Jahrhundert verfolgt worden; vorgestellt wurden hier die Beispiele der Kathedralen von Parma und Cremona.

Im Zuge der Analyse der Disposition des in S. Pietro angewandten Dekorationssystems ist zunächst herausgearbeitet worden, dass dessen Anlage als fiktive architektonische Ergänzung des real vorhandenen Baus zunächst dazu dient, die Anbringung von Bildzyklen gleichzeitig zu plausibilisieren und in der Fläche zu ordnen. Von erheblicher Bedeutung ist dabei der Befund, dass die fingierte Architektur nicht nur als Ergänzung der vorgefundenen Architektur, sondern gleichzeitig auch als tatsächlich real vorhandene Erweiterung des Betrachtterraums vorzustellen

ist. Dieser Eindruck wird dadurch erreicht, dass die vorgefundene Architektur plausibel erweitert und auf fantastische Elemente verzichtet wird, dass das fingierte Architektursystem auf real einnehmbare Betrachterstandpunkte Bezug nimmt, dass die Beleuchtung den physisch vorhandenen Lichtquellen entspricht und dass die Architektur- und Dekorationselemente nicht stilisiert, sondern vielmehr in Form eines *Trompe-l'œil* angelegt sind. Dieser Effekt fingierten tatsächlichen Vorhandenseins im Betrachterraum gilt nun allerdings nicht nur für die gemalte Architektur und ihre Ausstattungselemente, sondern auch für die Inhalte der darin enthaltenen Binnenbilder. Dieser Effekt wird dadurch erreicht, dass zumeist nicht zwischen den Wirklichkeitsebenen des Dekorationssystems und der Binnenbilder differenziert wird, sodass beispielsweise Heiligenportraits nicht als auch der Fiktion nach als gemalt zu denkende, in dem Architektursystem aufgehängte Bilder erscheinen; vielmehr ergibt sich der Eindruck, der jeweilige Heilige sei in der Betrachterwirklichkeit real vorhanden.

Ziel dieser Strategie ist vor allem eine Vergegenwärtigung der dargestellten Bildinhalte auf den Betrachter. Möglicherweise ist darin der Versuch zu sehen, die Aufforderung des Tridentinischen Konzils mit möglichst effektiven künstlerischen Mitteln umzusetzen, wonach die Gläubigen anhand der heiligen Bilder über die Heiligen als Exempel für die eigene Lebensführung reflektieren sollten. Insofern die Maler die dargestellten Gotteserscheinungen und die Heiligen vermittelt der hier beschriebenen Vergegenwärtigungsstrategien als real vorhanden erscheinen lassen, ermöglichen sie dem Betrachter eine ganz unmittelbare Begegnung mit diesen Personen. Diese Suggestion eines direkten persönlichen Kontakts wird bei den gläubigen Betrachtern die vom Tridentinum gewünschte Reflexion über die Heiligen und deren in den dargestellten Episoden manifest werdendes beispielhaftes Wirken stark intensiviert haben.

Vorgeführt wird im Kircheninneren von S. Pietro, bei dessen Umgestaltung man sich in den oberen Teilen allein auf das Medium der Malerei beschränkt hat, zunächst vor allem die Virtuosität der Malerei. Dies bezieht sich nicht nur auf ihre bereits angedeutete Fähigkeit, einen vorhandenen architektonischen Raum zu ergänzen und dabei räumlich zu erweitern, sondern auch darauf, Elemente der Kunstgattungen Architektur und Skulptur ebenso wie ephemere Einrichtungsgegenstände und sogar Figuren aus Fleisch und Blut in all ihren unterschiedlichen Stofflichkeiten darzustellen und dabei sogar zwischen toten und belebten Elementen zu differenzieren. Außerdem wird eine möglichst breite Varianz unterschiedlicher Maltechniken vorgestellt, die von monochromer bis zu buntfarbiger bzw. von flächiger bis zu tiefenräumlich organisierter Malerei reichen können. Ebenso wird eine breitestmögliche Palette an denkbaren Genres von Historien und Portraits über Landschaften und Stilleben bis hin zu den im zeitgenössischen Kontext wohl als eigene Malereigattung betrachteten „grotesken Dekorationsformen“ vorgeführt. Außerdem erweist sich die Malerei als in der Lage, nicht nur unmittelbar sichtbare Dinge wie etwa Personen und Gegenstände abzubilden; vielmehr wird ihre Fähigkeit vorgeführt, in Form von Allegorien und der auf Arnold Wions frühwissenschaftlicher Systematisierung des Benediktinerordens beruhenden Baummetaphorik

geistige bzw. intellektuelle Konzepte und in Form von Gottesdarstellungen außerdem Jenseitiges darzustellen.

Letztlich wird durch die Inszenierung der Virtuosität der Malerei also vorgeführt, dass diese in der Lage ist, letztlich alles und damit die gesamte Schöpfung Gottes darzustellen. Dabei kann sie regelmäßig nicht nur die Aufgaben auch der anderen Kunstgattungen übernehmen, vielmehr erweist sie sich schon allein durch die schiere Fülle der allein in der Malerei möglichen Menge an Detailelementen und des großen Variantenreichtums ihrer Ausgestaltung als in der Lage, die anderen Gattungen im Zuge ihrer Emulation auch noch zu übertreffen.

Verwirren muss angesichts der im Zuge der Inszenierung von Virtuosität gerade im Bereich der illusionistischen Raumerweiterung angewandten Vergegenwärtigungsstrategien allerdings, dass die Wirklichkeitsillusion allerorten gebrochen wird, ohne dass dies bereits auf den ersten Blick ins Auge fallen und die Suggestionwirkung der Realitätsfiktion unmittelbar durchbrechen würde. Dabei sind vier Brechungsstrategien zu beobachten: Brechungen, die sich auf die rational organisierte Fiktion einer Erweiterung des Betrachterraums mit bildnerischen Mitteln beziehen, Brechungen in der physikalischen Konsistenz der durch die Malerei eröffneten Bildräume, Brechungen der physiologischen Konsistenz des Dargestellten (etwa: Figuren aus totem Stoff werden als lebendig gegeben) und Brüche in Bezug auf die Betrachtererwartung (etwa: Figuren innerhalb eines fingierten gemalten Bilderzyklus werden als belebt und real vorhanden gegeben). Was hier inszeniert wird, ist die Souveränität der Malerei; es wird also ihre Fähigkeit vorgeführt, sämtliche in Ausübung ihrer Virtuosität erreichten Fiktionen jederzeit kontrolliert brechen zu können.

Hierin mag man zunächst einmal einen weiteren Beitrag zum Paragone mit den anderen Kunstgattungen sehen. Dies wird etwa an den zahlreichen Stellen deutlich, an denen die Malerei sich nicht nur in der Lage zeigt, mit eigenen Mitteln eine Skulptur zu schaffen, sondern auch noch, diese als tatsächlich ebenso belebt zu geben wie die benachbarten gemalten Figuren aus Fleisch und Blut. Die Beschränkung auf das Medium der Malerei in den oberen Teilen der Neuausstattung von S. Pietro muss in diesem Zusammenhang also als geradezu denknotwendig erscheinen; ihr Triumph gegenüber den anderen Gattungen hätte sich nicht inszenieren lassen, wären wesentliche Teile der hier nun fingierten und übertroffenen architektonischen und skulpturalen Elemente tatsächlich im plastischen Medium ausgeführt worden.

Womöglich sollte diese Strategie jedoch auch dazu dienen, die Tatsache zu kompensieren, dass die rein malerische Ausstattung der oberen Teile von S. Pietro weitaus geringeren finanziellen Aufwand bedeutet hatte, als eine mögliche Ausführung in den Medien der Architektur und Skulptur. Was der Malerei also an Materialwert bzw. Anschaffungswert fehlte, konnte sie vor den Augen der Zeitgenossen möglicherweise durch die im Vergleich mit den übrigen Medien mögliche, noch einmal besonders hohe künstlerische Anlage der Darstellungsstrategien wieder wettmachen.

Es ist aber davon auszugehen, dass mit der Inszenierung der Souveränität der Malerei auch bildinhaltliche bzw. programmatische Standortbestimmungen verbunden waren. Zunächst einmal wird durch die Kombination beider Strategien auch ein programmatisches Anspruchsniveau markiert: So machen die Protagonisten deutlich, dass sie vorbestehende Dekorations-Schemata nicht bloß kopieren, sondern vielmehr intellektuell durchdrungen und fortentwickelt haben.

Des Weiteren ist zu bedenken, dass die in S. Pietro angewandten Inszenierungsstrategien einer Virtuosität der Malerei, die den Gläubigen eine fiktive direkte Begegnung mit der Trinität und den Heiligen ermöglichte, auch eine große Gefahr darstellten. So war durchaus zu befürchten, dass die Gläubigen nicht hinreichend präsent halten würden, dass die Anbetung bzw. Verehrung letztlich den hinter den Bildern stehenden Personen erbracht sollte, die nicht etwa mit dem virtuos als real fingierten Bildern identisch waren. Diese Gefahr einer Verehrung der Bilder und nicht etwa der dahinterstehenden Prototypen hatte das Tridentinum an zentraler Stelle des Bilderdekrets ausdrücklich gesehen und dazu aufgefordert, das Kirchenvolk über die richtige Form der Verehrung aufzuklären. Damit bildet die Inszenierung der Souveränität der Malerei in S. Pietro also das notwendige Gegenstück zur Inszenierung ihrer Virtuosität: Erst indem die Distanzierungsstrategien die Gefahr ausräumten, die Gläubigen könnten die Bilder direkt anbeten, konnte es zulässig erscheinen, in Erfüllung des tridentinischen Reformauftrags mithilfe der Vergegenwärtigungsstrategien die religiösen Bilder von S. Pietro zu einer Intensivierung der Anbetung der Trinität und der Verehrung der Heiligen zu nutzen. Es gehört zur besonderen künstlerischen Qualität der zwischen ca. 1591 und 1609 realisierten Bildausstattung von S. Pietro, dass sie in Erfüllung des tridentinischen Bilderdekrets gleichzeitig größtmögliche Nähe als auch größtmögliche Distanz zu den sie betrachtenden Gläubigen schafft.

Die anschließende Kontextualisierung des in S. Pietro in Perugia angewandten Dekorationssystems hatte ergeben, dass bereits antike römische Kirchen in Form von Bildzyklen dekoriert worden sind, die in ein häufig ebenfalls weitgehend malerisch-fingiertes architektonisch-tektonisches Dispositionssystem eingebunden waren. Es scheint, als seien zumindest die Kirchengestaltungen nur als Ergänzung der vorhandenen Architektur, nicht aber als illusionistische Erweiterungen des Betrachtarraums angelegt worden, und als sei nicht versucht worden, die Wirklichkeitsebenen von Binnenbildern und umgebendem Dekorationssystem in eins zu setzen.

Dies gilt auch für die malerischen Kirchengestaltungen des Mittelalters. Eine Ausnahme scheinen hier jedoch einzelne Kirchengestaltungen Giotto zu bilden, bei denen er gezielt die Wirklichkeitsebenen von Binnenbildern und Dekoration betont abgesetzt oder an anderer Stelle in eins gesetzt hat.

Die malerischen Kirchengestaltung der Renaissance im 15. und frühen 16. Jahrhundert ergeben in Bezug auf fingierte Raumerweiterung und den Umgang mit den Wirklichkeitsebenen keinen qualitativen Sprung. Der Unterschied zu den Kirchengestaltungen mittelalterlicher Zeit scheint vielmehr in einer Weiterentwicklung der bisherigen Darstellungsstrategien zu liegen, wobei Perspektive und

Lichteinfall naturalistischer organisiert, die einzelnen Stofflichkeiten in frappierendem Trompe-l'oeil gegeben und die Figuren stärker als tatsächlich belebt gemalt werden. Wesentliche Teile der in S. Pietro angewandten Inszenierungsstrategien einer Virtuosität der Malerei sind also in der Zeit der Früh- und Hochrenaissance entwickelt worden. Ziel der Künstler ist in diesem Zusammenhang offenbar eine bewusste Verstärkung der Unmittelbarkeitswirkung der von ihnen dargestellten Gegenstände und Personen.

Die erste bisher bekannte Ausstattung, bei der wie in S. Pietro sowohl die Virtuosität als auch die Souveränität der Malerei inszeniert wird, und die noch dazu in den dabei verwendeten Einzelformen starke Ähnlichkeiten zu jener in S. Pietro aufweist, ist die in den hier einschlägigen Teilen zwischen 1522 und 1565 erfolgte Ausmalung der Benediktinerinnenkirche S. Maurizio in Mailand. Weitere Beispiele aus der Zeit vor 1591 sind die Kathedralen von Parma und Cremona. Aus semisakralem Kontext ist außerdem die teils nach Raffaels Tod zwischen 1519 und 1524 ausgemalte Sala di Costantino im Vatikanpalast zu nennen.

Im unmittelbaren zeitgenössischen Kontext erscheint die malerische Ausstattung auf lokaler Ebene als Solitär. Der einzige Kircheninnenraum, der in Perugia vor ca. 1620 überhaupt großflächig ausgemalt worden ist, ist jener von S. Maria di Monteluca. Diese Arbeiten sind jedoch erst zwischen 1602 und 1607 erfolgt, und es scheint, als sei dabei für die ausführenden Maler Giovanni Maria Bisconti bzw. Matteuccio Salvucci die Kirchengestaltung von S. Pietro vorbildhaft geworden. Auch der Peruginer Bischof trat vorerst nicht als Auftraggeber für eine umfassende gegenständliche Darstellungen verwendende Ausmalung eines Kircheninnenraums in Erscheinung.

Die malerische Ausstattung von S. Pietro in Perugia lässt sich also nicht durch lokale oder, wie die weiteren Überlegungen ergeben haben, unmittelbar regionale Vergleichsbeispiele erklären. Vielmehr scheint es, als seien wesentliche Einflüsse für die Disposition des Dekorationssystems von Perugia durch zeitgenössische römische Kirchengestaltungen erfolgt. An diesem war teils auch der Markeser Maler Giovanni Battista Lombardelli beteiligt gewesen, der zumindest im Palazzo Cesi in Acquasparta bei Terni um 1580 gemeinsam mit anderen Künstlern eine malerische Ausstattung geschaffen hatte, die zahlreiche Ähnlichkeiten mit jener der freskierten Anteile in S. Pietro in Perugia aufweist. Betrachtet man allerdings jene Kirchen, an deren malerischer Ausgestaltung Lombardelli in Rom beteiligt gewesen war, so ergibt sich der bemerkenswerte Befund, dass hier die Strategien einer Inszenierung der Virtuosität und Souveränität der Malerei kaum zur Anwendung kommen, und dass die verwendeten dekorativen Einzelformen – anders, als das beim Palazzo Cesi der Fall gewesen war – jenen in S. Pietro kaum gleichen.

Erweitert man nun die Betrachtung auf jene römischen Kirchen, die vor 1591 in Rom neu ausgestattet bzw. umgestaltet worden sind und damit auf jene Exempel, die Giovanni Lombardelli zumindest gekannt haben könnte, so ergibt sich zunächst, dass solche Maßnahmen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts vereinzelt und zum Ende des Jahrhunderts hin tatsächlich in einer zunehmend großen Vielzahl von Fällen durchgeführt worden sind. Ähnlich wie in S. Pietro wurden

die Ausstattungen dabei jeweils von unterschiedlich großen Maler-Equipen durchgeführt, deren Zusammensetzung sich von Kirche zu Kirche hin verändert, und bei denen oft kein überragend stilnivellierender Meister zu erkennen ist.

Grundsätzlich sind die Ausstattungen ähnlich disponiert wie in S. Pietro. So erfolgt die Wandgliederung durch ein Architektursystem, das unterschiedliche Formen von Binnenbildern und Binnenbildzyklen aufnimmt. In einer Vielzahl von Fällen beschränken sich die Ausstattungen dabei jedoch keineswegs nur auf das Medium der Malerei; oft ist eine Mischung aus stuckierten und gemalten Anteilen zu verzeichnen. Zahlreiche der in S. Pietro beobachteten dekorativen Strategien, die dort in den oberen Bereichen ausschließlich malerisch fingiert werden, werden dabei in den unterschiedlichen Medien umgesetzt. Bei den malerischen Anteilen werden zwar immer wieder einzelne Strategien der Inszenierung einer Virtuosität und Souveränität der Malerei verwandt; in keiner Kirche kommt es jedoch zu einer derart konsequenten und ästhetisch-künstlerisch wie inhaltlich-programmatisch fokussierten Anwendung beider Strategien wie im Falle von S. Pietro in Perugia. Die spezifische künstlerische Gestaltung der Raumhülle, die der Peruginer Benediktinerkirche zwischen 1591 und ca. 1609 gegeben worden ist, lässt sich also nicht allein dadurch erklären, dass Giovanni Battista Lombardelli ganz unvermittelt ein römisches Dekorationsformular importiert hätte.

Am ähnlichsten sind der Gestaltung der Peruginer Benediktinerkirche noch zwei römische Innenräume gestaltet, die allerdings keine eigentlichen Kirchen sind. Dabei handelt es sich um die nach 1589 ausgemalten Cappella di S. Lorenzo und Cappella di S. Silvestro, die nicht nur allein im Medium der Malerei ausgeführt sind, sondern den Fresken in S. Pietro vielmehr in Bezug auf die verwendeten Dekorationsformen, die Vielzahl der verwendeten Bildgattungen einschließlich von Kontemplationslandschaften und die Art und Vielzahl der verwendeten Brechungsstrategien ähnlich sind.

Größere Ähnlichkeiten ergeben sich außerdem, wenn man auch einzelne Kirchengestaltungen betrachtet, die in Rom erst nach jener von S. Pietro in Perugia ausgeführt worden sind. Dies gilt sowohl für die zwischen 1593 und 1597 durchgeführte Umgestaltung von S. Susanna als auch insbesondere für die zwischen 1599 und 1603 geschaffene malerische Ausstattung von S. Vitale. Möglicherweise schlugen sich in diesen beiden Kirchen Konzepte nieder, die bereits vor dem Weggang Lombardellis aus Rom diskutiert worden waren. Möglicherweise war es Lombardelli dann möglich gewesen, diese Konzepte bereits relativ zeitnah umzusetzen, weil er mit den Mönchen von S. Pietro in Perugia einen Auftraggeber fand, der sowohl über die notwendigen finanziellen Ressourcen verfügte als auch über die Bereitschaft, künstlerisch neue Wege zu gehen, die in der römischen Zentrale erst am Ende des 16. Jahrhunderts umsetzbar werden sollten.

Abschließend war bei der Analyse der Disposition des bildnerischen Dekorationssystems gefragt worden, ob dieses als „Quadraturamalerei“ bezeichnet und im Kontext jener auch in jüngerer Zeit unternommenen Bestrebungen analysiert werden sollte, dieses Konzept als Untersuchungskategorie in der Kunstgeschichte zu etablieren. Quadraturamalerei wird dabei definiert als „fingierte Architektur, die

die reale Architektur umfasst unverlängert“, die „auf verschiedene Weise eingefasste figürliche Darstellungen“ sowie „eine Öffnung zum Himmel“ beinhaltet – die malerische Ausstattung von S. Pietro würde hier also einschlägig sein.

Die begriffsgeschichtlichen Analysen der Quadraturforschung haben jedoch ergeben, dass dieser Begriff zeitgenössisch nicht etwa zur Bezeichnung einer malerischen Ausstattung wie etwa jener in S. Pietro benutzt wurde, sondern vielmehr zur Bezeichnung rechteckiger Felder in unterschiedlichen Kontexten. Am Ende des 17. Jahrhunderts ist der Begriff dann tatsächlich einmal zur Bezeichnung illusionistisch raumerweiternder (Decken-)Gemälde verwendet worden, allerdings zunächst mit Cesare Malvasia zunächst nur von einem einzelnen Gelehrten und dort noch dazu in einem außerordentlich spezifischen Kontext: Er sollte nämlich speziell nur die auf einer besonderen Durchdringung bestimmter mathematischer Perspektivtechniken beruhende Malerei der Bologneser Dentone-Schule erfassen. Nun hatte zwar Filippo Baldinucci den Begriff bereits 1681 in sein *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* aufgenommen. Dies tat er jedoch lediglich, weil er Malvasias Arbeit kannte und damit wissenschaftlich eine vorherige Begriffsverwendung zur Bezeichnung einer Perspektivmalerei zu konstatieren hatte. Ausdrücklich fügte Baldinucci jedoch hinzu, dass er den Begriff für unglücklich gewählt hielt. Schon Baldinucci wollte also nicht einsehen, warum man den Begriff „Quadratur“/„Quadratur“, der etymologisch allein auf die Verwendung von Rechtecken abzielt, zur Bezeichnung einer Malereigattung verwenden soll, die mit der Verwendung von Rechtecken höchstens im indirekten Sinne zu tun hat.

Es erscheint also höchst fraglich, zur Bezeichnung einer überzeitlichen kunsthistorischen Kategorie einen historischen Begriff zu verwenden, der erst im späteren 17. Jahrhundert entwickelt, dort ohnehin anders als von der heutigen Forschung gemeint und bereits von den Zeitgenossen für unpassend gehalten worden ist. Die mit einer derart uneindeutigen Begriffsverwendung bei der Bildung moderner Forschungskategorien einhergehende Gefahr, dass dieses Wort irrtümlich eben doch für einen historischen Begriff auch des 16. und frühen 17. Jahrhunderts gehalten wird, hat sich jedenfalls spätestens bereits dort realisiert, wo man versucht hat, auf Basis etymologischer Studien des Begriffs *Quadratura* das Wesen der Malerei von um 1600 näher bestimmen zu können, obwohl die Zeitgenossen zu jenem Zeitpunkt *Quadratura* noch zur Bezeichnung von Rechteckfeldern verwendet hätten.

Jenseits der Wortverwendung *Quadratura* scheint jedoch auch die bisher vorgelegte Definition höchst problematisch, da deren Elemente nicht aus einer Analyse des Denkmälerbefunds gewonnen wurden, sondern umgekehrt nur jene Denkmäler kategoriell zusammengefasst werden, die unabhängig vom Gegenstand entwickelten Vor-Urteilen zu entsprechen und relativ willkürlich gezogen erscheinen. Dies ist zumindest dann der Fall, wenn mit *Quadratura* eben letztlich doch nur barocke Deckengemälde aus Rom und Bologna erfasst sein sollen, da diese auf vermeintlich elaborierteren mathematischen Berechnungen beruhten. Es ist jedoch nicht einzusehen, warum in einer auf anspruchsvollen mathematischen Berechnungen basierten Illusion einer Erweiterung des Betrachterraums etwas kategoriell Anderes zu verstehen sein soll als in jenen zahlreichen in S. Pietro in Perugia angewandten

Strategien, mit denen offenbar ohne solche Berechnungen ein ganz ähnlicher Effekt auf den Betrachter erzielt wird. Ein analytischer Vergleich des Dekorationssystems von S. Pietro in Perugia mit barocken römischen bzw. bolognesischen Deckengemälden ist innerhalb der engen *Quadratura*-Definition jedenfalls nicht möglich. Tatsächlich würde ein solcher Vergleich jedoch gewiss großen Gewinn erbringen, da sich so ebenso Veränderungen wie Kontinuitäten zwischen den beiden Denkmälergruppen bestimmen ließen. Erst auf Basis solcher Untersuchungen wäre dann auch zu bestimmen, inwieweit tatsächlich qualitative Sprünge zwischen den einzelnen Denkmälergruppen zu konstatieren sind, auf welche Bereiche sich diese Sprünge überhaupt beziehen und in welchen Bereichen dagegen eben doch eine eher evolutive statt einer revolutionären Entwicklung zu konstatieren ist.

Schließlich unterbindet die Fokussierung auf *Quadratura* allein als malerische Gattung weitgehend den Vergleich mit jenen zeitgenössischen Kirchengestaltungen, bei denen – wie etwa in S. Nicolò dei Mendicoli in Venedig oder S. Maria Maggiore in Rom – die architekturweiternde Raumdekoration zuvörderst mit plastischen Medien erreicht worden ist. Die Betrachtung architekturillusionistischer Raumdekorationen allein im Kontext des *Quadratura*-Diskurses verhindert also auch deren Kontextualisierung innerhalb der Vielfalt unterschiedlicher ästhetischer Gestaltungsstrategien der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände italienischer Kircheninnenräume.

Es erscheint daher gewinnbringender, im Zuge der in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagenen Methode der Kircheninnenraumforschung einen möglichst breiten Denkmälerbestand in die Analyse mit einzubeziehen. Erst auf diese Weise scheint es möglich, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen unterschiedlichen Ausstattungen herauszuarbeiten, auf dieser Basis eine Typologie zu entwickeln und so erst eine überzeugende kontextuelle Einbettung der jeweils betrachteten Kircheninnenräume im zeitgenössischen Kontext zu ermöglichen. Erneut scheint hier also geboten, wie in den konzeptuellen Überlegungen der Einleitungen vorgeschlagen, bei der Kategoriebildung induktiv, d. h. vom Denkmälerbestand auszugehen.

Das abschließend analysierte Bildprogramm der Ausstattung von S. Pietro zeigt den Heilsplan Gottes vom Anfang bis zur Vollendung und die besondere Rolle der Benediktiner in dessen Vollzug. Das Langhaus ist dabei vor allem der Darstellung des Vergangenen gewidmet; dargestellt sind hier in einem typologischen Beziehungssystem Protagonisten und ihre Taten, die auf Christus vorausweisen, die Erfüllung der Antitypen durch das Handeln Christi und schließlich das Handeln Benedikts und seiner Nachfolger als erneute typologische Erfüllung des Typus Christi. Das heilige Handeln von Angehörigen des Benediktinerordens in der Vergangenheit wird damit als unmittelbare Christusnachfolge gedeutet, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf der Errichtung und Umgestaltung von Benediktinerklöstern und ihren Kirchen gelegt wird. In diesem Zuge wird die typologische Erfüllung erneut um eine weitere Station fortgesetzt, indem der Gründer und Wiedererrichter des Klosters S. Pietro in Perugia, der heiligen Pietro Abate, als Antityp des heiligen Benedikt und damit Christi inszeniert wird. Damit wird erneut die schon mehrfach bei früheren Umgestaltungen in S. Pietro realisierte Strategie

wieder aufgegriffen, den Mönchen von S. Pietro die Einhaltung der Benediktsregel als spezifischen Auftrag ihres Klostergründers Pietro Abate anzuempfehlen. Gleichzeitig werden sie auch durch die Darstellung des Benediktinerbaums und einen Zyklus mit Benediktinerpäpsten mit selbstvergewissernder Wirkung auf die besondere historische Bedeutung ihres Ordens verwiesen. Dabei stellen die auch im neuen Stemma von S. Pietro sich manifestierenden Papstbezüge ausdrücklich auch eine Loyalitätsbekundung gegenüber dem Pontifex dar, dessen Herrschaft in S. Pietro in der jüngeren Vergangenheit massiv infrage gestellt worden war.

Das unmittelbare Gegenstück zu dieser Programmatik bildet die malerische Ausstattung des Sanktuariums, das nur teilweise der primär auf das Kirchenpatrozinium und in zweiter Linie erneut auch auf das Papsttum bezogenen Petrus- bzw. Paulusikonographie gewidmet ist. In diesem den Mönchen von S. Pietro unmittelbar zugeordneten Raumteil wird vielmehr vor allem der im Langhaus bereits angedeutete Handlungsauftrag nun unmittelbar bekräftigt, indem der Schwerpunkt von der Vergangenheit auf die Zukunft gelegt wird. Zentrales Element der Ausstattung bildet nämlich eine um einen Zyklus der Kardinal- und Theologaltugenden organisierte typologische Reihung, in der nicht nur die heilbringende Einhaltung der Tugenden im Alten und durch Christus und seine Nachfolger im Neuen Testament postuliert, sondern vielmehr die unmittelbar darunter sitzenden Mönche aufgefordert werden, selbst die Tugenden einzuhalten und damit – dem Heilsplan Gottes folgend – selbst zu einem Antityp Christi zu werden. Dabei zeichnet sich das Programm durch eine starke Heilsgewissheit aus, indem nämlich der ebenfalls im Sanktuarium angebrachte Verweis auf die Zukunft nicht in Form eines angsteinflößenden Weltgerichts, sondern vielmehr in Gestalt der Apokalyptischen Ernte an der Innenseite des Triumphbogens erfolgt.

Von besonderer Bedeutung für die malerische Umgestaltung von ca. 1591–1609 ist Peruginos Himmelfahrt Christi, die ganz im Gegensatz zu den bisherigen Vermutungen um 1591 nicht etwa zerlegt, sondern vielmehr gleich in mehrerlei Hinsicht zum Fokalkpunkt der Gesamtausstattung gemacht wird, ohne dass das Altarwerk dabei im mindesten in seiner Substanz verändert oder auch nur bewegt worden wäre. Nicht nur bezieht sich der in der Apsiskalotte dargestellte Gottvater mimisch und gestisch auf den bereits fast hundert Jahre eher gemalten himmelfahrenden Christus, er bildet auch das zentrale neutestamentarische Exempel für alle drei Theologaltugenden. Erneut wird hier also als Lohn für die Tugendeinhaltung Heilsgewissheit versprochen. Schließlich bildet der von Perugino gemalte Christus aber auch den Zielpunkt einer über die gesamte Kirche verlaufenden Längsachse, die in der Länge nicht nur die gesamte Trinität, sondern auch den heiligen Benedikt umfasst, der in diesem Zuge erneut als Antityp Christi inszeniert wird. Ergänzt wird diese Ausstattung in den Querhausarmen durch eine Darstellung spezifisch benediktinischer Tugenden (die eine erneute Aufforderung zur Einhaltung der Benediktsregel darstellen) und auf die fünf Sinne, die hier wohl im Kontext des Versuches zu deuten sind, mit der malerischen Ausstattung von S. Pietro einem holistischen Anspruch nachzukommen, d. h. also dem Ideal nach die gesamte Schöpfung bzw. den gesamten Heilsplan Gottes darzustellen. Der in einem der Vorkapitel rekonstruierte holistische Anspruch der Malerei in der Umgestaltung von S. Pietro verbleibt also nicht „nur“ etwa bei

einem Paragone; vielmehr unterstützt er auch die zentrale inhaltliche Aussage des Gesamtprogramms.

Weitere Bedeutungsdimensionen lassen sich durch eine Einbettung der Umgestaltung von S. Pietro im regionalen und überregionalen Kontext erschließen. So basiert das inhaltliche Gesamtprogramm der Kirchenausmalung von S. Pietro auf einer Zusammenführung von Einflüssen zeitgenössischer Venezianer und römischer Kirchen, antiker römischer Papstkirchen und der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. Die venezianischen Einflüsse, die insbesondere in einer Betonung christologischer Themen und eines Heiligenzyklus im Arkadenbereich bestehen, scheinen insbesondere auf den an derartigen venezianischen Ausstattungskampagnen auch direkt beteiligten Maler Antonio Vassilacchi und den in S. Giorgio in Venedig residierenden cassinensischen Gelehrten Arnold Wion zurückzuführen zu sein, der möglicherweise am Programmwurf beteiligt war.

Die Programmgestaltung ist jedoch offenbar auch durch die bei der Neu- und Umgestaltung römischer Kirchen des späteren 16. Jahrhundert angewandten Gestaltungsstrategien beeinflusst worden, die wahrscheinlich durch den an solchen Maßnahmen auch direkt beteiligten Maler Giovanni Lombardelli eingetragen wurden. Auffällig ist dabei, dass im Langhaus, aber auch in Querhaus, Vierung und Sanktuarium ähnliche Bildzyklen und Themengruppen verwendet werden, dass diese aber in S. Pietro zumeist in variiert Form und an teils variiertem Ort Verwendung gefunden haben.

Sämtliche wesentlichen Bestandteile des zwischen ca. 1591 und 1594/1599 realisierten Bildprogramms in S. Pietro sind allerdings nicht durch zeitgenössische Kirchenausmalungen zu erklären. So scheint es, dass insbesondere die Verwendung alt- und neutestamentarischer Typologien und von Papstmedaillon-Zyklen an den Hochschiffwänden sowie die Anbringung apokalyptischer Themen im Sanktuarium aus der Rezeption frühchristlicher römischer Patriarchalbasiliken erwachsen sind. Eine besonders frappierende Parallelität in der Gestaltung des Langhauses hatte sich dabei insbesondere zu Altsanktpeter ergeben. Es scheint, als wäre dies zum einen mit dem von S. Pietro in Perugia und S. Pietro in Vaticano geteilten Petruspatrozinium zu erklären. Andererseits wollten die Mönche von S. Pietro so ihrer Loyalität gegenüber dem Papsttum besonders starken Ausdruck verleihen und möglicherweise noch dazu im Kontext der Gegenreformation dessen herausgehobene Legitimität betonen wollen, die aus dem besonderen Alter der Papstkirche gewonnen wird.

XI.4 Merkmale der neuen räumlichen Disposition von S. Pietro in Kontrast zu den Zuständen früherer Epochen

Bezüglich der Veränderungen der räumlichen Disposition der von ca. 1591 bis 1609 vorgenommenen Umgestaltungskampagne des Innenraumes von S. Pietro lässt sich zusammenfassend Folgendes feststellen: Seit 1436 hatte der Hochaltar flankiert von zwei Zelebrantenbänken im Scheitelpunkt der Apsis gestanden (Abb. 143 f., 146 und 148 f.). Davor hatte sich das Chorgestühl befunden, das zum Langhaus und zu den Querhausarmen hin durch Chorschranken abgegrenzt war. Ein Lettner hatte spätestens seit den 1530ern nicht mehr bestanden (Abb. 146 und 148 f.). In den Jahren 1591 und 1592 wurde diese Disposition radikal verändert: So wurden die vorderen Chorschranken entfernt und an die Eingangswand verlagert. Sie dienten damit fortan nur noch als Wanddekoration und nicht mehr als formendes Element der räumlichen Disposition des Kircheninneren. Außerdem wurde der Hochaltar aus dem Scheitel der Apsis und offenbar bis Juni 1592 sehr viel weiter vorn im Bereich der Vierung wieder aufgebaut. Noch im Jahre 1591 wurde das Chorgestühl, das bis anhin nur bis zum hinteren Ende der Seitenwände des Sanktuariums gereicht hatte, mit Hilfe der an seiner Vorderseite entfernten Teile um die polygonale Apsis herumgeführt. Dabei wurden jene reich intarsierten Holztüren, die ursprünglich den Zugang in der Mitte der vorderen Chorschranken verschlossen, in das Zentrum des Chorpolygons verlagert, wo sie nun den Zugang zu einer neu geschaffenen Aussichtsplattform bildeten. Außerdem wurde eine der Orgeln in S. Pietro von ihrem ursprünglichen Standort am östlichen Ende der rechten Säulenreihe auf einen neu geschaffenen Balkon im rechten Querhausarm verlagert und so direkt zum Chorgestühl im Sanktuariumsbereich in Beziehung gesetzt. Auf diese Weise entstand eine Retrochordisposition, wie sie in S. Pietro bereits in den Jahren 1333 bis 1436 bestanden hatte (Abb. 150).

Zu beachten ist allerdings, dass bei den ab 1591 vorgenommenen Umgestaltungsmaßnahmen nicht die gleiche räumliche Disposition wiederhergestellt wurde, wie sie vor dem Beitritt zur Kongregation von S. Giustina im Jahre 1436 bestanden hatte (vgl. Abb. 144 und 150). Beispielsweise findet nun auf dem Hochaltar nicht etwa ein doppelseitiges Altarbild Aufstellung, sondern vielmehr ein Sakramentstabernakel. In diesem Tabernakel wurde offenbar seit seiner Entstehung in jenen Zeiten, in denen die Hostie nicht ausgesetzt wurde, ein Kruzifix und damit erneut eine bildnerische Darstellung gezeigt. Es ist daher zu überlegen, inwiefern nun der Hochaltar als Aufnahmeort des Kreuzes eine der Aufgaben erfüllt, die in S. Pietro zunächst der Lettner und nach dessen Entfernung die Chorschranken erfüllt hatten. Dass dies von den Zeitgenossen offenbar intendiert war, ist unter anderem durch venezianische Visitationsprotokolle nachweisbar, in denen jeweils angeordnet wurde, dass bei der Entfernung eines Lettners bzw.

vorderer Chorschränken im Chorbereich „oder anderswo“ im Kircheninnenraum in jedem Fall eine Kreuzesdarstellung beizubehalten sei.³¹⁷⁹

Zwischen Kruzifix und der Aussetzung der Hostie bestand ansonsten eine direkte inhaltliche Beziehung, da mit dem heiligen Sakrament unmittelbar Christi Leib zur Darstellung kam, der ansonsten nur bildlich mit der Darstellung Christi am Kreuz gezeigt wurde. Damit bestand über das Kirchenjahr hinweg die Möglichkeit, die Wirkintensität der Hochaltar-Ausstattung zu variieren; man mag darin eine Ähnlichkeit zur nach Feiertagen gestaffelten Zurschaustellung der unterschiedlichen Wandlungen eines mehrteiligen Altarretabels erkennen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass es in S. Pietro eine Entwicklung gegeben zu haben scheint, in deren Zuge der Tabernakel langsam das Hochaltarbild verdrängte: So war es 1567 zur Rück- und Höherverlegung von Peruginos Hochaltar gekommen, um einen Altartabernakel besser einrichten zu können („per meglio accomodar il tabernacolo“). Da vorher nie von einem Tabernakel im Bereich des Hochaltars die Rede gewesen ist, scheint dieser überhaupt erst 1567 eingerichtet worden zu sein, laut „Liber defunctorum A“ mit dem Ziel der Aufnahme der Eucharistie.³¹⁸⁰ Da dieser jedoch dem Hochaltarbild Peruginos im Weg stehen würde und man aber nicht auf das erst relativ kurz zuvor eingerichtete Bild verzichten wollte, fand man mit dessen Höherverlagerung eine Lösung, mit der Peruginos Himmelfahrt als Altarbild beibehalten werden konnte.³¹⁸¹ 1591 nun hatte der Tabernakel vollends die Priorität über das Altarbild gewonnen, da das Perugino-Bild bei der Vorverlagerung des Hochaltars nicht mit verlagert wurde – bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 wurde es offenbar nicht angetastet.

Ein Hauptunterschied der ca. 1591–1609 eingerichteten räumlichen Disposition in S. Pietro zu der unmittelbar vorhergehenden, wahrscheinlich aber zu allen früheren Zuständen ist die Tatsache, dass nunmehr eine vollkommen neue Form der Durchschränkung des Kirchenraumes vorgenommen wurde. Bis 1436 hatte der Kircheninnenraum wahrscheinlich über einen Lettner verfügt; eine zweite, jedoch nicht vollkommen sichtbehindernde Barriere bildete der Hochaltar mit Meos Altarbild. Von 1436 bis in die 1530er hatte es wahrscheinlich einen Lettner, sicher aber Chorschränken gegeben, die die Sicht und den Zugang behinderten.

3179 So ordnet der Venezianer Patriarch Lorenzo Priuli im Jahre 1591 bei der Pastoralvisitation von S. Margherita in Venedig an, dass bei der von ihm angeordneten Entfernung der vorderen Chorschränken das Kreuz „nel frontispitio della *Cappella maggiore*“ anzubringen sei, ASPVe, Visite pastorali 5, f. 207v–208r. Im Falle von S. Angelo in Venedig ordnet Priuli an, dass das Kreuz beim Chor oder an anderer Stelle in der Kirche beibehalten werden solle, ASPVe, Visite pastorali 5, f. 381v, beide zit. nach Modesti 2002, S. 41 Fn. 23.

3180 S. o. S. 727.

3181 Eine ähnliche Situation hat es in der Kirche von S. Giustina in Padua gegeben. Dort war im Dezember 1575 das Hochaltarbild von Veronese hinter dem im Scheitelpunkt der *Cappella maggiore* befindlichen Hochaltar errichtet worden; Als der Hochaltar im Jahre 1627 nach vorn verlegt und ein Retrochor eingerichtet wurde, blieb das Altarbild jedoch an seinem Platz, sodass es heute an erhöhter Position im Haupt des Sanktuariums weit entfernt vom Altar steht; Kilian 1997, S. 313 f., 316.

Von den 1530ern bis 1591 hatten weiter Chorschranken bestanden, der Lettner war scheinbar jedoch aufgegeben worden.

Nach 1591 wurde nun das Konzept einer Abgrenzung des Altarraumes von den Laien nicht vollständig verworfen, doch in einer qualitativ neuen Form ausgestaltet. So ist der Sanktuariumsbereich der Kirche nach vorn zum Laienraum hin nur mehr durch zwei Stufen und eine niedrige Balustrade abgetrennt, die noch dazu in der Mitte geöffnet ist. Damit ist zwar eine Grenze zwischen zwei Räumen markiert und eine Zugangsbeschränkung angedeutet, doch ist das Überschreiten der Grenze nicht mehr unmöglich, wie dies bei den zuvor bestehenden Chorschranken bei geschlossener Tür der Fall gewesen war. Darüber hinaus wird die Sicht auf das Presbyterium in keiner Weise mehr beschränkt. Den so erreichten ästhetischen Effekt habe ich bereits in der Beschreibung der Kirche angedeutet. Schrankt die Balustrade in eher andeutender Form den Altarbereich von dem Laienraum ab, so wirkt der Altar selbst ähnlich wie 1436 als eine Schranke zwischen Altarbereich und dem Bereich für die Mönche. Auf diese Weise sind die Mönche, betont auch durch die beibehaltenen seitlichen Chorschranken, vom Laienraum deutlich entfernt, doch kann man vom Langhaus aus nun auch den Mönchschor einsehen. Für die Mönche stellt sich nun erneut die Problematik, dass sie der Messe am Hochaltar nur noch eingeschränkt mit ihren Blicken folgen können.

Das Resultat ist, dass der Sanktuariumsbereich zwar weiterhin ein grundsätzlich exklusiver Bereich für die Zelebranten und Mönche ist, doch wird diese Abschränkung nunmehr nur noch angedeutet und offenbar teilweise im Jahre zu besonderen Anlässen auch aufgehoben. Offenbar wird eine vollkommene Sichtbegrenzung zur Einhaltung der Klausurvorschriften nicht mehr als notwendig erachtet; es genügt eine angedeutete durch die Positionierung des Hochaltars zwischen dem Laien- und dem Mönchsbereich. Offenbar sollen die Laien im Langhaus die Zelebration der Messe nun sehen. Die Sichtbarkeit für die Laien scheint sogar wichtiger zu sein als die Sichtbarkeit für die Mönche, deren teilweise Sichtblockade offenbar erneut – wie schon im Trecento – nicht als zwingend betrachtet wird. Das Stundengebet ist dagegen für die Laien weiterhin nicht einsehbar; es richtet sich aber auch in keiner Weise an die diese.

Es gibt jedoch auch noch weitere Unterschiede zwischen der räumlichen Disposition nach 1591 und derjenigen, die zwischen 1333 und 1436 bestanden hatte. So waren zwar die Reliquien der beiden Klosterheiligen im Hochaltar bestattet, aber offensichtlich nicht als deren Grablege inszeniert gewesen. Folgt man dem Bericht Antonio Veghis, so wurden die Reliquien des heiligen Stephanus und des heiligen Pietro Abate bei der Verlegung des Hochaltares im Jahre 1436 überhaupt erst aufgefunden („trovato“); die Identifizierung der Reliquien erfolgte nur über eine an dem Reliquiar befindliche Inschrift (*Dok. 4a und 4b*). In der „Graziani“-Chronik heißt es zwar, dass die Reliquien nach 1436 wieder in den Hochaltar eingebracht worden seien, doch gibt es keinerlei Anhaltspunkte, dass sie bis 1591 in irgendeiner Form zur Schau gestellt worden wären. Im Rahmen der Umgestaltungskampagne von 1591 bis 1609 wurde dagegen die gesamte Rückseite des Hochaltares zu einer Inszenierung der beiden Heiligenreliquien genutzt. Die Inszenierung ist wirkungsvoll: So wird

die Wertigkeit der Reliquien durch die Zurschaustellung wertvoller Materialien, die Beifügung zweier Bronzefiguren und die Akzentuierung der mittleren Nische betont, in der das marmorne Behältnis mit den Reliquien Aufstellung fand. Die Verwendung eines Gitters vor der Urne ist dabei ein Mittel, das das Reliquiar den Blicken des Betrachters gleichzeitig präsentiert und entzieht – ein weiteres Mittel zur Betonung der Kostbarkeit und Mysterienwirkung dieser Reliquien.

Formell erscheinen nun die im Chorgestühl sitzenden Mönche als Hauptadressaten dieser Schauseite, wie dies bis 1436 für die Christus-Seite des Meo-Altarbildes gegolten hatte. Damit bekräftigten die Mönche von S. Pietro bei der Einrichtung der Grablege 1608/1609 eine Traditionslinie, die sich mindestens bis zur Wiederbelebung der Pietro-Abate-Verehrung um 1436 durch die Cassinensische Kongregation bei der Übernahme des Klosters zurückverfolgen lässt. Damals hatten die Cassinensen, wie dies oben ausführlich dargelegt worden ist, die Vita A des Heiligen geschaffen, um die Mönche von S. Pietro auf die von der Reformkongregation angestrebte Führung eines tugendhaften monastischen Lebens gemäß der von Ludovico Barbo aktualisierten Benediktsregel zu verpflichten. Dieses Ziel meinten die Cassinensen in besonders effektiver Weise dadurch zu erreichen, dass sie entsprechenden Tugenden über die von ihnen erstellte Vita A auch dem Klostergründer von S. Pietro in Perugia zuschrieben. Die Cassinensen suchten dessen Nachfolger also noch einmal in besonderer Weise auf die Reformideale der von außen kommenden Cassinensischen Kongregation zu verpflichten, indem sie sie zu einer lokalen Tradition machten, die am Beginn des Klosters von S. Pietro stand. Bereits um 1436 hatten die Cassinensen diese Vita dann auch im Kircheninnenraum von S. Pietro propagiert, indem sie ihre Kernaussagen in Form einer Inschrift unter einer von Benedetto Bonfigli gemalten Heiligenfigur anbrachten.³¹⁸² Um 1500 wurde diese Tradition einer auch visuellen Mahnung der Mönche von S. Pietro zur Einhaltung des von ihm vorgelebten tugendhaften mönchischen Lebens nach der Benediktsregel dann auch im Altarraum von S. Pietro aufgegriffen, indem in der Predella neben klassischen Benediktinerheiligen und den zwei lokalen Bischofsheiligen Constantius und Herkulanus auf einer Tafel auch Pietro Abate abgebildet ist, der mit dem Finger auf ein Buch mit einer Zusammenfassung der Kernpunkte der Vita A verweist. Damit wurden die in ihrem Chorgestühl sitzenden Mönche in S. Pietro also auf einen Tugendkatalog verpflichtet, der sich aus Benediktinerheiligen, der lokalen Tradition und speziell Pietro Abate als die Verkörperung der von der Cassinensischen Kongregation vertretenen Reformideale verweist. Die Folge der Einhaltung dieser Tugenden war dann auf den Haupttafeln von Peruginos Altarbild dargestellt, die die Himmelfahrt Christi zeigten; monastisch-tugendhaftes Verhalten garantierte also – so ist die an die Mönche von S. Pietro adressierte Aussage des Perugino-Altarbilds zu verstehen – Teilhabe am göttlichen Heilsgeschehen.³¹⁸³

3182 S. o. Kapitel IV.4.b).

3183 S. o. Kapitel VIII.2.h).

Diese visuelle Botschaft wurde in dem zuvörderst den Mönchen von S. Pietro zugehörigen Unterraum der Kirche, d. h. also dem seit 1591 nach Westen nur noch durch den Hochaltar abgeschränkten Chorraum, durch die Umgestaltungen von 1608/1609 noch einmal eindrucksvoll bekräftigt. Fürderhin sollte Pietro Abate nämlich nicht nur wie bis 1591 im Hochaltar unsichtbar präsent sein; vielmehr stand Peruginos Altarbild im Scheitelpunkt der Apsis nun ein Altargrab gegenüber, sodass Pietro Abate die Mönche nun nicht mehr nur von Osten her *in effigie* auf die Einhaltung der Benediktsregel verpflichtete, sondern vielmehr von Westen her in der Realpräsenz seiner Reliquien, wobei er dort nun auch noch von seinen um 1608 erfundenen Gefährten Stefano Abate unterstützt wurde. Diese Maßnahme stand im Kontext einer Erneuerung der Heiligenverehrung infolge des Tridentinums, die für zahlreiche italienische und nicht zuletzt auch in Peruginer Kirchen Umgestaltungskampagnen mit sich brachte, bei denen Altargräber entweder neu geschaffen oder neu inszeniert wurden. Auf dieses Phänomen wird noch ausführlich einzugehen sein.³¹⁸⁴

Obwohl das Altargrab also zuvörderst an die in ihrem Unterraum von S. Pietro – dem Chorraum – sitzenden Mönche gerichtet war, waren diese nicht die einzigen Adressaten dieser Inszenierung. So war ganz offensichtlich auch eine Verehrung der Reliquien durch das Volk geplant, was ja nicht zuletzt aus der Tatsache hervorgeht, dass die Reliquien den Peruginern der Stadt und des *Contado* am 17. Mai 1609 in der Form der größten Reliquienprozession, die es in Perugia je gegeben hat, ins Bewusstsein gerufen wurde. Eine Verehrung durch das Volk wird nicht zuletzt am Jahrestag des Pietro Abate, an dem ja seit dem Jahr 1573 eine Prozession stattfand, und am Jahrestag der Prozession vom 17. Mai 1609 stattgefunden haben.³¹⁸⁵ Zumindest für erstere Prozession ist noch für das späte 17. Jahrhundert nachweisbar, dass sich auch prominente Angehörige anderer kirchlicher Korporationen in Perugia – in diesem Falle die Kanoniker der Stadt – im Chorraum von S. Pietro befunden haben; damit wird das Heiligengrab auch an diese adressiert gewesen sein.³¹⁸⁶ Es ist damit zu rechnen, dass über die Kanoniker hinaus auch noch weitere Korporationen und wohl auch die Notablen der Stadt Perugia an diesem Festereignis mitwirkten.

Möglicherweise kam es bei diesem Fest auch zu einer organisierten Pietro-Abate-Verehrung an dessen Grab, sodass der Chorraum an jenem Tag auch durch das Volk genutzt worden wäre. Auf eine solche intendierte Benutzung der Anlage verweist die Tatsache, dass der Sanktuariumsbereich von S. Pietro nicht nur eine Öffnung auf der Südseite hat, den die Mönche auf dem Weg aus dem Kloster bzw. der Sakristei zu ihrem Chorgestühl passieren konnten, sondern auch auf der Nordseite. Diese Öffnung ist, wenn man an die liturgische Benutzung des Chorbereichs allein durch die Mönche denkt, eigentlich nicht zwingend notwendig. Denkt man

3184 S. u. Kapitel **XI.7**.

3185 S. zu ersterer Prozession o. Kapitel **VIII.4.a)** und zu letzterer Prozession u. Kapitel **XI.7**.

3186 S. zu dem Streit um die Prärogative im Chorraum von S. Pietro aus Anlass der Prozession am 10. Juli im Jahre 1696 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 266 nach ASPi, Lib. div. 29 (= Lonzini, et al. 2014, S. 396, Nr. 30), S. 25 und 28.

aber an eine Benutzung des Chorbereichs in Form einer laufenden Prozession, so erscheint eine zweite Öffnung notwendig, damit die zulaufenden Personen den Sanktuariumsbereich auch wieder verlassen konnten.

Damit hätte man in S. Pietro im Jahre 1591 die Klausur als ein Gut betrachtet, das notfalls anderen Gütern wie z. B. der Volksfrömmigkeit oder einer Positionierung im Wettbewerb um wichtige Reliquien in der Stadt weichen musste – ein Vorgehen, das Anfang des 15. Jahrhunderts, als die Kongregation von S. Giustina das Kloster S. Pietro übernahm, vollkommen undenkbar gewesen wäre.

Dass die Neuinszenierung der bedeutendsten Reliquien von S. Pietro tatsächlich auch die Stadt Perugia als Adressatenkreis intendierte, scheint auch durch einen Bericht in den *Annali decemvirali* der Stadt Perugia belegbar: Danach hatte die Kommune am 22. Januar 1631 Pietro Abate zum Mitpatron und Schutzherrn der Stadt Perugia ernannt.³¹⁸⁷ Es ist also durchaus denkbar, dass die Inszenierung der Reliquien und ihre öffentlichkeitswirksame Translation im Mai 1609 auch darauf gerichtet war, die Stellung des Klosters von S. Pietro und ihres Schutzherrn innerhalb der Stadt Perugia zu festigen und auszubauen.

XI.5 Die Neufassung der räumlichen Disposition von S. Pietro und die „Gegenreformation“

a) Der Forschungsstand zur Entwicklung der räumlichen Disposition in Italien auf der Ebene der Befundaufnahme

Aus den vorliegenden Archivalien, die sich direkt auf S. Pietro beziehen, lässt sich in keiner Weise ablesen, was die dortigen Benediktinermönche zu einer derart weitgehenden Veränderung der räumlichen Disposition ihrer Kirche veranlasst haben könnte. Wollte man also die entsprechende Motivlage wenigstens in Ansätzen ermitteln, müsste man nun versuchen, die Umgestaltungskampagne in S. Pietro mit vergleichbaren Maßnahmen in anderen Kirchen in Beziehung zu setzen, bei denen die unmittelbaren Entscheidungsvorgänge besser belegt sind. Dies bereitet jedoch große Schwierigkeiten, da die Geschichte der räumlichen Disposition italienischer Kirchen in dem hier betrachteten Zeitraum bisher nicht hinreichend erforscht ist.³¹⁸⁸

Auf der Ebene der Ereignisgeschichte herrscht über die übergeordneten Entwicklungslinien in der Literatur bisher grundsätzliche Einigkeit, ohne dass diese aber durch ausreichende empirische Untersuchungen belegt worden wäre. So herrscht die Vorstellung vor, dass in Italien ab dem 15. Jahrhundert zunächst vereinzelt Kirchen in einer ähnlichen Weise wie S. Pietro umgestaltet worden

3187 S. u. Fnn. 3589 und 3590.

3188 Die unpublizierte Publikation von Massimo Bisson, die in diesem Bereich möglicherweise weitere Aufschlüsse gibt, konnte für die vorliegende Untersuchung nicht beschafft werden; Bisson [2007]. Vgl. außerdem Bisson 2014.

sind. Dabei seien die zuvor angeblich grundsätzlich vor dem Altar im Bereich der Vierung und des Langhauses befindlichen Chorgestühle in die *Cappella maggiore* eingebracht worden, während man den Altar nach vorn gezogen habe. Gleichzeitig habe man sämtliche sicht- und zugangsbehindernde Abschränkungen wie Lettner und vordere Chorschränken entfernt. Parallel dazu seien auch in Neubauten mit der Zeit nur noch die neue räumliche Disposition eingerichtet worden, die durch eine Retrochordisposition und das Fehlen von mauerförmigen Abschränkungen gekennzeichnet ist. Nachdem bis in das Cinquecento hinein jedoch nur verhältnismäßig wenige Kirchen betroffen gewesen seien, habe die Entwicklung zum Ende des 16. Jahrhunderts hin stark an Dynamik gewonnen, sodass am Ende des 17. Jahrhunderts nahezu sämtliche Kirchen über eine Retrochordisposition bei gleichzeitigem Fehlen von Lettner und Chorschränken verfügten. Damit sei das ausgehende 16. und das 17. Jahrhundert die Zeit, in der die räumliche Disposition durchgesetzt worden sei, die noch heute den ganz überwiegenden Teil der italienischen Kirchen kennzeichnet.³¹⁸⁹ Die Forschung ist sich außerdem grundsätzlich darin einig, dass es sich hierbei um eine Entwicklung mit großer Tragweite handelt und spart nicht mit Superlativen: So spricht James Sloss Ackerman für den Bereich der Klosterkirchen von „einer Revolution in der monastischen Kirchenplanung und der liturgischen Praxis, die zu einer der radikalsten in der Geschichte des Mönchtums gehört“ („a revolution in monastic church planning and liturgical practice as radical as any in the history of monasticism“),³¹⁹⁰ während Donal Cooper die Umstellungen als einen „ganz entscheidenden liturgischen Wendepunkt“ („most important liturgical *Wendepunkt*“) bezeichnete.³¹⁹¹ Ähnlich in der Wortwahl ist Beverly Louise Browns, die in einer solchen Umstellung einen „grundlegenden liturgischen Wechsel“ („fundamental liturgical change“) nannte.³¹⁹²

Angesichts der Tatsache, dass die Forschung hier also ein Phänomen mit sehr weiter Verbreitung und großer Bedeutung vermutet, muss es als großes Desiderat bezeichnet werden, dass dieses bisher noch nicht grundsätzlich und auf Basis breitester Empirie erforscht worden ist. In der Vergangenheit hatte der überwiegende Teil der Literatur den Schwerpunkt auf die Erforschung einiger weniger Projekte prominenter Architekten gelegt, in denen die jeweiligen Autoren beispielgebende Vorläufer für die neue räumliche Disposition hatten sehen wollen. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang exemplarisch die Studien von Beverly Louise Brown zu Michelozzos Tribuna-Chor in der SS. Annunziata (beg. 1444) und zu Brunelleschis etwas früherem Retrochor in S. Lorenzo in Florenz,³¹⁹³ die zahlreichen Schriften

3189 Siehe nur Ackerman 1980, S. 294; Kilian 1997, S. 321–330; Cooper 2001b, S. 2; 53 f.; Hall 2006, S. 224. Ähnliche Vorstellungen treten an zahlreichen weiteren Stellen der Literatur implizit hervor, ohne dass dies immer im Einzelnen systematisch dargelegt würde.

3190 Ackerman 1980, S. 294.

3191 Cooper 2001b, S. 2.

3192 S. u. Fn. **3193**.

3193 Brown 1978, S. 221 und 224; hier findet sich auch eine Übersicht weiterer Retrochöre des 15. Jahrhunderts. Vgl. auch Brown 1981. Zur grundsätzlichen Problematik von

Christoph Adolph Isermeyers und Marcia Halls zu den Umbauprojekten Vasaris in der Pieve in Arezzo (1560–64) und später in S. Croce und S. Maria Novella in Florenz (1565–1569).³¹⁹⁴ Einflussreich waren des Weiteren Isermeyers bereits genannter Aufsatz zu Palladios Neubauten von S. Giorgio Maggiore (1565–80) und Il Redentore (1577–92) in Venedig, der in jüngerer Zeit durch die Untersuchungen Tracy Coopers um wichtige Erkenntnisse ergänzt wurde,³¹⁹⁵ sowie schließlich die Untersuchung von Deborah Howard über Jacopo Sansovinos Umbau von S. Francesco della Vigna in Venedig (1535).³¹⁹⁶ Teils gab es auch Versuche, diese Einzelerkenntnisse zu systematisieren, wie z. B. James Sloss Ackermans Aufsatz über die Entstehungsgeschichte der neuen räumlichen Disposition einiger Kirchen in Florenz und Venedig. Diese Untersuchung erfasst jedoch nur eine relativ geringe Zahl von Kirchen und reicht nur von der Frührenaissance bis in die 1570er Jahre.³¹⁹⁷

Was bisher jedoch nicht existiert, ist eine systematische Erfassung der tatsächlichen Verbreitung von Langhauschören, Chorschranken und *Tramezzi* in italienischen Kirchen vor dem ausgehenden Cinquecento sowie eine Untersuchung zu der Frage, zu welchem Zeitpunkt tatsächlich die meisten Schranken entfernt und die Chorgestühle verlegt wurden. Wer sich hierüber einen Überblick verschaffen will, ist zum jetzigen Zeitpunkt noch auf erste, knappe Materialsammlungen angewiesen, wie sie beispielsweise Marcia Hall in den Überblicksteilen ihres jüngsten Aufsatzes zu *Tramezzi* in Italien erstellt hat.³¹⁹⁸ Es wird jedoch nicht möglich sein, von einer relativ geringen Zahl archäologischen und archivalischen Materials zur räumlichen Disposition einzelner Kirchen auf eine allgemeine Entwicklung zu schließen. Dies hat nicht zuletzt die Untersuchung Donal Coopers zu den Franziskanerkirchen in Umbrien deutlich gemacht, der dort entgegen den allgemeinen Vorstellungen bereits für das 14. und 15. Jahrhundert Retrochöre bei gleichzeitigem Vorhandensein eines Lettners nachgewiesen hatte. Ähnlich breit angelegte Untersuchungen, die die Entwicklung der räumlichen Disposition in einer bestimmten Region Italiens für eine größere Anzahl Kirchen anhand breit angelegter Studien des Quellen- und Baubefunds vor, während und bzw. oder nach der vermuteten Transitionsphase zu erfassen versuchen, liegen erst vereinzelt vor. Zu nennen wären hier bezüglich des Vorzustands die Untersuchungen Joanne Cannons zu den mittelalterlichen Kircheninnenräumen von Dominikanerkirchen und Donal Coopers zu den Raumunterteilungen in den Mendikantenkirchen der Toskana im späten Mittelalter.³¹⁹⁹ Sowohl den Vorzustand als auch die frühneuzeitlichen Umgestaltungen der räumlichen Disposition nehmen

Chor- und Altaranordnung im Konflikt ästhetischer und liturgischer Erfordernisse vgl. Brown 1996.

3194 Zur Pieve: Isermeyer 1950; zu den Umbauten Vasaris im Allgemeinen Isermeyer 1952 und Isermeyer 1977. Zu Marcia Brown Halls Untersuchungen s. o. Fn. 1317.

3195 Isermeyer 1968; Cooper 1995; Cooper 1996; Cooper 2006.

3196 Hierbei geht es um die Demontage eines erst 1494–1495 eingebauten Langhauschores durch Sansovino im Jahre 1535 in S. Francesco della Vigna vgl. Howard 1987, S. 72.

3197 Ackerman 1980.

3198 Hall 2006, S. 224 f. Fnn. 26–35; 226–229 mwH und weiterer Literatur.

3199 Cannon 2013; Cooper 2011.

Luciano Patetta und Paola Modesti in den Blick, wobei ersterer die Entwicklung der räumlichen Disposition im Mailand des 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert und letztere die Untersuchung über die Entwicklung der Chorgestühlsdisposition in Venedig im 16. Jahrhundert untersucht hat.³²⁰⁰ Auf Modestis methodischen Ansatz wird dabei noch einzugehen sein. Joanne Allen bereitet außerdem eine umfassende Publikation über die Geschichte der räumlichen Disposition Florentiner Kirchen im Mittelalter und der Frühen Neuzeit vor.

Nicht zuletzt die vorliegende Arbeit zeigt allerdings auf, dass es je nach Lage des Bau- und Quellenbefunds bei einzelnen Kirchen eines hohen Aufwands bedarf, um den Vorzustand und die Umgestaltung der räumlichen Disposition im hier fraglichen Zeitraum zu ermitteln. Womöglich werden der Anfertigung weiterer Überblickswerke daher zahlreiche Einzelstudien vorausgehen müssen, die nach und nach die empirische Basis für eine Geschichte der italienischen Chordispositionen vor, während und nach dem 16. und 17. Jahrhundert in Italien rekonstruieren. Prominente Beispiele für solche Studien sind beispielsweise die Rekonstruktionen der Geschichte des Kircheninnenraums von S. Paolo fuori le Mura durch Nicola Camerlenghi³²⁰¹ und von S. Pietro in Castello durch Gianmario Guidarelli.³²⁰²

Neben der noch ausstehenden Aufnahme des allgemeinen Befundes ist außerdem bisher nicht erarbeitet, inwiefern bei der Entwicklung der räumlichen Disposition zwischen unterschiedlichen Kirchentypen zu differenzieren ist. Marcia Hall hat hier in Form einer ersten Überlegung vorgeschlagen, dass vor dem Ende des Cinquecento monastische Kirchen grundsätzlich über Chorschranken und einen Lettner, Kathedraalkirchen nur über einen kaum abgeschrankten Langhauschor und Parochialkirchen nur über einen Lettner oder keine dieser Merkmale verfügt hätten. Aufgrund der Forschungslage lässt sich dies derzeit natürlich nicht hinreichend belegen; es gibt jedoch bereits einige Gegenbeispiele für die vorgeschlagene Typologie.³²⁰³

Insgesamt muss man also zu dem Schluss kommen, dass es sich bei der These, ab dem Ende 16. und im Verlauf des 17. Jahrhunderts seien in der überwiegenden Zahl der Kirchen in Italien Durchschrankungen entfernt und Retrochordispositionen

3200 Zu den von Carlo Borromeo eingeleiteten Umgestaltungen vgl. Patetta 1989; zu den Umbauten der frühchristlicher Kirchen im Mailand des 15. und 16. Jahrhunderts vgl. Patetta 1999–2002; zu den venezianischen Chorgestühls-Dispositionen vgl. Modesti 2002.

3201 Camerlenghi 2007a; Camerlenghi 2007b.

3202 Guidarelli 2013b.

3203 Hall schließt auf die von ihr vermuteten unterschiedlichen Dispositionen in den jeweiligen Kirchentypen jeweils nicht aus dem Bau- und Quellenbefund, sondern von den von ihr vermuteten, aber bisher noch nicht bewiesenen Funktionen der einzelnen Schranken.

So vermutet sie für Lettner die Hauptfunktion, die Klausur für Mönche sicherzustellen, weswegen es in Kathedralen keine gegeben haben soll, Hall 2006, S. 215 f. Das ist nachweislich nicht zutreffend: So hatte die Kathedrale von Modena sehr wohl einen Lettner, *ibid.*, S. 224. Dass es umgekehrt in der monastischen Frarikirche keinen Lettner gab, soll laut Hall durch ein Zugeständnis an ästhetische Bedürfnisse der Renaissancearchitektur begründet sein, vgl. *ibid.*, S. 218.

eingerrichtet worden, letztlich um eine zwar wahrscheinliche, aber letztlich nicht bewiesene Hypothese handelt. Tatsächlich herrscht über die tatsächliche Verbreitung und Periodisierung solcher Umgestaltungsmaßnahmen bisher noch keine hinreichende Klarheit.

b) Die Umstellungen auf die „neue liturgische Disposition“ als „offizielle Politik der ‚Gegenreformation‘“

Offen ist die Forschungslage auch in Bezug auf die Deutung solcher Umgestaltungsmaßnahmen. Gemeinhin werden in den angeblich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts verstärkt auftretenden Fällen von Chorgestühls-Rückverlagerungen und Lettner-Entfernungen in letzter Konsequenz Folgen und Akte der „Gegenreformation“ gesehen.³²⁰⁴ Besonders pointiert hatte diese These James Ackerman im Jahre 1980 vorgetragen, als er davon sprach, dass „die Entfernung von Hindernissen zwischen Kongregation und Altar im späten 16. Jahrhundert offizielle Politik der gegenreformatorischen Kirche wurde“ („in the later sixteenth century [...] the removal of impediments between the congregation and the altar became official Counter-Reformation Church policy“).³²⁰⁵

Wenn dies jedoch der Fall gewesen sein sollte, würde sich die Frage stellen, an welcher Stelle eine solche offizielle Politik der „Gegenreformation“ angeordnet oder überhaupt formuliert worden wäre. Zunächst wäre zu klären, welche Regelungen in diesem Zusammenhang auf dem Tridentinum getroffen worden sind. Auf diesem in mehreren Sessionen von 1545 bis 1563 tagenden Konzil waren unter starker päpstlicher Lenkung in einzelnen Beschlüssen die Glaubenslehren der katholischen Kirche präzisiert und gegen als solche aufgefasste Häresien abgegrenzt worden. Damit stellten die Beschlüsse des Konzils von Trient nicht nur Reformen

3204 Ackerman 1980, S. 294; Leinweber 2000, S. 102–104; Winkelmes 2001, S. 308; Cooper 2001b, S. 2 zunächst einschränkend, dann aber am Einfluss der Gegenreformation festhaltend auf S. 53 f.; Patetta 1999–2002, S. 155; die Reaktion auf die Reformation betonend Isermeyer 1968, S. 47. Vgl. für eine Untersuchung des Zusammenhangs zwischen „Gegenreformation“ und (einen deutschen) Sakralbau außerdem Johlen [2000].

3205 Ackerman 1980, S. 294. Konkret auf S. Pietro in Perugia bezogen hat Laura Teza den Vorschlag gemacht, in einer Zahlung von 2000 Scudi an das Kloster S. Pietro in Perugia im Jahr 1593 durch Angelo Cesi, den Bischof von Todi, einen substantiellen Beitrag für die insgesamt 2.200 Scudi Baukosten für den ersten Teil der Umgestaltung des Innenraums von S. Pietro zu sehen. Der reformfreudige Bischof Cesi habe damit das Ansinnen verfolgt, den eher konservativen Mönchen von S. Pietro zu einem modernen, den Vorstellungen der Gegenreformation entsprechenden Kircheninnenraum mit einer Retrochordisposition zu verhelfen (Teza 2014, S. 238). Allerdings erfolgt die von Teza dankenswerterweise im Wortlaut zitierte Buchung („Monsignore Angelo Cesi vescovo di Todi deve havere di ottobre '93, scudi doimila tanti ha imprestati in Todi al padre cellarario come in *Giornale* 44 et in questo per cassa et più deve havere di gennaro '94 scudi doimila ricevuti in prestito come in *Giornale* 50 et in questo in cassa“, ASPi, L. E. 28 (Loncini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) *Mastro* (1592–1597), S. 98v–99r, zit. nach Teza 2014, S. 238 Fn. 17) auf das Konto der Kasse („Cassa“) und nicht der Bauhütte von S. Pietro („Fabbrica“), sodass die Zahlung auch anderweitig motiviert gewesen sein kann.

nach innen, sondern insbesondere eine Abgrenzung gegenüber den unterschiedlichen reformatorischen Bewegungen nach außen dar und trug so entscheidend zur Konfessionalisierung der abendländischen Christenheit bei.³²⁰⁶ Das Konzil hatte neben dogmatischen und kirchenorganisatorischen Fragen zwar auch einige praktische Regelungen beispielsweise zur Priesterausbildung und auch zur Liturgie getroffen, doch findet sich in den Dekreten keinerlei direkte Anweisung über die Gestaltung der räumlichen Disposition der Kirchen.³²⁰⁷

Eine derart konkrete Anweisung zur Baupolitik war jedoch ohnehin weniger vom Tridentinum selbst, als vielmehr von jenen Schriften zu erwarten gewesen, mit denen die Protagonisten der tridentinischen Reform die Konzilsvorschriften zu konkreten und detaillierten Handlungsanweisungen für die einzelnen Kirchenregionen ausarbeiteten. Wie oben ausführlich herausgearbeitet worden ist, hatte das Konzil von Trient nämlich selbst nur allgemeine Bestimmungen erlassen und daraufhin die Ortsordinarien, d. h. die Diözesanbischöfe, damit beauftragt, jene Bestimmungen für die einzelnen Diözesen durch eigene Gesetzgebung detailliert auszuarbeiten und anschließend insbesondere vermittels von Visitationen zu implementieren. Damit waren die Ortsordinarien zumindest nach den Bestimmungen des Tridentinischen Konzils zu den offiziellen Protagonisten der Katholischen Reform ernannt worden; fragt man also nach dem Handeln der „Gegenreformation“, so wird man zunächst auf die Ortsordinarien schauen müssen. Und tatsächlich hatten diese sich vom Tridentiner Konzil auch dazu beauftragt gesehen, konkrete Vorschriften für die Reform der ihnen unterstehenden Kircheninnenräume zu erarbeiten. Diese wurden von zahlreichen Bischöfen in Form von Handreichungen publiziert, die den einzelnen Kirchenpatronen klare Anweisungen zur Gestaltung des Kircheninnenraums und seiner Ausstattung machten. Daraufhin wurden die Bestimmungen durch die Bischöfe im Zuge von Visitationen bekanntgemacht, verordnet und kontrolliert.³²⁰⁸

Das prominenteste Beispiel für derartige Publikationen sind die 1577 erschienenen „Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II“ des Mailänder Erzbischofs Carlo Borromeo (1538–1584).³²⁰⁹ Dieser hatte das Konzil von Trient ab seiner dritten Periode entscheidend vorangetrieben und anschließend als Erzbischof von Mailand (1563–1584) ganz erhebliche Beiträge zur praktischen Umsetzung

3206 Zur Geschichte des Tridentiner Konzils vgl. für eine neuere Übersicht Klaus Ganzer, s. v. Trient: 3. Konzil, in: *Lexikon der Theologie und Kirchengeschichte*³, Bd. 10 (2001), Sp. 225–232 und Gerhard Müller, s. v. Tridentinum, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 34 (2002), S. 62–74, jeweils mwL. Grundlegende Literatur: Zeeden 1985; Müller 1963; Jedin I 1949 (²1951), II 1957 (²1978), III 1970, IV,1 und IV,2 1975. Vgl. zum Forschungsstand auch Lutz und Kohler 2002, S. 154–157 und Weiß 2005, S. 45–55 (jeweils mit zahlreichen Literaturhinweisen).

3207 Vgl. hierzu auch: Leinweber 2000, S. 102–104; Cooper 2001b, S. 2, Fn. 7; Hall 1979, S. 1; Hall 2006, S. 224.

3208 S. o. Kapitel IX.2 und ausführlich unten Kapitel XI.5.d).

3209 Borromeo 1577; in kritischer Edition publiziert als Borromeo 1577 ed. Barocchi 1962. Zur Bedeutung der „Instructiones“ vgl. Voelker in: Borromeo ed. Voelker 1977, S. 1 f.: „[...] the *inscutiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* of 1577 was [sic] indeed the central work on Post-Tridentine counter Reformation architecture, art, and church furnishings“. Vgl. auch dazu oben Kapitel IX.2.

und Konkretisierung der Konzilsbeschlüsse erbracht.³²¹⁰ Insofern es sich dabei also um eine Sammlung verbindlicher Normvorschriften handelte, ist die häufig anzutreffende Bezeichnung der „*Instructiones fabriace, et supellectilis ecclesiasticae*“ als Traktat im Sinne einer erörternden Abhandlung falsch.³²¹¹ In seinem Kapitel über den Chor spricht sich Borromeo nun jedoch nicht für den Retrochor aus, sondern sieht in diesem lediglich eine Alternative zur älteren Anbringungsweise des Chorgestühls vor dem Altar. Ebenso wenig hält Borromeo eine Festlegung für erforderlich, wie das Chorgestühl im Einzelnen auszugestalten sei; dies möchte er vielmehr vom Rat des Architekten, den baulichen Gegebenheiten (beispielsweise von der Position des Hochaltares) und den örtlichen Gebräuchen abhängig machen. Nur in einem Punkte äußert sich Borromeo ganz entschieden: So betont er ausdrücklich die seit dem Mittelalter greifbare Forderung einer adäquaten Trennung zwischen dem Bereich des Chorgestühls und dem der Laien und begründet dies mit der Bautradition und der Disziplin. Wie diese Trennung konkret auszugestalten sei, sagt Borromeo jedoch nicht.³²¹² Angaben zum Lettner fehlen in seiner Schrift vollkommen. Es scheint also, als würden sich die Umgestaltungen hin zu Retrochordispositionen unabhängig von der durch Carlo Borromeo vertretenen, kirchenoffiziellen tridentinischen Reform des Kircheninnenraums ereignen, und als wäre Borromeos Insistieren auf einer adäquaten Abgrenzung des Sanktuariums Bereichs lediglich eine Art Rückzugsgefecht: Wenn schon eine Abschränkung durch Lettner oder vordere Chorschranken nicht aufrecht zu erhalten sei, so scheint man hier Borromeos Ausführungen deuten zu müssen, so sei doch wenigstens eine im Wortsinne niedrigschwelligere Abgrenzung einzurichten.³²¹³ Beim konkreten Beispiel von S. Pietro in Perugia mag man in

3210 Zu Borromeo als Hauptvertreter der nachtridentinischen Reformer vgl. Alberigo 1979.

3211 Vgl. aber beispielsweise Marcora 1985 und Hecht 1997, S. 19 f., der den Zweck der *Instructiones* (praktische Reform der Verhältnisse statt theoretischer Erörterung) dann allerdings zutreffend charakterisiert.

3212 „Cap. XII. De Choro. Chori praeterea locus, a populi statione, ut vetus structura et disciplinae ratio ostendit, seclusus cancellisque saeptus, cum ad altare maius esse debeat, sive ab anteriori parte, ut antiqui instituti est, illud circumdet, sive a posteriori sit, quia vel ecclesiae situs, vel altaris positio, vel regionis consuetudo sic postulat, usque adeo late longeque, ubi pro situs spatio protest, patere, etiam in hemicycli vel in alterius formae, pro ratione cappellae ecclesiae, modum architecti iudicio debet, ut et amplitudine et ornatu item decenti ecclesiae dignitati clerique multitudini apte respondeat“, Borromeo 1577 ed. Barocchi 1962, S. 22.

Die „*Instructiones*“ liegen außerdem in Form einer englischen Übersetzung mit Kommentaren vor (Borromeo 1577 ed. Voelker 1977) und seit kurzem auch auf Latein mit italienischer Übersetzung (Borromeo 1577 ed. Marinelli 2000).

3213 Vgl. zur Kirchenbaupolitik des Karl Borromäus und dem Zusammenhang mit der katholischen Reform: Gatti Perer 1964; Isermeyer 1968, S. 51 ff. (zur Anordnung der Chorgestühle); Scotti 1972; Mayer-Himmelheber 1984; Voelker 1988; Denti 1988; Patetta 1989 und Patetta 1999–2002; Balestreri 2005; Coscarella 2004; Alexander 2001; Alexander 2005.

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang das in Borromäus Zeit als Erzbischof umgesetzte Projekt einer Neufassung des Chorgestühls im Dom von Mailand; dort hatte Pellegrini 1567 ein von hohen Mauern umschlossenes, von dem hinteren Ende des Sanktuariums bis in den Bereich der Vierung hineinragendes Chorgestühl errichtet. 1569 veröffentlichte der bei dem Projekt unterlegene Mailänder Architekt

einer solchen Abgrenzung jene Balustraden sehen, die unter Valentino Martelli als Ersatz für die nun entfernte, weit drastische Abschränkung durch die nun entfernten vorderen Chorschranken errichtet wurden (Abb. 420). Derartige Balustraden bilden in ähnlicher Form heute in nahezu allen italienischen Kirchen die Abgrenzung des Sanktuariums. Sie dienen teils noch heute als Ausgabeort der Kommunion, wobei sich die Gläubigen entlang der Balustrade aufstellen, um die Hostie zu empfangen. Wie lange diese Praxis besteht, ist unbekannt. Zukünftig zu untersuchen wäre, inwiefern auch die Praxis besteht bzw. bestand, den Gläubigen an dieser Stelle den Blasius-Segen zu spenden bzw. am Aschermittwoch das Aschekreuz auf die Stirn zu zeichnen.

Ganz ähnlich wie bei Borromeo ist eine frühere Bestimmung in den „Consuetudines“ des Veroneser Bischofs Gian Matteo Giberti aus dem Jahre 1542 gestaltet: Auch hier geht es dem Bischof bei seinen Anweisungen für das Chorgestühl nicht vordergründig um die Vorschrift einer bestimmten Disposition; vielmehr steht die Sorge im Vordergrund, dass sich während des Gottesdienstes kein Laie in das Chorgestühl begeben könne. Die Anordnung als Retrochor wird zwar zugelassen, wird aber nur als eine Art weniger ideale zweite Möglichkeit zugelassen, in der die Mönche „wenigstens“ („saltem“) durch die Kleriker von den Laien getrennt seien.³²¹⁴ Diese leichte Präferenzierung des Langhauschores schlug später bei dem Neffen und Nachfolger von Karl Borromeo sogar in eine vehemente Ablehnung des Retrochores um. So sprach sich Federico Borromeo in dem dreizehnten Kapitel mit dem Titel „De vetere forma sacrarum aedium“ seines 1624 erschienenen Werkes „De pictura sacra“ unter ausdrücklichem Bezug auf die ältere Tradition der Ausstattung christlicher Kirchen vehement für die Anordnung des Chorgestühles vor dem Hochaltar aus.³²¹⁵ Die Rekonstruktion der Geschichte des Kircheninnenraums der Kathedrale von S. Lorenzo über die Protokolle sämtlicher Visitationen hat außerdem ergeben, dass die Peruginer Reformbischöfe die räumliche Disposition ihrer Bischofskirche nicht umgestaltet haben (und damit wohl auch nicht zum Vorbild für die Mönche von S. Pietro bei der Einrichtung einer Retrochor-Disposition

Martino Bassi eine Streitschrift, in dem er Pellegrinis Chorlösung unter anderem mit dem Argument angriff, man könne bei ihm weniger sehen und hören als bei seinem eigenen Entwurf (Il coro „[...] sarebbe a maggior decoro e maestà del Tempio e della città: poiché si vedrebbero e si udirebbero i divini ufficij egualmente da tutte le parti di esso Tempio con comodo e contento grande de' riguardanti“); vgl. Isermeyer 1968, S. 51–53 mwH; Hall 2006, S. 224 mwH.

Zukünftig wäre also zu untersuchen, wie sich die Baupraxis Borromeos zu den von ihm in seinen Instructiones und anlässlich der von ihm vorgenommenen Visitationen vertretenen Positionen verhält, und mit welchen Argumenten Borromeos Baupraxis verteidigt oder angegriffen worden ist.

3214 „Chorus ita vel sepiatur, vel constituatur, ut tempore divini Officii laicus aditus in eum esse non possit, vel saltem a clericis seiuncti sunt“, zit. nach Cattaneo 1960, S. 137; siehe auch Grazioli 1955, S. 76, Kilian 1997, S. 308, Fn. 135. Irrigerweise behauptet Isermeyer, Giberti würde sich in den *Constitutiones* zur Frage der Anordnung von Hochaltar und Chorgestühl gar nicht äußern, Isermeyer 1968, S. 50 mwL; vgl. auch Kilian 1997, S. 316, Fn. 164.

3215 Isermeyer 1968, S. 54 mit einem langen diesbezüglichen Quellenzitat aus Federico Borromeos Werk.

geworden sind).³²¹⁶ Damit ist die These von einer offiziellen gegenreformatorischen Politik der Veränderung der räumlichen Dispositionen in der bisherigen Form nicht mehr aufrechtzuerhalten.³²¹⁷ Es gibt mit dem Venezianer Patriarch Lorenzo Priuli jedoch eine prominente Ausnahme, da dieser bei seinen zwischen 1591 und 1598 abgehaltenen Pastoralvisitationen in Venedig in mehreren Kirchen die Beseitigung von Schranken und die Einrichtung von Retrochordispositionen angeordnet hatte. Auf dieses Beispiel wird im Folgenden noch einzugehen sein.³²¹⁸ Ob neben Priuli noch weitere offiziell mit der Kirchenreform beauftragte Protagonisten die Einrichtung von Retrochören angeordnet haben, ist bisher nicht erforscht worden; nach derzeitigem Kenntnisstand ist kein weiterer Fall bekannt.³²¹⁹

Ein Teil der Literatur hat nun zwar konzidiert, dass sich die Einrichtung von Retrochören in der ganz überwiegenden Anzahl der Fälle nicht direkt als offizielle Politik der Protagonisten der tridentinischen Reform nachweisen lässt, wollte aber dennoch grundsätzlich an dem Zusammenhang zwischen Lettnerentfernung, Chorgestühlsverlagerung und der „Gegenreformation“ festhalten.³²²⁰ Danach sollte die Rolle des Tridentinums und der „Gegenreformation“ weniger darin bestanden haben, Neuerungen angeordnet zu haben, sondern vielmehr reformerische Bestrebungen, die sich bereits seit dem frühen 16. Jahrhundert, teils aber auch schon seit dem Mittelalter entwickelt und manifestiert hätten, nachträglich zu sanktionieren, d. h. für legitim zu erklären und zu einer kirchenoffiziellen Position zu machen.³²²¹ In Bezug auf die räumliche Disposition herrscht dabei die Idee einer Art sozialen Grundkonflikts im italienischen Kircheninnenraum vor; so hätten die Interessen des Klerus sowie der Mönche oder Chorherren nach einer „Unverletzlichkeit der Klausur“ („inviolability of *clausura*“) gegen das Bedürfnis gestanden, die Laien in die Messe einzubinden („spiritual involvement of the layman in the Mass“).³²²² Die

3216 Gabrijelcic 1992.

3217 Die Chordisposition wird beispielsweise auch nicht in den „Disputationes“ des Jesuitenkardinals Robert Bellarmino im Kapitel „De forma“ angesprochen; vgl. Isermeyer 1968, S. 50; Kilian 1997, S. 309, Fn. 139 mwH.

3218 S. u. Kapitel XI.5.e).

3219 Allerdings bezeichnet ein apostolischer Legat bei einer Visitation von S. Nicolò di Boschetto im Jahre 1582 den Retrochor als Lösung „in meliorem formam“, vgl. Patrone und Paoletti 1982, S. 37. Ob hier lediglich eine persönliche Meinung geäußert wurde, oder ob im Zuge dieser Apostolischen Visitation in Ligurien die Einrichtung von Retrochören direkt angeordnet wurde, ist bisher nicht erforscht.

3220 Kilian 1997, S. 308; Leinweber 2000, S. 102–104; Cooper 2001b, S. 2, Fn. 7; Hall 1979, S. 1; Hall 2006, S. 224. Besonders prägnant formuliert ist die Herangehensweise, in dieser Frage entgegen dem Quellenbefund am vorbestehenden Erklärungsmodell festzuhalten, bei Marcia Hall: „Obwohl die Dekrete des Tridentinums an keiner Stelle explizit aussagen, dass Klosterkirchen neu organisiert werden sollten, folgt dies mit unvermeidlicher Logik aus dem Geist der Tridentiner Reformen“ („Though the Decrees of Trent nowhere specifically state that monastic churches should be reorganized, it follows with ineluctable logic from the spirit of the Tridentine reforms“, Hall 1979, S. 3.

3221 Hall 1979, S. 1; Leinweber 2000, S. 102–110; ähnlich in der Konsequenz auch Ackerman 1980, S. 294; Cooper 2001b, S. 2; 52.

3222 Hall 1979, S. 3.

Laien hätten die Messen am Altar, die ja eigentlich für sie zelebriert worden seien, weder hören noch sehen können; insbesondere sei ihnen der Blick auf die erhobene Hostie verwehrt gewesen.³²²³ In Gestalt eines „langgezogenen und subtilen Prozesses“ („subtle and protracted process“, Cooper) hätten nun langsam die Laien die Mönche, Klerus oder Chorherren als „privilegiertes Publikum“ verdrängt; Ausweis dieser Entwicklung seien die vereinzelt frühen Chorgestühlsverlagerungen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts.³²²⁴ Diesen Entwicklungen habe das Tridentinum nun Rechnung getragen, als es in seinen Dekreten über die Liturgiereform angeblich eine stärkere Laienbeteiligung eingefordert und insbesondere auf eine, in den Worten Luise Leinwebers, „stärkere visuelle Partizipation der Kirchgänger an der Eucharistiefeier (*communio oculare*)“ Wert gelegt habe.³²²⁵ Daher sei davon auszugehen, dass die Vertreter der „Gegenreformation“ doch trotz fehlender Dekrete und anderer Quellenbelege die neue räumliche Disposition vorangetrieben hätten, wobei sie sich mit dem Geschmack von Renaissance-Architekten für stilistisch einheitlich gestaltete, offene Kirchenräume getroffen hätten.³²²⁶

Mit dem Bedürfnis einer unmittelbaren visuellen Beteiligung der Laien an der Messe ist nun in der Tat ein Faktor bestimmt, der als mögliches Hauptmotiv für die Einrichtung von Retrochören im Verlaufe des 16. Jahrhunderts in Italien infrage kommt. Und tatsächlich kommt als Hauptargument gegen eine solche Umgestaltung der Wunsch nach Beibehaltung einer wirkungsvollen räumlichen Demarkation der Klausur infrage, die ja für die Kircheninnenraumgestaltung der Cassinensischen Kongregation, wie oben ausführlich nachgewiesen, im 15. Jahrhundert noch bestimmend gewesen ist. Nicht zuletzt in S. Pietro hatte das Bedürfnis nach einer räumlichen Absicherung der Klausur ja im Jahre 1436 noch umgekehrt zur hier vermuteten Entwicklung im 16. Jahrhundert zur Beseitigung der Retrochordisposition und zur Anordnung eines umschrankten Chorbezirks vor dem Hochaltar geführt.³²²⁷

3223 „He [the layman] must have felt very remote indeed from the priest’s actions on his behalf“, *ibid.*, S. 2 f., ähnlich Isermeyer 1968, S. 46.

3224 Hall 1979, S. 3; Cooper 2001b, S. 2; Ackerman 1980, S. 294.

3225 Leinweber 2000, S. 102 f., die hier zwar vorgibt, eine fremde, zu relativierende Auffassung zu paraphrasieren. Tatsächlich nennt sie jedoch keinen Vertreter dieser Meinung und macht sie sich im Folgenden mit den üblichen Einschränkungen angeblicher regionaler Einflüsse, etc. selbst zu eigen, vgl. S. 105 „Allerdings griffe eine monokausale Erklärung [...]“.

Kilian spricht in Zusammenhang mit der Einrichtung der neuen liturgischen Disposition von dem „Bestreben, das liturgische Geschehen am Altar nicht mehr allein einem ausgewählten Kreis vorzubehalten, sondern es für alle Anwesenden einsehbar zu machen und Laien und Kleriker gleichermaßen an der Messfeier visuell partizipieren zu lassen“, was letztlich „genau auf der Linie der Vertreter der katholischen Reform und der Gegenreformation“ gewesen sei; Kilian 1997, S. 308.

3226 Als Beispiel für die oft starke Vereinfachung eines in der historischen Realität offenbar sehr viel komplexeren Vorgangs mag eine Formulierung Donal Coopers dienen: „In favouring apsidal choirs and unified naves, fifteenth-century architects and sixteenth-century Counter Reformers alike were simply [sic!] borrowing solutions that had already been perfected in medieval gothic churches“, Cooper 2001b, S. 54.

3227 S. o. Kapitel VII.2.

Höchst fraglich ist allerdings, ob man den offiziell mit der Kirchenreform beschäftigten Protagonisten, d. h. also dem Tridentinischen Konzil und den von ihm mit dem Reformauftrag versehenen Diözesanbischöfen, tatsächlich unterstellen kann, die Einrichtung von Retrochören um einer höheren Laienbeteiligung willen gefördert zu haben, wenn sich hierfür bisher keinerlei direkte Quellenbefunde aufweisen lassen. Anders formuliert: Es ist durchaus denkbar, dass die Retrochöre in italienischen Kirchen vor allem mit dem Ziel einer höheren Laienbeteiligung willen eingerichtet worden sind, doch bedeutet dies nicht, dass sie auch kirchenoffizielle tridentinische Reformpolitik gewesen sind, nur weil die Laienseelsorge eines der Hauptanliegen der Reformdekrete des Tridentinischen Konzils gewesen ist. Kurz: Es gilt hier, nach Akteuren zu differenzieren und in Rechnung zu stellen, dass kirchenreformerische Ziele vor, während und nach dem Tridentinum durch weit mehr als die kirchenoffiziellen Protagonisten verfolgt worden sind.

Problematisch ist in diesem Zusammenhang auch die Verwendung des Wortes „Gegenreformation“ – und dies nicht nur, weil er die Gefahr birgt, das Wirken unterschiedlichster realer Akteure bzw. Akteursgruppen mit allzu pauschalierender Wirkung zu einer Art überpersonal wirkender Kraft zusammenzufassen. Vielmehr sind auch die Ergebnisse jener jahrzehntealten programmatischen Diskussion in Rechnung zu stellen, bei der die pauschale Verwendung des Begriffs „Gegenreformation“ mit guten Gründen problematisiert worden ist. So hatte Hubert Jedin bereits 1946 darauf aufmerksam gemacht, dass der Begriff „Gegenreformation“ impliziere, dass es sich bei den Reformbestrebungen der katholischen Kirche im 16. und 17. Jahrhundert lediglich um eine Reaktion auf die Reformation gehandelt habe. Damit jedoch würden kausale und chronologische Zusammenhänge vorgegeben, die das Phänomen der katholischen Reformbestrebungen nicht in seiner ganzen Komplexität erfassen könnten. Aus diesem Grunde hatte Jedin vorgeschlagen, von dem Doppelbegriff „katholische Reform und Gegenreformation“ auszugehen, wobei erstere die sich seit dem 15. Jahrhundert (also bereits vor der Reformation) kontinuierlich vollziehende innere Erneuerung der Kirche bezeichne, während man den Begriff „Gegenreformation“ nur zur Bezeichnung der Methoden und Bestrebungen verwenden solle, mit denen die katholische Kirche „zum Gegenangriff übergeht, um das Verlorene wiederzugewinnen“. ³²²⁸ Die Forschung ist Jedin in dieser Begriffsbildung weitgehend gefolgt, auch wenn an manchen Stellen darauf verwiesen worden ist, dass auch sein Doppelbegriff nicht sämtliche beobachteten Wandlungsprozesse erfassen könne. ³²²⁹

Wenn die jüngere Forschung also die Kontinuität der Entwicklung hin zur neuen räumlichen Disposition seit dem Quattrocento oder mit Cooper sogar seit dem Ende des Dugento betonen möchte, wäre zu fragen, ob sich diese Frage nicht angemessener im Kontext des Forschungsfeldes zur „Katholischen Reform“ behandeln lassen würde, bei der mit Jedin eben auch die vorreformatorische Zeit

3228 Jedin 1946, insb. S. 10 und 32.

3229 Zur Forschungsgeschichte nach Jedin vgl. Lutz und Kohler 2002, S. 155–157 mwL; vgl. auch Schmidt 1975 mwL; Weiß 2005 mwL, zur Begriffsklärung insb. S. 11–16.

in den Blick genommen wird. Konfessionell neutraler und zeitlich ausgeweitet wird man hier wohl sogar besser noch von einem Forschungsfeld der „Kirchenreform“ ausgehen müssen, bei der man eben tatsächlich die gesamte, bis in das Mittelalter zurückreichende, zahlreiche Kontinuitäten aufweisende Geschichte der kirchlichen Reformbestrebungen in den Blick nimmt. Zu fragen wäre dann, ob und bis zu welchem Grad tatsächlich direkte Zusammenhänge zwischen der allmählichen Entwicklung hin zum weitgehend undurchschränkten Kircheninnenraum und den Forderungen und Bestrebungen der ganz unterschiedlichen Protagonisten des übergreifenden, sich kontinuierlich seit dem ausgehenden Mittelalter vollziehenden Selbsterneuerungsprozesses der Kirche bestehen.

Eine solche Zuordnung würde für manche der bisher gestellten Fragen eine Akzentverschiebung bedeuten. Dies gilt beispielsweise für die von Marcia Hall und Christoph Isermeyer aufgestellte Hypothese, wonach in den Umgestaltungsmaßnahmen möglicherweise eine Übernahme lutherischer Vorstellungen über den Kircheninnenraum gesehen werden muss.³²³⁰ Schon die Tatsache, dass die Entwicklung hin zur neuen räumlichen Disposition in Italien offensichtlich in vorreformatorische Zeit zurückreicht, lässt nämlich daran zweifeln, dass sich deren Verbreitung primär mit einer Reaktion direkt auf das eigentliche Luthertum erklären lassen wird. Man könnte die von den Autoren aufgeworfene Frage im Zuge einer Ausweitung des Forschungsfokus jedoch dahingehend modifizieren, dass man fragt, ob sich die Umgestaltungsmaßnahmen in Italien und die Klage Luthers über eine mangelnde Beteiligung der Laien am Gottesdienstvollzug nicht beispielsweise auf eine gemeinsame Wurzel, nämlich die im 15. Jahrhundert entwickelten

3230 Isermeyer verwies in diesem Zusammenhang auf die rege Rezeption des Luthertums in Venedig bis zur dortigen Installation der Inquisition im Jahre 1542, wobei protestantische Vorstellungen auch in der Folgezeit noch nachgewirkt hätten; Isermeyer 1968, S. 47 f. mwH; Marcia Hall dagegen sieht in der Entfernung von Sicht- und Zugangsbarrieren vor dem Altar eine Reaktion auf Luthers Attacken gegen den Ausschluss des Laien vom Messgeschehen; vgl. Hall 1979, S. 2; Hall 2006, S. 223 f. Diese Behauptungen werden von der Forschung oft ohne eigene Prüfung bloß reproduziert, vgl. beispielsweise die entsprechende Passage bei Barbara Kilian: „Wiederholt zeigt sich in den Sitzungen des Tridentiner Konzils das Bemühen der katholischen Kirche, den Ausschluss der Laien aus dem liturgischen Geschehen zu korrigieren, und damit auf die Forderung Luthers nach stärkerer Einbindung der Laien zu reagieren“, Kilian 1997, S. 308.

Luther hat wiederholt die Dreiteilung des Kircheninnenraumes in „kor, kirchen und kirchhoff“ als Gleichnis für die von ihm kritisierte Abschottung des Klerus von den Laien verwandt, vgl. beispielsweise Bulla coenae domini, das ist, die Bulla vom Abendessen (1522), Weimarer Ausgabe (WA) 1,8, S. 715 f. sowie die Auslegung des 111. Psalms (1530), WA 1,31,1, S. 406.

Während Isermeyer nie konkretisiert hat, auf welche Passage er sich in Luthers Werken bezieht, hat Marcia Hall in diesem Zusammenhang Bezug auf die frühe antipäpstliche Schrift Von der Babylonischen Gefangenschaft der Kirche genommen (1520), aber nicht hinreichend konkretisiert, inwiefern diese Schrift konkrete Auswirkungen auf die Gestaltung des Kircheninnenraumes in reformierten Kirchen oder in Italien gehabt haben soll.

Reformforderungen und -bestrebungen etwa einer verbesserten Seelsorge, zurückführen lassen.³²³¹

Konkret wird man also danach fragen müssen, für welchen (möglicherweise eben bis in das Mittelalter zurückreichenden) Zeitraum sich Forderungen nach einer verstärkten Beteiligung der Laien am Gottesdienstgeschehen nachweisen lassen und ob und seit wann dies mit einer Forderung nach der Entfernung von Sichtbarrieren im Kircheninnenraum verknüpft worden ist. Auf diese Weise ließe sich ermitteln, ob die Entfernung von Schranken und die Einrichtung von Retrochören tatsächlich Bestandteil kirchenreformerischer Forderungen gewesen oder eben doch anderen Motiven geschuldet ist. Dabei wäre zur Vermeidung allzu pauschaler Aussagen über „die Kirchenreform“ nach Epochen, geographischen Regionen und schließlich insbesondere auch nach einzelnen Akteursgruppen zu differenzieren, und es wäre zu fragen, ob die Forderung nach einer neuen räumlichen Disposition von Vertretern des Papstes, reformerischen Bischöfen, unterschiedlichen Ordensvertretern, Reformtheologen oder von einer Kirchenreform befürwortende Laien erhoben worden ist.

Abschließend möchte ich noch eine Konkretisierung der Begriffe vornehmen, wie ich sie im vorliegenden Text verwende. So benutze ich den Begriff „Kirchenreform“ für sämtliche, u. U. bereits im Mittelalter und sogar noch früher einsetzende Reformbestrebungen. Von „katholischer Reform“ spreche ich, sofern im ganz übergreifenden Sinne von Reformbewegungen und -entwicklungen des 16. und 17. Jahrhunderts (d. h. also im Zeithorizont der beginnenden und vollzogenen Konfessionalisierung) die Rede ist, die unter Umständen bereits vor dem Tridentinum einsetzten, und deren Träger nicht auf die Amtskirche beschränkt sind. Verwende ich dagegen den Begriff „tridentinische Reform“, meine ich – als eine Unterkategorie der katholischen Reform – jene Reformen, die im konkreten Vollzug der Beschlüsse des Tridentinischen Konzils durch von ebendiesem Konzil eingesetzte Reformbeauftragte – seien es der Papst, die Diözesanbischöfe oder etwa Ordenskongregationen – realisiert worden sind. Man könnte an dieser Stelle von der kirchenoffiziellen Konkretisierung der katholischen Reform sprechen. Dabei legte das Konzil nur die inhaltlichen Grundzüge fest und beauftragte ansonsten die von ihm offiziell mit der tridentinischen Reform beauftragten Kirchenoffiziellen mit der weiteren inhaltlichen Ausgestaltung und insbesondere der Implementierung der Reformbestimmungen. Zu beachten ist, dass die tridentinische Reform bereits vor dem endgültigen Abschluss des Konzils im Jahre 1563 begonnen hatte, da man auch schon zuvor begonnen hatte, einzelne bereits beschlossene Reformteile unmittelbar umzusetzen.

3231 Vgl. zu Kontinuitäten zwischen spätmittelalterlicher „reformatio“ und der Reformation des späten 16. und des 17. Jahrhunderts u. a. Hamm 1993 und Hamm 2007 mit weiterer Literatur, sowie Vones 1991.

c) Der Forschungsstand zu den vermuteten liturgischen Veränderungen

Der wichtigste Einwand, der dem bisherigen Erklärungsmodell für die verstärkte Einrichtung von Lettnerentfernungen und Chorgestühlsverlagerungen ab dem Ende des 16. Jahrhunderts entgegengehalten werden muss, ist jedoch, dass eine seiner entscheidenden Prämissen bisher nicht hinreichend durch archäologische und insbesondere archivalische Quellen belegt worden ist. Wie oben dargelegt, hatte der methodische Ausgangspunkt der bisher vorgestellten Überlegungen in der Annahme gelegen, dass Veränderungen in der Disposition eines Raumes letztlich weitgehend auf Veränderungen in der Nutzung zurückzuführen sein müssten. Aus diesem Grunde hatten Ackerman, Leinweber und Cooper – wie oben zitiert – nun vermutet, dass die Veränderungen der räumlichen Disposition auf einen fundamentalen Wandel in der Liturgie zurückzuführen seien.

Bisher ist es jedoch nicht unternommen worden, anhand einschlägiger Quellen und in direkter Auseinandersetzung mit der liturgiehistorischen Forschung adäquat darzulegen, wie man sich den Vollzug der Liturgie zu unterschiedlichen Zeiten, in unterschiedlichen Regionen und den einzelnen Bischofs-, Ordens- und Pfarrkirchen innerhalb der gegebenen Raumdispositionen vorzustellen hat. Anders gefasst: Es ist bisher nicht gelungen, bei der Deutung der unterschiedlichen räumlichen Dispositionen konkret zu rekonstruieren, wie die Liturgie in den jeweiligen historischen Kircheninnenräumen tatsächlich vollzogen und verstanden worden ist. Damit fehlt es aber auch an einer Untersuchung, welche konkret nachweisbaren Veränderungen im Liturgievollzug jeweils eine räumliche Umgestaltung erforderlich gemacht haben könnten. Auch fehlt es an einer Untersuchung zu der Frage, an welcher Stelle neue Ansprüche an eine veränderte Liturgie formuliert worden sind und inwiefern dabei auch Ansprüche an die Gestaltung des Kircheninnenraums formuliert wurden.

So herrscht beispielsweise keine Klarheit bezüglich der Frage, in welcher Form tatsächlich die Liturgie innerhalb der älteren Disposition mit vor dem Hochaltar befindlichem Chorgestühl und ggf. zusätzlichem Lettner vollzogen worden ist und ob man dabei etwa nach Regionen, Kirchentypen oder Ähnlichem differenzieren muss. Es ist nicht einmal geklärt, ob sich die Laien tatsächlich schon seit dem Mittelalter durch Barrieren vor dem Hochaltar an einer adäquaten Teilnahme an der Messe gehindert gefühlt haben. So scheint die erhobene Hostie auch vor der Entfernung der Lettner und Langhauschöre bereits sichtbar gewesen zu sein; beispielsweise wendet sich bereits Fra Girolamo da Siena (1335/40–1420) in seiner Schrift „Il soccorso dei poveri“ gegen eine offensichtlich von manchen Frauen seiner Zeit ausgeübte Praxis, von Kirche zu Kirche zu eilen, um möglichst viele erhobene Hostien zu sehen.³²³² Bisher ist für einzelne italienische Kirchen auch noch nicht problematisiert worden, inwiefern die Messe für die Laien eventuell gar nicht vom Hochaltar aus, sondern vielmehr unter Umständen an einem eigenen Laienaltar

vor dem Lettner vollzogen worden sein könnte und welche Rolle in diesem Zusammenhang beispielsweise an Nebenaltären vollzogene Seelenmessen gespielt haben. Von Schriftverkündung und Predigt scheinen die Laien ohnehin auch bei Bestehen von Lettnern und vorderen Chorschranken nicht ausgeschlossen gewesen zu sein, da, wie oben ausführlich dargelegt, sowohl in S. Pietro (Abb. 146, 417, 420 und 422) wie auch in zahlreichen weiteren Kirchen wie etwa dem prominenten Beispiel von S. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig (Abb. 616) die Kanzeln oft entweder in unmittelbarer Nähe des Lettners angebracht oder direkt Bestandteil des Lettners gewesen sind.³²³³ Denkbar wäre auch, dass – wie das heute offenbar in einer Fortführung frühchristlicher Praktiken in den orthodoxen bzw. der armenischen Kirche noch Praxis ist – bestimmte heilige Handlungen für den Laien ohnehin nicht sichtbar sein sollten und vom Priester und hinter einer Schranke vollzogen wurden.

Auch ist im Zusammenhang mit der Diskussion um die Entwicklung der räumlichen Disposition in Italien bisher kaum erörtert worden, welche Bedeutung der sehenden und hörenden Teilhabe der Laien an allen Teilen der Messe zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Regionen tatsächlich zugemessen worden ist und inwiefern Anspruch und Wirklichkeit hier divergiert haben. So soll zwar beispielsweise Papst Paul III. (1534–1549) die Bedeutung der häufigen Entgegennahme der Eucharistie durch die Laien betont haben; gleichzeitig wird jedoch geschätzt, dass der durchschnittliche Gläubige in Rom die Kommunion nur etwa zwei Mal im Jahre empfing.³²³⁴ Ob dies bedeutet, dass unterschiedliche Gruppen von Laien dementsprechend auch nur etwa zwei Mal im Jahre überhaupt in die Kirche gingen, ist bisher nicht adäquat untersucht worden.

Näher zu untersuchen wäre im Kontext einer Erschließung der Geschichte des Liturgievollzugs im Kircheninnenraum auch der von Donal Cooper vermutete direkte Zusammenhang zwischen den Dispositionen umbrischer Franziskanerkirchen des Mittelalters und der „neuen liturgischen Disposition“, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert in italienischer Kirchen Verbreitung gefunden haben soll. Gemeinsam ist beiden Dispositionen zunächst einmal nur das Vorhandensein eines Retrochores. Beachtung müssen daneben jedoch auch die Unterschiede finden: So fehlt in den neueren Kirchen der Lettner; das Altarbild tritt dagegen zugunsten eines Sakramentstabernakels oft zurück. Dieser Umstand wird auch in S. Pietro im Vergleich der Situation vor 1436 und nach 1591 deutlich. Fraglich ist angesichts dessen, ob das eben nur weitgehend ähnliche Erscheinungsbild der mittelalterlichen Franziskanerkirchen in Umbrien und der umgestalteten Kirchen des 16. und 17. Jahrhunderts auch tatsächlich mit einer ähnlichen liturgischen Nutzung einherging, oder ob die konstatierten Unterschiede nicht als Indiz für erhebliche Divergenzen im Vollzug und Verständnis der Liturgie zwischen beiden Epochen angesehen werden müssen.

Unbefriedigend ist schließlich auch der bisherige Forschungsstand zum Zusammenhang zwischen der nachtridentinischen Liturgie und den Veränderungen

3233 S. o. Kapitel VI.5.

3234 Hall 1979, S. 3; Lewine 1967, S. 20; vgl. auch Lewine 1960.

in der räumlichen Disposition. So wird zwar häufig behauptet, dass sich die nachtridentinische Liturgie durch eine besondere Sorge um die Laienbeteiligung auszeichnet habe; es fehlt jedoch an konkreten Nachweisen innerhalb der Konzilsbeschlüsse oder den liturgischen Beschlüssen der Reformbischöfe.³²³⁵ In diesem Zusammenhang ist bisher auch nicht untersucht, welche Rolle das erst im Nachgang zum Tridentinum im Jahre 1570 durch Papst Pius V. mit dem Willen zu Reform und einheitlicher Normierung erlassene *Missale Romanum* für die Entwicklung der räumlichen Disposition gespielt haben könnte. Neben der Liturgiereform des Tridentinums wurde im Übrigen durch Elaine De Benedictis auch ein weiterer liturgischer Wendepunkt als Auslöser für die Umstellungen der räumlichen Dispositionen vorgeschlagen, nämlich die Abschaffung der Chorrezitation in der Messe durch Papst Gregor XIII. im Jahre 1575; diesem Hinweis ist bisher jedoch kaum nachgegangen worden.³²³⁶ Fraglich ist außerdem, ob die Feststellung des Konzils, wonach das Messopfer als mit dem Kreuzesopfer Christi identisches Institut letztlich deshalb eingesetzt worden ist, um dem Gläubigen ein sichtbares Zeichen vor Augen zu stellen, durch das der Mensch qua seiner materiell-geistigen Doppelnatur überhaupt erst zur Reflexion über geistige Dinge gelangen könne, nicht auch Ausgangspunkt für die Entfernung von Letztern gewesen sein könnte. Denkbar ist an dieser Stelle, dass unter anderem die Bischöfe in der Folgezeit die Entfernung etwaiger Sichtbarrieren vor allem deshalb anordneten, um dem Gläubigen die Sicht auf das allein zu seiner Sinneswahrnehmung eingesetzten Messopfers zu ermöglichen.³²³⁷

Angesichts der zahlreichen auf diese Weise als unbeantwortet zutage tretenden Fragen gilt die Feststellung, die Beverly Louise Brown in Bezug auf Michelozzos Tribuna-Chor von 1444 getroffen hat, eigentlich nach wie vor für sämtliche Chorgestühls-Rückverlagerungen des 16. Jahrhunderts: „the liturgical impetus for the change remains a mystery“.³²³⁸

d) Quellen zur Ermittlung der Morphologie, der Nutzung und Umgestaltung von Kircheninnenräumen vor und nach der tridentinischen Reform

Angesichts des vorhandenen Quellenmaterials unterschiedlicher Gattungen wird es in Zukunft jedoch möglich sein, die hier aufgeworfene Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kirchenreform, veränderter Raumnutzung und räumlicher Disposition umfassend zu erschließen. Darüber hinaus sind zahlreiche der hier infrage kommenden Quellen geeignet, Aufschlüsse zu den Fragen zu liefern, ob

3235 Vgl. hierzu Hall 1979, S. 3, Fn. 8; Leinweber 2000, S. 102, Fn. 177; vgl. auch Ackerman 1980, S. 294.

3236 De Benedictis 1984, S. 134; vgl. auch Cooper 2001b, S. 2 Fn. 7.

3237 S. zu den hier einschlägigen Bestimmungen des Tridentinischen Konzils unten ausführlich S. 1304 ff.

3238 Brown 1978, S. 224.

und inwiefern kirchenreformerische Bestrebungen die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände im Kircheninnenraum beeinflusst und ursächlich für Umgestaltungsmaßnahmen geworden sind.

Die einschlägigen Quellengattungen sollen im Folgenden nun vorgestellt werden. Da insbesondere in der Einleitung bereits die Quellengattung zur Ermittlung der mittelalterlichen Raumgestalt und Raumnutzung vorgestellt worden sind, wird es hier nur um die Quellen zur Implementierungsgeschichte der Kirchenreform im 16. und 17. Jahrhundert gehen können. Dabei wird deutlich werden, dass nicht zuletzt das Archivio di S. Pietro geeignet ist, wesentliche Aufschlüsse über die übergreifende Implementationsgeschichte der tridentinischen Reform und seine Auswirkungen auf die italienischen Kircheninnenräume zu liefern.

Zunächst werden im Zuge einer solchen Untersuchung³²³⁹ jene Schriften auszuwerten sein, mit Hilfe derer einzelne Bischöfe in Ausführung des konziliaren Reformauftrags die sehr allgemein gehaltenen Bestimmungen des Tridentiner Konzils zu konkreten und detaillierten Bestimmungen für ihre Diözesen ausarbeiteten. Dabei deckten die Bischöfe ein sehr breites Spektrum von Reformaspekten ab und erließen in diesem Zusammenhang oft auch Regelwerke über die Gestaltung des Kircheninnenraums. In diesem Zusammenhang ist oben bereits auf die besondere Bedeutung etwa der 1545 erschienenen „Consuetudines“ des Veroneser Reformbischofs Matteo Giberti hingewiesen worden, in denen er sich dezidiert auch zum Kircheninnenraum äußert; einschlägig sind hier auch die bereits mehrfach erwähnten, 1577 gedruckten „Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II“ von Carlo Borromeo.³²⁴⁰ Dieses Gesetzbuch über den Kircheninnenraum hatte der Kardinal und Mailänder Erzbischof zuvor auf einem der vier von ihm abgehaltenen Provinzialkonzilien beschließen lassen und damit nicht nur, wie von dem Tridentinum eigentlich vorgesehen, für seine Diözese, sondern vielmehr für die gesamte Kirchenprovinz Mailand verbindlich gemacht.³²⁴¹ Hierzu benutzte er das Instrument der Provinzialkonzilien, denen er seine Reformregelungen zur Beschlussfassung vorlegte und damit innerhalb der gesamten Kirchenprovinz legitimierte. Darunter waren auch mehrfach konkrete Beschlüsse in Bezug auf den Kircheninnenraum.³²⁴² Daraufhin ließ er sämtliche von unterschiedlichen Gremien gefassten Reformbeschlüsse, die für die Kirchenprovinz Mailand Geltung haben sollten, sammeln und in Form einer Drucklegung als „Acta Ecclesiae Mediolanensis“

3239 Eine entsprechende, umfassende Untersuchung durch den Autor der vorliegenden Schrift befindet sich in Vorbereitung.

3240 S. o. Kapitel [XI.5.b](#)). Siehe außerdem ausführlich Kapitel [IX.2](#).

3241 Zur Begrenzung der Regelungsgewalt eines Bischofs auf seine Diözese s. o. Kapitel [IX.2](#).

3242 Ein Beispiel hierfür sind die von mehreren Provinzialkonzilien erlassenen Bestimmungen, wonach auf dem Hochaltar ein Sakramentstabernakel zu errichten sei, s. o. Fn. [2351](#).
Siehe zum Dritten Provinzialkonzil zunächst die Einleitung der „Instructiones“, Borromeo 1577 ed. Barocchi 1962, S. 3–5; vgl. auch Volker in: Borromeo 1577 ed. Volker 1977, S. 25–29 Fn. 1 und Barocchi, in: Borromeo 1577 ed. Barocchi 1962, S. 425 Fn. 1–4.

innerhalb der Provinz bekanntmachen.³²⁴³ Auch diese Edition stellt also eine wichtige Quelle für die Ermittlung der kirchenoffiziellen Vorstellungen über den Kircheninnenraum dar.

Diese beiden prominenten Beispiele waren jedoch keine Einzelfälle. So wurden Synodalbeschlüsse auch in anderen Diözesen gesammelt und im Druck bekanntgegeben.³²⁴⁴ In der zur Kirchenprovinz Mailand gehörenden Diözese Brescia haben außerdem zahlreiche Diözesanbischöfe bereits vor Carlo Borromeo detaillierte Reformbestimmungen erlassen, die teils auch Vorschriften über den Kircheninnenraum beinhalten.³²⁴⁵ Als durchsetzungsstärkster Reformator trat dabei Diözesanbischof Domenico Bollani in Erscheinung; im Kontext seiner umfassenden Reformgesetzgebung erließ er ähnlich wie Carlo Borromeo spezielle Vorschriften-sammlungen speziell für den Kircheninnenraum.³²⁴⁶ Zu betonen ist angesichts dieses Befunds, dass Carlo Borromeos „Instructiones“ zwar nicht zuletzt aufgrund der besonderen Durchsetzungsmacht ihres Verfassers eine Wirkungsmacht auch über die Kirchenprovinz Mailand hinaus zukam; sie waren jedoch nicht, wie in der Forschung zuweilen vermutet, als für die Gesamtkirche verbindliche Konkretisierung der tridentinischen Konzilsbeschlüsse erarbeitet worden.³²⁴⁷

Derartige Schriften wie die hier vorgestellten wurden zumeist im Vorfeld von Visitationen erlassen und sollten die Patrone der zu visitierenden Kirchen veranlassen, die Kirchen möglichst bereits vorab in den von den Visitatoren verlangten Zustand zu bringen. Dies gilt beispielsweise auch für die „Regulae generales servandae in omnibus ecclesiis Venetiarum Reverendissimorum DD. visitatorum Apostolicorum iussu editae“, die die apostolischen Visitatoren in Vorbereitung der Visitation venezianischer Kirchen von 1581 erließen.³²⁴⁸ Andererseits ermöglichte es der vorherige Erlass von Normschriften über den Kircheninnenraum den

3243 Borromeo 1583; später erneut publiziert als AEM II (1892).

3244 Dies ist der Fall in Cremona (*Constitutiones et decreta servanda in Sancta Cremonensi Ecclesia et eius tota dioecesi noviter promulgata*, Cremona 1550), Novara (1660: *Decreta synodalia Novariensis Ecclesiae*) und Bergamo (*Acta synodalia Bergomensis Ecclesiae*, Tip. Marco Antonio Rossi), Xenio Toscani in: Negruzzo 2012, S. XI. Außerdem in Venedig: Patriarcato di Venezia 1581.

3245 *Constitutiones et edicta observanda in Sancta brixienſi ecclesia et eius tota dioecesi*; erlassen durch Vikar Gianpietro Ferretti und gedruckt in Brescia 1545; Brescia, Biblioteca Querciana 5, H VI misc. 11; Duranti, Durante, *Constitutiones*, Brescia: Ludovico Britanico 1529; *Constitutiones*, die am 28. Mai 1531 durch Mons. Mattia Ugoni, Bf. von Famagosta in seiner Eigenschaft als Generalvikar und Statthalter des neuen Bischofs Cardinale Francesco Cornaro erlassen wurden. Vgl. dazu Guerrini 1936, S. VI, Fn. 2. Letztere enthalten beispielsweise ausführliche Angaben zur Verwahrung der Sakramente im Kircheninnenraum.

3246 Diese findet sich in den posthum und ohne Zutun Domenico Bollanis veröffentlichten „Acta Ecclesiae Brixienſis“ als eine der 32 von Bollani erlassenen „Constitutiones“ („De Ecclesiis“, Dionigi da Fano 1608, S. 16–22) sowie in Form eines „Editto per il Culto e il decoro delle Chiese“, (ibid., S. 100–102). Zu untersuchen wäre außerdem, ob Bollanis „Ordo visitandi ecclesia curata“ (ibid., S. 141–149) Anweisungen über die geforderte Ausgestaltung von Pfarrkirchen-Innenräumen beinhalten.

3247 So aber beispielsweise Blunt 1956, S. 127 f.; Hall 1979, S. 1.

3248 Transkribiert in: Cappelletti 1850, S. 514 ff.

Visitatoren, etwaige Umgestaltungsmaßnahmen jeweils nur generell anzuordnen und für Details auf das jeweilige ausführliche Regelwerk über den Kircheninnenraum zu verweisen.³²⁴⁹ Die Existenz eines Regelwerks über die Ausgestaltung von Kircheninnenräumen ist auch für die Diözese Perugia nachweisbar. Wie oben bereits angedeutet worden ist, erließ der Peruginer Bischof Francesco Bossi im Vorfeld einer Visitationskampagne im Jahre 1575 in gedruckter Form eine „Nota delle Sopellete da provedersi in ciascvna chiesa cvrata, o semplice; della quale deueranno i Rettori dare conto nella visita“.³²⁵⁰

Die Visitationen selbst bildeten für die Bischöfe nun das Hauptinstrument zur Implementierung der tridentinischen Reform.³²⁵¹ Bestandteil einer Visitation waren dabei auch die den Bischöfen unterstehenden Kirchenbauten, wobei zuweilen in detaillierter Form protokolliert wurde, in welchem Zustand sich die Kirchen befanden (zumeist als „Acta“/Visitationsakten), woraufhin teils umfassende Umgestaltungsmaßnahmen angeordnet wurden (zumeist als „Decreta“/Visitationsdekrete). Damit bilden die Visitationsprotokolle eine unschätzbare Quelle für die Ermittlung der von kirchenoffizieller Seite herbeigeführten Veränderungen in italienischen Kircheninnenräumen: Sie erfassen nämlich sowohl den Vorzustand, in dem die Kirchen von den Visitatoren angetroffen wurden, als auch in sehr konkreter Form jene Veränderungen, die die Reformbischöfe in den einzelnen Kirchen umzusetzen gedachten. Das Ideal der einzelnen Visitatoren in Bezug auf die Gestaltung der Innenräume bestimmter Kirchentypen lassen sich also auch anhand der Visitationsprotokolle ermitteln. Wurden Kirchen mehrfach visitiert, so lässt sich außerdem ermitteln, ob im Zuge vorheriger Visitationen angeordnete Umgestaltungen tatsächlich in der von den Bischöfen vorgesehen Form umgesetzt wurden, bzw. ob zwischenzeitlich und unabhängig von den Bischöfen einzelne Umgestaltungskampagnen ins Werk gesetzt worden waren.³²⁵²

Dass die einzelnen Visitationsprotokolle umfangreiche Erkenntnisse nicht zuletzt in Bezug auf die Geschichte der räumlichen Disposition in der Zeit der tridentinischen Reform liefern können, konnte nicht zuletzt durch Paola Modesti anhand der systematischen Auswertung der Protokolle der Apostolischen Visitation

3249 Dieses Vorgehen ist beispielsweise für Carlo Borromeo nachweisbar, der im Zuge seiner Visitationsdekrete häufig auf die Bestimmungen der „Instructiones“ verwies, vgl. z. B. Borromeos Anweisungen zur Umgestaltung der beiden Kathedralen von Brescia in: Turchini und Archetti 2003a, S. 29r, 56v, 57v, 58r, 59v und 60r.

3250 ASDPg, Editi et ordini episcopali 1561–1643; s. o. Kapitel IX.2.

3251 Vgl. zu den nachtridentinischen Visitationen und dem Quellenwert der Visitationsprotokolle: Zeeden, et al. 1977; Zeeden und Lang 1984; Lang 1987; Zeeden 1991; Lang 1997 und Chiacchella 2001.

3252 Ein solcher Abgleich der Anordnungen der apostolischen Visitatoren von 1581 und der Befundaufnahme im Zuge der ab 1591 durchgeführten Pastoralvisitation des Venezianer Patriarchen Lorenzo Priuli ist von Paola Modesti unternommen worden. Danach seien zahlreiche der 1581 angeordneten Veränderungen nicht umgesetzt worden, dafür aber andere wesentliche Umgestaltungen begonnen worden, ohne dass sie von den Reformvisitatoren angeordnet worden wären, vgl. Modesti 2002, S. 39, 45 (es fehlt hier aber an über Einzelfälle hinausgehende konkrete Beispiele, um die These in ihrer Breite zu belegen).

der Stadt Venedig des Jahres 1581 demonstriert werden.³²⁵³ So konnte Modesti den von ihr untersuchten Protokollen für fast jede Pfarrkirche und fast jede Kirche der Venezianer Männerklöster sowohl entnehmen, wie das Chorgestühl zum Zeitpunkt der Visitation 1581 gestaltet war, als auch, welche Veränderungen die Visitatoren jeweils für nötig befunden und angeordnet hatten. Die jeweils relevanten Exzerpte aus den Protokollen fügte Modesti ihrem Aufsatz in zwei Listen an.³²⁵⁴ In seiner Untersuchung der Visitationen der Kathedrale S. Lorenzo in Perugia hat Arturo Gabrijelcic außerdem nachgewiesen, dass sich die Geschichte dieses Kircheninnenraums von 1564 bis zur damaligen Gegenwart, dem Jahr 1992 nahezu vollständig allein anhand der zahlreichen erhaltenen Visitationsprotokolle rekonstruieren lässt.³²⁵⁵

Zu unterscheiden ist bei der Auswertung zwischen Pastoralvisitationen und Apostolischen Visitationen. Während erstere die vom Tridentinischen Konzil tatsächlich vorgesehene Visitation der Kirchen durch den Ortsordinarius (d. h. den Diözesanbischof) in seiner Diözese darstellen, handelt es sich bei letzteren um eine Visitation, die nur aufgrund eines apostolischen Privilegs, d. h. einer päpstlichen Bevollmächtigung erfolgen konnte.³²⁵⁶ Damit handelt es sich bei den Apostolischen Visitationen (abgesehen von jenen in der Stadt Rom, in der die Päpste selbst und

3253 Ibid. Die Visitationsprotokolle aus dem Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (Curia Patriarcale, Archivio Segreto, Visita Apostolica, registro 2, busta 2) sind nur teilweise veröffentlicht bei Tramontin 1967.

3254 Eine erste Liste beinhaltet die visitierten Pfarr- und Prioratskirchen (Modesti 2002, S. 60 f.), eine zweite die Kirchen der Männerklöster, S. 63–65. Sie gliedert sich jeweils in die Bezeichnung der Kirche, die Form der Institution (Pfarrkirche, Franziskanerobservanten, etc.) die Beschreibung des Ist-Zustandes durch die Visitatoren und die Dekrete. Wenn Anordnungen getroffen werden, handelt es sich zumeist um Anordnungen bezüglich der Entfernung von Altären, die sich wohl an Chorschranken und dem Lettner befunden hatten, wie dies ja auch beispielsweise Angelo Peruzzi, der Bischof von Sarsina am 15. Juli 1583 in S. Francesco in Sansepolcro angeordnet hatte (s. o. Fn. 1459). Es wäre beispielsweise zu untersuchen, warum Altäre in der Kirchenmitte von den Visitatoren nunmehr als störend empfunden werden und ob in einer Art Metonymie auch bzw. eigentlich die Entfernung der jeweiligen Durchschrankungen des Kircheninnenraumes gemeint war.

Eine teilweise Auswertung der Protokolle, die Martina Fleischer schon im Jahre 1986 im Rahmen ihrer Untersuchungen über Leinwandbilddekorationen venezianischer Kirchen unternommen hatte, brachte außerdem hervor, dass die Visitatoren tatsächlich großen Wert auf die Zurschaustellung von Volksfrömmigkeit gelegt hatten. Zu diesem Befund kommt Fleischer jedoch nicht aufgrund etwaiger Forderungen der Visitatoren nach einer direkten Sichtbeteiligung am Vollzug der Messe, sondern über deren wohlwollende Kommentierung der Tatsache, dass Laien zahlreiche Kirchen reich mit Lichtern und Paramenten ausschmücken würden, Fleischer 1986, S. 12–19; insb. S. 18.

3255 Gabrijelcic 1992.

3256 Zu den Pastoralvisitationen: Mazzone 1985; Nubola 1996; Nubola und Turchini 1993. Bisher gibt es Übersichten über Pastoralvisiten in Italien nur für das Mittelalter; vgl. Coulet 1977; Coulet 1985. Eine Datenbank auch über die späteren Pastoralvisitationen plant Nubola 1998.

Zu den Apostolischen Visitationen vgl. die Ausführungen bei: Turchini und Archetti 2003b, S. XIX.

damit automatisch „apostolisch“ visitierten)³²⁵⁷ um einen wesentlichen Bruch mit den Konzilsbestimmungen, in denen die Konzilsväter versucht hatten, durch die Schaffung eindeutiger Zuständigkeiten (in aller Regel durch Anordnung beim Ortsordinarius) das mittelalterliche Reformhindernis der zahlreichen Exemtionen und Ausnahmetatbestände aus dem Weg zu räumen.³²⁵⁸

Besonders aufschlussreich ist es in diesem Zusammenhang, wenn einzelne Kirchen sowohl durch den Ortsordinarius als später auch durch einen apostolischen Beauftragten visitiert worden sind, wie dies ist beispielsweise bei der Doppelkathedrale von Brescia der Fall gewesen ist. Vergleicht man hier Protokolle der Pastoralvisitation durch den Diözesanbischof Bollani von 1559 mit jenen der Apostolischen Visitation durch Carlo Borromeo um Jahr 1580, so wird deutlich, dass beide in Bezug auf den Kircheninnenraum ganz unterschiedliche Reformziele verfolgt haben. Wie es angesichts der Vielzahl der Visitatoren ohnehin zu erwarten gewesen war, kann also gar nicht von einem einheitlichen Konzept der tridentinischen Reform für den Kircheninnenraum ausgegangen werden; vielmehr gilt es, die Reformkonzepte der unterschiedlichen Protagonisten der tridentinischen Reform untereinander zu vergleichen.³²⁵⁹

Einige Protokolle von Pastoralvisitationen liegen bereits in edierter Form vor³²⁶⁰ zahlreiche weitere werden zumindest in Aufsätzen vorgestellt³²⁶¹. Umfangreicher, jedoch alles andere als erschöpfend, sind die bisher vorgelegten Editionen³²⁶² bzw.

3257 Vgl. Turchini und Archetti 2003b, S. XXI; Fiorani 1980; Pagano 1980.

3258 S. o. S. 741 f. sowie u. Fn. 3270 und Fn. 3300. Zur Amtsgewalt der Bischöfe gemäß den konziliaren Bestimmungen s. Fn. 2350.

3259 S. o. Fn. 2353.

Ich habe zu dieser Frage auf der 61. Jahrestagung der Renaissance Society in Berlin einen Vortrag mit dem Titel: „Was there ever an officially sanctioned Post-Tridentine Church Interior? The Visitations of Diocesan Bishop Domenico Bollani (1559) and Archbishop Carlo Borromeo (1580) to Brescia and the Redesign of Her Two Cathedrals“ gehalten. Ein Aufsatz, der die hier vorgestellte These ausführlich belegt, wird in Kürze erscheinen.

3260 Brescia (Bollani): Guerrini 1915; Guerrini 1936; Guerrini 1949; Masetti Zannini 1982.

3261 Verona: Fasani 1983.
Mailand: Palestra 1969; Palestra 1980; Palestra und Monastero di Rosano (Firenze) 1971.
Brescia: Leali 1975 (Giberti); Masetti Zannini 1974; Montanari 1982.
Trient: Nubola 1998.
Asola: Lui 2003.
Iseo: Falsina 1985.
Neapel: Illibato 1983.

3262 Brescia (Carlo Borromeo): Associazione per la Storia della Chiesa Bresciana, et al. 2003–2007.
Bergamo: Roncalli und Forno 1936; Roncalli und Forno 1937; Roncalli und Forno 1939; Roncalli und Forno 1946 und Roncalli und Forno 1957.
Mailand (Gerolamo Ragazzoni): Ragazzoni 1892; Ghezzi 1993.

überblickshaften Analysen³²⁶³ Apostolischer Visitationen. Große Teile der Visitationsprotokolle für die einzelnen Diözesen sind bisher jedoch nicht ediert worden.³²⁶⁴

Dies gilt auch für die Protokolle der Pastoral- und der Apostolischen Visitationen in Umbrien, die überwiegend im Archivio diocesano di Perugia aufbewahrt werden.³²⁶⁵ Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass Arturo Gabrijelcic am Beispiel

- 3263** Alba: Amedeo 1986.
Aquila: Socol 1986.
Asti: Ferro 2003.
Aosta: Ferraris und Frutaz 1958; Ferraris und Frutaz 1969.
Alessano: Jacob 1999.
Bergamo: Zanchi 1987.
Brescia: Baroncelli 1959; Baronio 1986; Lombardi und Molinari 1981; Molinari 1980; Paravicini Bagliani 2003.
Concordia: Metz 1992.
Florenz: Lamioni 1995.
Friaul: Tassin 1992.
Iseo (Carlo Borromeo): Donni 1985.
Parma: Pasini 1953.
Siena: Carli, et al. 1995.
Chioggia: Castioni 1972.
Kalabrien: D'Alessandro 1995.
Luni/Sarzana: Freggia 1986.
Mailand: Ghezzi 1982–1983; Ghezzi 1994; Ghezzi 2010; Leonardi 1986; Leonardi 1987; Torre 1985.
Noli: Tachella 1983.
Rom: Fiorani 1980; Pagano 1980; Raponi 1996; Beggiao 1978.
S. auch Catani 2001.
- 3264** So beispielsweise auch die *Visitatio Civitatis et Diocesis Burgi Sancti Sepulchri facta a Reverendissimo Visitatore Apostolico 1583* im Archivio Curia Vescovile, Sansepolcro; s. Cooper 2001b, S. 45, f. 126.
- 3265** In einem Sammelband (ASDPg Ser. Visitationes pastorales, Reg. 7) sind im Archivio Storico Dioscesano di Perugia die wenigen Dokumente zu den frühen, ab ca. 1540 abgehaltenen Pastoralvisitationen in Perugia verwahrt. Dabei handelt es sich um die „minuti“, d. h. vor Ort erstellte Stichpunkte, anhand derer später eigentlichen Visitationsprotokolle erstellt werden sollten. Dazu ist es bei den frühen Visitationen entweder nicht gekommen, oder die Protokolle sind später verloren gegangen (mündliche Auskunft von Isabella Farinelli, Leiterin des Archivs). Diese „minuti“ sind in der unten genannten Liste von Arturo Gabrijelcic nicht enthalten.
Carlo Laurenzi behauptet eine Visitation des Domes durch Kardinal della Corgna bereits für den Zeitraum zw. 1558 und 1561 („ASDPg, Visite Ippolito [della Corgna], Fulvio della Corgna, [Francesco] Bossio e [Napoleone] Comitoli (busta di cc. sciolte s. n. o num. parziale moderna, condizionate posteriormente in 8 fasc.), Fasc 1 ,Visita Ippolito della Corgna, Parocchie di città, (1558–1561), cc. 2r–3r“, Laurenzi 1865). Dieser regierte jedoch erst von 1564 bis 1574 (Farinelli 2001, S. 47).
Laurenzi meint also entweder den ersten der beiden folgenden, für Fulvio della Corgna verifizierten Fondi, oder die von ihm genannte Visitation in Wahrheit durch Ippolito della Corgna (reg. 1553–1562) und ist bei Gabrijelcic 1992, S. 522 nicht aufgeführt.
Pastoralvisitation durch Fulvio Cadinale della Corgna, 1564: *Visitatio ecclesiarum, fraternitatum, Hospitalium et Montium Civitatis Perusiae* [Ms.], 1564, ASDPg, Ser. Visitationes pastorales, Reg. 1.
Pastoralvisitation durch Fulvio Cadinale della Corgna, 1568: *Visitationes Parochialium Ecclesiarum Civitatis Perusie, Anni 156 Corrica* [Ms.], 1568, ASDPg, Ser. Visitationes pastorales, Reg. 2.

der Kathedrale von S. Lorenzo aufgezeigt hat, dass über eine vergleichende Sichtung der einzelnen Protokolle eine weitgehende Rekonstruktion der Geschichte der visitierten Peruginer Kircheninnenräume möglich wäre.³²⁶⁶ Laut der Peruginer Visitationsprotokolle sind bei den einzelnen Visitationen jeweils die Kathedrale sowie die Pfarrkirchen, die „Ecclesiae sine cura“ wie etwa S. Ercolano und einige auch der bedeutenden Peruginer Klöster wie etwa S. Domenico visitiert worden – zu keinem Zeitpunkt aber die Klöster S. Francesco al Prato oder eben S. Pietro. Dies gilt auch für die Apostolische Visitation von 1571.³²⁶⁷ Visitiert wurden allerdings

Apostolische Visitation durch Paolo Mario della Rovere, 1571: *Liber totius visitationis ecclesiarum piorqß locor. et diocesis perusine fac Paulinarum episcopum in Visitatione Apostolica*, 1571, ASDPg, Ser. Visitationes Apostolices.

Bischof Francesco Bossi (reg. 1574–1579) hat laut Arturo Gabrijelcic im Jahre 1577 eine Pastoralvisitation vorgenommen (Gabrijelcic 1992, S. 522); entsprechende Protokolle habe ich im Archiv jedoch nicht finden können; nach den oben genannten, allerdings diffusen Angaben Laurenzis scheint das Archiv jedoch auch Visitationsprotokolle des Bischofs Bossi besessen zu haben.

Von den Pastoralvisitationen von Bischof Vincenzo Ercolani (1580, 1584) und von Bischof Anton Maria Gallo (1587) sind nur die Protokolle für die Kirchen außerhalb Perugias erhalten. Da die Protokolle jedoch jeweils mit „idem episcopus“ beginnen, ist davon auszugehen, dass auch die innerstädtischen Kirchen visitiert wurden, die Protokolle aber verloren sind.

Der Visitationsbericht („relazione“, vgl. den Wortbegebrauch bei Giubbini 1995, S. 45) der vom Kameralkleriker („chierico di camera“, vgl. ibid., S. 44) Innocenzo Malvasia im Jahr 1587 durchgeführten Apostolischen Visitation Umbriens findet sich in einem Kodex in der Biblioteca Apostolica Vaticana (Fondo Chigi, I. I 25; beschrieben bei Giubbini 1995, S. 46f.). Er liegt als Transkript mit vorangestellten weitergehenden Untersuchungen vor (Londei, et al. 1995). Daneben existiert zu dieser Visitation umfangreiches Aktenmaterial im Archivio Segreto Vaticano, das neben den notariellen Akten und Dekreten der Visitation auch den Entwurf für den vorgenannten Visitationsbericht beinhaltet (ASVa, Armario LII, Bd. 32–39; der Fondo ist beschrieben in: Giubbini 1995, S. 45f.). Eine weitere Fassung des Visitationsberichts befindet sich in der Biblioteca nazionale centrale di Roma, Fondo Vittorio Emanuele, Ms. 711 (vgl. Giubbini 1995, S. 48).

Pastoralvisitation durch Napoleone Comitoli, 1592/93: [*Titel unleserlich, Ms.*], ASDPg, Ser. Visitationes pastorales, Reg. 10.

Pastoralvisitation durch Napoleone Comitoli, 1597/98: *Visitatio Civitatis et Dioc. Perusinor. an. 1597/1598 [Ms.]*, ASDPg, Ser. Visitationes pastorales, Reg. 11.

Weitere Pastoralvisitationen durch Napoleone Comitoli erfolgten 1602, 1616 und 1621; die diesbezüglichen Protokolle, die ebenfalls im Peruginer Diözesanarchiv bewahrt werden, sind jedoch weit weniger detailliert.

Die Diözese Perugia wurde auch in der Folgezeit und bis zum heutigen Tage regelmäßig visitiert. Eine Übersicht gibt Gabrijelcic 1992, S. 522. Eine weitere – allerdings unvollständige – Auflistung findet sich bei Associazione Archivistica Ecclesiastica, et al. 1994, S. 180f. Ein Sammelband mit Untersuchungen zu verschiedenen Themen, die die große Bandbreite des Quellenwerts der Peruginer Visitationsprotokolle demonstrieren, bildet Archivio Perugino-Pievese 2001. Darin enthalten ist eine umfassende Einführung in das Diözesanarchiv (Farinelli 2001). Danach ist offenbar ein umfassendes Inventarisierungsprojekt geplant. Eine systematische Auswertung der Protokolle der Visitationen der Stadt Perugia unter dem Aspekt der Kircheninnenräume enthält der Sammelband jedoch nicht. Zu der Apostolischen Visitation existieren folgende Untersuchungen: Buoncristiani 1983; Pericoli 1983; Archivio Perugino-Pievese 2001.

3266 Gabrijelcic 1992.

3267 Hier erhalten die Mönche von S. Pietro durch die apostolischen Visitatoren allerdings ein Edikt (f. 129).

jeweils Pfarrkirchen, die von S. Pietro abhängig waren, wie etwa die nahegelegene Kirche S. Costanzo.³²⁶⁸

Dies hängt mit der besonderen Rechtslage zusammen, die das Konzil von Trient bezüglich der Reform und der Visitation der Klöster und ihrer Kirchen geschaffen hatte. Wie oben bereits angedeutet worden ist, trafen in den Klosterkirchen nämlich zwei Reformbereiche zusammen, für deren Konkretisierung und Implementierung nach den Konzilsbeschlüssen zwei unterschiedliche Reformagenten zuständig sein sollten. So sollte bei der Reform dieser Kirchen einerseits eine hohe Qualität in der Seelsorge sichergestellt werden, wofür ausschließlich die Bischöfe zuständig sein sollten. Andererseits ging es hier um die Aufrechterhaltung der klösterlichen Disziplin, die grundsätzlich den Orden und Kongregationen zukam.³²⁶⁹

Insofern das Tridentinum mit der Implementierung eines ihrer Hauptziele, der Sicherung der Laienseelsorge, allein die Bischöfe beauftragt hatte, erhielten diese auch das alleinige Recht und die Pflicht zur Visitation sämtlicher Seelsorgebenefizien. Explizit genannt werden in diesem Zuge alle Seelsorgebenefizien, die mit Kathedral-, Kollegiats- oder anderen Kirchen oder Klöstern, mit Benefizien, Kollegien oder frommen Einrichtungen auf Dauer vereint oder verbunden sind. Jegliche Exemtionen werden ausdrücklich ausgeschlossen und durchweg vorsorglich apostolische Vollmacht erteilt. Ausdrückliches Ziel dieser Visitationen war vor allem die Sicherstellung einer befriedigenden Umsetzung der Seelsorge – notfalls durch Stellvertreter.³²⁷⁰

An dieser Stelle sei in Parenthese berichtet, dass gerade bei von Orden abhängigen Kirchen mit Seelsorgebenefizium nach dem Tridentinum offenbar eine gewisse Unsicherheit bezüglich der Rechte des Bischofs und der Orden und Kongregationen herrschte. So führte der Abt von S. Pietro mit den Peruginer Bischöfen Fulvio (reg. 1550–1553 und 1564–1574) und Ippolito della Corgna (reg. 1553–?) eine Auseinandersetzung um das Besetzungsrecht für das Vikariat der von S. Pietro abhängigen Pfarrkirche S. Costanzo in Perugia. Offenbar fühlten sich die Peruginer

3268 Es folgen die Fundstellen innerhalb der Protokolle der zwischen 1564 und 1598 abgehaltenen Visitationen. Die Blattzahlen beziehen sich auf die in Fn. 3265 genannten, jeweils einschlägigen Dokumente, die hier der Kürze halber nicht noch einmal reproduziert werden. Die Nichtnennung von Kirchen bedeutet, dass sie in den jeweiligen Protokollen nicht erscheinen und dementsprechend wohl auch nicht visitiert worden sind.

S. Domenico: 1564 (f. 26), 1568 (f. 24).

S. Costanzo: 1564 (f. 273), 1568 (f. 25), Apostolische Visitation 1571 (f. 4); 1597/98 (f. 2).

S. Ercolano: 1564 (f. 24); Apostolische Visitation 1571 (f. 77v).

Eine Auflistung der von S. Pietro abhängigen Kirchen findet sich – allerdings ohne Angabe der Quellen oder des Referenzzeitraums – bei Leccisotti und Tabarelli 1956 II, S. 181 f.

3269 S. o. Kapitel IX.2.

3270 Tridentinisches Konzil, 7. Sitzung, 3. März 1547, Reformdekret Nr. 7, CODdt., S. 688; mit „Seelsorgebenefizien“ wird hier der Ausdruck „Beneficia ecclesiastica curata“ übersetzt.

Bischöfe mit dem ihnen durch das Tridentinum übertragenen Auftrag für die Laienseelsorge berechtigt, zukünftig auch für die Einsetzung der Pfarrer auch in von Klöstern abhängigen Pfarrkirchen zu sorgen, auch wenn dieses Recht bisher von den Äbten dieser Klöster in Anspruch genommen worden war.³²⁷¹ Erfolglos wehrten sich die Mönche von S. Pietro beim Papst gegen die zwischenzeitliche Einsetzung eines Vikars durch den Peruginer Bischof – und das trotz der Unterstützung durch ihren Kardinalprotektor Giovanni Morone. Nach dessen Tod 1583 erwarben sie das Benefizium zurück, sodass der von Bischof Vincenzo Ercolani entsandte Nachfolger in S. Costanzo bereits einen Pfarrer antraf, nämlich den vom Abt von S. Pietro entsandten Mönch Don Ignazio. Daraufhin entsandte der Bischof zwei Polizisten zu dessen Entfernung, woraufhin sich Don Ignazio an ein Eisengitter an der Sakramentskapelle kettete, um sich dagegen – am Ende vergeblich – zu wehren. Daraufhin legte das Kloster S. Pietro die Frage der Besetzung von S. Costanzo der Sacra Congregazione del Concilio vor, die im Februar 1584 den Mönchen von S. Pietro das ewige Recht zusprach, den Vikar von S. Costanzo zu ernennen.³²⁷²

Für den Bereich der Kirchen von Männerorden (Frauenorden unterliegen immer der Aufsicht des Bischofs) legte das Tridentinum außerdem ein gesondertes Visitationsrecht fest. Entscheidend sind hier die Bestimmungen über die tridentinische Ordensreform, die die Synode auf ihrer 25. und letzten Sitzung in einem eigenen Dekret festlegte.³²⁷³ Diese Klosterreform zielt nun nicht auf die Seelsorge, sondern vielmehr darauf ab, dass „die alte und regelentsprechende Disziplin“ wiederhergestellt bzw., wo vorhanden, umso stabiler erhalten werde. Diese liege in der Einhaltung der jeweiligen Ordensregeln.³²⁷⁴

Mit der Realisierung dieses Reformziels wurden nun einerseits erneut die Bischöfe beauftragt, sofern es um die ihnen unterstellten bzw. durch das tridentinische Ordensdekret speziell anvertrauten Klöster ging. Die übrigen Klöster sollten durch die „Äbte, Generäle und übrigen Vordenen der genannten Orden“ reformiert werden.³²⁷⁵ Damit entsprechend dem übergreifenden Bestreben des Konzils zu zunehmender Rationalisierung auch tatsächlich alle Institute erfasst sein würden, wurde angeordnet, dass sich auch die papstunmittelbaren und daher bisher unabhängigen Klöster zu Kongregationen zusammenschließen müssten, damit sie General- und Provinzialkapitel bilden könnten, die die Reformaufsicht übernehmen könnten.³²⁷⁶

3271 Für weitere Beispiele s. Tosti 2014, S. 21.

3272 Tosti 2014, S. 20f. nach ASPi, Liber Beneficiorum C, S. 855 und nach Uffreduzzi 1967/68, S. 47.

3273 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Dekret über die Regularen und Nonnen, *ibid.*, 776–784.

3274 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Dekret über die Regularen und Nonnen, Kapitel 1, *ibid.*, S. 776.

3275 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Dekret über die Regularen und Nonnen, Kapitel 22, *ibid.*, S. 784.

3276 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Dekret über die Regularen und Nonnen, *ibid.*, S. 777.

Sofern die Klosterreform und nicht die Seelsorge betroffen ist, kommt es für das Visitationsrecht also nun auf den Status der jeweiligen Klosterkirche bzw. des jeweiligen Klosters an. So visitieren die Äbte, die Ordensoberhäupter sind, und die übrigen, nicht den Bischöfen unterstellten Oberen der Orden, denen die regelmäßige Jurisdiktion über andere niedere Klöster und Priorate zukommt, kraft ihres Amtes je nach Orts- und Ordenszugehörigkeit die ihnen unterstellten Klöster und Priorate. Dies gilt auch für kommandierte Klöster, sofern sie Ordensoberhäuptern unterstehen. Dabei werden auch die Hauptklöster des jeweiligen Ordens visitiert, wobei hier nach Apostolischen, also päpstlichen Konstitutionen und den Konstitutionen des jeweiligen Ordens vorgegangen wird.³²⁷⁷

In den übrigen Klosterkirchen bzw. Klöstern kommt das Visitationsrecht jedoch erneut dem Ortsordinarius (d. h. der Bischof) zu. Er visitiert jährlich alle kommandierten Klöster ohne Regelobservanz und alle weiteren irgendwie kommandierten Benefizien, sofern diese nicht Ordensoberhäuptern unterstehen.³²⁷⁸ Dieses Visitationsrecht ergibt sich daraus, dass der Bischof „für alles, was in einer Diözese die Gottesverehrung betrifft“ gewissenhaft zu sorgen habe.³²⁷⁹

Um die Umsetzung der tridentinischen Ordensreform sicherzustellen, wird ein System gegenseitiger Kontrolle errichtet. So sollen die Bischöfe – notfalls mit apostolischer Vollmacht – darauf achten, dass die Ordensoberen in den ihnen unterstellten Kirchen auch ihrer Visitationsverpflichtung nachkommen.³²⁸⁰ Umgekehrt sollen die Provinzialkapitel der Orden darüber wachen, dass die Bischöfe in den ihnen unterstellten Orden die Reform umsetzen.³²⁸¹ Außerdem hat der Bischof innerhalb der Klöster Weisungskompetenz: So kann er alle Zensuren und Interdikte, die vom Papst oder ihm selbst ausgehen, auch den Klöstern zur Einhaltung vorschreiben; außerdem kommt ihm über die Regularen Disziplinargewalt zu.³²⁸² Papstunmittelbare Nonnenklöster werden außerdem direkt unter die Jurisdiktion des Bischofs gestellt.³²⁸³

Ziel dieser im Dekret über die Regularen und Nonnen angeordneten Visitationen ist anders als bei den vorgenannten bischöflichen Visitationen von Seelsorgebenefizien, Kathedralen und exemten Kirchen und Klöstern nicht die Kontrolle

3277 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Dekret über die Regularen und Nonnen, Kapitel 20, *ibid.*, S. 782 f.

3278 Den Bischöfen wird zunächst das Visitationsrecht für sämtliche kommandierten Klöster eingeräumt (Tridentinisches Konzil, 21. Sitzung, 16. Juli 1562, Kanon 8, *ibid.*, S. 731); dies wird jedoch nachträglich auf die nicht Ordensoberhäuptern unterstehenden eingeschränkt (25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Kapitel 20, *ibid.*, S. 782 f.).

3279 Tridentinisches Konzil, 21. Sitzung, 16. Juli 1562, Kanon 8, *ibid.*, S. 731.

3280 Tridentinisches Konzil, 21. Sitzung, 16. Juli 1562, Kanon 8, *ibid.*, S. 731.

3281 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Dekret über die Regularen und Nonnen, Kapitel 22, *ibid.*, S. 783 f.

3282 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Dekret über die Regularen und Nonnen, Kapitel 11, *ibid.*, S. 780.

3283 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Dekret über die Regularen und Nonnen, Kapitel 9, *ibid.*, S. 779.

der Aufrechterhaltung der Seelsorge und der Dinge, die die Gottesverehrung betreffen.³²⁸⁴ Vielmehr geht es hier konsequenterweise nach dem Zusammenhang ausschließlich oder mindestens zuvörderst um die Einschärfung der Regelobservanz.³²⁸⁵

Soweit es sich um Ordenskirchen mit Seelsorgebenefizien handelt, war also grundsätzlich der Bischof visitationsberechtigt bezüglich der Aufrechterhaltung der Seelsorge und der Dinge, die die Gottesverehrung betreffen. Soweit es um die Belange der Ordensreform ging, war jedoch die jeweilige Ordenskongregation zuständig. Dies könnte in der Praxis zu Konflikten geführt haben, da man sowohl mit Argumenten für eine verbesserte Seelsorge als auch mit Argumenten zur Durchführung der Ordensreform versucht haben könnte, auf den Kirchenraum Einfluss zu nehmen. Dabei ist es durchaus denkbar, dass das Bedürfnis einer verstärkten visuellen Beteiligung von Laien am Messgeschehen mit dem Verlangen konfligiert haben könnte, in ordensreformerischer Absicht die Mönchsklausur wie schon in der Vergangenheit mithilfe von Sicht- und Zugangsschranken durchzusetzen, die die Laien wiederum vom Messgeschehen ausgeschlossen hätten.

Zu einer unbekannten Zeit im 16. oder 17. Jahrhundert ist den Bischöfen von päpstlicher Seite ausdrücklich untersagt worden, die Sakristeien, heiligen Vasen, Altäre, Sakramentstabernakel und die Pyxis mit der Heiligen Eucharistie in Mönchskirchen zu visitieren.³²⁸⁶ Dies scheint sich jedoch nur auf Kirchen ohne Pfarrfunktion bezogen zu haben, da die Peruginer Bischöfe nachweislich die Pfarrkirchen der Kirche S. Pietro visitiert haben.³²⁸⁷ Die päpstliche Anordnung hätte damit nur den durch das Konzil geschaffenen Rechtsrahmen bestätigt.

Die Rechtslage scheint jedoch mit dem Tridentinum nicht ganz eindeutig geklärt worden zu sein. So hatten die Orden und Kongregationen über die Visitationen offenbar der infolge der nachtridentinischen Organisationsreform der apostolischen Verwaltung geschaffenen Congregazione di Vescovi e Regolari Bericht zu erstatten. Im entsprechenden Fondo beim Archivio Segreto Vaticano findet sich nun ein Rechtsgutachten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem davon berichtet wird, dass der Peruginer Bischof Filippo Amadei (reg. 1762–1775) im Jahre 1764 angekündigt habe, „sämtliche Kapellen und öffentliche wie private Oratorien“ zu visitieren, „gleich ob sie mit Klöstern oder Regularkonventen unierte oder abhängig sind“ („tutte le Cappelle, e gli Oratorj pubblici, e privati, benchè uniti à Monasterj, e conventi de Regolari, e da questi unicamente dipendenti, ne essendo alli medesimi Regolari riunito“).³²⁸⁸ Davon wären auch die von S. Pietro

3284 Tridentinisches Konzil, 21. Sitzung, 16. Juli 1562, Kanon 8, *ibid.*, S. 731.

3285 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Dekret über die Regularen und Nonnen, Kapitel 1, *ibid.*, S. 776.

3286 ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), Band-Index mit Bezug auf S. 292. Leider habe ich das Dokument nicht im Original einsehen können. Ich kann es daher weder genau datieren noch angeben, ob sich diese Bestimmung tatsächlich nur auf Regularkirchen ohne Pfarrfunktion bezogen hat.

3287 So z. B. bei der Visitation von S. Costanzio vom 28. April 1561 im Auftrag von Bf. Ippolito della Corgna, vgl. ASPi, P.D. 4 (Beneficiorum C), S. 711–714.

3288 Archivio Segreto Vaticano, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap. Nr. 174, Scrittura „Sopra la Visita delle chiese“, f. 14r.

in Perugia abhängigen Kapellen betroffen gewesen. Dies bezeichnet der Verfasser des Rechtsgutachtens zwar zunächst als „unerhörten Fall“, fühlt sich dann aber genötigt, das alleinige Visitationsrecht der Cassinensischen Kongregation über die von S. Pietro abhängigen Kapellen als beispielhaften Fall für das Verhältnis von Bischöfen und Kongregationen bei der Visitation von Ordenskirchen ausführlich zu begründen. Dabei spricht der Verfasser dem Bischof das Visitationsrecht über Ordenskirchen nicht nur mit einem Verweis auf die tridentinischen Dekrete ab, sondern auch mit späteren Urteilen der apostolischen Gerichte in Rom und einem entsprechenden Edikt Benedikts XIV. (reg. 1740–1758).³²⁸⁹ Offenbar sind mit „Kapellen“ hier also Altäre bzw. Kirchen ohne Seelsorgebenefizien gemeint gewesen, da Kirchen mit Seelsorgebenefizien ja von den Peruginer Bischöfen im 16. und 17. Jahrhundert durchgehend visitiert worden sind. Das Rechtsgutachten ist jedoch ein eindeutiger Beleg dafür, dass das Visitationsrecht bezüglich der Benefizien von Orden bzw. Kongregationen auch nach dem Tridentinum durchaus weiterhin streitig gewesen war.

Insgesamt bedeutet dies also, dass die Kirche und das Kloster S. Pietro in Perugia wohl deshalb nicht durch die Ortsordinarien visitiert worden ist, weil der Kirche selbst kein Seelsorgebenefizium bestanden hatte.³²⁹⁰ Allerdings wäre entsprechend der hier dargelegten, durch das Konzil von Trient geschaffenen Rechtslage nun zu erwarten gewesen, dass die Mönche von S. Pietro die zahlreichen von dem Kloster abhängigen Kirchen und Klöster visitiert haben. Dies ist auch tatsächlich der Fall gewesen; so finden sich im Archivio di S. Pietro zahlreiche Dokumente zu entsprechenden Visitationen für unterschiedliche Zeiträume.³²⁹¹ Im Zuge einer

3289 Archivio Segreto Vaticano, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap. Nr. 174, Scrittura „Sopra la Visita delle chiese“, f. 13r–33v.

Zu diesem Vorgang finden sich auch im Archivio di S. Pietro einige Akten: ASPi, Mazzo XVI (= Lonzini, et al. 2014, S. 335, Nr. 19). Dass das Visitationsrecht zwischen Mönchen und Bischof noch im 19. Jahrhundert zu Streitigkeiten führte, zeigen die entsprechenden Dokumente in ASPi, Mazzo XXVII (= Lonzini, et al. 2014, S. 340, Nr. 30).

3290 S. dazu oben Kapitel IX.2.

3291 Einschlägig sind hier zunächst die von Maragarini zusammengestellten *Protocolli diversi* und dabei speziell die Bände ASPi, P.D. 4 (Beneficiorum C), 6 (Beneficiorum E) und 8 (Visitationes Ecclesiarum G ab Anno 1614 ad Annum 1666).

Band 6 (E) enthält u. a. „Decreta Monasterii in Visitatione Ecclesiarum“ (f. 906 ff.).

Weitere einschlägige Dokumente befinden sich auch in anderen Fondi:

„Liber visitationum ecclesiarum ab anno 1499 ad annum 1500“ bzw. „Memoriale Visitationis ecclesiarum huius monasterii Sancti Petri perusini per me Ignatium Florentinum Abbatem dignum dicti monasterii ... anno domini 1499 et 1500“, ASPi, Diplomatico, Cassone 7, Nr. 4 (= Lonzini, et al. 2014, S. 144, Nr. 288).

„[...] visitationes beneficiorum ecclesiarum sive prioratuum Monasterii sancti petri de perusia [...] facte per civitatem et comitatum perusie, Tuderti, assisiensis et urbis veteris per reverendissimum in Christo p.d. Bartholomeum de Bergamo abbatem dicti Monasterii [...]“, ASPi, Diplomatico, Cassone 7, Nr. 3, vgl. Leccisotti und Tabarelli 1956 II, S. 147.

ASPi, Lib. div. 13 [Liber visitationum ecclesiarum Monasterii Sancti Petri ab Anno 1670 ad Annum 1754] (= Lonzini, et al. 2014, S. 391, Nr. 18): Visitationen zwischen dem 31. Januar 1670 und dem 22. September 1754.

zukünftigen Untersuchung könnte man diese Protokolle nun auswerten, um auf diese Weise die Normvorstellungen der Mönche von S. Pietro über die von ihnen betreuten Kircheninnenräume zu ermitteln. Diese könnte man dann – nicht zuletzt im Falle von S. Costanzo – mit jenen Normvorstellungen vergleichen, die die Peruginer Bischöfe bei ihren Visitationen derselben Kirchen geäußert haben.³²⁹² Gleichzeitig könnten die Protokolle auch dazu verwendet werden, um die Innenraumgestalt der von S. Pietro abhängigen Kirchen zu unterschiedlichen Zeiten zu rekonstruieren. Einschlägig wären in diesem Zusammenhang auch die umfassenden, im Archivio di S. Pietro erhaltenen Kircheninventare, die überwiegend die von S. Pietro abhängigen Kirchen, in einem Fall aber auch die Kirche S. Pietro selbst betreffen.³²⁹³

Insgesamt wäre das Reformideal der unterschiedlichen Peruginer Reformbischöfe für den Kircheninnenraum auch aus den Protokollen der übrigen von ihnen visitierten Kirchen abzuleiten. Möglicherweise haben sie mit ihrem Reformideal die Mönche von S. Pietro indirekt beeinflusst, wie dies ja auch bereits bei der 1567 erfolgten Verlagerung des Sakramentstabernakels der Fall gewesen zu sein scheint.³²⁹⁴

ASPi, Lib. div. 14 [Visitationes Parochiarum et Ecclesiarum Monasterii Sancti Petri Perusiae Abbate Reverendissimo Patre Domino Iosepho M. Bortoletti Veronense Tomus Primus 1763] (= Lonzini, et al. 2014, S. 391, Nr. 19) Visitation 1753.

ASPi, Lib. div. 16 [Visitationes ecclesiarum 1771] (= Lonzini, et al. 2014, S. 392 f., Nr. 22): Visitation 1771.

ASPi, Mazzo XXVII enthält Visitationsprotokolle, u. a. zwischen 1640 und 1822, vgl. Lonzini, et al. 2014, S. 340, Nr. 30.

ASPi, L. E. 292 (Lonzini, et al. 2014 = 231 Lamberti) Visita (1787–1788), vgl.

Leccisotti und Tabarelli 1956 II, S. 544 f.

Das Archivio di S. Pietro enthält auch zahlreiche Vorgänge zur Reform der von ihm abhängigen Frauenklöster. Hier scheint das Visitationsrecht zwischen den Mönchen und dem laut den Vorschriften des Tridentinischen Konzils eigentlich zuständigen Bischofs streitig gewesen zu sein; entsprechende Vorgänge befinden sich etwa in ASPi, P.D. 28 (Monialium DD).

Siehe zu den Visitationsprotokollen im Archivio di S. Pietro auch Leccisotti und Tabarelli 1956 II, S. 263 f.

- 3292** Die Visitationsprotokolle der Mönche von S. Pietro zu S. Costanzo finden sich im Bereich der *Protocolli diversi* unter ASPi, P.D. 4 (Beneficiorum C), f. 711, 716; P.D. 8 (Visitationes Ecclesiarum G ab Anno 1614 ad Annum 1666), f. 20, 34, 56, 74. Möglicherweise sind diese Dokumente noch durch weitere Quellen anderer Fondi dieses Archivs zu ergänzen. Für die Visitationsprotokolle der Bischöfe zu dieser Kirche s. o. Fn. 3268.

Möglich ist jedoch auch, dass die in S. Pietro bewahrten Visitationsprotokolle der abhängigen Kirchen wenigstens zum Teil lediglich Kopien der bischöflichen Visitationen gewesen sind. Darauf verweist z. B. der Umstand, dass z. B. das Visitationsprotokoll von S. Costanzo vom 28. April 1561 offenbar eine bischöfliche, und nicht etwa eine von den Mönchen durchgeführte Visitation protokolliert (vgl. ASPi, P.D. 4 (Beneficiorum C), S. 711–714).

- 3293** ASPi, Mazzo XXV (= Lonzini, et al. 2014, S. 339) enthält Inventare der von S. Pietro abhängigen Kirchen zwischen 1575–1791, sowie einige undatierte Inventare. Ein Inventar der Kirche S. Pietro selbst von 1681 ist offenbar enthalten in ASPi, Lib. div. 92 (= Lonzini, et al. 2014, S. 419 f., Nr. 93).

- 3294** S. o. Kapitel IX.2.

Zu erwarten wäre angesichts der oben dargestellten Rechtslage darüber hinaus, dass das Kloster S. Pietro durch die Oberen der Cassinensischen Kongregation visitiert worden wäre, da diesen durch die Konzilsdekrete ja die Aufgabe übertragen worden war, für die Durchsetzung der Ordensreform in den Mitgliedsklöstern zu sorgen. Dies ist nun in der Tat der Fall. So findet sich innerhalb der *Protocolli diversi* im Archivio di S. Pietro das (leider nur schwer lesbare) Protokoll einer Visitation des Klosters S. Pietro durch die Cassinensische Kongregation vom 9. Dezember 1645 (Dok. 23).³²⁹⁵ Danach haben die Visitatoren der Kongregation zunächst den Kirchenraum von S. Pietro besichtigt. Dort sei die Heilige Eucharistie in einer vergoldeten Silber-Pyxis auf einem Korporale und damit in adäquater Form aufbewahrt worden. Anschließend habe man die Sakristei visitiert, wo man das Heilige Öl in einer versilberten Vase in angemessener Form bewahrt gefunden habe. Des Weiteren hätten sich dort die heiligen Reliquien und der Kirchenschmuck befunden. Schließlich habe man die Altäre in der Kirche visitiert, an denen man nichts zu beanstanden habe.³²⁹⁶ Das gesamte restliche Protokoll widmet sich der Visitation der Angehörigen des Klosters.

Damit gehört dieses Dokument zu jenen Protokollen, bei denen der Kircheninnenraum nur sehr oberflächlich visitiert und ein Schwerpunkt auf die Visitation des Klerus bzw. der Mönche gelegt wurde. Grundsätzlich scheint die Schwerpunktsetzung im Ermessen der einzelnen Visitatoren gestanden zu haben; so hatte etwa Domenico Bollani in den oben genannten Protokollen innerhalb der Stadt Brescia einen Schwerpunkt auf die Kircheninnenräume gelegt, während er bei den Kirchen im Umland vor allem die Disziplin der einzelnen Benefizieninhaber ermittelte. Im Gegensatz dazu hatte Carlo Borromeo in Brescia ausführlich sowohl den Klerus wie auch die Kircheninnenräume visitiert; ähnlich liegt der Fall bei Lorenzo Priuli in Venedig.

Zukünftig wäre durch eine Breitenanalyse der Visitationsakten der Cassinensischen Kongregation zu ermitteln, welche Schwerpunkte die Kongregationsvisitatoren über die Zeit hinweg bei den Visitationen der Einzelklöster gesetzt haben. Außerdem wäre zu rekonstruieren, welche Standards sie bei der Beurteilung der Kircheninnenräume gesetzt und ob diese zeitlichen Veränderungen unterworfen waren. Schließlich wäre auch zu fragen, ob sich die Standards der Cassinensischen Kongregation von jenen der Einzelklöster unterschieden haben, wenn diese die von ihnen abhängigen Kirchen visitiert haben.

Auch das Kloster S. Pietro hat die von ihm abhängigen Kirchen visitiert; die entsprechenden Protokolle finden sich im Archivio di S. Pietro. Dabei haben insbesondere die von dem Abt und Kunstgelehrten Francesco Maria Galassi im späten 18. Jahrhundert durchgeführten Visitationsakten einen hohen Quellenwert, da sie, anders als viele bischöfliche Protokolle und Dekrete, umfassende Informationen zur Umgebung, der Menschen und den Gebäuden beinhalten. Sie wurden daher auch zu einer wesentlichen Quellengrundlage der *Memorie storiche* von Galassis Nachfolger Mauro Bini.³²⁹⁷

3295 ASpi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 1025–1033.

3296 ASpi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 1025.

3297 Tosti 2014, S. 22.

Die Cassinensische Kongregation scheint bei ihren nachtridentinischen Visitationen im Übrigen nicht frei gehandelt zu haben, sondern vielmehr einem übergreifenden Kontrollorgan unterworfen gewesen zu sein, nämlich der römischen Kurie. So findet sich in den Akten der 1588 im Zuge der nachtridentinischen Rationalisierung der päpstlichen Regierung gebildeten Congregazione dei Vescovi e Regolari ein 17 Blatt starker Bericht mit der Überschrift „Visitationes Mon’ij Cassinensis“.³²⁹⁸ Dabei handelt es sich um die Abschriften der Protokolle einer Visitationskampagne, die offenbar der Kurialverwaltung zur Kenntnis zu übermitteln war.³²⁹⁹ In dem Bericht findet sich unter anderem auch das Protokoll einer Visitation von S. Pietro in Perugia vom 19. April 1664. Hier scheint der Kirchenbau von S. Pietro jedoch gar nicht besichtigt worden zu sein; vielmehr geht es in dem Bericht lediglich um die Disziplin der in S. Pietro lebenden Kleriker und Mönche.

Die Tatsache, dass entgegen den Bestimmungen des Tridentinischen Konzils auch die päpstliche Kurie in das Visitationswesen der Orden eingebunden war, verweist auf den Umstand, dass sich nach dem Tridentinum statt der dort eigentlich vorgesehenen Stärkung der Bischöfe ein Trend zur Zentralisierung auf päpstlicher Ebene ereignet hatte, bei dem die Ausbildung einer fortschrittlichen Herrschafts- und Verwaltungsstruktur insbesondere durch die Reform der Kurie eine entscheidende Rolle spielte.³³⁰⁰ Teilweise setzten einzelne Akteure wie etwa die Orden und Kongregationen, die sich durch die durch das Konzil von Trient angeordnete Herrschaftsakkumulation bei den Bischöfen in ihren bisherigen Rechten beschnitten sahen, auch auf den Papst und die Kurie, um durch den Erlass neuer Privilegien die Konzilsbestimmungen wenigstens teilweise wieder abzumildern und die eigene Position gegenüber dem Bischof zu erhöhen.

3298 Enthalten im Kodex: ASVa, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap. 174. Der Kodex ist nicht paginiert.

3299 Da die visitierenden Mönche Angehörige der Cassinensischen Kongregation gewesen sind und ihre Amtsgewalt aus einer Wahl durch deren Generalkapitel beziehen, scheint es sich lediglich um einen Bericht an die Kurialverwaltung und nicht um eine gesonderte, externe Apostolische Visitation gehandelt zu haben, wie dies der Name des Fondo nahelegt („Visita Ap.[ostolica] 174“).

Der einschlägige Text steht am Beginn des Protokolls und lautet: „Nos P. Angelicus à Ferraria Abbas S. Angeli de Caverro [?], et P. Camilus a Murina Abbas S. Dromt[...?] de Binonia Visitatores Con’is ostra Cassinensis per provinciis Neapolitana, Romana, et Etrusca capitoulo generali celebrato Parma die 15 Maij 16[verschwindet im Einband] Canmite’ [?] eletti, et pre Listam eiusdem capituli generalem enunciati prout in registro actorum dicti Capituli constat. Volentes iniuncto? nobils munere quam [?] decet una [?], et diligentia perfungi [?] in hoc Monasterio S. Petri una’nennimus [?], ubi à Revo [...]“.

3300 Vgl. zum Wirken einzelner Reformbischöfe und von Päpsten wie Pius IV., die entgegen des ursprünglich geplanten Reformmodells die Umsetzung der Tridentiner Beschlüsse an sich zogen, sich damit als Entscheidungs- und Ausführungsorgan durchsetzten und so zu einer Zentralisierung und Vertikalisierung der kirchlichen Hierarchie und damit dem Entstehen der nachtridentinischen Konfessionskirche entscheidend beitrugen: Prodi 1972, S. 210 f.; Lutz und Kohler 2002, S. 155; Gerhard Müller, s.v. Tridentinum, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 34 (2002), S. 62–74, hier S. 72.

Auch solche Prozesse der nachkonziliaren Herrschafts- und Verwaltungsarrondierung konnten teils erhebliche Auswirkungen auf die Gestaltung von Kircheninnenräumen und ihrer Benutzung nach sich ziehen. Und auch in dieser Frage kann das Archivio di S. Pietro zahlreiche Aufschlüsse liefern. So findet sich im Band 3 der *Protocolli diversi* beispielsweise ein Privileg Sixtus' V. aus dem Jahr 1587, das den Cassinensen auch weiterhin das Recht zusichert, die Beichte abzunehmen.³³⁰¹ Daher erklärt sich auch, warum sich an der inneren Eingangswand von S. Pietro zwei Beichtstühle finden, obwohl S. Pietro keine Pfarrfunktion besessen hat.³³⁰² Des Weiteren enthält dieser Band eine Kopie einer Bulle Pius' IV. aus dem Jahr 1565, mit dem er der Cassinensischen Kongregation das Privileg zusprach, Tragaltäre zu weihen und zu diesem Zwecke das eigentlich allein dem Gebrauch durch die Bischöfe vorbehaltene Pontifikale zu nutzen.³³⁰³ Verboten bleibt ihnen jedoch der Gebrauch von Hirtenstab und bischöflicher Mitra. Aus diesem ausdrücklichen Verbot geht hervor, dass es den Cassinensen bei der Erwirkung des Privilegs nicht nur darum gegangen war, um, wie es im Text des Privilegs heißt, einer wachsenden Zahl von Benefizieninhabern die Abhaltung von Messfeiern an einem geweihten Altar zu ermöglichen, sondern auch, um den eigenen Rang im Vergleich mit dem Bischof zu erhöhen. Der Rang- und Privilegienstreit mit dem Bischof, der sich in S. Pietro bereits seit der Gründung des Klosters nachweisen lässt und später erneut in der Frage des Visitationsrechts virulent werden wird, war also auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von einiger Bedeutung. Wie noch aufzuzeigen ist, wird er zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch einmal ursächlich für eine Umgestaltungskampagne in S. Pietro werden.³³⁰⁴

Im Jahre 1567 erlässt Pius V. den Mendikantenorden in einem Motu Proprio umfangreiche Privilegien, mit denen er ihnen Rechte zuschreibt, die nach den Konzilsbestimmungen nun eigentlich ausschließlich den Bischöfen zugekommen wären, darunter nun auch hier die Abnahme der Beichte.³³⁰⁵ Außerdem wird den Mendikanten unter anderem das Recht zugesprochen, ohne Behinderung durch den Bischof Benefizien zu vereinigen und gleichzeitig mit dem Bischof in der Kathedrale in ihren Kirchen zu predigen. Außerdem hat der Bischof Regularen zur Seelsorge zuzulassen.³³⁰⁶ An Festtagen können alle Gläubigen in den Kirchen der Brüder Messen hören.³³⁰⁷ Das bedeutet, dass also auch in Kirchen, die keine Pfarrfunktion ausgeübt haben, zu bestimmten Zeiten im Jahre mit der Anwesenheit von Laien im Gottesdienst zu rechnen ist.

3301 ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), S. 133bis. Zur eingeschränkten Zulassung der Abnahme der Beichte in cassinensischen Klöstern vgl. Trolese 1980, S. 61 mwH.

3302 Zu den Beichtstühlen s. u. Kapitel **XII.4**.

3303 ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), S. 194 f.; laut Band-Index auch S. 198.

3304 S. u. Kapitel **XI.7**.

3305 ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), S. 210–232.

3306 ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), S. 221–224.

3307 ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), S. 223.

Dieser Befund gilt nun auch direkt für S. Pietro in Perugia, da die Privilegien für die Mendikanten mit einer Bulle Pius' V. noch im Jahre 1567 auf die Cassinensen ausgeweitet worden ist.³³⁰⁸ Im Vorwort wird als Grund hierfür ausdrücklich eine nachkonziliare Übergriffigkeit der Bischöfe auf althergebrachte Rechte der Cassinensen genannt.³³⁰⁹

Im Jahre 1628 werden per Dekret die Privilegien der cassinensischen Äbte erweitert, wobei als Privilegiengeber nun nicht der Bischof, sondern vielmehr die *Sacra Congregatio Rituum*, also ein Organ der Kurie, in Erscheinung tritt.³³¹⁰ In dem Dekret gestand die Ritenkongregation den cassinensischen Äbten den zuvor zunächst verbotenen Gebrauch eines Baldachins und gewisser Mess-Assistenten („Ministri“) wieder zu. Dabei geht es auch hier wieder um einen begrenzten Gebrauch des eigentlich den Bischöfen vorbehaltenen Pontifikales durch die Cassinensen. Die Äbte sollten die Baldachine jedoch nur zurückhaltend und mit der geschuldeten Konvenienz, ohne Pomp und Gold, und zwar nur an drei zu den höchsten Festen des Jahres zählenden Tagen des Jahres einsetzen. Da man es früher mit dem Einsatz der Priester übertrieben habe, würden nun nicht mehr als zwei Diakone und Presbyter als Assistenten zugelassen sowie ein Diakon und ein Subdiakon zum Singen des Evangeliums und der Epistel. Die insgesamt sechs Priester seien mit Pluvialen, zwei mit Planeten und zwei mit Tunicellen in den zum jeweiligen Fest passenden Farben auszustatten. Außerdem stellte die Ritenkongregation ausdrücklich fest, dass die Äbte der Cassinensischen Kongregation keinen fixen Abtsthron in Altarnähe besitzen dürften („*sede suam Abbatialem fixam & permanentem prope Altare*“), da ein solcher den Bischöfen vorbehalten sei. Schließlich ist es nach dem Inhalt des Dekrets der Ritenkongregation auch nicht zugelassen, dass die sechs genannten Priester-Assistenten im Chorgestühl Platz nehmen.

Erneut wird also deutlich, dass es den Cassinensen bei der Erlangung von Privilegien für den Gebrauch des Kircheninnenraumes um einen Rangvergleich mit den Bischöfen geht.³³¹¹ Auch bei der erneuten Privilegienerteilung können sie einige Erfolge erzielen, doch ist die Ritenkongregation offensichtlich bemüht, den Bischöfen auch zukünftig einen besonderen Rang zu erhalten, der sich nicht zuletzt in besonderen Privilegien bei der Gestaltung und Nutzung des Kircheninnenraums niederschlagen soll. So wird den Äbten die Benutzung eines Baldachins nur zeitweise zugestanden und die Benutzung eines permanenten Thrones ganz verwehrt, während die Bischöfe diese Rechte offensichtlich genießen sollen. Mit dem Verbot eines ständigen Abtsthrons, das durch die Ritenkongregation offensichtlich nicht neu erlassen, sondern vielmehr nur bestätigt wird, ist also schließlich zu erklären, warum

3308 ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), S. 240–257.

3309 ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), S. 243.

3310 ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), S. 335 f (durchgängig beschriftete Doppelseite).

3311 Dies betrifft auch noch weitere Vorgänge. So ließen sich die Äbte von Subiaco durch Alexander IV. den Gebrauch des Pontifikales unter anderem zur Segnung von Paramenten zugestehen, ASPi, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), S. 20, 92.

im Chorgestühl von S. Pietro um 1591/92 im Chorhaupt nicht etwa ein Abtsthron eingerichtet, sondern vielmehr jene ungewöhnliche Lösung gewählt wurde, zwei vorbestehende Türen zu einer neu geschaffenen Aussichtsterrasse führen zu lassen. Der Baldachin über dem Altar von S. Pietro war, wie oben herausgearbeitet, wahrscheinlich im Zuge einer Umgestaltungskampagne des Altarbereichs um 1630 geschaffen worden.³³¹² Der enge zeitliche Zusammenhang gibt zunächst zu der Vermutung Anlass, dass seine Schaffung eine direkte Folge des Privilegienerlasses aus dem Jahr 1628 ist, doch scheint der Baldachin entgegen dem Privilegientext auf eine permanente Nutzung hin geplant gewesen zu sein. Möglicherweise handelt es sich bei dem heute noch erhaltenen Baldachin im Innenraum von S. Pietro aber auch nicht um einen Baldachin jenes Typs, der in dem Privileg gemeint war. Dort scheint es nämlich eher um Baldachine zu gehen, die einen Amtsträger ehren, während der heute noch erhaltene Baldachin in S. Pietro der Ehrung des Altars dient.³³¹³ Möglicherweise sollte der Privilegientext also der Nutzung eines derartigen Baldachins gar keine Restriktionen auferlegen. Denkbar ist aber auch, dass der Baldachin von S. Pietro tatsächlich nur zu bestimmten Anlässen genutzt und erst in späterer Zeit permanent im Kircheninneren von S. Pietro belassen wurde. Damit ist womöglich zu erklären, warum der Baldachin nicht etwa durch die Versendung von Säulen permanent gestellt, sondern durch die Verwendung eines Seils betont ephemeral gestaltet war.³³¹⁴

Die obigen Ausführungen machen schließlich deutlich, dass die bisher genannten Quellentypen auch geeignet sind, Aufschlüsse darüber zu geben, wie die Kircheninnenräume und ihre Unterräume konkret genutzt worden sind, und wie die konkreten Nutzungsansprüche die Ausstattung – etwa mit bzw. ohne Baldachine und Throne – beeinflusst haben.³³¹⁵ Die Umstände der Privilegienerteilung für die Cassinensen und Mendikanten haben außerdem aufgezeigt, dass die Implementierung der tridentinischen Reform tatsächlich zu Veränderungen in der Nutzung der Kircheninnenräume geführt haben könnte, da sich die Orden ja genötigt gesehen hatten, sich überkommene Rechte in der Raumnutzung auf Dauer festschreiben zu lassen.

3312 S. o. Kapitel X.4.c).

3313 Vgl. zu den unterschiedlichen Baldachintypen Fondazione per l'istruzione agraria in Perugia, Mezzanotte und Farnedi 2005, S. 13–33 (zur Ehrung von Amtsträgern insb. S. 14; zur Ehrung des Altars und der dort befindlichen Eucharistie s. S. 41) und N. N., s. v. Baldachin, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 1 (1987), S. 384, jeweils mwL.

3314 Die ephemere Verwendung des Baldachins in S. Pietro wird auch hervorgehoben in Fondazione per l'istruzione agraria in Perugia, Mezzanotte und Farnedi 2005, S. 19–21. Dort wird die Zurschaustellung von Ephemeralität jedoch mit dem Geschmack im Zeitalter des Barocks begründet. Diese würde sich nicht zuletzt in der durch Borromini überlieferten Überzeugung Berninis niederschlagen, wonach ein Baldachin nicht etwa durch Säulen, sondern vielmehr durch einen Stab getragen würde. Daher wolle er in jedem Fall darstellen, dass der Baldachin durch auf den Säulen stehende Engel getragen würde, wodurch dieser chimärenhaft wirke, vgl. *ibid.*, S. 20 f. mit dem entsprechenden Zitat Borrominis.

3315 Hinweise zur liturgischen Nutzung finden sich ausführlich in den Visitationsprotokollen des Carlo Borromeo (vgl. beispielsweise die ausführliche Beschreibung des Ablaufs der Sonntagsmessen und der weiteren Gottesdienste in der Doppelkathedrale von Brescia, transkribiert bei Turchini und Archetti 2003a, S. 50r–52r).

Zukünftig wird dabei auch zu untersuchen sein, welche Veränderungen die Reform der liturgischen Bücher herbeigeführt hat. So hatte das Tridentinische Konzil dem Papst die Aufgabe übertragen, unter anderem ein reformiertes Missale zu erarbeiten, um die Abhaltung der Messfeier so einheitlich und verbindlich zu gestalten.³³¹⁶ Das reformierte Missale Romanum wurde im Jahre 1570 durch Papst Pius V. erlassen mit der Folge, dass erstmals in der gesamten Christenheit grundsätzlich nach demselben – römischen – Messritus zelebriert wurde.³³¹⁷ Zu vermuten ist also, dass der Messvollzug in den Kircheninnenräumen nach 1570 in den meisten Kirchen verändert worden sein muss, doch steht hier noch die Erforschung aus, wie diese Veränderung konkret gestaltet gewesen sein wird. Das Missale Romanum selbst liefert hier keinerlei Aufschlüsse, da es keine konkreten Anweisungen über den Messvollzug in den gegebenen Kircheninnenräumen beinhaltet. Weitere durch den Papst erlassene Bücher zur Reform der Liturgie waren das Martyrologium Romanum von 1584, das Pontificale Romanum von 1595/96 sowie das Rituale Romanum von 1614.³³¹⁸ Infolgedessen erneuerten auch die benediktinischen Orden im Jahre 1613 ihre Messbücher, Breviere und Zeremonienbücher.³³¹⁹ Im Rahmen zukünftiger Forschungen wären also die insbesondere in der Signaturgruppe C. M., aber auch in der Sakristei und im Lesepult in der Kirche sowie in der Biblioteca Augusta erhaltenen liturgischen Bücher mit jenen abzugleichen, die in S. Pietro ab 1613 Geltung gehabt haben.³³²⁰ Dabei wäre zu untersuchen, ob der Liturgievollzug im Kircheninnenraum von S. Pietro Veränderungen unterworfen gewesen wäre. Möglicherweise ließe sich auf diese Weise ermitteln, ob für die ab 1591 erfolgte Umgestaltung der Raumdisposition der Kirche auch liturgische Motive ursächlich geworden sind; vielleicht wurde durch die Messbücher von 1613 eine liturgische Umstellung offiziell sanktioniert, die schon in den Jahren zuvor in den cassinensischen Kircheninnenräumen praktiziert worden war, und die beispielsweise einen Retrochor erforderlich gemacht hatte. Besonders interessant scheint in diesem Zusammenhang die Gattung der Zeremoniale zu sein, da diese möglicherweise ganz konkrete „Regieanweisungen“ bezüglich des Messvollzugs im Kircheninnenraum beinhalten und damit mittelalterlichen Ordinarienbüchern ähnlich wären. Offenbar enthalten außerdem die Missale der Cassinensischen Kongregation konkrete Anweisungen über den liturgischen Gebrauch der Kirchengestaltung.³³²¹

3316 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Index der Bücher – Katechismus – Brevier und Missale, CODdt., S. 797.

3317 Ausnahmen bestanden auch weiterhin u. a. für den ambrosianischen Ritus und den altspanischen Ritus in Toledo und Salamanca; Kopp 2011, S. 94. Vgl. zur Liturgiereform Pius' V. und zum tridentinischen Ritus Fiedrowicz 2014; Galassi 2006; Haunerland 2002 und Theisen 1965.

3318 Kopp 2011, S. 94.

3319 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 225 nach Mazzo XLVIII (= Loncini, et al. 2014, S. 346, Nr. 43).

3320 Zu den in S. Pietro vorhandenen liturgischen Büchern und ihrem Quellenwert s. o. Kapitel IV.4.a).

3321 S. o. Fn. 1855.

e) Der Einfluss von Architekten und weltlichen Bauherren auf die Umstellung zur neuen räumlichen Disposition der Retrochöre

Fraglich ist allerdings auch, ob die Motive für die Umgestaltung der räumlichen Disposition von S. Pietro nicht möglicherweise weitgehend außerhalb der Kirchenreform gelegen haben. Da die erhaltenen Quellen zu S. Pietro in Perugia zu dieser Frage leider keinerlei direkten Aufschluss ermöglichen, kann man sich einer Lösung dieser Frage nur annähern, indem man den Blick erneut auf Kirchen richtet, die in jener Zeit ähnliche Umgestaltungskampagnen durchlaufen haben, und in denen die Quellenlage weit besser ist als in S. Pietro. Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang nun insbesondere, wie sich die Architekten und weltlichen Bauherren zu den Lettnerentfernungen und Chorgestühlsverlagerungen geäußert haben. In den bisher bekannten Quellen begründen sie die Umgestaltungen nämlich jeweils nicht etwa mit neuen liturgischen Anforderungen an den Kircheninnenraum, sondern vielmehr mit der Ästhetik des jeweiligen Baukörpers.

So hat beispielsweise Giorgio Vasari Lettner und abgeschränkte Chorgestühle vor dem Hochaltar offenbar als eine Art nachträglich eingebrachter Fremdkörper empfunden, der die ursprüngliche Schönheit des jeweiligen Baukörpers einschränke. Ein Beispiel hierfür ist die Pieve in Arezzo, die nach Vasari durch die von ihm vorgenommene Entfernung der beiden genannten Strukturen „vom Tod zum Leben auferstanden“ sei („riuscitava da morta a vita“).³³²² Die von Vasari durchgeführten, ähnlichen Umbauten in S. Maria Novella ließen diese für Vasari in ihrem Innern wie eine neue Kirche erscheinen; erst so sei ihre eigentliche Schönheit überhaupt erst sichtbar geworden („nuova chiesa bellissima, come è veramente“).³³²³ Sollte Vasari tatsächlich von einer nachträglichen Einbringung der Lettner ausgegangen sein, so unterlag er jedoch einem Irrtum, da diese Einbauten zumindest in den von ihm umgestalteten Florentiner Mendikantenkirchen S. Croce und S. Maria Novella seit ihrer Errichtung Bestandteile des Kircheninneren gewesen waren.³³²⁴ Ganz ähnlich wie Vasari scheinen die *Operai*, also die aus Vertretern der Stifterfamilien zusammengesetzten Baugremien der beiden Bettelordenskirchen, die entsprechenden Eingriffe bewertet zu haben. So sprechen sie Herzog Cosimo I. mit der Anordnung der Entfernung des Langhauschores und des Lettners zu, die Hindernisse beseitigt zu haben, die „dem Auge die freie Sicht und die Schönheit des herrlichen Tempels behinderten“.³³²⁵ Damit ging es sowohl dem Architekten Vasari, als auch den *Operai* um die Entfernung von Sichtbehinderungen, jedoch nicht in

3322 Vasari 1550; 1568 ed. Bettarini und Barocchi 1987, S. 406; Vasari 1568 ed. Milanesi 1878a, S. 475.

3323 Vasari 1568 ed. Milanesi 1881, S. 710; vgl. Kilian 1997, S. 308 f.; Hall 1979, S. 5. S. dazu oben ausführlich Kapitel I.2.d).

3324 Vgl. Hall 1970; Hall 1973; Hall 1974b; Hall 1974a; Hall 1979.

3325 „Cosimo I dopo di avere sgombrato le tre Navate dal Coro, e dal Ponte che le occupavano nel mezzo, ed impedivano all’occhio la vista libera, e vaghezza del magnifico tempio, [...]“; Ausschnitte aus den Aufzeichnungen der Opera di S. Maria Novella nach Hall 1979, S. 168–170 (Dok. 3), S. 168.

Zusammenhang mit dem liturgischen Geschehen am Hochaltar, sondern weil sie eine entsprechende freie Sicht auf den Baukörper aus geschmacklichen Gründen bevorzugten. Marcia Hall sprach in diesem Zusammenhang von der „Vorliebe von Renaissance und Barock für den vereinheitlichten Raum („Renaissance and baroque preference for a unified space“).³³²⁶

Besonders aufschlussreich ist auch die Tatsache, dass in S. Croce ursprünglich nur die Lettnerentfernung, nicht aber die Verlagerung des Chorgestühls geplant gewesen war. Vielmehr scheint diese Maßnahme erst in einem zweiten Schritt avisiert worden zu sein, um dem ursprünglichen Ziel, einen möglichst unbehinderten Blick auf die Architektur des Baukörpers werfen zu können, noch näher zu kommen. So geht aus einem Brief der *Operai* von S. Croce an Cosimo I. vom 21. Juli 1566 hervor, dass sie einen Teil des Langhauschores niedergelegt hatten, um sich zu bestätigen, zu welch „wunderschönem und herrlichen Tempel“ („bellissimo et magnifico tempio“) die Kirche werden würde, wenn man das Chorgestühl tatsächlich in die *Cappella maggiore* verlagern würde. Dies sei die Überzeugung von „jedermann, der dies gesehen habe, besonders und umso mehr jedoch der Architekten und Kenner“. Tatsächlich gab es jedoch auch Bedenkenträger, nämlich die Mönche von S. Croce. Diese habe man aber davon überzeugen können, dass man sie alle in der *Cappella maggiore* unterbringen könne, dass eine gute Akustik auch dort gewährleistet sei und dass sie auch von dort aus die erhobene Hostie sehen könnten.³³²⁷ Damit wird also deutlich, dass der Wunsch nach der Chorgestühlsverlagerung gar nicht mit den liturgischen Bedürfnissen der Mönche korrelierte, geschweige denn auf neue liturgische Anforderungen zurückgegangen war. Ausschlaggebend war vielmehr das ästhetische Bedürfnis der Laien und Architekten und nicht zuletzt des Landesherrn, Cosimo I.,³³²⁸ gewesen, die die Mönche überhaupt

3326 Hall 2006, S. 231; an anderer Stelle: „What Vasari sought first and foremost was a unified space *à la Renaissance*“, Hall 1979, S. 8.

3327 „[...] Et per quanto apparisce per quella parte che s'è tutta messa in terra, quando detto coro si levasse del tutto, apparirebbe bellissimo et magnifico tempio, et tutto il corpo della chiesa saria senza comparatione molto più bello et dilettevole all'occhio; e questa è opinione universale di ciascuno che l'ha vista, e particolarmente di più architettori et periti, et a noi molto satisfà. Rimettendo pur tutto al prudentissimo et sapientissimo giudicio et al parere di quella. Advertendo Vostra Eccellentia Illustrissima che sia molto ben considerato, che, tirato l'altar maggiore innanzi quanto si può, et accresciuto alquanto le scalee, et levato una scaletta di dietro che non sarà più necessaria, s'acquista circa braccia quattro di spazio, tanto che la cappella resterà capacissima per ricetto de' frati; et di già si è provato con tutti i lor frati che sono sessanta, e ci avanza luogo et le voci ci si sentono benissimo, et non punto meno che nel coro vecchio. Et quando si levasse la tavola che è molto grande, la cappella appareria maggior, e con più grazia, et si guadagnaria la vista di tutte quelle finestre maggiori che sono molto belle, e li frati potriano veder levare il Sacramento, e in sull'altare si portria mettere uno ciborio o un Crocifisso, come hanno Santo Spirito, la Nuntiata et Sancto Pietro Maggiore, e risparmierebbesi spesa“, Brief der *Operai* von S. Croce an Herzog Cosimo I. von 21. Juli 1566; zit. nach Hall 1979, S. 169f. (Dok. 3), S. 169.

3328 Nach dem Zeugnis Vasaris war Cosimo I. die treibende Kraft hinter diesen Maßnahmen (s. o. Kapitel I.2.d)). Fraglich ist jedoch, ob diese möglicherweise panegyrisch motivierte Tatsachenbehauptung den tatsächlichen Hergang der Ereignisse widerspiegelt. Die Quellen, nach denen Cosimo durch die *Operai* – wie hier

erst zu überzeugen hatten. In S. Maria Novella scheinen die Mönche auch erst der neuen räumlichen Disposition zugestimmt zu haben, als ihnen Vasari einen alternativen Zugang baute, damit die Dominikaner auch weiterhin das Chorgestühl erreichen konnten, ohne dabei gesehen zu werden.³³²⁹ Außerdem wird an dieser Stelle eine weitere Besorgnis der Mönche deutlich, die bei der Verlagerung von Chorgestühlen zu berücksichtigen war, nämlich die Gewährleistung einer guten Akustik für die im Chorgestühl vollzogenen Gesänge und Gebete. Da ähnliche Erwägungen auch bei anderen Umbauprojekten deutlich werden, wird eine zukünftige Erforschung der Entwicklung hin zur Retrochordisposition im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts auch derartige unmittelbar praktische Anforderungen an die jeweilige räumliche Disposition zu berücksichtigen haben.³³³⁰ Für Florenz sind mit den Kirchen S. Croce und S. Pier Maggiore außerdem weitere Exempel nachweisbar, bei denen die Verlagerung von Lettnern und vor dem Altar angesiedelten Chorgestühlen nicht auf die Initiative von Geistlichen, sondern auf Anordnung des Landesherrn – in beiden Fällen Herzog Cosimo I. – geschah.³³³¹

Oben ist bereits angedeutet worden, dass zumindest in einem Fall auch offizielle Vertreter der tridentinischen Reform die Einrichtung von Retrochören angeordnet haben. Dabei handelt es sich um den Venezianer Patriarchen Lorenzo Priuli, der bei seinen zwischen 1591 und 1598 erfolgten Pastoralvisitationen venezianischer Kirchen in drei Fällen entsprechende Umgestaltungen forderte.³³³² Die von ihm im Falle der Kirche S. Margherita gegebene Begründung ähnelt dabei jener der in diesem Kapitel zitierten Architekten und Auftraggeber: Die Kirche würde aus seiner Sicht dadurch „viel größer“ („molto maggiore“) erscheinen und „noch viel

dargelegt – zumindest von der Notwendigkeit einer Verlagerung des Chorgestühls überzeugt werden musste, legen jedenfalls eine eher passive Rolle des Herzogs nahe.

3329 1564 erhielt Vasari folgende Anweisung von den Dominikanern: „Far l'entrata dietro alle Capelle (sic), che si possa di dormitorio venire in coro, servirà, che i Frati non siano visti“, Hall 1979, S. 168; Hall 2006, S. 230, Fn. 51.

3330 Die Frage der Akustik wird insbesondere in Zusammenhang mit den Cassinensen diskutiert, weil nach einer bisher nicht belegten Behauptung die Bedeutung liturgischer Gesänge in dieser Kongregation einen besonderen Stellenwert genossen hätten. Winkelmes 2001 behauptet, dass die Cassinensen von 1490 bis 1542 deshalb Vierungskuppeln eingerichtet hätten, weil bei Anordnung der Chorgestühle unter diesen Kuppeln die Akustik besonders vorteilhaft gewesen sei. Demgegenüber behauptete Ackerman 1977, S. 155, dass die Akustik gerade bei einem Retrochor besonders geeignet gewesen sei, „a proiettare i canti liturgici verso la navata principale“. Zu akustischen Erwägungen in Zusammenhang mit cassinensischen Chören im Allgemeinen und S. Giorgio Maggiore in Venedig im Besonderen vgl. Cooper 1996; Cooper 2006. Die bisher instruktivsten Beiträge zur Frage der Kirchenakustik und der Chorgestühlanordnungen finden sich im Tagungsband Howard 2006 (darunter auch der jüngere Aufsatz von Tracy Cooper); vgl. im Übrigen auch Kilian 1997, S. 312 mwH.

3331 Zu den Umgestaltungen von S. Croce zwischen 1566 und 1584 s. o. Kapitel I.2.d); zur Verlagerung des „coro degli huomini“ in S. Pier Maggiore im Jahre 1568 s. o. Fn. 2788.

3332 S. Margherita (ASPVe, Archivio segreto, Visite pastorali 5, S. 207v–208r, bekräftigt 209v–210r), S. Angelo (ASPVe, Archivio segreto, Visite pastorali 5, S. 384r; beide nach Modesti 2002, S. 41 Fn. 23) sowie S. Agnese (ASPVe, Archivio Segreto, Visite pastorali, 5, S. 372v–373r, 374v; nach Modesti 2002, S. 45 meL).

annehmlicher wirken“ („sarà ancora più commoda“). Daher sei das Gestühl in die *Cappella maggiore* einzubringen, die „zu diesem Zweck hinreichend anzupassen“ sei („assai ben accomodata per questo effetto“).³³³³ Deutlich wird hier also erneut, dass eine Chorgestühlsverlagerung und die von Paola Modesti nachgewiesene, damit einhergehende Entfernung von Sicht- und Zugangsschranken um der Gesamtarchitektur der Kirche willen geschieht. Die Würdigung der Qualität der Architektur hatte bei den venezianischen Visitatoren – im Gegensatz zu manch anderen Regionen – häufig große Berücksichtigung gefunden; so wird beispielsweise die Kirche S. Giorgio Maggiore in einem Protokoll als „von schöner und exquisiter Architektur“ („pulcherimae et exquisitae architecturae“) beschrieben.³³³⁴ Mit seiner Forderung nach größerem Raum und erhöhter „Commodità“ scheint es Priuli im Beispiel von S. Margherita allerdings nicht zuvörderst um die freie Sicht auf eine hervorragende Architektur, sondern vor allem um die Beseitigung von Enge und eine als angenehmer empfundene Erfahrung von Weite im Innenraum gegangen zu sein. Dennoch teilt er mit den hier beschriebenen weltlichen Akteuren, dass es ihm bei seiner aktiven Befürwortung von Retrochordispositionen weder um kirchenreformerische noch um liturgische Belange geht.

Dies scheint bei der bereits 1581 bei einer Apostolischen Visitation erfolgten Forderung einer Veränderung des Lettners von S. Maria della Carità noch ganz anders gewesen zu sein: Anders als von Paola Modesti vermutet, scheint es hier nämlich eigentlich nicht um die Beseitigung der Struktur gegangen zu sein, zu der es in der Folge kommen sollte. Vielmehr waren in der Anordnung der päpstlich beauftragten Visitatoren noch Alternativen benannt: „Es sollen die vier Altäre entfernt werden, die sich unter dem Chor befinden, oder der Chor entfernt und woanders hingeschafft werden. Es muss geschaut werden, wo ein anderer Ort in der Kirche ihn aufnehmen kann, insofern sie [d. i. die Altäre] nur eben nicht an der Eingangswand aufgestellt werden, wo der Priester dem Hochaltar den Rücken zuwenden würde.“³³³⁵ Wie Modesti nachgewiesen hat, war das Chorgestühl auf der Lettnerstruktur angesiedelt gewesen. Was die Visitatoren hier vor allem zu bemängeln scheinen, ist offenbar, dass Personen während einer an einem Altar gelesenen Messe oberhalb des Altars entlanglaufen können, was, wie Modesti an anderer Stelle herausgearbeitet hat, unter kirchenreformerischen Gesichtspunkten als Decorumsverstoß gegolten hatte.³³³⁶ Dieser Missstand sollte nun entweder durch die Verlagerung der Altäre oder durch die Verlagerung des Chorgestühls abgestellt werden. Diese Interpretation wird eindeutig bestätigt durch den Wortlaut eines Briefs des vom Dogen mit einer Streitschlichtung zur geplanten Umgestaltung

3333 ASPVe, Visite pastorali 5, f. 207v–208r, zit. nach Modesti 2002, S. 41 Fn. 23.

3334 Modesti 2002, S. 41, Fn. 21 meL.

3335 „Amoveantur quattuor altaria quae sunt sub choro, vel chorus tollatur, et tranferatur [sic] alio, ubi ecclesiae situs id ferre videbitur, dummodo non ponantur in frontispicio, ubi sacerdos vertat terga ad altare maius“, ASVe, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica, 96, f. 80v.

3336 Modesti 2002, S. 45.

von S. Maria della Carità beauftragten Marc'Antonio Barbaro aus der Jahreswende 1584/1585.³³³⁷

Hier war es den offiziell mit der Kirchenreform beauftragten Visitatoren also tatsächlich noch um liturgische Erwägungen und nicht etwa um die Raumästhetik gegangen – ein Umstand, der Priulis Anweisungen umso mehr als Ausnahmetatbestand erscheinen lässt. Die Anordnung der Entfernung von mit den Chorschranken verbundenen Altären lässt sich für die Apostolische Visitation von 1581 auch in anderen Fällen nachweisen und scheint insgesamt systematisch erfolgt zu sein. Die Beseitigung von Schranken und die Einrichtung von Retrochören haben die apostolischen Visitatoren jedoch auch in keinem anderen Fall verlangt.³³³⁸

Insgesamt scheinen es jedoch auch in Venedig vor allem die Laien gewesen zu sein, die die Beseitigung von Lettnern und die Rückverlagerung von Chorgestühlen angeordnet haben. Dies wird vor allem deutlich, wenn man, wie dies Paola Modesti unternommen hat, die in der Apostolischen Visitation von 1581 beschriebenen Zustände der Kircheninnenräume mit jenen vergleicht, die Lorenzo Priuli bei seinen Pastoralvisitationen ab 1591 angetroffen habe. So lässt sich für zahlreiche Kirchen nachweisen, dass hier zwischenzeitlich Retrochordispositionen eingerichtet worden waren oder sich gerade neue *Cappelle maggiore* zur Aufnahme neuer Chorgestühle und zahlreiche neue Hochaltäre im Bau befanden.³³³⁹ Und auch bei dem von Paola

3337 Die entscheidende Passage lautet in deutscher Übersetzung: „Nachdem der allerdurchlauchtste Principe sein Grabmonument in der Kirche della Carità errichtet hat, und weil es ihn stark danach verlangt, die Kirche auszuschnücken, indem das ausgeführt wird, was auf dem Konzil von Trient angeordnet worden ist, in dem der Ort entfernt wird, wo heute die ehrwürdigen Kanoniker sitzen, um die heiligen Gottesdienste zu singen (divini uffici), unter dem man die Messen zelebriert und gleichzeitig oben umherläuft, weshalb es notwendig ist, sich dieser Sache anzunehmen.“ Der komplette Brief ist reproduziert bei *ibid.*, S. 59.

3338 *Ibid.*, S. 45. Modesti bringt S. Nicolò dei Mendicoli als mögliche Ausnahme ins Spiel, doch bleibt in den von ihr vorgelegten Paraphrasen unklar, ob die apostolischen Visitatoren tatsächlich die Einrichtung eines Retrochors verlangt haben. Falls dies der Fall gewesen sein sollte, bleiben außerdem die Motive unklar, vgl. *ibid.*, S. 41.

3339 Zwischenzeitlich eingerichtete Retrochordispositionen:

- S. Samuele ASPVe, Archivio segreto, Visita pastorale 5, S. 46v und 50v
- S. Tomà *ibid.*, S. 57v
- S. Giovanni Battista in Bragora, *ibid.*, S. 83r
- S. Geremia, *ibid.*, S. 103r
- S. Leonardo, *ibid.*, S. 134r
- S. Fosca, *ibid.*, S. 212v, 214v
- S. Benedetto, *ibid.*, S. 420v, alle nach Modesti 2002, S. 45, Fn. 48.

(Modesti führt in diesem Zusammenhang auch S. Margherita als zwischenzeitlich umgestaltet auf (S. Margherita, ebenda, S. 198v, 200v); nach den vorliegenden Informationen hat jedoch erst Lorenzo Priuli eine entsprechende Umgestaltung im Jahre 1591 angeordnet (s. o. Fn. 3332).)

Im Bau:

- S. Aponal: Vorhaben, neue *Cappella maggiore* zu bauen, die dann auch das Chorgestühl aufnehmen soll, sowie die beiden flankierenden Kapellen. ASPVe, Archivio segreto, Visita pastorale 5, S. 263v
- S. Bartolommeo: Einbringung des Chorgestühls in die *Cappella maggiore* im Gange, ebenda, S. 330r)

Modesti ausführlich untersuchten Beispiel von S. Maria della Carità scheinen es erst die in einer das Chorgestühl mitbenutzenden Bruderschaft organisierten Laien gewesen zu sein, die die Anordnung zur Veränderung des Lettners der Kirche zum Anlass nahmen, sich für die Beseitigung der Schranke und die Einrichtung eines Retrochors einzusetzen. Dies führte zu einer lang andauernden schweren Auseinandersetzung mit den Regularkanonikern von S. Maria della Carità, die sich durch das Vorgehen der zahlungskräftigeren und sich der Unterstützung des Dogen versichern den Laienbruderschaft, der „Scuola di S. Maria della Carità“, in ihren privilegierten Nutzungsrechten für das Chorgestühl bedroht sahen.³³⁴⁰ Auch hier zeigt sich also die bereits beim Beispiel Florenz beobachtete Konstellation eines Konflikts zwischen Laien und *Religiosi*, bei der erstere als Befürworter und letztere zunächst als Gegner der Einrichtung einer Retrochordisposition in Erscheinung treten.

Insgesamt wird angesichts der hier angestellten Überlegungen deutlich: Um in der Frage der Motive unterschiedlicher Akteure, die sich für oder gegen die Einrichtung von Retrochordispositionen in Italien eingesetzt haben, über Einzelbeispiele herauszukommen und einzelne Akteursgruppen mit ähnlichen Motivlagen und Handlungsweisen identifizieren können, wird man zukünftig die Datenbasis erheblich ausweiten müssen.

f) Der Wandel der Funktionen der Kirchenraum-Durchschrankungen und das Bewusstsein für die Historizität des Kircheninnenraumes

Schließlich gilt es noch darauf hinzuweisen, dass die Forschung bei der Diskussion um die Verbreitung der neuen räumlichen Disposition die Lettner immer nur als Sichtschranken behandelt hat. Bisher ist jedoch noch nicht grundsätzlich die Frage aufgeworfen worden, wie sich die übrigen Funktionen des Lettners über die Zeit hinweg entwickelt haben. Da Autoren wie Hall und Cooper zuvor beispielsweise die Trennung der Laien nach Geschlecht als eine der Hauptfunktionen des Lettners herausgearbeitet hatten, wäre zu fragen, ob nicht auch eine veränderte Haltung zur Notwendigkeit und Tragweite der Geschlechtertrennung Voraussetzung für die Entfernung von Lettnern war.

Genau auf einen solchen Zusammenhang scheint bereits der cassinensische Mönch, Philologe und Historiker Vincenzo Borghini (1515–1580) als Zeitgenosse

- S. Maurizio: Neu errichtete *Cappella maggiore*. Hier Anordnung: „che se le faccia un balaustro di colonnelle corrispondente, ma però tanto basso che possa servire per banca a quelli che si vorranno comunicare“, *ibid.*, S. 449r-v
- S. Antonin: Neue *Cappella maggiore* im Bau, *ibid.*, S. 495r-v
- S. Giovanni Novo: neuer Hochaltar im Bau, S. 543r, alle zit. nach Modesti 2002, S. 45, Fn. 48.

3340 Die komplizierte Nutzung des Chorgestühls durch mehrere Körperschaften, der langgezogene Streit und die ausführliche Kompromisslösung sind quellennah aufgearbeitet bei Modesti 2002, S. 45–52.

Vasari in seinen posthum im Jahre 1585 gedruckten *Discorsi* hinzuweisen.³³⁴¹ So beschreibt Borghini die Lettner als Struktur, die ursprünglich den Klerus vom Volk getrennt habe, sodass das Volk wenig von den alten Altären gesehen habe. Die Lettner würden in Borghinis Gegenwart aber nutzlos geworden sein, da es mittlerweile beispielsweise weder Ungläubige noch Katechumenen gebe. In jüngster Zeit würde man daher nun die Möglichkeit ergreifen, die Kirchen durch die Entfernung der nicht mehr benötigten Strukturen sehr viel schöner und herrlicher erscheinen zu lassen.³³⁴² Obwohl Borghini also den Lettnern nicht die ursprüngliche Funktion einer Trennung nach Geschlecht, sondern nach anderen Kriterien zuschreibt, geht auch er schon von einem Prozess aus, in dem das Erfordernis einer Durchschränkung der Kirche zur Durchsetzung gestaffelter Zugangsberechtigungen für einzelne soziale Gruppen in bestimmte Raumteile der Kirche über die Zeit weggefallen war. Nach der Vorstellung Borghinis ist diese ursprüngliche Funktion die Vorstellung, wonach es Ungläubige und Katechumenen gebe, die man nur in den hinteren, möglichst weit vom Chorbezirk entfernten Teil der Kirche eintreten lassen dürfe, offenbar in Analogie einer Zulassung dieser Gruppen in frühchristlicher Zeit nur in den Narthex.

Es wäre mithin die Frage zu stellen, ob die eigentliche Voraussetzung für die von Vasari aus ästhetischen Gründen vorangetriebene Entfernung der Lettner und Langhauschöre in S. Croce und Santa Maria Novella nicht tatsächlich weniger die tridentinische Reform als vielmehr ein sich seit längerer Zeit vollziehender Prozess der Veränderung in der liturgischen Nutzung des Kirchenraumes gewesen war, an dessen Ende die ursprüngliche liturgische bzw. religionspraktische Notwendigkeit für die Errichtung von Raumschranken weggefallen war, sodass diese nun überhaupt zur Disposition standen.³³⁴³ Zur Lösung dieser Frage bedarf es jedoch eben jener Erforschung der Geschichte des Liturgievollzugs und der religionspraktischen Nutzung im Kircheninnenraum, wie sie oben bereits eingefordert worden ist.

3341 Zu Vincenzo Borghini vgl. Giulio Dolci, s. v. Borghini, Vincenzo, in: *Enciclopedia Italiana* (1930) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-borghini_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-borghini_(Enciclopedia-Italiana)/)); Zugriff am 7. April 2017); Gianfranco Folena, s. v. Borghini, Vincenzo Maria, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 12 (1971) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-maria-borghini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-maria-borghini_(Dizionario-Biografico)/)); Zugriff am 7. April 2017) sowie Farnedi 2011, S. 389 f.

3342 Borghini: „una [...] divisione chiudeva il coro e l'altare e divideva il clero e tutti i ministri sacri del popolo; e pochi si vedranno de gli antichi altari [...]. Il che poi nelle moderne non si è così sempre osservato, come ancora si sono da poco in qua nella maggior parte levati via i sopradetti tramezzi: che ne' tempi nostri a nulla piu non servivano, non ci essendo [...] ne infedeli ne catecumini e così restano oggi le chiese con molta piu bella e magnifica vista: e per questa medesima cagione quelle che di nuovo si sono da 150 anni in qua murate lasciarono quella antica forma non piu in uso, ne conforme a' costumi di questi tempi“, Borghini 1585 II, S. 440; vgl. auch Kilian 1997, S. 305.

3343 Ein historisches Bewusstsein für die historische Entwicklung des Kircheninnenraumes in Bezug auf die Lettner zeigt auch Jean Baptist Thiers, der 1688 eine „Dissertation ecclesiastique sur les jubés des Eglises“ verfasste. Darin führte er die Durchschränkung des Kircheninnenraumes durch Lettner auf frühchristliche Altarraumschranken zurück; vgl. auch Hall 1974a, S. 172, Fn. 49.

Darüber hinaus ist im Übrigen auch bei anderen Zeitgenossen ein historisches Bewusstsein für eine historische Entwicklung der liturgischen Nutzung von Kircheninnenräumen nachweisbar – zunächst einmal unbeschadet der Frage, ob die jeweiligen Vorstellungen über frühere Raumzustände den historischen Tatsachen entsprechen. So benennt der nachtridentinische Papst Sixtus V. (*1521, reg. 1585–1590) das von ihm angeordnete Freiräumen des Mittelschiffs von S. Sabina als Wiederherstellung „ihres alten Anblicks, den sie hatte, als sie unter Sixtus III. fertig gestellt und geweiht worden war“.³³⁴⁴ Entscheidend ist hier aber nicht nur, dass Sixtus V. Lettner und Langhauschor ähnlich wie Vasari als nachträglich eingebrachte Fremdkörper in einem älteren, um seiner Ästhetik willen zu rekonstruierenden Kircheninneren erschienen. Vielmehr deutet sich hier bereits an, dass das Bewusstsein um die Historizität des Kircheninnenraums bei den Zeitgenossen mit dem Bewusstsein um eine Ikonographie der Raumdisposition einhergegangen sein könnte – dass bestimmte räumliche Dispositionen also letztlich auch deshalb eingerichtet worden waren, um damit eine konkrete inhaltliche Aussage zu treffen. So könnte man in der bewussten Rückführung des Kircheninnenraums von S. Sabina durch Sixtus' V. auf eine Raumdisposition Sixtus' III. (reg. 432–440) eine bewusste „Re-Formatio“ auf einen mit dem frühen Christentum assoziierten Idealzustand der Kirche sehen. Damit würde sich diese Umgestaltungsmaßnahme auch in das übergreifende Reformhandeln Sixtus' V. einreihen, der, wie Sible de Blaauw nachgewiesen hat, erstmals wieder die Liturgie als Mittel der Reform und Herrschaftsabsicherung eingesetzt hat und dabei auch an anderer Stelle, nämlich der (allerdings veränderten) Wiedereinsetzung der römischen Stationsliturgie, direkt auf die Liturgie des Frühchristentums Bezug nahm.³³⁴⁵

Die Tatsache, dass Sixtus V. offenbar mithilfe einer bestimmten räumlichen Disposition ein kirchliches Reformprogramm visuell und eben auch räumlich erfahrbar macht, kann man nun tatsächlich als erstes Indiz für das Bewusstsein für eine Ikonographie der räumlichen Dispositionen sehen. Dabei wurde offenbar die Einrichtung bestimmter räumliche Dispositionen mit bestimmten inhaltlichen Aussagen verknüpft, und es wurde erwartet, dass diese Aussagen von den Zeitgenossen auch verstanden würden. Dabei ist Sixtus V. offenbar kein Einzelfall; so hat Christoph Isermeyer darauf hingewiesen, dass auch Palladio in der Retrochordisposition eine spezifisch frühchristliche Disposition gesehen hatte. Er hat daher vermutet, dass in den Umgestaltungen auf die Retrochordisposition durch die Cassinensische Kongregation eine bewusste Bezugnahme auf das Frühchristentum zu sehen sei.³³⁴⁶ Dass bei der Cassinensischen Kongregation tatsächlich ein

3344 Wiederherstellung von „la sua vista antica [...] he hebbe quando sotto Sisto il terzo fu finita, & consecrata“, zit. nach Cooper 2001b, S. 52, Fn. 144; zur Baupolitik von Sixtus V. vgl. u. a. Magnuson 1982; Mandel 1994; Freiberg 1995 und de Blaauw 1999/2000.

3345 De Blaauw 1999/2000.

3346 Vgl. Isermeyer 1968, S. 46f. Isermeyer zitiert in diesem Zusammenhang Palladios Vorstellungen über die frühchristliche räumliche Disposition: In den ersten Basiliken „si poneua con molta dignità l'altare nel suo luogo del Tribunale, e il Coro stava

raumikonographisches Bewusstsein ähnlich dem Sixtus' V. vorhanden ist, wird im Folgenden ausführlich nachgewiesen.³³⁴⁷

Insgesamt ist also davon auszugehen, dass die Mönche von S. Pietro bei ihrer Entscheidung für die Umgestaltung hin zu einer Retrochordisposition von einem allgemeinen zeitgenössischen Trend beeinflusst wurden, bei dem in den italienischen Kirchen offenbar zunehmend sichtbehindernde Schranken entfernt und der Hochaltar vor dem Chorgestühl angesiedelt wurde. Mit Blick auf den derzeitigen Kenntnisstand zu den Motiven für derartige Umgestaltungen könnten die Mönche von S. Pietro diese Umgestaltung vor allem aus zwei Gründen vorangetrieben haben. Einerseits könnte es den Mönchen darum gegangen sein, eine ungehinderte Sicht auf den in seiner Ästhetik möglicherweise neu entdeckten und positiv bewerteten Kircheninnenraum von S. Pietro zu ermöglichen. Gleichzeitig hätten sie so auch für einen ungehinderten Einblick in sämtliche Teile der gerade neu geschaffenen bildnerischen Dekoration im Kircheninnenraum gesorgt. Indem die neu geschaffene bildnerische Dekoration im Sanktuarium aus dem vorgefundenen mittelalterlichen Bauschmuck heraus entwickelt wurde, scheint eine solche Haltung, in der das Alte geschätzt und durch das Neue nur noch weiter gesteigert wird, ja auch direkt in der in jenen Jahren geschaffenen malerischen Neudekoration von S. Pietro angelegt.³³⁴⁸ In diesem Falle wäre die sämtliche Wand- und Gewölbeflächen der Kirche erfassende Neudekoration also mit der Schaffung neuer Sichtmöglichkeiten einhergegangen.

Dass es den Mönchen bei der Umgestaltung von S. Pietro insgesamt um eine Steigerung der Ästhetik des Kircheninneren gegangen war, ist zumindest für die später erfolgten Arbeiten direkt nachweisbar. So hatte Abt Alessandro Pocopagni im Jahre 1606 sein Projekt, die Granitsäulen der Langhaus-Arkaden durch aufpolierte Marmorsäulen zu ersetzen, damit begründet, dass diese Maßnahme „zum größeren Schmuck der Kirche“ („per maggior ornam.to della Chiesa“) beitragen würde.³³⁴⁹ In ähnlicher Weise sprach der zwischen 1606 und 1611 amtierende Kämmerer in Zusammenhang mit den in Vorbereitung auf das in S. Pietro abgehaltene cassinensische Generalkapitel von „Verschönerungen in der Kirche“ („abbellimenti in chiesa“).³³⁵⁰ Außerdem fasste er die Auflistung der während seiner Amtszeit erfolgten Umgestaltungsmaßnahmen im Kircheninneren unter der Überschrift „Verbesserungsarbeiten, die in unserer Kirche ausgeführt wurden“ („Bonificazioni fatte in Chiesa nostra“) zusammen.³³⁵¹

acconciamente intorno all'altare e il rimanente era libero per il popolo“, Palladio 1570 IV, S. 10. Ob Palladio mit dieser Formulierung tatsächlich ein Retrochorarrangement und eine freie Sicht der Gläubigen auf den Altar gemeint hatte, geht m. E. jedoch nicht ohne weiteres aus dieser Formulierung hervor.

3347 S. u. Kapitel **XI.6.f)**.

3348 S. o. Kapitel **XI.3.b)**.

3349 S. o. Kapitel **X.4.a)**.

3350 S. o. Kapitel **X.4.b)**, speziell Fn. **2697**.

3351 S. o. Kapitel **X.4.a)**, speziell Fn. **2576**.

Ein zweites Motiv, das für ähnliche zeitgenössische Umgestaltungskampagnen in anderen Kirchen nachweisbar ist und damit auch in S. Pietro zum Tragen gekommen sein könnte, ist möglicherweise der Ausdruck einer reformerischen Gesinnung durch die Einrichtung einer als spezifisch frühchristlich verstandenen Retrochordisposition. Dass die Benediktiner von S. Pietro gegenüber durch die Kirchenreform nahegelegten Umgestaltungen des Kircheninnenraums durchaus aufgeschlossen waren, hatten sie ja bereits unter Beweis gestellt, als sie bereit zu seinem vergleichsweise frühen Zeitpunkt das Sakraments auf dem Hochaltar angeordnet hatten.³³⁵² In dieser Frage besteht jedoch noch erheblicher Forschungsbedarf.

Es ist schließlich auch nicht ausgeschlossen, dass die Mönche durch die Beseitigung von Schranken und das Vorziehen des Hochaltars das reformerische Ziel einer verbesserten Laienseelsorge erreichen wollten, indem die Laien nun direkter an dem Messgeschehen beteiligt werden konnten. Da ein solches Motiv bisher jedoch für kein einziges Vergleichsbeispiel, bei dem eine Retrochordisposition geschaffen wurde, direkt nachgewiesen werden konnte, muss eine solche Begründung als relativ unwahrscheinlich gelten.

g) Zusammenfassung

Da keine Quellen erhalten sind, die direkten Aufschluss über die Motive für die zwischen ca. 1591 und 1592 erfolgte Umgestaltung der räumlichen Disposition von S. Pietro in Perugia geben, können diese nur aus einer Analyse ähnlicher Kirchenumgestaltungen geschlossen werden, die in jener Zeit in vergleichbaren Kirchen unternommen worden sind, und bei denen die Motivlage besser dokumentiert ist.

Problematisch ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass die Geschichte der räumlichen Disposition italienischer Kirchen auch für das 16. und 17. Jahrhundert bisher nur unzureichend erforscht ist. Dies betrifft zunächst die Befunderfassung. So ist die traditionelle Vorstellung, wonach in Italien ab dem 15. Jahrhundert zunächst nur vereinzelt, um die Wende zum 17. Jahrhundert hin aber flächendeckend Retrochordispositionen eingerichtet und Lettner wie vordere Chorschranken beseitigt worden seien, bisher kaum belegt. Vielmehr fehlt es bisher an einer befriedigenden Befunderfassung, die die Gestalt der räumlichen Dispositionen vor und nach dem vermuteten Epochenwechsel sowie etwaige Umgestaltungsmaßnahmen erfassen und dabei nach geographischen Regionen und Kirchentypen differenzieren würde.

Unbefriedigend ist auch der bisherige Kenntnisstand in Bezug auf die Motive für derartige Umgestaltungsmaßnahmen. Die traditionelle These, wonach die Einrichtung von Retrochordispositionen Bestandteil der von kirchenoffizieller Seite umgesetzten tridentinischen Reform gewesen war, scheint sich bereits widerlegen zu lassen. Das Tridentinische Konzil hat sich zur räumlichen Disposition nicht geäußert. Außerdem haben die mit der Implementierung des Tridentinum offiziell Beauftragten, nämlich der Diözesanbischöfe, weder in ihren Vorschriften über das

Kircheninnere noch während ihrer Visitationen die Einrichtung von Retrochören gefordert, sieht man vom Einzelfall des Venezianer Patriarchen Lorenzo Priuli einmal ab. Vielmehr scheinen die Reformbischöfe eine Art Rückzugsgefecht geführt zu haben, indem sie eine hinreichende Abschränkung des Sanktuariums Bereichs wenigstens durch die Errichtung von Balustraden zu sichern suchten. Die Vorstellung der Einrichtung von Retrochören als „offizielle Politik der ‚Gegenreformation‘“ ist damit wohl abzulehnen.

Dennoch kann ein möglicher Zusammenhang zwischen Kirchenreform und der Einrichtung von Retrochören bzw. der Beseitigung von Schranken im Kircheninneren damit nicht pauschal von der Hand gewiesen werden. Vielmehr wird es zukünftig darum gehen, entsprechend den grundlegenden Überlegungen von Marcia Hall und Donal Cooper nach Zusammenhängen zwischen der weit in das Mittelalter zurückreichenden Geschichte der Retrochordisposition und der ähnliche Kontinuitäten aufweisenden Geschichte der Kirchenreform zu suchen. Dabei wird zu fragen sein, ob es tatsächlich, wie von Cooper vermutet, eine Art sozialen Grundkonflikt im Kircheninnenraum gegeben hat, bei dem die Unverletzlichkeit der Klausur gegen das Bedürfnis gestanden hat, die Laien in die Messe einzubinden. In beiden Fällen handelt es sich um Bedürfnisse der Reform – im ersten Fall jener der Orden und des Klerus, die von Ablenkungen abzuschirmen sind, im letzten Fall um die Reform der Laienseelsorge, wobei sich letztere im Zuge des Tridentinums möglicherweise als überwiegend herausgestellt haben könnte. Insgesamt wird es jedenfalls angezeigt sein, bei der Suche nach den Motiven jener Menschen, die sich für bzw. gegen die Retrochordisposition eingesetzt haben, nach Akteursgruppen zu differenzieren und dabei zu fragen, ob die Forderungen tatsächlich mit einem übergreifenden Streben nach einer Kirchenreform in Zusammenhang gebracht werden können.

Für die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts wird sich der Zusammenhang zwischen Kirchenreform insbesondere über Visitationsakten und das die Visitationen vorbereitende Schrifttum rekonstruieren lassen. Das Konzil von Trient hatte die Bischöfe zu den eigentlichen Beauftragten zur weiteren Ausarbeitung und Implementierung der Kirchenreform innerhalb ihrer Diözesen ernannt. Dies hatte zur Folge, dass zahlreiche Bischöfe die tridentinische Reform durch den Erlass von Detailregelungen weiter ausarbeiteten und insbesondere mithilfe von Visitationen implementierten. In ähnlicher Weise gingen auch einige apostolisch Bevollmächtigte vor, die mithilfe eines päpstlichen Mandats die Kirchenreform in Bereiche forttrugen, die über das direkte Mandat des Tridentinischen Konzils hinausgingen. Von diesem Vorgehen waren auch die Kircheninnenräume betroffen, für deren Gestaltung zahlreiche Bischöfe und apostolisch Bevollmächtigte detaillierte Vorschriften entwarfen. Das prominenteste Beispiel sind dabei Carlo Borromeos „Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II“ aus dem Jahr 1577. Diese Vorschriftensammlungen sollten der Vor- und Nachbereitung der zahlreichen von Bischöfen und apostolisch Bevollmächtigten vorgenommenen Visitationen der einzelnen Kirchen in den Diözesen dienen. An dieser Stelle wird also deutlich, dass es keine einheitliche Position der Amtskirche zur Gestaltung der

Kircheninnenräume gegeben hat, sondern vielmehr einen vielgestaltigen Prozess der kirchenoffiziellen Reformimplementierung.

Die Visitationsakten selbst sind eine hervorragende Quellengattung für die Rekonstruktion der Veränderung der Kircheninnenräume im 16. und 17. Jahrhundert, da sie nicht nur die Anforderungen der kirchenoffiziellen Reformer beinhalten, sondern zumeist auch umfangreiche Bestandsaufnahmen des Zustands der Kirchen vor der Reform. Zuweilen wurden Kirchen auch nacheinander von unterschiedlichen Visitatoren besucht, sodass auch an dieser Stelle unterschiedliche Reformpositionen direkt miteinander verglichen werden können.

Die Kirchen der Diözese Perugia sind im 16. und 17. Jahrhundert ebenfalls mehrfach Gegenstand pastoraler bzw. Apostolischer Visitationen gewesen. Die dabei getroffenen Anordnungen mögen die Mönche von S. Pietro in ihrer Sicht auf den Kircheninnenraum beeinflusst haben, zumal die von S. Pietro abhängigen Pfarrkirchen durch die Bischöfe und apostolisch Bevollmächtigten mit visitiert wurden. Bezüglich der von S. Pietro abhängigen Kapellen gab es offenen Streit um das Visitationsrecht, das sich der Bischof und die Mönche von S. Pietro gegenseitig streitig machten.

Entsprechend der Vorschriften des Tridentiner Konzils war die Kirche S. Pietro als Ordenskirche ohne Pfarrfunktion zu keiner Zeit Gegenstand einer Pastoral- oder einer Apostolischen Visitation gewesen; sie wurde jedoch mehrfach durch Vertreter der Cassinensischen Kongregation visitiert, die darüber Rechenschaft bei der päpstlichen Congregazione dei Vescovi e Regolari abgaben. Ein erhaltenes Visitationsprotokoll aus dem Jahr 1645 belegt, dass die Visitatoren in S. Pietro keinerlei Veränderungen für nötig befanden.

Dem Archivio di S. Pietro lassen sich außerdem zahlreiche Quellen zum Implementationsprozess der tridentinischen Reform entnehmen, in dessen Zuge sich einzelne Orden entgegen den Konzilsbestimmungen einige überkommene Privilegien durch den Papst und die Kurie festschreiben ließen, die nun eigentlich dem Bischof hätten zukommen sollen. Dies betraf auch die Kircheninnenräume. So erstritten die Cassinensen unter anderem das Recht, die Beichte abzunehmen, womit die Existenz von Beichtstühlen in S. Pietro, einer Kirche ohne Pfarrfunktion, erklärbar wird. Außerdem ließen sich die Cassinensen den begrenzten Gebrauch des eigentlich den Bischöfen vorbehaltenen Pontifikale zusichern, so etwa bei der ihnen nun erlaubten Weihe von Tragaltären und dem Gebrauch von Baldachinen und bestimmten Mess-Assistenten. In diesen Fällen waren Papst und Kurie jedoch um eine klare Abgrenzung der bischöflichen Amtswürde von den Ausnahmeberechtigungen der Orden besorgt. So wurde den Äbten der Cassinensischen Kongregation etwa die Einrichtung eines Abtsthrons verboten. Mit diesen Vorschriften ist möglicherweise sowohl die Existenz des Baldachins über dem Hochaltar als auch die Anbringung von Türen und nicht etwa eines Thrones im Chorraum zu erklären. Im Rahmen zukünftiger Untersuchungen wird zu untersuchen sein, ob die tridentinische Reform der liturgischen Riten und Bücher, die im Jahre 1613 auch zum Erlass neuer liturgischer Bücher durch die Cassinensische Kongregation führte, eine Veränderung des Messvollzugs im Kircheninnenraum bewirkt hat

und ob damit auch Umgestaltungen der Raumdisposition und der Ausstattung verbunden waren.

Will man die Motive für die Verlagerung von Hochaltären und Choranlagen sowie die Beseitigung von zugangs- und sichtbehindernden Schranken ermitteln, wird außerdem nach der Geschichte ihrer Funktion zu fragen sein. So hat bereits Vincenzo Borghini vermutet, dass Lettner und vordere Chorschranken in der Vergangenheit aus konkreten religionspraktischen Motiven heraus errichtet worden waren, mittlerweile aber durch eine Veränderung dieser Praxis ihre ursprüngliche Funktion verloren hätten. Dieser Umstand habe schließlich die Entscheidung zu ihrer Beseitigung überhaupt erst ermöglicht. Viel spricht dafür, dass diese These zutrifft, doch fehlt es bisher vollkommen an einer adäquaten Erforschung der räumlichen Performanz der Liturgie bzw. der Geschichte der Raumnutzung italienischer Kircheninnenräume. Es ist bisher nicht adäquat erforscht worden, wie Kircheninnenräume zur Zeit der Errichtung der Lettner und vorderen Chorschranken konkret genutzt worden sind, und welche – offenbar ja ganz unterschiedlichen – Funktionen die Schranken dabei erfüllt haben. Ebenso fehlt es an der Aufarbeitung der Frage, ob es bis zum Zeitpunkt der Entfernung der Schranken zu einer entscheidenden Veränderung in der Liturgie oder der sonstigen Raumnutzung in italienischen Kirchen gekommen ist, die die Schranken ihrer ursprünglichen Funktionen erhoben haben. Die zukünftige Forschung zu den Kircheninnenräumen in Italien wird also auch diese Fragen in den Blick zu nehmen haben.

Während nach derzeitigem Kenntnisstand nur ein einziger offizieller Vertreter der tridentinischen Reform tatsächlich in drei Fällen die Umgestaltung hin zu einer Retrochordisposition angeordnet hat, finden sich zahlreiche Nachweise dafür, dass derartige Umgestaltungen von Seiten von Architekten, weltlichen Auftraggebern oder – wie im Falle von S. Pietro in Perugia – von den *Religiosi* angeordnet worden sind, die die Herren der jeweiligen Kirche gewesen sind. So hat Vasari beispielsweise im Zusammengehen mit den mit weltlichen Mitgliedern besetzten *Operai* in S. Croce und S. Maria Novella die Einrichtung von Retrochordispositionen durchgesetzt, und dies ausschließlich ästhetisch begründet. Danach würden die, wie Vasari offenbar irrigerweise annahm, vermeintlich nachträglich errichteten Lettner die Sicht auf die hervorragende Architektur der beiden Kirchen versperren. Die Beseitigung der Schranken und die Verlagerung der Chorgestühle konnte jedoch erst erfolgen, nachdem die liturgischen Bedürfnisse der Mönche durch entsprechende bauliche Maßnahmen ausgeräumt worden waren. Die Einrichtung von Retrochordispositionen war hier also nicht mit der reformerischen Absicht einer verbesserten Laienseelsorge, sondern vielmehr aus ästhetischen Gründen erfolgt. Das in Florenz gewonnene Bild lässt sich offenbar mit Blick auf Venedig bestätigen, wo sämtliche Chorgestühlsverlagerungen offenbar auf die Initiative von Laien oder die jeweiligen auch religiösen Träger der jeweiligen Kirchen zurückgingen und – abgesehen von drei Fällen – nicht etwa auf Anordnungen der tridentinischen Reformer. Ebenso kommt es auch hier zu Konflikten, wenn Laien versuchen, die Einrichtung einer Retrochordisposition gegen die religiösen Träger einer einzelnen Kirche durchzusetzen. Als mit Lorenzo Priuli dann doch einmal ein

kirchenoffizieller Reformers die Einrichtung von Retrochordispositionen anordnet, tut er dies nicht mit reformerischen oder liturgischen Argumenten, sondern vielmehr mit einer eher an Vasari erinnernden ästhetischen Forderung nach *Commodità* erzeugender räumlicher Weite.

Schließlich ist jedoch auch noch ein drittes übergreifendes Motiv für die Umgestaltung räumlicher Dispositionen greifbar. So deutet sich in der Begründung für die Umgestaltung von S. Sabina durch Sixtus V. und in den Schriften Palladios ein Bewusstsein für die Geschichtlichkeit des Kircheninnenraums ebenso an wie die Vorstellung einer Ikonographie räumlicher Dispositionen. So haben Sixtus V. und Palladio die Retrochordisposition mit einer bestimmten inhaltlichen Aussage – nämlich der Bezugnahme auf das Frühchristentum mit potentiell reformerischer Konnotation – verknüpft und erwartet, dass dies von den Zeitgenossen auch so verstanden würde. Dass ein solches Bewusstsein für eine Raumikonographie tatsächlich existiert hat, wird sich im folgenden Abschnitt bestätigen, wo es um die Haltung der Cassinensischen Kongregation zur räumlichen Disposition in ihren Mitgliedskirchen im 16. und 17. Jahrhundert gehen wird.

Insgesamt werden die Mönche von S. Pietro in ihrer Entscheidung für eine neue räumliche Disposition also tatsächlich von einem übergreifenden zeitgenössischen Trend hin zur Einrichtung von Retrochören und zur Entfernung von sicht- und zugangsbehindernden Schranken beeinflusst worden sein. Gemessen an den bisher rekonstruierbaren Motiven für derartige Umgestaltungen im zeitgenössischen Umfeld wird es den Mönchen dabei wahrscheinlich vor allem um die offenbar neu entdeckte und positiv geschätzte Ästhetik ihres Kircheninnenraums gegangen sein, der zukünftig zum ästhetischen Genuss ohne Sichtbehinderung vollständig einsehbar sein sollte. Außerdem wurde durch die Beseitigung der Sichtbarrieren gewährleistet, dass die neue, alle Wand- und Gewölbeflächen umfassende bildnerische Ausstattung, die bewusst von dem vorgefundenen Bau ausging und diesen steigerte, in allen Bereichen sowohl von einem Standpunkt außerhalb als auch innerhalb des Sanktuariums weitgehend einsehbar war.

Denkbar ist als Motiv jedoch außerdem, dass die Mönche von S. Pietro mit der Einrichtung einer Retrochordisposition eine raumikonographische Aussage treffen wollten. So gibt es Anhaltspunkte dafür, dass Retrochordispositionen von den Zeitgenossen als bewusste, reformerisch konnotierte Bezugnahme auf die religiöse Praxis des Frühchristentums verstanden wurde. Denkbar ist schließlich auch weiterhin der Wunsch nach einer unmittelbaren Beteiligung der Laien am Messgeschehen, doch ist das Vorliegen eines solchen Bedürfnisses bisher noch für kein Vergleichsbeispiel durch Quellen belegt worden. Zu berücksichtigen ist an dieser Stelle auch, dass es sich bei S. Pietro zu diesem Zeitpunkt um eine Mönchskirche ohne Pfarrfunktion handelte, sodass in diesem Kircheninnenraum womöglich kein ausgeprägtes Bemühen um die Laienreform zu erwarten ist.

XI.6 Die Neufassung des Kircheninnenraums von S. Pietro und die cassinensische Baupolitik und Baupraxis im 16. Jahrhundert

a) Die Quellenlage zur Beteiligung der Cassinensischen Kongregation an der Konzeptionierung und Beschlussfindung zur Umgestaltung von S. Pietro ca. 1591–1594/99

Es ist deutlich geworden, dass beim derzeitigen Forschungsstand aus der allgemeinen Geschichte der räumlichen Disposition in Italien im 16. Jahrhundert kaum Rückschlüsse auf die Gründe für die durchgreifenden Umgestaltungen in S. Pietro gezogen werden können. Fraglich ist jedoch, ob die Motive für die Kirchenumgestaltung von S. Pietro durch eine entsprechende Baupolitik der Cassinensischen Kongregation erklärt werden können, wobei hier nun sowohl die Umgestaltung der räumlichen Disposition als auch der Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände betrachtet werden sollen.

Fraglich ist zunächst, welche Regelungen bezüglich des Baurechts in der Cassinensischen Kongregation um das Jahr 1600 gegolten haben, und inwieweit es in der Praxis weiterhin erforderlich war, umfangreiche Bauprojekte durch Organe der Kongregation genehmigen zu lassen. Die oben angestellten Überlegungen zur Entwicklung des Baurechts der Cassinensischen Kongregation im 15. Jahrhundert haben ergeben, dass die Beschlüsse des Generalkapitels, mit denen die Verfassungsbestimmungen und damit auch das Baurecht der Cassinensischen Kongregation fortentwickelt wurden, bisher nur für den Zeitraum von 1424 bis 1504 ediert worden sind, und die entsprechenden Publikationen Tommaso Leccisottis nicht einmal Vollständigkeit beanspruchen können. Anhand der bisher in edierter Form vorliegenden Quellen lässt sich das um 1600 geltende materielle Kongregationsrecht also nicht auf direktem Wege ermitteln. Hierzu müsste die von Tommaso Leccisotti begonnene Arbeit, die Beschlüsse der jährlichen Generalkapitel aus einem Abgleich der in den Einzelklöstern angestellten, im Einzelnen jedoch unvollständigen Registern zu ermitteln, auch für die Zeit nach 1504 fortgeführt werden. Insofern das Kongregationsrecht aber offenbar auch durch Dekrete des Papstes und der Kurie fortentwickelt wurde, wären auch solche Beschlüsse im Einzelnen zu erfassen. All jene Beschlussfassungen wären dann mit den unterschiedlichen Abfassungen der *Declarationes* und *Constitutiones* abzugleichen, die in den Einzelklöstern zu unterschiedlichen Zeiten aufgesetzt wurden, und die höchstwahrscheinlich das komplette Verfassungsrecht der Kongregation abbilden, das zum Zeitpunkt der jeweiligen Abfassung gegolten hat. Diese Materialerfassung müsste auch in jenen ehemaligen oder auch noch heutigen cassinensischen Klöstern erfolgen, die Tommaso Leccisotti nicht berücksichtigt hat – und damit auch im Archivio di S. Pietro in Perugia. Höchstwahrscheinlich ergäben sich dadurch auch Ergänzungen für den Zeitraum zwischen 1424 und 1504, für den Leccisottis Darstellung keine Vollständigkeit

beanspruchen kann. Die auf diese Weise gewonnene Geschichte des materiellen Verfassungs- und Baurechts der Cassinensischen Kongregation seit dem 15. Jahrhundert wäre schließlich auch mit jenen Quellen abzugleichen, die in den einzelnen Archiven Aufschluss über die tatsächliche Bau- und Genehmigungspraxis liefern, wie etwa die Korrespondenz der Visitatoren oder Beschlüsse der zur Begutachtung und Genehmigung einzelne Bauprojekte entsandten speziellen Deputierten der Cassinensischen Kongregation.

Eines der wahrscheinlich ertragreichsten Archive zur bisher kaum erforschten Rechts- und Baugeschichte der Cassinensischen Kongregation, der seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert und bis 19. Jahrhundert der Großteil der italienischen Benediktinerklöster angehört hatte, ist nun das Archivio di S. Pietro in Perugia. Dieses hatte im Gegensatz zu den zahlreichen anderen Mitgliedsklöstern der Cassinensischen Kongregation und insbesondere dem Archiv ihrer Procura generale kaum Säkularisationsverluste zu verzeichnen. Die ehemaligen Handschriften der Klosterbibliothek, die in der Signaturgruppe C. M. (für „Codici Manoscritti“) zusammengefasst sind, enthalten auch heute noch mindestens Teile der ehemaligen für S. Pietro einschlägigen Rechtsquellen. Hier wird deutlich, dass das für das Peruginer Benediktinerkloster geltende Recht und damit auch das Baurecht neben den Dekreten der Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation und den zusammenfassenden *Declarationes* mindestens im 16. und 17. Jahrhundert auch unmittelbar durch die Dekrete des Tridentinischen Konzils, das *Jus Canonicus*, die Beschlüsse der römischen Kurie, d. h. der Sacra Congregazione del concilio und der Sacra Congregazione dei vescovi e regolari gebildet wurde.³³⁵³ Außerdem enthält die Signaturgruppe C. M. liturgische Quellen nicht zuletzt der Cassinensischen Kongregation, aus denen sich möglicherweise die Geschichte des Liturgievollzugs im Kircheninnenraum in deren Mitgliedsklöstern rekonstruieren ließe – und damit nicht zuletzt auch die Frage, welche Anforderungen zu unterschiedlichen Zeiten an die Gestaltung des Kircheninnenraums einer cassinensischen Kirche gestellt worden

3353 Die Signaturgruppe der Codici manoscritti (C. M.) wird im neuen Inventar des Archivio di S. Pietro merkwürdigerweise nicht erfasst. Laut dieses Inventars wurde ein Katalog dieser Signaturgruppe erstellt in: Filomia [1998/99], vgl. Lonzini, et al. 2014, S. 14 Fn. 4. Der Katalog von R. Filomia konnte der vorliegenden Arbeit nicht zugrunde gelegt werden. Nach einer Durchsicht der Signaturgruppe vor Ort enthält sie folgende Norm- und Entscheidungssammlungen:

- C. M. 117–119: *Jus Canonicus* in drei Bänden
- C. M. 165: Ms. *Decreti Ecclesiast. Scelti de Sac. Cong. di Roma*
- C. M. 166: *Declarationes S. Conc.*
- C. M. 167: *Decreta congregationis Episcoporum et regularium.*
- C. M. 168: M. S. *Decreti della Sagra Cong. de Vesc. et Reg.*
- C. M. 169: M. S. *Decreta Sacrae Congregationis Rituum*
- C. M. 170: M. S. *Bulla Sac. Concilii Trident. Congrat. Resolution.*
- C. M. 171: M. S. *Decreta Sacrae Congregationis Concilii*
- C. M. 172: Ms. *de Concilio Trid. suisque sessionib.*
- C. M. 173: MS *de Concilio Trid. suisque sessionib. Declar.*
- C. M. 174: MS *De Concilio Trid. suisque Sessionib. / S. Concor. Concilii Resolut.*
- C. M. 176 *Declar. S. conc.*

sind.³³⁵⁴ Die in der Signaturgruppe C. M. zusammengefassten liturgischen Schriften müssten bei einer systematischen Untersuchung um jene liturgischen Quellen ergänzt werden, die sich im Lesepult im Chor von S. Pietro und in der Sakristei befinden;³³⁵⁵ ein Teil der ursprünglich dort befindlichen illuminierten Chorbücher ist allerdings Anfang des 20. Jahrhunderts gestohlen worden.³³⁵⁶ Weitere, unter Umständen zu unterschiedlichen Zeiten gedruckte liturgische Quellen könnten sich außerdem im „Archivio privato“ der Mönche von S. Pietro finden, das heute in einem der Räume des Archivio di S. Pietro verwahrt wird.³³⁵⁷ Außerdem wären bei der Rekonstruktion der cassinensischen Liturgie und ihrer Anforderungen an den Kircheninnenraum in S. Pietro in Perugia jene liturgischen Handschriften zu berücksichtigen, die im Zuge der zweiten französischen Besetzung vor 1809, wahrscheinlich aber am 19. April 1798 durch Giovanni Battista Vermiglioli aus dem Archivio bzw. der Biblioteca di S. Pietro entfernt und in die Biblioteca Augusta di Perugia gebracht wurden, wo sie sich auch heute noch befinden.³³⁵⁸ Möglicherweise wird ein Teil des ursprünglichen Gesamtbestands der liturgischen Bücher von S. Pietro jedoch verloren sein, da insgesamt die ursprüngliche Existenz von über 590 liturgische Bücher belegt ist, von denen heute jedoch nur 111 erhalten sind.³³⁵⁹ Diese dringend notwendige Aufarbeitung des liturgischen Schrifttums zu S. Pietro kann in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht geleistet werden, da jegliche Vorarbeiten fehlen und die Untersuchung so den hier gesteckten Untersuchungsrahmen sprengen würde.

Ein weiterer, für die Erforschung der Normen und Praxis des Baurechts der Cassinensischen Kongregation einschlägiger *Fondo* des Archivio di S. Pietro sind die „*Protocolli diversi*“. Dieser enthält in 70 Kodizes zusammengefasst handschriftliche Dokumente in Original und Kopie sowie Druckschriften zu unterschiedlichsten Aspekten des Lebens im Kloster von S. Pietro. Die Reihe wurde in den 1660er

3354 Nach einer ersten Durchsicht enthalten die Codici manoscritti folgende liturgische Texte:

- C. M. 5: MSS. Breviarium Congregat. S. Justine. Ord. S. Benedicti Anni 1490 (C. M. 6 ist offenbar eine ähnliche Quelle)
- C. M. 7: Missale Cod. Memb. Ranaceum Miniaturum
- C. M. 8: Missale Cod. Memb. Miniat.

3355 Giacomelli 2005–2006.

3356 Borenus 1916, S. 82. Borenus berichtet hier aus der Erinnerung und ist sich bezüglich des angeblichen Diebstahls, der sich einige Jahre vor 1916 ereignet haben soll, nicht ganz sicher.

3357 Vgl. zum „Archivio privato“ der Mönche von S. Pietro Lonzini, et al. 2014, S. 14.

3358 S. o. S. 227 und u. S. 1246. Die Frage, welche Bände in der BCAP ursprünglich aus S. Pietro stammten, ist möglich über ein Inventar, das mit Giovanni Battista Vermiglioli jener Mann eingerichtet hatte, der selbst die Requirierungen in S. Pietro vorgenommen hatte, nämlich Vermiglioli [1810] [Ms.]. Darin hat Vermiglioli nämlich jeweils einen Vermerk gemacht, falls ein in der BCAP verwahrter Band ursprünglich aus S. Pietro stammte; vgl. hierzu Battelli 1967–68 und insb. Zucchini 2003a, S. 120 Fn. 66.

3359 Schriftliche Mitteilung von Francesca Grauso, BCAP, der ich für ihre freundlichen und umfassenden Auskünfte herzlich danke.

Jahren durch den nicht zuletzt aufgrund seines „Bullarium Cassinense“ berühmten gewordenen Archivars des cassinensischen Klosters S. Paolo fuori le Mura in Rom, Cornelio Margarini (1593–1681) begründet.³³⁶⁰ Nachdem Margarini bereits das Archiv der Procura generale der Cassinensischen Kongregation grundlegend neu systematisiert hatte, war er offenbar von den Mönchen von S. Pietro nach Perugia gerufen worden, damit er nun auch die nur grob nach einzelnen Gesichtspunkten geordneten und überwiegend lose gesammelten Dokumente des Klosterarchivs neu ordnen und so zur dauerhaften Benutzung zugänglich machen würde. Dem kam Margarini nach, indem er zwischen wichtigen und unwichtigen Dokumenten unterschied und erstere – offenbar orientiert am vorbestehenden groben Ordnungsraster – in unterschiedliche Serien gliederte, nämlich in Urkunden und Pläne („Chartulae“, die heutigen Serien „Diplomatico“ und „Pianta“), notarielle Protokolle (die „Instrumenta“ der heutigen Serie „Libri Contractuum“), die Kataster und Register der heutigen Serie „Libri diversi“ und schließlich jene „Libri“, die heute als Serie „Protocolli diversi“ genannt werden. In ihnen fasste Margarini die verbleibenden, als wichtig erachteten Dokumente zu thematisch gegliederten Kodizes zusammen, die er für die Mönche von S. Pietro über einen thematischen Index zu Beginn jedes Bandes und einen zusätzlichen, zweibändigen übergreifenden Generalindex zugänglich machte.³³⁶¹ Margarini wurde damit sowohl zum Begründer der noch heute im Archivio di S. Pietro verwandten Systematik als auch zum Verfasser ihres ersten, vorzüglich erarbeiteten Findbuchs. Die von ihm für unwichtig befundenen Dokumente wurden daraufhin offenbar zum Teil vernichtet und zum Teil aufbewahrt und bildeten so die Grundlage für den *Fondo* der *Mazzi*. Die Rechnungsbücher, die heute die Serie *Libri economici* bilden, scheint er dagegen nicht angetastet zu haben; sie gehörten offenbar noch nicht zum eigentlichen Archiv.³³⁶²

Das bedeutet also, dass im Archivio di S. Pietro nur jene älteren Dokumente verwahrt wurden, die in den 1660er Jahren noch als wichtig erschienen, oder die zufällig ihren Weg in die *Mazzi* gefunden haben, wie dies beispielsweise bei den Verträgen mit Antonio Vassilacchi der Fall gewesen ist. Dies mag auch erklären, warum aus der Umgestaltungsphase von ca. 1591–1609 nur ein einziger weiterer Künstlervertrag auf uns gekommen ist, und warum im Archivio di S. Pietro keinerlei Dokumente zur Konzeptionierung bzw. der Entscheidungsfindung zu den grundlegenden Umgestaltungen von ca. 1591–1594/1599 und 1608–1609 erhalten sind. Die Tatsache, dass solche Dokumente im Archiv nicht enthalten sind, bedeutet

3360 Margarini 1650a; Margarini 1650b; diese Bände waren in der vorliegenden Arbeit eine der Grundlagen für die Rekonstruktion des Verfassungs- und Baurechts der Cassinensischen Kongregation in ihrer Frühzeit. Zu Margarinis Neuordnung des Archivs der Procura generale in S. Pietro fuori le Mura vgl. Baiocchi 1973, S. 349.

3361 Der zweibändige Generalindex findet sich in ASPi, Lib. div. 1 und 2 (= Loncini, et al. 2014, S. 383, Nr. 1 und 2); er konnte für die vorliegende Arbeit vollständig ausgewertet werden.

3362 Loncini, et al. 2014, S. 19 und 437.

nicht, dass es sie nicht gegeben hat – sie wurden jedoch als abgeschlossene Vorgänge in den 1660er Jahren offenbar nicht mehr als aufhebenswert betrachtet.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Archivio di S. Pietro bzw. die „*Protocolli diversi*“ keinerlei Dokumente enthalten, mit der sich die Geschichte der Cassinensischen Kongregation vor 1660 im Allgemeinen weiter erhellen ließe, und die es im Speziellen erlauben würden, Rückschlüsse auf deren Beteiligung an der Entscheidungsfindung zu den Baumaßnahmen von um 1600 zu treffen. Insgesamt reichen die in den *Protocolli diversi* enthaltenen Dokumente von 13. bis 18. Jahrhundert und nehmen teils bis in das 11. Jahrhundert Bezug.³³⁶³ Die für die vorliegende Fragestellung thematisch einschlägigen Bände reichen von solchen, die speziell Fragen der Cassinensischen Kongregation betreffen („B: Iura diversa Congregationis Casinensis et cetera“, „RR, Congregationis Cassinensis“ und „SS: Congregationis Cassinensis“) zu solchen, die etwa Dokumente zu den Benefizien des Klosters oder zu Exemptionen und Lasten oder ganz allgemein zu „Unterschiedlichen Rechtsgeschäften des Klosters“ beinhalten. So enthält der Band „MM Exemptionum et onerum“ beispielsweise eine ausführliche Beschreibung des Genehmigungsprozesses zur Errichtung des Eingangshofes zum Kloster S. Pietro durch die Cassinensische Kongregation im Jahre 1579; der Band „TT: Iura Diversa Monasterij“ dagegen unter anderem ein Protokoll der Visitation der Kirche S. Pietro durch Kongregationsvertreter im Jahre 1645.³³⁶⁴ Daneben beinhalten die *Protocolli diversi* jedoch auch einige Dokumente, die ganz unabhängig von der Cassinensischen Kongregation direkte Aufschlüsse über die Umgestaltungsmaßnahmen in S. Pietro geben, oder Rückschlüsse darüber erlauben, was den Mönchen von S. Pietro selbst bei der Einrichtung des Kircheninnenraums wichtig war. Dies ist insbesondere über die zahlreichen Protokolle der Visitationen der Mönche von S. Pietro in den vom Peruginer Kloster abhängigen Kirchen möglich, die in den *Protocolli diversi* überliefert sind. Erstere Dokumente sind im Text bereits berücksichtigt worden,³³⁶⁵ auf Letztere wird im Folgenden dagegen noch einzugehen sein.

Eine systematische Auswertung der in den „*Protocolli diversi*“ enthaltenen Dokumente würde es also nicht nur erlauben, nähere Erkenntnisse über die Geschichte des Verfassungs- und Baurechts der Cassinensischen Kongregation im Allgemeinen zu erlangen, sondern vielmehr auch, durch konkrete Analogiebildungen gut begründete Vermutungen über die Beteiligung der Cassinensischen Kongregation an den Entscheidungen der Umgestaltungsphase von ca. 1591–1609 in der Klosterkirche von S. Pietro anzustellen. Während eine systematische Auswertung der *Protocolli diversi* unter der erstgenannten Fragestellung den vorliegenden

3363 Die „*Protocolli diversi*“ wurden auch nach deren Begründung durch Cornelio Margarini weitergeführt, vgl. *ibid.*, S. 201.

3364 ASPI, P.D. 3 (Congregationis Cassinensis Iura diversa B), 36 (Exemptionum MM), 41 (Congregationis Cassinensis RR) und 43 (Iura diversa Monasterii TT).

3365 Die *Protocolli diversi* beinhalten beispielsweise den Künstlervertrag mit Augusto di Guerrino und Giovanni Andrea di Giacomo vom 27. April 1608 über die Schaffung des linken Orgelbalkons und überliefern dabei die einzige bekannte vertragsrelevante Zeichnung eines in S. Pietro auszuführenden Kunstwerks, s. o. Kapitel [X.4.a](#)).

Text überfrachten würde, sind einschlägige, in dieser Serie enthaltene Dokumente, die konkrete Erkenntnisse über die Umgestaltungen von ca. 1591–1609 erlauben, umfassend ausgewertet worden. Sie werden in den folgenden Kapiteln vorgestellt werden. An dieser Stelle soll bereits vorausgeschickt werden, dass in der Tat mit einer engen Beteiligung von Organen der Cassinensischen Kongregation an der Genehmigung der hier in Rede stehenden Umgestaltungsmaßnahmen zu rechnen ist. Ein direkter Nachweis der genauen Beteiligung der Cassinensischen Kongregation an der Umgestaltungsphase von 1591–1609 wird jedoch nicht möglich sein.

Wie sich aus den hier angestellten Überlegungen bereits teilweise ergeben hat, enthalten auch noch weitere Serien im Archivio di S. Pietro Dokumente, die für eine systematische Erarbeitung der Verfassungs- und Baurechtsgeschichte der Cassinensischen Kongregation von Bedeutung sein könnten. Hier kommen insbesondere die teils recht ungeordneten Dokumente der Serie „Mazzi“ sowie jene der Serien „Libri diversi“ und „Miscellanea“ in Betracht.

b) Die Forschungslage: Die Behauptung einer weiteren Zentralisierung der cassinensischen Baupolitik

Die Analyse der im Archivio di S. Pietro vorhandenen Quellen ergibt also, dass ein direkter Nachweis einer Beteiligung der Cassinensischen Kongregation an der Entscheidungsfindung über die einzelnen Maßnahmen der Umgestaltungsphase von ca. 1591–1609 in S. Pietro aufgrund von Quellenverlusten nicht möglich ist. Auf der anderen Seite zeigt sich jedoch, dass die in diesem Archiv noch vorhandenen Dokumente allerdings durchaus geeignet wären, für die Erarbeitung einer allgemeinen Geschichte des Verfassungs- und Baurechts der Cassinensischen Kongregation, die bisher Desiderat geblieben ist, wichtige Aufschlüsse zu liefern, wobei eine derartige systematische Aufarbeitung des Materials im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht erfolgen kann. Es konnten allerdings einige Quellen aufgefunden werden, die, obwohl sie sich nicht direkt auf die Umgestaltung des Kircheninneren von S. Pietro beziehen, tiefe Einblicke in die Praxis der Beteiligung der Cassinensischen Kongregation an Baumaßnahmen im Kloster S. Pietro an der Schwelle zum 17. Jahrhundert ermöglichen. Diese Quellen sollen im Rahmen der nun folgenden Überlegungen vorgestellt werden, in denen es um eine kritische Betrachtung des aktuellen Kenntnisstands zum cassinensischen Baurecht im 16. und 17. Jahrhundert und um die Frage gehen soll, ob die Cassinensen im Umfeld des Tridentinischen Konzils eine dezidierte Baupolitik betrieben haben, die den Mitgliedskirchen sowohl in Bezug auf die räumliche Disposition als auch die künstlerische Gestaltung ihrer Wandflächen eindeutige Vorschriften gemacht haben.

Dies soll nach den bisher in der Forschung vertretenen Auffassungen nämlich der Fall gewesen sein. So gehen Christoph Isermeyer, Mary-Ann Winkelmes und Barbara Kilian davon aus, dass die Cassinensische Kongregation ihre baurechtlichen Bestimmungen auch über den bisher betrachteten Zeitraum hinaus im Verlaufe des 15. und 16. Jahrhunderts weiter ausentwickelt hätte. So sei bereits

am Ende des Cinquecento ein „bestens organisierter Apparat für das Bauwesen“ vorhanden gewesen, der sich durch einen hohen Grad an Zentralisierung und Institutionalisierung ausgezeichnet habe.³³⁶⁶ Die Zusammenhänge zwischen dieser kongregationsrechtlichen Entwicklung und dem baulichen Befund werden von den Autoren jedoch unterschiedlich bewertet: Mary-Ann Winkelmes behauptete, dass die Kongregation um die Wende zum 16. Jahrhundert hin einen „cassinensischen Reformstil“ entwickelt habe, der sich durch weiße, nur durch architektonische Elemente verzierte Wände, eine überkuppelte Vierung und einen Langhauschor ausgezeichnet habe; die Umstellungen des Chorgestühls und Ausmalungen von Kirchen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hätten demgegenüber einen eigenmächtigen Abfall der Klöster vom zentral angeordneten Baustil in einer Zeit der angeblichen Desintegration der Cassinensen dargestellt.³³⁶⁷

Isermeyer und Kilian verneinten demgegenüber die Existenz einer „kongregationseigenen, spezifisch cassinensischen Sakralarchitektur“ und sprachen stattdessen abgeschwächt davon, dass die zentralen Steuerungselemente zu einer starken Vereinheitlichung in der Gestaltung der cassinensischen Kirchenarchitektur beigetragen hätten.³³⁶⁸ Die Entfernung von Lettnern und die Verlagerung von Hauptaltären (vom Langhaus aus gesehen) vor das Chorgestühl, die nach und nach die gesamte Kongregation erfasst habe, ginge jedoch auf eine zentrale Anordnung der Cassinensischen Kongregation zurück. Da die aus diesen Maßnahmen resultierende Retrochordisposition im Vergleich zu den restlichen Kirchen Italiens relativ früh in den zahlreichen Mitgliedsklöstern durchgesetzt worden sei, habe die Kongregation einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung dieser neuen, nach Auffassung der beiden Autoren als spezifisch nachtridentinisch aufzufassenden räumlichen Disposition über ganz Italien beigetragen.³³⁶⁹

Die Basis für die frühzeitige und standardisierte Umgestaltung der räumlichen Disposition innerhalb der Cassinensischen Kongregation habe laut beider Autoren die zunehmende Zentralisierung des cassinensischen Bauwesens in der zweiten Hälfte des 15. und des 16. Jahrhunderts gebildet. Bisher ist im vorliegenden Text die Entwicklung der cassinensischen Baupolitik bis in das Jahr 1440 bzw. 1467 beschrieben worden. Danach mussten seit 1440 umfänglichere Bauprojekte durch die Mehrheit der zur Begutachtung des jeweiligen Bauprojekts von der Kongregationszentrale entsandten Deputierten (wobei hier die Stimme des Abts des Klosters mitgezählt wurde) zustimmen. Außerdem wurde die Zustimmung des Generalkapitels, des Präsidenten oder wenigstens einer der Visitatoren der Cassinensischen Kongregation benötigt. Ziel dieser Regelung war, wie oben herausgearbeitet worden ist, nicht zuvörderst eine inhaltliche Einflussnahme auf die konkrete Ausgestaltung

3366 Kilian 1997, S. 278.

3367 Winkelmes 1996, insb. S. 66 f.; 74; 78 f.; vgl. auch Winkelmes 1995, Winkelmes 2001 und Gardner von Teuffel 2001, S. 124 f.

3368 Kilian 1997, S. 278; 286 ff.; ähnlich Isermeyer 1968, S. 45.

3369 Isermeyer 1968, S. 45 f. mwH; Kilian 1997, S. 273–276.

der Baumaßnahmen, sondern die Vermeidung von Verschwendung und Verschuldung auf Seiten der Einzelklöster.³³⁷⁰

Kilian postuliert nun, dass die Kongregation in der Folgezeit angesichts der wachsenden Zahl der Mitgliedsklöster „eine sukzessive Ausarbeitung und Präzisierung diesbezüglicher Bestimmungen“ habe vornehmen müssen, was schließlich „zur Herausbildung einer eigenen, für die baulichen Belange der Gemeinschaft zuständigen Baukommission“ geführt habe, die neben die baurechtliche Prärogative des Generalkapitels getreten sei.³³⁷¹ „Wegweisend“ sei in diesem Zusammenhang die Anordnung des Generalkapitels aus dem Jahre 1448 gewesen, das die Prioren und Äbte dreier Mitgliedsklöster zur Baustelle der Kirche der SS. Nazaro e Celso in Verona entsandt habe, „ohne deren Anordnung wir das Kloster und die Kirche nicht erbauen wollen“. Ihre Anordnungen hätten sie „mit dem Rat von Fachleuten“ („cum consilio peritorum in arte illa“) zu treffen (*Dok. 17*). Die hier erstmals auftauchende Idee „eines auf Baufragen spezialisierten Sachverständigengremiums“, zu der sie offensichtlich sowohl die drei Äbte und Prioren als auch die „periti“ zählen möchte, soll laut Kilian „fortan zu einer wesentlichen Institution der Kongregation für die Belange des Bauwesens“ fortentwickelt worden sein.³³⁷² So habe sich im Verlaufe des 15. und 16. Jahrhunderts eine ständige Baukommission der Cassinensen herausgebildet, die aus „Geistlichen wie aus kongregationseigenen Baufachleuten zusammengesetzt“ gewesen sei. Dieser Kommission sei als einem „Kreis von Spezialisten, der aufgrund der personellen Zusammensetzung bei der Ausarbeitung baulicher Richtlinien wie bei der Beurteilung konkreter Bauprojekte über die Gewährleistung sowohl liturgischer wie architektonisch-konstruktiver Belange gleichermaßen kompetent zu urteilen vermochte“, in Bausachen eine Genehmigungskompetenz zugekommen.³³⁷³ Vereinheitlichende Tendenzen im cassinensischen Bauwesen im Allgemeinen und die frühe Verbreitung der neuartigen Retrochor-Disposition gingen letztlich auf das Bestehen dieses ständigen Organs zurück.³³⁷⁴

3370 S. o. Kapitel VII.2.c) und VII.2.d).

3371 Kilian 1997, S. 272.

3372 Ibid., S. 274.

3373 Ibid., S. 274 f., Fn. 18, 19. Kilians Argumentation ist an dieser Stelle nicht kohärent ausgeführt; m. E. lässt ihre Auffassung sich jedoch in der Zusammenschau nicht anders interpretieren.

3374 „Wechselte auch die personelle Zusammensetzung der Baukommission, so bildete gleichwohl das Organ als solches eine feste Konstante in der Struktur der Kongregation und setzte mit der zentralen Koordination des Bauwesens, den für alle Mitgliedsklöster verbindlichen Statuten und Vorschriften, den von den Sachverständigen vorgegebenen architektonischen Richtlinien, die mündlich oder auch [...] schriftlich fixiert wurden, sowie der zentral vorgenommenen Kontrolle eines jeden Entwurfes eine gemeinsame Basis für die Bauvorhaben der Kongregation“, *ibid.*, S. 278 f. „Innerhalb dieser durch das Generalkapitel und seiner Kommission verbindlich vorgegebenen baulichen wie finanziellen Vorgaben und Richtlinien, die den Rahmen für jedes Bauvorhaben fixierten, blieb alles Weitere dem Kloster als dem eigentlichen Bauherrn überlassen“, *ibid.*, S. 283. Zur Verbreitung der „neuen liturgischen Disposition“ innerhalb der Cassinensischen Kongregation vgl. *ibid.*, S. 304–320.

Die ordensverfassungsrechtliche Institutionalisierung dieses Genehmigungsverfahrens sei dann im Jahre 1490 mit einem Generalkapitelbeschluss durch die Anordnung eines zweistufigen Prüfungsverfahrens erfolgt. Nach diesem Beschluss hätten zunächst die theologischen und architektonischen Spezialisten der Baukommission für eine hinreichende Aufbereitung der Pläne gesorgt, bevor diese in Form von Modellen dem Präsidenten, den Visitatoren und zwei Superioren zur letztlichen Annahme oder Ablehnung vorgeführt worden sei (Dok. 14).³³⁷⁵ Als zentrales Beispiel für ein solches Vorgehen führt Barbara Kilian die in der vorliegenden Arbeit bereits genannte Baukommissionsentscheidung vom 21. Januar 1520 an, in dem diese die Leitlinien für das Neubauprojekt von S. Giustina in Padua festgelegt habe (und dabei unter anderem beschloss, dass der Hochaltar im Haupt der *Cappella maggiore* anzuordnen sei).³³⁷⁶ Diese Entscheidung sei nach Kilian nämlich nun als die „gemäß den Kongregationsbestimmungen von 1490 erforderliche und noch anstehende Prüfung durch das offizielle Baugremium der Kongregation“ zu identifizieren.³³⁷⁷

c) Der tatsächliche, geringere Zentralisierungsgrad der cassinensischen Baupolitik und der stärker informelle Charakter der kongregationsinternen Abstimmungsprozesse

Bei näherem Hinsehen erweist sich die Vorstellung einer solchen vormodernen Bürokratisierung des Bauwesens der Cassinensischen Kongregation, wie sie auch alle anderen genannten Autoren im Grundsatz vertreten, jedoch als in dieser Form nicht haltbar. Dass nicht architektonisch ausgebildete Auftraggeber eine Prüfung geplanter und ausgeführter Arbeiten durch Fachleute („periti“) vorsehen, erscheint zunächst einmal nicht als ein auf die Moderne verweisendes Standardisierungsinstrument einer avantgardistischen Kongregations-Bürokratie, sondern vielmehr als gängige zeitgenössische Praxis. Ausdrückliche Verweise auf die Planung und Abnahme durch *Periti* finden sich beispielsweise auch im Vertrag zwischen dem Tischler Giovanni di Marco und dem Kloster S. Pietro über die Fertigung einer „Tabula“ für den Hochaltar der Kirche aus dem Wirtschaftsjahr 1483/84, an dem die Cassinensische Kongregation nicht beteiligt gewesen war (Dok. 10).³³⁷⁸ Auch

3375 Ibid., S. 275–279. Merkwürdig ist Kilians Erklärung über den Hintergrund dieser Entscheidung. So habe man die „definitive Entscheidung aus der alleinigen Entscheidungsgewalt der Architekten – der ‚professionisti del campo‘“ herauslösen „und einem Gremium, dem ‚Consilio peritorum magistrorum‘“ übertragen wollen; ibid., S. 274 Fn. 18. Nach dem in der Kongregation geltenden Recht hatte eine solche „alleinige Entscheidungsgewalt der Architekten“ jedoch nie bestanden.

3376 S. o. S. 558.

3377 Ibid., S. 275 Fn. 19.

3378 Giovanni hat die Arbeiten nach dem Urteil der Sachverständigen zusammenzusetzen und auszuführen („componere et facere omnia ad iudicium peritorum“). Nach einer entsprechenden Klausel zum Abschluss des Vertrages („et ipso perfecto ad iudicium peritorum“) soll er die vereinbarten Zahlungen auch erst nach einer entsprechenden

wird die Aufgabe von Valentino Martelli zu einem guten Teil in der technischen Abnahme der von Dritten ausgeführten Arbeiten bestanden haben, sodass er im Rahmen der 1591 begonnenen Umgestaltungskampagne neben seinen anderen Aufgaben auch als „Sachverständiger“ aufgetreten sein wird. Schließlich ist durch zahlreiche Dokumente in den „*Protocolli diversi*“ im Archivio di S. Pietro außerdem nachweisbar, dass die päpstliche Verwaltung in Perugia, die Camera Apostolica, Sachverständige beschäftigte. Diese wurden nicht zuletzt durch das Kloster S. Pietro mit der objektiven Schätzung von Kosten für geplante Bauprojekte beauftragt, auf die die ausführenden Künstler und Handwerker dann verpflichtet wurden; greifbar ist dies insbesondere bei der Vollendung des Eingangshofes zwischen 1640 und 1642.³³⁷⁹ Die *Periti* erscheinen hier also nicht als Bestandteile eines von den Cassinensen eingesetzten kongregationseigenen ständigen Organs, sondern als Externe, nämlich als Vertreter bzw. Beliehene der päpstlichen Bürokratie, auf die die am Ort ansässigen Institutionen wie das Kloster S. Pietro im Bedarfsfall zurückgreifen konnten.

Erheblicher ist jedoch der Umstand, dass Barbara Kilian die von ihr behauptete Existenz eines Sachverständigenrats („*consilio peritorum*“) als ständiges „Organ“ und „fest etablierte Institution“³³⁸⁰ und einer ständigen Besetzung mit theologischen und architektonischen Sachverständigen durch den Quellenbefund nicht belegen konnte. Im Falle von SS. Nazaro e Celso in Verona erscheinen die entsandten Ordensnotabeln und das Sachverständigengremium als zwei getrennte Gruppen und nicht als Vertreter eines einheitlichen, ständigen Gremiums (vgl. Dok. 8). Außerdem lässt sich zwar für mehrere weitere Projekte nachweisen, dass auch hier Gremien mit Bausachverständigen bestanden und Ordensnotabeln entsandt worden waren, doch scheint dies für jedes Bauprojekt jeweils individuell und in unterschiedlicher Form beschlossen worden zu sein. Für das Bestehen des Organs einer „ständigen Baukommission“ gibt es jedenfalls überhaupt keine Hinweise in den zahlreichen von Kilian zu anderen Bauprojekten der Cassinensischen Kongregation beigebrachten Quellen.³³⁸¹ Eine Ernennung und Entsendung von Ordens-Deputierten zur Begutachtung einzelner Bauvorhaben der Mitgliedsklöster

Abnahme durch die Sachverständigen erhalten, ASPg, Archivio Notarile, Rogiti di Luca di Agostino di Luca Nini, „Bast. dal 1483 al 1484, c. 32“, zit. nach Canuti 1931 II, S. 182, Dok. 229.

3379 Dies ist beispielsweise der Fall bei der „*Mensuratio Porta Maioris Mon.ij fol. 951*“ (ASPi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 951), in der ein „Lorenzo Peretti mesurio et stim.e della R.[everenda] C.[amera] A.[postolica]“ am 27. April 1643 die nötigen Kosten für die Arbeiten zur Vollendung des Eingangshofs zum Kloster S. Pietro und insbesondere des Eingangsportals auflistet. Zuvor hatten die mit den entsprechenden Arbeiten beauftragten Steinmetze und Maurer (die offenbar von einem Maurer namens Tomasso angeführt wurden) am 21. Juli bzw. 28. Juli 1641 bereits versprochen, die Arbeiten gemäß den Vorgaben der Gutachter der Reverenda Camera Apostolica auszuführen, ASPi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 893 f. bzw. 895 f. Perettis Gutachten hatte also offenbar ein vorbestehendes Gutachten der Camera Apostolica aktualisiert.

3380 Zit. nach Kilian 1997, S. 275.

3381 Zahlreiche Projekte mit kurzen Quellenzitaten aufgeführt bei *ibid.*, S. 275 f.

durch die Cassinensischen Kongregation war jedoch von Anfang an, d.h. also seit dem ersten baurechtlichen Beschluss von zwischen 1424 und 1433, Kern des cassinensischen Baurechts gewesen und stellt nicht etwa eine Neuerung des späten 15. Jahrhunderts dar.³³⁸²

Das Gremium einer ständigen Baukommission wird schließlich auch nicht in der Generalkapitelentscheidung von 1490 fassbar, mit der ein solches Organ laut Kilian in der Cassinensischen Kongregationsverfassung verankert wurde. Dort heißt es nämlich lediglich: „Es wird beschlossen, dass für zu errichtende Gebäude in allen Klöstern unserer Kongregation [...] zuerst Zeichnungen zu fertigen sind, die auf das Sorgfältigste beraten werden; hernach sind jedoch nach Gutdünken des Präsidenten und der Visitatoren Modelle zu fertigen, wobei zwei weitere Prälaten unserer Kongregation beigezogen werden.“ (Dok. 14). Dieser Beschluss führt also zwar die Formalisierung der Beschlussfindungs-Verfahren über die Bauprojekte der Mitgliedsklöster fort und sorgt tatsächlich für eine weitere Zentralisierung der Bauentscheidungen, indem nun mit dem Präsidenten und den Visitatoren bisherige Verfahrensbeteiligte in geringem Umfang weitere Kompetenzen erhalten und unter Umständen zwei weitere Vertreter der Kongregation an der Entscheidungsfindung beteiligt werden. Mit keinem Wort wird jedoch an dieser Stelle eine ständige Baukommission der Kongregation erwähnt; Kilians Interpretation der Schaffung eines solchen Organs durch den Generalkapitelbeschluss von 1490 ist durch dessen Wortlaut schlicht nicht gedeckt.

In Wahrheit liegt der das Kongregations-Baurecht fortentwickelnde Regelungsgehalt dieses Beschlusses auch nicht, wie von Barbara Kilian vermutet, in der Anordnung einer Beteiligung von Kongregations-Organen an Bauentscheidungen; der Präsident und die Visitatoren hatten auch zuvor schon grundsätzlich Bauvorhaben der Einzelklöster zu genehmigen. Die Neuerung des Generalkapitelbeschlusses von 1490 liegt vielmehr in der Vorschrift über die Anfertigung von Zeichnungen und Modellen als Grundlage für die auch bisher schon vorgesehenen Beratungen aller beteiligten Institutionen über den Inhalt eines geplanten Bauvorhabens. Ganz offensichtlich geht es bei der Regelung von 1490 also um die Qualitätssicherung bei der Entscheidungsfindung, ohne dass hier aber in Bezug auf die eigentliche Beschlussfassung Zuständigkeiten verändert werden. Von sachverständigen Architekten erstellte Zeichnungen und Modelle sollten gewährleisten, dass ein Baubeschluss in jedem Fall auf einer qualitativ möglichst hochwertigen Sachgrundlage gefällt würde. Dass die Anfertigung von Modellen dabei fakultativ gestellt wurde und noch einmal einer ausdrücklichen Anordnung bedurfte, diente wohl der Vermeidung unnötiger Kosten.

Entsprechend der bisherigen Erkenntnisse über die Entwicklung des Baurechts der Cassinensischen Kongregation ist zu erwarten, dass mit der 1490 beschlossenen Bestimmung erneut vorbestehende Bauvorschriften der Kongregation ergänzten. Möglicherweise handelt es sich dabei noch um die 1440 erlassenen Vorschriften, wonach kleinere Bauvorhaben durch die Äbte des jeweiligen Klosters und mit

dem Rat von zu diesem Zwecke durch die Kongregation entsandten Deputierten beschlossen werden sollten, während größere Bauvorhaben der Äbte nicht ausgeführt werden dürften ohne Zustimmung der Mehrheit dieser Deputierten (unter Hinzuzählung der Stimme des jeweiligen lokalen Abts) sowie der Mehrheit des Generalkapitels oder der Regierung (d. h. des Präsidenten) der Kongregation oder wenigstens seiner Visitatoren (*Dok. 7*).³³⁸³ Möglicherweise waren die Bauvorschriften aber auch durch bisher unbekannte Generalkapitelbeschlüsse fortentwickelt worden, wobei sich diese Frage ohne eine systematische Aufarbeitung der in den Einzelklöstern verwahrten Quellen zur Rechtsentwicklung der Cassinensischen Kongregation nicht beantworten lässt.

Insgesamt ist Barbara Kilian also zwar in ihrer Feststellung zuzustimmen, dass die in den Bauvorschriften der Cassinensen vorgesehene Beteiligung der Zentrale bei den Entscheidungen über die Bauvorhaben der Einzelklöster im späteren 15. und 16. Jahrhundert durchaus fortentwickelt wurde. Die uns bisher bekannten Rechtsquellen stützen jedoch nicht den von Kilian behaupteten hohen Standardisierungsgrad in der Entscheidungsfindung, der durch das Kongregationsorgan einer ständigen Baukommission bewirkt worden wäre – es gibt schlicht keinerlei Anlass, von der Existenz eines solchen Instituts auszugehen. Tatsächlich soll die Zentrale gemäß dem Kongregationsrecht offenbar auch weiterhin vor allem als Genehmigungsinstanz mit qualitätssichernder und potentiell kostenbremsender Funktion auftreten. Das Kongregationsrecht geht davon aus, dass die Bauinitiativen von den Äbten der Einzelklöster ausgehen; ein Initiativrecht durch die Zentrale scheint es dagegen nicht gegeben zu haben.

In keiner Weise ist den hier vorgestellten Rechtsquellen die Anordnung einer bestimmten Ausgestaltung ihrer Mitgliedskirchen in Bezug auf Bautyp, Wandgestaltung oder räumlicher Disposition zu entnehmen, wie dies Mary-Ann Winkelmes angenommen hatte. Ihre These, wonach von der Kongregation zwischen 1490 bis 1542 ein „cassinensischer Reformstil“ zentral angeordnet worden sei, kann nach dem Befund der Rechtsquellen nicht gehalten werden.³³⁸⁴ Dies wird sich durch die nun folgenden Analysen der praktischen Anwendung des Kongregationsrechts bei einigen konkreten Baubeschlüssen in S. Pietro in Perugia und S. Giustina in Padua bestätigen.

3383 S. o. Kapitel VII.2.d).

3384 Auch ist es beiden Autoren nicht gelungen, die Bauweise der Cassinensen hinreichend vom übrigen zeitgenössischen Bauen abzugrenzen; so bildet für Winkelmes die cassinensische Kirche S. Giorgio Maggiore eines der Hauptbeispiele für den von ihr behaupteten Kongregationsstil, der sich durch die Verwendung von Kuppeln, undekorierte, polierte weiße Wandoberflächen, dem Fehlen figürlicher Dekoration, einfachen klassische Proportionen und ein lichtdurchflutetes Inneres auszeichnen soll (Abb. 1303a–1303j). Wie diese Kirche jedoch beispielsweise von der Bauform der Kapuzinerkirche Il Redentore des gleichen Architekten grundsätzlich abzugrenzen sein soll, erläutert die Autorin nicht. Vgl. Winkelmes 1996, S. 66 f., S. 78 und S. 80.

d) Die Anwendung des cassinensischen Baurechts in der Baupraxis I: Die Baugenehmigungen von 1579 und 1640/41 für das Kloster S. Pietro in Perugia

Fraglich ist nun, wie das Kongregationsrecht in der Praxis umgesetzt worden ist. Wie bei der Diskussion der Quellenlage zur Umgestaltungsphase von ca. 1591–1609 bereits herausgearbeitet wurde, ist davon auszugehen, dass sämtliche Quellen zur Entscheidungsfindung über die entsprechenden Baumaßnahmen offenbar um 1660 vernichtet worden sind, weil diese Vorgänge zur Zeit der Reorganisation des Archivio di S. Pietro durch den cassinensischen Archivar Cornelio Margarini bereits als abgeschlossene und damit nicht bewahrungswürdige Vorgänge betrachtet wurden.³³⁸⁵ Erhalten haben sich jedoch einige Quellen zur Beschlussfindung über die Errichtung eines Bibliotheksbaus am Chiostro delle Stelle im Konventsbaus sowie zur Vollendung des Eingangshofes zum Kloster S. Pietro, die zahlreiche wichtige Aufschlüsse über die Praxis der Beteiligung von Organen der Cassinensischen Kongregation an Bauvorhaben ihres Mitgliedsklosters S. Pietro in Perugia geben.

Nach einem Transkript Luigi Manaris ist bereits am 23. Juli 1571 ein Vertrag zwischen den Steinmetzen Paolo und Vincenzo Pascuzio sowie Onofrio di Giacomo auf der einen und den Mönchen von S. Pietro auf der anderen Seite geschlossen worden, wonach diese einen vorbestehenden Kreuzgang (laut anderer Dokumente der „Chiostro della infermeria“) als Chiostro delle Stelle „nach der Zeichnung und Anordnung wie auch nach den Maßen und anderen Angaben des Herrn Galeazzo Alessi“ neu errichten sollten, „auf den sie sich in allen genannten Teilen beziehen [müssen]“ („[...] secundum designationem et ordinem quoad mensuram et alia dni. Galeatii Alexij cui in momnibus dictae partes se referunt“ (Abb. 93)).³³⁸⁶ Diese Arbeiten stehen offenbar im Kontext einer seit 1570 geplanten Erweiterung der Ausdehnung der Klosterbauten, bei der die das Kloster bisher begrenzende Straße zur Porta S. Costanzo nach Osten verlegt und eine neue Porta S. Costanzo errichtet wurde.³³⁸⁷

Auf die Schaffung des neuen Chiostro delle Stelle bezieht sich auch ein von Davide Tugliani kürzlich aufgefundener Memorialeintrag des Abts Don Girolamo Ruscelli, wonach dieser 1570 offenbar auf Basis des Grundrisses Nr. 122 ein Pappmodell der Planungen für den neuen Kreuzgang erstellte, damit der Konvent, der also über die Baumaßnahme zu beraten hat, besser über ihn beraten könne. Die

3385 S. o. Kapitel [XI.6.a](#)).

3386 ASPI, L. C. 36 (= Lonzini, et al. 2014, S. 278, Nr. 36), S. 107r nach Manari 1866, S. 162. Bei Bini hat es den Anschein, als würde es sich hierbei um den Vertrag zwischen dem Kloster S. Pietro und Galeazzo Alessi handeln (Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 203). Dies scheint jedoch nicht der Fall zu sein.

3387 Vgl. hierzu Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 202 f. mit entsprechenden Quellenangaben. Einschlägig sind hier auch die Dokumente in ASPI, P. D. 24 (lura diversa Z), S. 372 f.

Quelle bestätigt damit die Verwendung von Modellen für die Entscheidungsfindung auch bei der Beratung innerhalb des Klosters.³³⁸⁸

Laut Manari soll außerdem ein Tagebuch der Kämmerer von S. Pietro einen Eintrag aus dem Jahr 1578 enthalten, wonach „bei diesem Kapitel über die *Fabbrica* unserer Bibliothek“ beraten worden sei („In questo Capitolo fu ragionato della fabrica della nostra libreria“). Möglicherweise ist mit „Kapitel“ hier die Abhaltung eines Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation gemeint; denkbar ist aber auch eine Tagung auf einer niedrigeren Organisationsebene. Jedenfalls seien „alle Definitor und drei Äbte mit unserer Profess“ („tutti li Padri Definitori et tre delli nostri Abati professi“) anwesend gewesen, was fast wie eine Ausschuss-Sitzung klingt. Dieses Gremium habe nun Details bezüglich der geplanten Arbeiten gemäß dem Modell des Galeazzo Alessi beschlossen.³³⁸⁹ Leider ist gerade angesichts des Voreintrags zum Vertragsschluss von 1571, der unvermittelt zwischen offenbar ergänzungsbedürftigem Transkript und teils fehlerhafter großzügiger Paraphrase wechselt,³³⁹⁰ nicht klar, ob es sich bei dem nun folgenden Eintrag um ein getreuliches Transkript oder eben um eine Paraphrase mit hohen interpretativen Anteilen Manaris handelt. Daher kann diese Passage zum jetzigen Zeitpunkt ebensowenig zu einer umfassenden Analyse des Grades der Beteiligung der Cassinensischen Kongregation an einem Bauprojekt eines Einzelklosters herangezogen werden wie Binis Hinweis, wonach das Kloster in jener Zeit von Visitatoren der Cassinensischen Kongregation besucht worden sei. Diese hätten laut Bini anlässlich dessen die geplante, nicht ganz bedingungslose Schenkung eines Laien an die Bibliothek abgelehnt.³³⁹¹

Eine umfassende Analyse der Beteiligung von Einzelkloster und Kongregation an diesem Bauvorhaben ist jedoch möglich anhand der mir im Original bekannten „Bauerlaubnis“ aus dem Jahr 1579, „die durch die genannte [d.h. die cassinensische] Kongregation zugunsten des Klosters [S. Pietro] erlassen wurde“

3388 „Ricordo che per molte cagioni più facili da esser considerate che scritte fu designato dar principio alla fabrica del nuovo Chiostro et perché si deveano simil imprese molto ben prima esiaminarle che meterle in opra, acciò il convento potessi meglio vedere risolversi et contentarsi, presi la Pianta del sito delle nuove fabbriche [...] et con non poca fatigha et fastidio ne feci un Poco di Modello di cartone cerchando con ogni studio fuggir molti inconvenienti che per ogni banda dal sito nascevano. Ho cerchato acostarmi quanto più ho potuto al disegno che mi par habbiano hauto gl'antichi dal Refettorio in fuori che mi pareva per le fabbriche fatte et per altri incomodi provati che non si potessi oserbare“, ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 90r; vgl. Sorignani 2023, S. 217; s. o. S. 493 f.

3389 ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 32r nach Manari 1866, S. 162. Der komplette Eintrag lautet im Transkript (oder der Paraphrase?) Manaris: „1578. – In questo Capitolo fu ragionato della fabrica della nostra libreria, et presenti tutti li Padri Definitori et tre delli nostri Abati professi, fu concluso che si dovesse fare al paro del piano del Dormitorio vecchio sopra la sala depinta et la loggetta di sotto, mediante alcune camere d'infermeria secondo il modello di *M. Galeazzo Alessi*“. Ein Verweis auf diese Quelle findet sich auch bei Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 204.

3390 In dem Manari-Exemplar aus dem Archivio di S. Pietro ist das Transkript handschriftlich ergänzt und die Paraphrase korrigiert.

3391 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 204 mit Verweis auf ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 24v.

(„Facultas aedificandi concissa per d.a Congregationem ad fauorem Monasterij“, Dok. 21).³³⁹² Darin schildern zwei Deputierte der Cassinensischen Kongregation, die zur Begutachtung und Genehmigung des neu zu errichtenden Bibliotheksbaus am Chiostro delle Stelle nach S. Pietro gekommen waren, ausführlich die Vorgeschichte, die von ihnen unternommenen Maßnahmen vor Ort und die von ihnen gefassten Beschlüsse. Danach war die Initiative für das Bauprojekt vom Kloster selbst ausgegangen, wo man auch bereits zu bauen begonnen hatte. Nach Angaben der Deputierten hatte nun im Jahre 1579 der Präsident der Kongregation (im

3392 ASpi, P.D. 36 (Exemptionum MM), S. 47 f.; eine Kopie soll sich laut Margarini-Index im Band ASpi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 873 befinden; dies habe ich vor Ort nicht überprüfen können.

Zitat nach dem von Cornelio Margarini erstellten Gesamtindex der *Protocolli diversi* (ASpi, Lib. div. 1 = Loncini, et al. 2014, S. 383, Nr. 1); das Dokument selbst trägt keine Überschrift.

Das im vorliegenden Text als Dok. 21 reproduzierte Dokument hat in der Übersetzung folgenden Wortlaut:

„Als wir zum Peruginer Kloster kamen, war uns von seiner Hochwürden, dem Prälaten jenes Klosters, ein Dekret übergeben worden, das durch ihre Hochwürden, die Präsidenten [sic] des Generalkapitel s im laufenden Jahr erlassen worden war, und in dem uns vorgeschrieben wurde, dass wir festlegen sollten, dass das in jenem Kloster zu errichtende Bauwerk, d. h. sowohl die Bibliothek als auch die übrigen Teile des gesamten Bauwerks, nach laufendem Ratschlag der Sachverständigen zu errichten seien, dass ein Modell zu erstellen sei (modulum faciendum). Festlegen sollten wir außerdem die Zeit und den Ort, von denen aus das Bauwerk zu errichten sei. Wir waren gewillt, wie es sich gehört, dem Befehl der Oberen zu gehorchen und riefen seine Hochwürden, den Prälaten und die übrigen Oberen des Klosters zusammen. Wir erforschten die Stimmen und Meinungen der Einzelnen und besichtigten darüber hinaus die Orte, an denen das Bauwerk errichtet werden soll und stellten dabei fest, dass man bereits oberhalb der großen neuen Halle Richtung Süden, in der man gewöhnlich den Gästen Erholung bot, zu bauen begonnen hatte. Wir genehmigten daraufhin, dass das Bauwerk fortgesetzt werden könne. Des Weiteren dekretierten wir, dass, wenn dieses fertiggestellt sei, auf der anderen Seite des nämlichen Klostergebäudes am Ende des großen Dormitoriums, das Richtung Osten steht, zu bauen sei, wobei man damit bis zur gleichen Höhe des Dachs des vorgenannten Dormitoriums-Gebäudes fortfahren solle. Aufgrund der Abwesenheit des Architekten, der sich weit entfernt von der Stadt Perugia aufhielt, waren wir nicht imstande, tatsächlich ein Modell (modulum) aufzustellen. Da wir die Rückkunft des Architekten nicht gut abwarten konnten, wurde uns die geeignete Zeit reserviert, wieder hierhin zurückzukehren und das Einzelne im vorgenannten Dekret der hochwürdigen Präsidenten voll Genüge zu tun. Und weil die hochwürdigen Präsidenten der Kongregation durch ein neues Statut beschlossen, in ca. fünf Jahren in diesem Kloster das Generalkapitel abzuhalten, haben wir unter der Strafe des Entzugs der Würde und der Ämter verfügt, dass der jetzige und die innerhalb der fünf Jahre amtierenden zukünftigen Kämmerer dafür Sorge tragen mögen, dass alles Mauerwerk des vorgenannten Bauwerks samt eines für die Wohnung angemessenen Bauschmucks [48] fertiggestellt würde, damit man schließlich irgendwann einmal in diesen Teilen diesseits der Alpen in der Lage sein möge, jenes Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation zu feiern, wie dies durch die höchsten Stimmen und zahlreichen Wunschaussagen der vielen seit Jahren gewünscht wird. Erlassen im obengenannten Kloster S. Pietro di Perugia am 15. [?] Juni 1579.

Dom Nir.s hier auf dem Papier mit eigener Hand unterschreiben

D. Pietro Paolo in gleicher Weise [?] mit eigener Hand unterschreiben

Speziell deputierte Kommissare

[Siegel]“

Plural ist hier von „Präsidenten“ die Rede; womöglich ist die gesamte Regierung bestehend aus dem Präsidenten und den Visitatoren gemeint) in einem Dekret an den Abt von S. Pietro, D. Filippo Scannasorci aus Cava (reg. 1570–1572 und 1578–82), festgelegt, dass „wir [d. h. die beiden Deputierten] festlegen sollten, dass das in jenem Kloster zu errichtende Bauwerk, d. h. sowohl die Bibliothek als auch die übrigen Teile des gesamten Bauwerks, nach laufendem Ratschlag der Sachverständigen zu errichten seien, [und] dass dabei ein Modell zu erstellen sei (modulum faciendum).“ Festlegen sollten sie „außerdem die Zeit und den Ort, von denen aus das Bauwerk zu errichten sei“ (Dok. 21).³³⁹³ Das Vorgehen entspricht hier also genau dem, was im bisher bekannten Baurecht der Cassinensischen Kongregation festgelegt worden war: Ein bedeutendes Bauvorhaben der Einzelklöster war ebenso durch speziell zur Begutachtung dieses Projekts von der Kongregation eingesetzte Deputierte zu genehmigen wie grundsätzlich auch durch Vertreter der Regierung der Cassinensischen Kongregation (Generalkapitelbeschluss von 1440, Dok. 7), wobei es scheint, als hätte der Präsident sein Genehmigungsrecht an die Deputierten abgetreten. Primäre Aufgabe der Deputierten scheint in der Tat die Qualitätssicherung bei der Entscheidungsfindung zu sein, die dementsprechend auch „nach laufendem Ratschlag der Sachverständigen“ und auf Basis eines Modells zu treffen war, dessen Anfertigung der Präsident der Cassinensischen Kongregation ausdrücklich anordnete. Letzteres entspricht genau dem Vorgehen, wie dies im Generalkapitelbeschluss von 1490 festgelegt worden war (Dok. 14). Und wie oben bereits vermutet, erscheinen die Sachverständigen hier nicht als Mitglieder einer vermeintlichen ständigen Baukommission der Cassinensischen Kongregation, sondern vielmehr als externe Fachleute, deren Expertise benötigt wird, um bei den Entscheidungen von sachlich richtigen Voraussetzungen auszugehen und damit eine hohe Qualität in der Entscheidungsfindung zu garantieren. Es scheint jedoch nicht, dass, wie im Beschluss von 1490 vorgesehen, zwei weitere Prälaten der Kongregation an der Begutachtung der Modelle beteiligt worden wären.

Nun schildern die Deputierten ihr Vorgehen in S. Pietro. Danach erfolgte zunächst eine Anhörung nicht nur des Abts, sondern auch der übrigen Oberen des Klosters durch die Deputierten. Daran schließt sich eine Ortsbegehung an, bei der die beiden Deputierten zunächst eine Fortführung der offenbar unter Umgehung der Kongregationsvorschriften bereits begonnenen Arbeiten genehmigen, um dann deren Ausweitung auf den Ostteil des Chioistro delle Stelle zu verlangen; offenbar befanden sie hier eine Angleichung des Ostflügels an den neu zu errichtenden Bibliotheksflügel für notwendig. Da der Architekt zu jener Zeit gerade nicht in Perugia weilt, kommt es zunächst nicht zur Anfertigung des geforderten Modells, woraufhin die Deputierten offenbar ihren Aufenthalt in Perugia verlängern, um der Anordnung des Präsidenten zur Anfertigung eines Modells Genüge zu tun. Schließlich ordnen die Deputierten angesichts des für 1584 geplanten Generalkapitels in S. Pietro an, „dass alles Mauerwerk

des vorgenannten Bauwerks samt eines für die Wohnung angemessenen Bauschmucks fertiggestellt würde, damit man schließlich irgendwann einmal in diesen Teilen diesseits der Alpen in der Lage sein möge, jenes Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation zu feiern, wie dies von Vielen durch höchste Stimmen und zahlreiche Wunschäußerungen seit Jahren gewünscht wird.“³³⁹⁴ Anlass für den Bau ist also unter anderem die geplante Abhaltung eines Generalkapitels in S. Pietro, wofür offenbar nicht nur Wohnraum, sondern auch ein gewisses Niveau an Bauschmuck für nötig erachtet wird. Der Umstand, dass ein Mitgliedskloster für die Abhaltung eines Generalkapitels der Cassinensen unter Umständen erheblich umgestaltet werden musste, wird für die Interpretation der Umgestaltung der Jahre 1608 und 1609 von erheblicher Bedeutung sein.

Zusammenfassend wird also deutlich, dass sich die Bauvorschriften der Cassinensen in der Baupraxis von S. Pietro fast bis in jedes einzelne Detail bestätigt finden, auch wenn offenbar anfänglich versucht worden war, die Genehmigungs-Anforderungen zu umgehen. Eine ständige Baukommission hat offenbar tatsächlich nicht existiert; die Deputierten wurden von der Kongregationszentrale allein zur Begutachtung der Bauvorhaben in S. Pietro entsandt, und die „Periti“ erscheinen als gegenüber der Cassinensischen Kongregation externe Sachverständige. Deutlich wird außerdem, dass die Beteiligung von Organen der Cassinensischen Kongregation offenbar vor allem der Qualitätssicherung bei der Entscheidungsfindung und möglicherweise auch einer Schlichtung eines Konflikts unterschiedlicher Meinungen unter den Oberen der jeweiligen Klöster dienen sollen. Die Initiative für den Bau ging dabei tatsächlich vom Einzelkloster aus, wobei die Kongregations-Deputierten die ursprünglichen Pläne durchaus modifizierten, ohne jedoch allzu detaillierte Vorschriften zu machen. Für die Existenz konkreter Vorschriften der Kongregation über die einheitliche Gestaltung bestimmter Klosterbau-Teile in den Mitgliedsklöstern gibt es in der Baugenehmigung von 1579 keinerlei Anhaltspunkte. Eine ähnliche Form der Beteiligung der Cassinensischen Kongregation ist – zumindest soweit es um primär bauliche Maßnahmen geht – wohl auch bei der Beschlussfindung über die einzelnen Maßnahmen der Umgestaltungsphase von 1591 bis 1609 zu erwarten.

Eine ähnliche Pflicht zur Einbindung der Cassinensischen Kongregation und zur Einholung von deren Genehmigung zeigt sich auch bei der Vollendung des auch heute noch erhaltenen Eingangshofs (Abb. 22 f.). Dieser ist nach derzeitigem Kenntnisstand zwischen ca. 1600 und 1614 unter Verlust der ursprünglichen Säulen-Vorhalle der Kirche S. Pietro errichtet worden.³³⁹⁵ Tatsächlich ist er aber nach

3394 ASPi, P.D. 36 (Exemptionum MM), S. 47 f.

3395 Beginn der Arbeiten für das Portal im Jahre 1600 unter Abt d. Giustino Masini da Firenze (Abt 1598–1600) behauptet Bini unter Nennung von ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 171 v, Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 224; auf S. 171 v dieses Buches findet sich jedoch der Abschluss des Kämmerers Zenobius für das Jahr 1596, vgl. auch 171 r aE, die Belegstelle ist also falsch. Zu beachten ist allerdings, dass bereits Lancellotti behauptet hatte, Eingangshof und dreitoriges Portal seien von Abt Giustino aus Florenz 1600 begonnen worden; womöglich existiert also tatsächlich an

anderer Stelle ein entsprechender Quellenbeleg (vgl. Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.] 226r p. v. = p. n.).

Im März 1601 erhält der Steinmetz Angeluccio eine Zahlung „per la facciata [del monastero] et Capella [degli Angeli], ASPi, L. E. 187 (Loncini, et al. 2014 = 127 Lamberti = 87 Belforti) *Giornale* (1597–1601), S. 118v, Transkript bei Lolli 2019, S. 168. Diese Ausgabe könnte auch nur die Kirchenfront betroffen haben und muss noch nicht in Zusammenhang mit einer Neufassung des Eingangshofes stehen.

Ein Memorialeintrag des Jahres 1614 berichtet von der Errichtung des „chiostro nuovo, alla porta del monastero“ und gibt als Beweggrund für dessen Errichtung die Hässlichkeit der bisherigen Eingangssituation von Kirche und Kloster an („che prima era un ingresso assai brutto, non tanto per la chiesa, quanto ancora per il monasterio“); ASPi, Mazzo LXVIII, fasc. 6 [„Memorie di ricordi diversi del Monastero di San Pietro e di altri dell'abbate d. Gregorio Ricciardetti“] (= Loncini, et al. 2014, S. 349 f., Nr. 53), S. 17r mwA, transkribiert bei Lolli 2019, S. 193; genannt auch bei Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 234.

Lolli transkribiert außerdem umfangreiche Buchungen aus den Rechnungsbüchern von S. Pietro, die Arbeiten am Eingangshof für den Mai 1616 belegen; ASPi, L. E. 190 (Loncini, et al. 2014 = 130 Lamberti = 90 Belforti) *Giornale* (1611–1616), S. 220r, 231v, 283r, 241v und 242v, Transkript bei Lolli 2019, S. 190 f.

Einen Baubeginn unter dem Abt d. Giustino da Firenze um 1600 behauptet Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 226r.

An anderer Stelle behauptet Bini erst für Februar/Mai 1705 die Fertigstellung des Kreuzgangs „della porta“, den man ein Jahrhundert vorher zu erstellen begonnen hatte.

Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 270 (ihm folgen offenbar Siciliani 1994, S. 14 und Farnedi 2007, S. 16). Bini weist diese Behauptung jedoch mit einem Verweis auf ASPi, L. E. 192 (Loncini, et al. 2014 = 132 Lamberti = 92 Belforti) *Salariariorum [Giornale]* (1621–1626), S. 170–180 nach. Da dieses Buch jedoch Vorgänge für den Zeitraum zwischen Mitte 1621 und Mitte 1626 erfasst, liegt hier in jedem Fall ein Irrtum vor.

Weitere Erkenntnisse zur Chronologie der Errichtung des Eingangshofs könnte ein im *Mazzo* enthaltenes Sonder-Rechnungsbuch (möglicherweise ein Hilfsbuch des Kämmerers) geben, nämlich das „Libro di spese fatte per il pavimento della Chiesa, facciata del Monastero, e Claustro della Porta“ = ASPi, Lib. div. 77 = Loncini, et al. 2014, S. 413, Nr. 75. Möglicherweise geht es hier u. a. tatsächlich um Ausgaben für Aufbauten oberhalb des Eingangsportals; s. auch Fnn. 3821 und 3822. Die so gewonnen Erkenntnisse müssten um jene ergänzt werden, die sich aus den im Haupttext im Folgenden nun vorgestellten Dokumenten von um 1640 ergeben.

Meines Erachtens stellt das Eingangsportal eine Reaktion auf die ca. 500 Meter entfernte, gegenständig angeordnete Porta S. Pietro dar (Abb. 17). Dabei handelt es sich um einen eingeschossigen, antikisierenden Frührenaissancebau vorzüglicher Qualität, der 1475 durch Agostino di Duccio und Polidoro di Stefano nach dem Vorbild der Fassade des Tempio Malatestiano in Rimini errichtet wurde (Abb. 18).

Auch die Porta S. Pietro verfügt über drei Rundbogenöffnungen, die jeweils von Pilastern gerahmt werden; vermittelt über zwei Risalite kommt es auch hier zu einer Engstellung zweier Pilaster zwischen den Bogenöffnungen. Da die Porta S. Pietro jedoch eingeschossig ist, erscheint es wahrscheinlich, dass auch für das Portal des Klosters von S. Pietro ebenfalls nur ein Geschoss geplant war. Die Aufbauten selbst sind schwer deubar, müssen jedoch nicht notwendig die Sockelzone eines zweiten Geschosses darstellen. Zur Porta S. Pietro vgl. Pisani 2009.

Übereinstimmende Datierung des Hofes ohne Nennung von Quellen auf das Jahr 1614: Galassi 1792, S. 7 f.; Siepi 1822b, S. 572; De Stefano 1902a, S. 37. Keine Datierung bei Orsini 1784, S. 1 f. Die Säulen sind toskanischen Typs und grundsätzlich vollständig aus Travertin gefertigt; die Schäfte der Säulen in den vier Ecken des Hofes verfügen jedoch über einen Schaft aus Granit.

De Stefano schreibt Hof und Portal Valentino Martelli zu und behauptet die Fortführung des Projektes durch Lorenzo Petrozzi, ohne dies jedoch näher zu belegen, De Stefano 1902a, S. 37 f.; diese Behauptung fußt offensichtlich auf einer Fehllektüre eines Dokuments vom 27. April 1643, in dem in Wahrheit ein Lorenzo Peretti als

Lage der vorliegenden Dokumente damals unvollendet geblieben. So erbittet der Kardinal-Protektor in einem in den „*Protocolli diversi*“ des Archivio di S. Pietro erhaltenen Brief vom Dezember 1640 im Namen der Mönche von Perugia bei den Präsidenten der Cassinensischen Kongregation die Erlaubnis, den Eingangshof zu vollenden, da dieser auf zwei Hauptseiten bisher nicht gedeckt worden sei und daher nun einzustürzen drohe. Aus dem Inhalt geht außerdem hervor, dass schon das ursprüngliche Bauprojekt durch die Cassinensische Kongregation genehmigungspflichtig gewesen war.³³⁹⁶ Dieser Bitte wird durch den Präsidenten der Cassinensischen Kongregation entsprochen.³³⁹⁷ Am 21. bzw. am 28. Juli 1641 kommt es dann zu den oben bereits erwähnten Vertragsschlüssen des Abts von S. Pietro mit den Steinmetzen bzw. den Maurern, die die entsprechenden Arbeiten gemäß des Gutachtens des zuvor beigezogenen Sachverständigen der Camera Apostolica zu fertigen hätten; ein entsprechendes Gutachten ist sogar erhalten, doch handelt es sich dabei offenbar um eine im Jahre 1643 erfolgte Aktualisierung der ursprünglichen Kostenschätzungen.³³⁹⁸ Insofern die Steinmetze Steine für ein Gebälk aus Travertin zu fertigen haben, beziehen sich die Arbeiten wohl unter anderem auf eine Fertigstellung des oberen Abschlusses des Eingangs-Portals, das auch heute noch unvollendet wirkt (Abb. 16).³³⁹⁹ Diese Einschätzung wird durch die Angaben eines Rechnungsbuches mit dem Titel „*Libro di spese fatte per il pavimento della Chiesa, facciata del Monastero e Claustro della Porta*“ bestätigt, insofern mit der hier ausdrücklich genannten „*Fassade des Klosters*“ offensichtlich das Eingangs-Portal zum Eingangshof gemeint ist.³⁴⁰⁰ Und tatsächlich werden die Zahlungen an einer Stelle ausdrücklich als Gegenleistung für Arbeiten an „der

Gutachter der Camera Apostolica die Kosten für die Vollendung des Eingangshofes schätzt (ASPi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 951; vgl. Fn. 3379). Eine Beteiligung Martellis an der Errichtung des Eingangshofes wurde oben bereits als höchst unwahrscheinlich herausgearbeitet (s. o. Fn. 2464). De Stefano folgen jedoch, ebenfalls ohne Belege, Gurrieri 1953, S. 21 f. und Montanari 1966, S. 199 f. Abweichende Datierung des Tores und des Hofes ohne Belegstelle auf das Jahr 1630: Ventura 2003, S. 33.

3396 ASPi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 873.

3397 Ibid., S. 875. Dieses Dokument konnte ich im Gegensatz zu den anderen hier besprochenen Dokumenten im Original nicht auswerten; sein Inhalt ist mir nur durch den Margarini-Index bekannt.

3398 S. o. Fn. 3379.

3399 ASPi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 893 f. Orsini vermutete aufgrund von Aufbauten über dem Gebälk, dass man über diesem Portal ein zweites, gleiches Geschoss geplant habe, das jedoch nicht zur Ausführung gekommen sei, Orsini 1784, S. 1, sowie in seiner Nachfolge, jedoch ohne Orsini als Quelle zu nennen, Siepi 1822b, S. 572; Gurrieri 1953, S. 21. Dies ist jedoch höchst unwahrscheinlich, da das Eingangsportal von S. Pietro ganz offensichtlich direkten künstlerischen Bezug auf die in unmittelbarer Nähe befindliche Porta S. Pietro nimmt (s. o. Fn. 3395). Diese ist jedoch eingeschossig (Abb. 17). Es wäre höchstens denkbar, dass man sich bei der Rezeption der Porta S. Pietro durchaus bewusst war, dass diese ihrerseits vom Tempio Malatestiano in Rimini abhängig war. Dieser ist, auch wenn er nicht fertiggestellt worden ist, deutlich als zweigeschossige Anlage erkennbar (Abb. 18).

3400 ASPi, Lib. div. 77 (= Lonzini, et al. 2014, S. 413, Nr. 75).

Fassade und der Baustelle oberhalb der Tore“ („per La facciata, è [sic] fabbrica sopra li Portoni“) bezeichnet; gemeint sind hier offensichtlich die drei Bogenöffnungen des Eingangstors zum Kloster.³⁴⁰¹ Da die in diesem Buch nachgewiesenen Zahlungen insgesamt bereits im November 1640 beginnen und im April 1642 enden, könnte mit der Durchführung der Arbeiten bereits vor der Einreichung des entsprechenden Genehmigungsantrags bei der Cassinensischen Kongregation begonnen worden sein.³⁴⁰²

Erneut erscheint also der Abt von S. Pietro als Initiator von Bauprojekten, die jedoch durch die Cassinensische Kongregation genehmigt werden müssen. Nach Einholung der Genehmigung tritt jedoch erneut der Abt und nicht etwa die Cassinensische Kongregation als Auftraggeber in Erscheinung.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass laut dem genannten Rechnungsbuch die Arbeiten am Eingangshof und die Schaffung des neuen, heute noch bestehenden Fußbodens im Langhaus von S. Pietro eine einheitliche Kampagne gebildet haben. Für den Maßnahmenteil im Kircheninneren hatten die Mönche von S. Pietro bei der Cassinensischen Kongregation jedoch keine Genehmigung erbeten; möglicherweise wurde das Verlegen eines Bodens nicht als genehmigungspflichtige Baumaßnahme im Sinne des Baurechts der Cassinensischen Kongregation verstanden. Das Rechnungsbuch verzeichnet im Übrigen Zahlungen für den Zeitraum zwischen Juni 1641 und März 1642; womöglich entspricht dies dem Zeitraum, in dem die Arbeiten tatsächlich ausgeführt worden sind.³⁴⁰³

Der Beteiligung der Kongregation an der Realisierung der Bauprojekte scheinen also deutliche Grenzen gesetzt zu sein; offenbar sollte sie lediglich Beratungs-, Genehmigungs- und Kontrollfunktionen ausüben, während die Planungen und Durchführung der Baumaßnahmen in der Hand der Einzelklöster lagen. Damit dürften die größeren Baumaßnahmen der Mitgliedsklöster der Cassinensischen Kongregation im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert zumeist in einem Zusammenspiel von standardisierenden Einflüssen seitens der Zentrale und potentiell individualisierenden Tendenzen durch die Protagonisten der Einzelklöster realisiert worden sein. Diese standardisierenden und individualisierenden Einflüsse auf die konkrete Gestaltung der Baumaßnahmen sind bei den einzelnen Projekten auf der Auftraggeber-Seite (d. h. also zwischen Vertretern des jeweiligen Einzelklosters und der Zentrale) möglicherweise ganz unterschiedlich austariert worden.

Damit birgt das Baurecht der Kongregation durchaus standardisierendes Potential, auch wenn es sich nicht in den von der Forschung bisher behaupteten Formen einer zentralen Anordnung von Bautypen bzw. Baustilen oder etwa das Institut einer ständigen Baukommission realisiert hat. Es dürfte aufgrund der hier

3401 ASPi, Lib. div. 77 (= Loncini, et al. 2014, S. 413, Nr. 75), S. 146v.

3402 ASPi, Lib. div. 77 (= Loncini, et al. 2014, S. 413, Nr. 75), S. 123v, 146v–147r und weitere Stellen; die Paginierung geht hier wild durcheinander; scheinbar handelt es sich um Abschriften aus einem *Libro economico*, bei dem die Seitenzahlen des Originals übernommen wurden.

3403 S. u. Kapitel **XII.3** am Ende.

vorgeschlagenen Korrekturen in der Rekonstruktion der einzelnen Vorschriften auch nicht jene hohe standardisierende Wirkung entfaltet haben, die Winkelmes, Isermeyer und Kilian dem Baurecht der Cassinensen bisher zugebilligt haben.

e) Die Anwendung des cassinensischen Baurechts in der Baupraxis II: Die Entscheidungsfindung über die räumliche Disposition von S. Giustina in Padua ab 1591

Die Form der Beteiligung der Kongregationszentrale und der Mitgliedsklöster bei den unterschiedlichen Bauprojekten könnte vor dem Hintergrund der bisher angestellten Erwägungen also sehr viel individueller erfolgt sein, als man sich dies angesichts der Hinweise auf zentralisierende Elemente im Baurecht der Cassinensen in einer Art Rückprojektion moderner Standards der Bürokratisierung bisher oft vorgestellt hat. Dies zeigt sich auch bei einer Analyse der Entscheidungsprozesse für die Bau- und Umgestaltungsmaßnahmen in der Mutterkirche der Kongregation, S. Giustina in Padua.

Dies wird zunächst bei der von Barbara Kilian behaupteten angeblichen „Prüfung durch das offizielle Baugremium der Kongregation“ für das Neubauprojekt dieser Kirche im Jahre 1520 deutlich. Wie Kilian zuvor selbst quellennah belegt hatte, war die Kommission nämlich nicht durch das Generalkapitel entsandt worden; einberufen hatte sie vielmehr der Abt des Klosters selbst.³⁴⁰⁴ Dieser Umstand ist nun nicht nur ein erneuter Beleg gegen die von Kilian behauptete Existenz einer ständigen Baukommission bei der Kongregationszentrale. Vielmehr zeigt sich hier auch, dass der Abt eines Einzelklosters im frühen 16. Jahrhundert in einem Einzelfall entgegen dem Baurecht der Kongregation und dem Vorgehen der Äbte von S. Pietro bei der Erteilung der Baugenehmigungen von 1579 und 1640/41 durchaus als vollständiger Herr des Entscheidungsverfahrens auftreten kann. Erneut ergibt sich also der Befund, dass nicht von einer modernen Organisationsvorstellungen entsprechenden, konsequenten zentralen Steuerung des cassinensischen Bauwesens ausgegangen werden kann.

Dass den Klöstern – im Dialog mit den Organen der Zentrale und mit anderen Mitgliedern der Kongregation – auch im Fortgang des 16. Jahrhunderts ein erheblicher individueller Spielraum bei der Ausgestaltung von Bauaufgaben und den ihnen zugrunde liegenden Entscheidungsprozessen blieb, bestätigt sich auch bei der Diskussion um eine Chordisposition für den Neubau von S. Giustina zwischen 1591 und ca. 1627. Es ist in dem vorliegenden Text bereits ausführlich dargelegt worden, dass die Kongregation im 15. Jahrhundert größten Wert auf eine spezifische Form der Ausgestaltung ihrer Kircheninnenräume gelegt hatte, und dass es dabei jedoch um die allgemeine, seit dem Mittelalter und noch in den Bauinstruktionen des Carlo Borromeo von 1577 fassbare Forderung nach einer

Sicherstellung der Klausur gegangen war.³⁴⁰⁵ Ebenso wie später Gian Matteo Giberti und Carlo Borromeo scheint man auch innerhalb der Cassinensischen Kongregation die Sicherstellung der Klausur am besten dadurch gewährleistet gesehen zu haben, wenn das Chorgestühl *vor* dem Altar eingerichtet und um das Chorgestühl herum (und insbesondere auch nach vorn hin) Chorschränken errichtet werden. Dies war ja nicht zuletzt in S. Pietro in Perugia deutlich geworden, wo Giovanni de Primis 1436 eben nicht wie in den franziskanischen Kirchen mit Retrochordisposition die Erhöhung des Hochaltarbildes, sondern vielmehr trotz erheblicher finanzieller Schwierigkeiten den kompletten Umbau der räumlichen Disposition hin zu einem Langhauschor bei gleichzeitiger Einrichtung des Hochaltares im Haupt der *Cappella maggiore* anordnete.³⁴⁰⁶

Ganz im Zuge dieser Tradition wird in der Kirche von S. Giustina noch im Einklang mit dem oben zitierten Baukommissionsbeschluss von 1520 zwischen 1561 und 1562 der Hauptaltar im Haupt der *Cappella maggiore* eingerichtet³⁴⁰⁷ – also genau zu dem Zeitpunkt, zu dem laut Isermeyer und Kilian die Cassinensische Kongregation in ganz Italien ihre Politik der Umstellung auf eine Retrochordisposition begonnen haben soll. Als der Hochaltar 1575 ein wenig vorgezogen wird, handelt es sich nur um eine durch einen Messfehler erforderlich gewordene geringfügige Verschiebung zur Anbringung von Veroneses Hochaltarbild und nicht um eine qualitative Umgestaltung der räumlichen Disposition (Abb. 1314x5 – 1314ff).³⁴⁰⁸ Im Jahre 1566 wird das durch Riccardo Taurigny erstellte Chorgestühl fertig, es befindet sich in der traditionellen Anordnung *vor* dem Hauptaltar in der *Cappella maggiore* und ist durch eine mit einer Tür versehene vordere Chorschränken vom übrigen Teil der Kirche abgetrennt.³⁴⁰⁹

Der Anstoß zur Umstellung des Chorgestühles kommt – ähnlich wie in den von Marcia Hall betrachteten Fällen von S. Croce und S. Maria Novella in Florenz – erst von Seiten von Laien. So hatten im Jahre 1591 – also im Jahre des Beginns der Umgestaltungsarbeiten in S. Pietro – der Magistrat von Padua die Kirche von S. Giustina besucht und dabei den Neubau grundsätzlich begeistert aufgenommen. Einen wesentlichen Kritikpunkt hatten die Vertreter der Stadt jedoch anzubringen, nämlich die Tatsache, dass eine Mauer den Blick auf den „edelsten und wichtigsten Teil des Sanktuariums“ verstelle.³⁴¹⁰

3405 S. o. zur prominenten Stellung der Ausgestaltung der räumlichen Disposition der Klosterkirchen in Ludovico Barbos Reformwirken Kapitel VII.2.e) und zu Carlo Borromeos Bestrebungen zur Sicherstellung der Klausur auch in Kirchen ohne Lettner und vordere Chorschränken Kapitel XI.5.b).

3406 S. o. Kapitel VII.2.

3407 Kilian 1997, S. 313 mit den entsprechenden Belegstellen in den Quellen. In diesem Text s. o. S. 558.

3408 Ibid., S. 313 meH.

3409 Ibid., S. 314 meH.

3410 „[...] una volta venendo li Signori Rettori de Padova in chiesa non se satiavano de lodar, benedir' li monaci di Santa Giustina de haver fatto un si nobile et honorato tempio a honor de Dio et de Santa Giustina [...] M ali davano alquanto de nota [...] che entrandosi in chiesa riguardando alla piu nobile et principal parte del Santuario

Dies war Anstoß für die *Mönche* von S. Giustina, nun untereinander eine lebhafteste Debatte um die Chorlösung zu führen. Sie ist uns im Wesentlichen durch zeitgenössische Chronisten überliefert. Danach gab es eine Gruppe um den Abt Angelo da Bergamo, die die Niederlegung der Chorschranken, die Einrichtung eines Retrochores und eine Vorverlegung des Hochaltares befürwortete; sie begründete dies sowohl ästhetisch als auch liturgisch („ornamentum magis, quam religiosam rationem“).³⁴¹¹ Dagegen stellte sich jedoch eine andere Gruppe von Mönchen des Klosters, die stattdessen verlangte, die gegebene Situation beizubehalten. Begründet wurde diese Haltung mit dem hohen Kostenaufwand eines Umbaus, der Gefahr einer Beschädigung des Chorgestühls durch dessen Verlagerung, mit der Tragweite von Eingriffen am Baukörper von S. Giustina, die sich aus der Notwendigkeit der Schaffung eines neuen Zugangs zum Chorgestühl ergeben würden und schließlich auch mit dem Argument, dass durch die Aufgabe einer klaren Demarkation der Mönchsklausur zum Laienraum hin die Einhaltung der Mönchsdisziplin nicht mehr hinreichend gewährleistet werden könne.³⁴¹²

Nachdem der Konflikt nicht auf der Ebene des Klosters gelöst werden konnte, wurde er an das in Praglia tagende Generalkapitel der Cassinensen weitergeleitet. Hier wurde also die Zentrale durchaus eingeschaltet, doch tritt sie als *ad hoc* angerufene Schiedskommission eines auf lokaler Ebene nicht lösbaren Konflikts und nicht etwa als Bestandteil eines durch das Kongregationsrecht geregelten, abgestuften Entscheidungsverfahrens auf. Auch der weitere Entscheidungsweg lässt nicht die Einhaltung eines standardisierten Entscheidungswegs erkennen: So entschied das Generalkapitel, eine sechsköpfige Kommission zu entsenden, die sich im Anschluss an die Session gemeinsam mit dem Präsidenten und einigen Definitoren in S. Giustina zu einem Lokaltermin einfand. Auch dieser Kommission gelang es jedoch offensichtlich nicht, zu einer einheitlichen Position zu gelangen, sodass man die Entscheidung schließlich dem Präsidenten übertrug. Auch dieser war aber nicht bereit, zwischen den zwei in Rede stehenden räumlichen Dispositionen zu entscheiden und beschloss vielmehr, „jene Unterschiedlichkeit der Meinungen verstehend“ („[i]ntendendo questa diversità de opinioni“), die Fertigstellung des Kirchenbaus abzuwarten.³⁴¹³ Zur Niederlegung der Chorschranken, der Rückverlegung des

per il parapetto del choro non se vedeva[sse] perche la vista se terminasse in quel muro o parapetto del choro [...], Potenza um 1598/99 BUP Ms. 320 nach Kilian 1997, S. 315.

3411 „Recentiores [...] cupiebant, sedes secus aram in orbem collocare, eamque recta ad musica organa transferre [...] [et] sublato pariete, qui Monachorum sedes et Sanctuarium separat, novum templum prorsus patentius aperire“, Cavaccio 1606, S. 300; dort auch das Zitat im Text. Ähnlich die Überlieferung bei Gervasi: „Desiderando piu la policia e nobeltà che seguise i dogmi et usi della Religione volevano portar il choro dietro la mensa dell’Altar maggiore et levando il muro del sanctuario lasciar libera tutta la chiesa“, Gervasi 1698, BUP, Ms. 368, S. 107; jeweils nach Kilian 1997, S. 315, Fn. 163.

3412 Potenza um 1598/99 BUP Ms. 320, S. 160rf.; paraphrasiert durch Kilian 1997, S. 315f., Fn. 164.

3413 Von den Ereignissen berichtet der Chronist Girolamo da Potenza, der auch einer der entsandten Kommissare war; Potenza um 1598/99 BUP Ms. 320, S. 161; mit

Chorgestühles und der Vorverlagerung des Hochaltares kam es schließlich erst im Jahre 1627, als in den meisten Kirchenbauten der Kongregation von S. Giustina entsprechende Umbauarbeiten längst vollzogen worden waren, ohne dass der Gang der letztendlichen Entscheidung vor dem jetzigen Kenntnisstand der Quellen befriedigend rekonstruierbar wäre (Abb. 1314x5–1314ff).³⁴¹⁴

Sowohl bei der Entscheidung von 1520 als auch in der Diskussion um die Chorlösung von S. Giustina in Padua erscheint das Einzelkloster also als der eigentliche Herr des Verfahrens, der die Kongregation nur dann an der Entscheidungsfindung beteiligt, wenn externer Rat und Schlichtung benötigt wird, da eine erfolgreiche Entscheidung allein auf der lokalen Ebene nicht mehr möglich erscheint. Dies könnte man nun, wie bereits angedeutet, als Indiz dafür werten, dass sich die einzelnen Mitgliedsklöster in der Praxis nicht immer an das Baurecht der Cassinensischen Kongregation gehalten haben, das ja, wie oben ausführlich herausgearbeitet, grundsätzlich eine Genehmigung von Bauvorhaben durch Organe der Kongregationszentrale vorgesehen hatte. Möglicherweise wurde dem Mutterkloster der Kongregation auch eine besondere Autorität zugestanden, sodass man im Falle von S. Giustina in Padua bereit gewesen war, auf die strenge Einhaltung des Kongregations-Baurechts zu verzichten. Für eine belastbare Einordnung des Befunds fehlt es hier an einer Auswertung der Genehmigungsprozesse für die Bauprojekte weiterer cassinensischer Klöster im 16. und frühen 17. Jahrhundert.

Gerade in der Entscheidungsfindung für die räumliche Disposition von ca. 1591–1627 scheint jedoch außerdem noch anderer Grund zu einer eher defensiven Rolle der Cassinensischen Kongregation in der Entscheidungsfindung geführt zu haben. Offenbar bestätigt sich hier nämlich die oben aufgestellte Einschätzung, wonach das Baurecht der Cassinensen und insbesondere auch dessen Anpassung im Jahre 1490 nicht zuvörderst darauf abgezielt hatte, Bauentscheidungen inhaltlich zu beeinflussen. Vielmehr sollte die Beteiligung der Kongregation vor allem dazu dienen, durch Professionalisierungs- und Objektivierungsverfahren eine hohe Qualität in der Entscheidungsfindung zu gewährleisten und eine Verschuldung der Klöster zu verhindern. Womöglich ist der geringe Grad der Beteiligung der Kongregation an der Entscheidungsfindung für eine neue Chorlösung zwischen 1591 und ca. 1627 also vor allem darin begründet, dass mit einer bloßen Umstellung der räumlichen Disposition und nicht etwa der Neuerrichtung eines Gebäudes eine Entscheidung mit vergleichsweise geringer Kostengefahr getroffen wurde, sodass sich die Kongregation nicht zur Realisierung ihrer Genehmigungsrechte aufgefordert sah. Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen ist es durchaus denkbar, dass sich die

Abweichungen BUP Ms. 284, S. 229; zit. nach der Zusammenfassung bei Kilian 1997, S. 316, Fn. 165.

3414 Gervasi berichtet: „Modesto Abbate abbili la chiesa, levando il muro del Santuario, che impediva la veduta del Santuario, choro et altare maggiore, essendo questo muro alto alla scalinata dove si va in santuario. Fece voltar il choro, che era serrato è lo rinchiuso come si vede al presente“, Gervasi 1699, BCP, Ms. BP 373, S. 89 f.; zit. nach Kilian 1997, S. 316; Fn. 167. Die Rückverlagerung wurde durch den Architekten Francesco Contin durchgeführt; dabei kam es zur Niederlegung der Chorschranken und zu einer tatsächlichen Drehung des Gestühls. Vgl. Kilian 1997, S. 316 f. mwH.

Kongregation gar nicht befugt fühlte, in eine ganz grundsätzliche Entscheidung, die weder in einer Kostenbegrenzung noch einer Qualitätssicherung in der Bauausführung zu tun hatte, einzugreifen; vielmehr könnte eine rein qualitative bzw. „inhaltliche“ Entscheidung wie die zwischen unterschiedlichen Chordispositionen als Bestandteil der Prärogative der Einzelklöster angesehen worden sein.

Von einer zentralen Steuerung der Bauentscheidungen durch die Kongregations-Zentrale, wie diese nach dem Stand der bisherigen Forschung eigentlich zu erwarten gewesen wäre, kann jedenfalls auch in Fall von S. Giustina weder 1520 noch 1591–1627 die Rede sein.

f) Die Rolle der Cassinensen bei der Ausbreitung der „neuen liturgischen Disposition“ in Italien und der besondere Quellenwert der kongregationsinternen Debatten um die Retrochor-Disposition

Wie bereits deutlich geworden ist, ist die Debatte um die räumliche Disposition von S. Giustina jedoch nicht nur für die Rekonstruktion des Baurechts der Congregazione Cassinese und seinen vermeintlichen standardisierenden Tendenzen äußerst aufschlussreich. Vielmehr liefert sie tiefgreifende weitere Aufschlüsse darüber, mit welchen Argumenten an der Wende zum 17. Jahrhundert für oder gegen die Einrichtung von Retrochor-Dispositionen in italienischen (Kloster-)Kirchen plädiert worden ist. Außerdem erlaubt sie wichtige Aufschlüsse zu der spezielleren Frage, ob den Cassinensen tatsächlich, wie von Christoph Isermeyer und Barbara Kilian behauptet, eine Vorreiterrolle bei der Ausbreitung der „neuen liturgischen Disposition“ der Retrochöre zugekommen ist.³⁴¹⁵ Damit lässt sich die Frage verbinden, ob unter den Cassinensen ein Bewusstsein für das Bestehen einer kongregations-spezifischen räumlichen Disposition bestanden hat.

In Bezug auf die Klärung der vermeintlichen Vorreiterrolle der Cassinensen ist zunächst zu bemerken, dass die Periodisierung der Entwicklung hin zur Retrochordisposition in ganz Italien gar nicht hinreichend geklärt ist, um überhaupt beurteilen zu können, wie sich die bei den Cassinensen ab den 1560ern zu konstatierenden entsprechenden Maßnahmen zeitlich zur allgemeinen Entwicklung verhalten. Wohl auch deshalb sind Isermeyer und Kilian auf der einen und Winkelmes auf der anderen in der Frage der Einordnung des Vorgehens der Cassinensen in die allgemeine Geschichte der räumlichen Dispositionen in italienischen Kirchen zu ganz unterschiedlichen Einschätzungen gelangt.³⁴¹⁶ Zu beachten ist außerdem, dass noch kurz vor bzw. während der Umsetzung der von Isermeyer in

3415 S. o. Kapitel VII.2.c). Offenbar ist die Diskussion um die neue Chordisposition in S. Giustina durch Massimo Bissoni in seiner Dissertation zentralgestellt worden, in der er ebenfalls nach dem Zusammenhang zwischen der Katholischen Reform und der Ausbreitung der Retrochordisposition gefragt hat, vgl. Bisson [2007]. Sie ist unpubliziert und konnte daher für die vorliegende Arbeit nicht ausgewertet werden.

3416 S. o. S. 529.

diesem Zusammenhang genannten frühesten Beispiele für Retrochordispositionen in der Cassinensischen Kongregation (Montecassino: projiziert 1531, umgesetzt 1543–1545; S. Benedetto in Polirone: 1539–1547; S. Giorgio Maggiore: möglicherweise bereits 1550–51, Abb. 1313h–1313j) einige Chorgestühle in Mitgliedskirchen der Kongregation vor dem Hochaltar disponiert wurden; so etwa in S. Giovanni Evangelista in Parma (1512–1538), S. Procolo in Bologna (1535–37) und S. Maria di Praglia (1547).³⁴¹⁷

Schon dieser Umstand spricht gegen das Vorhandensein einer für sämtliche cassinensische Klöster verbindlichen Anordnung bezüglich der Einrichtung von Retrochordispositionen, wie sie von Isermeyer und Kilian in diesem Zusammenhang behauptet worden ist. Nach Kenntnis der Debatte in S. Giustina muss das Vorliegen einer solchen Norm jedoch nun tatsächlich als ausgeschlossen gelten. Andernfalls wäre es nämlich zwingend zu erwarten gewesen, dass eine solch verbindliche Anordnung in der Diskussion genannt worden wäre. Stattdessen stellt sich den Mönchen von S. Giustina die Debatte um die angemessene Chordisposition aber offenbar als offenes Problem dar, um dessen Lösung mit Argumenten und nicht etwa mit einem Verweis auf die Rechtslage gerungen werden muss.

Am Beispiel des Konflikts um die Chordisposition der Mutterkirche S. Giustina zeigt sich, dass offensichtlich weder auf der Ebene der einzelnen Klöster noch auf der Ebene der zentralen Organe der Cassinensen eine einheitliche Meinung über die Bewertung der beiden räumlichen Dispositionen bestand. Vielmehr erscheint es so, dass innerhalb der Cassinensischen Kongregation die gleichen Konflikte ausgetragen wurden, wie sie in der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch an anderen Orten, wie beispielsweise bei den von Vasari geleiteten Umbaumaßnahmen in S. Croce und S. Maria Novella in Florenz, aber auch in den Traktaten von Carlo und Federico Borromeo und in den „Consuetudines“ von Gian Matteo Giberti greifbar sind: So wurden auch an den übrigen genannten Stellen für die Rückverlegung des Chorgestühles ästhetische (und nicht etwa liturgische oder sonstige religionspraktische) Begründungen und für die Beibehaltung der alten Ordnung die nicht ausreichende Gewährleistung der Klausur angeführt.

Ebensowenig ungewöhnlich erscheint auch das Bewusstsein für die historische Herkunft der unterschiedlichen räumlichen Dispositionen und die daraus sich ergebenden Bedeutungszuschreibungen in einer aktuellen Verwendung, wie es bei den die Debatte dokumentierenden cassinensischen Chronisten Cavaccio und Gervasi hervorsieht, wenn sie die hergebrachte räumliche Disposition als Brauch der Cluniazenser bezeichnen, zu deren Sitten man sich bekenne.³⁴¹⁸ Eine solche Sensibilität ist jeweils mit unterschiedlichen Akzentsetzungen auch in den bereits zitierten Äußerungen von Papst Sixtus V., Vincenzo Borghini und Andrea Palladio greifbar.³⁴¹⁹

3417 Vgl. für die letzteren Beispiele Guidarelli 2013a, S. 292, der auch die entsprechenden Nachweise für S. Maria di Praglia liefert.

3418 S. o. S. 551.

3419 S. o. Kapitel XI.5.f).

Die bisherige Argumentation hat ergeben, dass die cassinensischen Umgestaltungsmaßnahmen selbst nicht als herausgehobenes, nur auf die Cassinensen beschränktes Phänomen angesehen werden können. Offenbar gilt dies auch für die in der kongregationsinternen Debatte um die räumliche Disposition von S. Giustina genannten Argumente. Damit sollte die besonders gut dokumentierte Debatte um die Disposition dieser Kirche jedoch nicht wie bisher primär zur Aufarbeitung der Geschichte der Cassinensen verwendet werden; man sollte sie vielmehr als eine wertvolle Quelle für die Gesamtentwicklung der räumlichen Disposition im Italien des späten 16. Jahrhunderts ansehen, die wichtige Aufschlüsse darüber geben kann, mit welchen Argumenten im Allgemeinen zu jener Zeit um die Einrichtung einer Retrochordisposition gerungen worden ist.³⁴²⁰ Von den Chronisten werden den einzelnen Parteien nämlich auch Argumente zugeschrieben, die bisher in der Erforschung der Umgestaltungsmaßnahmen des 16. und 17. Jahrhunderts noch nicht berücksichtigt worden sind. So argumentiert beispielsweise der Abt von S. Giustina nicht nur aus ästhetischen, sondern auch „religiosam rationem“ für die Retrochordisposition. Dies muss nicht nur vor dem Hintergrund der Tatsache überraschen, dass die Cassinensen seit ihrer Frühzeit einer adäquaten Demarkation der Mönchsklausur durch die Einbringung von Chorschranken und die unmittelbare Ausrichtung der Mönche auf den Hochaltar durch Anordnung des Chorgestühls *vor* diesem besondere Bedeutung beigemessen hatten – ein Umstand, der auch noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts Autoren wie Jacobo Cavaccio ausdrücklich bewusst war.³⁴²¹ Es stellt sich vielmehr auch im Kontext der allgemeinen Entwicklung der Gestalt der italienischen Kircheninnenräume im 16. und 17. Jahrhundert die Frage, welchen *liturgischen* Mehrwert ein Abt darin gesehen haben mag, das Gestühl der Mönche von seiner privilegierten Position vor dem Altar zu entfernen und die Demarkation der Klausur erheblich einzuschränken.

Die Debatte um die Chorlösung in S. Giustina gibt im Übrigen auch weitere Aufschlüsse darüber, was die Zeitgenossen mit der neueren Retrochordisposition und der älteren Anordnung des Hochaltars *hinter* dem Chorgestühl assoziierten. So benennen die Gegner der Umgestaltungsmaßnahmen diese als „volar il choro et far lo altare alla romana“.³⁴²² Diese Formulierung ist beispielsweise auch bei Benedetto Fiandrini (1755–ca. 1827) greifbar, als er, ähnlich wie Cavaccio und Gervasi im Falle vom S. Giustina, im 18. Jahrhundert basierend auf zeitgenössischen Dokumenten

3420 Es scheint, als wäre diese Akzentsetzung auch in der unpublizierten Dissertation von Massimo Bisson (Bisson [2007]) vorgenommen worden, vgl. das Abstract bei http://www.academia.edu/445506/_Volar_il_coro_et_poner_laltar_alla_romana_-_Le_trasformazioni_dei_cori_nelle_abbazie_cassinesi_del_Veneto_tradizione_e_innovazione_nellarchitettura_ecclesiastica_post-tridentina (Zugriff am 27. April 2015; inzwischen offline).

3421 S. o. S. 551.

3422 Potenza BUP Ms. 320, S. 160 nach Kilian 1997, S. 315; 316 Fn. 164. Zur Frage des Verhältnisses von Klerikern und Laien zur Zeit der Gegenreformation vgl. Ditchfield 1995; Verdon 1996; zum Verhältnis der Liturgie der Cassinensen und der Cluniazenser vgl. Farnedi 1994. Dieses Zitat ist namengebend für die unpublierte Dissertation von Massimo Bisson, vgl. Bisson [2007].

die 1572 erfolgte Umstellung des Chorgestühls hin zu einer Retrochordisposition in S. Maria di Praglia beschreibt: „Das Chorgestühl wurde aus dem Sanktuarium entfernt, und es wurde nach dem römischen Brauch in der Apsis bzw. in Halbkreisform angeordnet“ („fu levato il coro dal santuario, e fu portato all’uso romano, sotto l’abside, o mezzo catinato“, Abb. 1314a4–1314a8).³⁴²³ Im Rahmen einer Aufarbeitung der Entwicklung der räumlichen Disposition im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts müsste im Kontext weiterer Quellen damit beispielsweise berücksichtigt werden, ob in der Einrichtung einer Retrochordisposition nicht möglicherweise eine bewusste Bezugnahme auf die durch das Papstzeremoniell bedingte liturgische Anordnung zahlreicher römischer Kirchen und damit ähnlich wie schon bei S. Pietro in Perugia im 14. Jahrhundert eine visuelle Bezugnahme auf den Papst ausgedrückt werden sollte. Möglicherweise wurde eine Retrochordisposition jedoch auch nur deshalb als „alla romana“ bezeichnet, weil diese Morphologie den Zeitgenossen aus Rom bekannt war, ohne dass damit jegliche weitere Bezüge auf eine bestimmte liturgische Praxis oder bauikonographische Deutung ausgedrückt werden sollten.

Zu beachten ist schließlich auch, dass die Debatte nicht etwa durch die Mönche von S. Giustina, sondern vielmehr von Laien angestoßen worden ist, die sich beklagt hatten, dass eine Mauer den Blick auf den „edelsten und wichtigsten Teil des Sanktuariums“ verstelle. Dies könnte man nun einerseits als ästhetisches Argument verstehen, wonach aufgrund des Bestehens der vorderen Chorschranken der wichtigste Teil der Architektur der Kirche S. Giustina nicht zu sehen gewesen sei. Andererseits manifestiert sich hier offenbar ein Machtanspruch des Magistrats von Padua auf den Kircheninnenraum von S. Giustina. Zukünftig sollte es hier für sie keine Abschränkung mehr geben, die nicht nur am Betreten, sondern bereits an der Einsehbarkeit des liturgisch wie architektonisch wichtigsten Teils der Kirche hinderte und die Mönche so in zweifacher Form privilegierte. Es müsste zukünftig also untersucht werden, ob nicht auch ein zunehmender Anspruch privilegierter Laien auf uneingeschränkten Zugang zumindest der Blicke zu allen Teilen des Kircheninnenraums zur Umgestaltung räumlicher Dispositionen in italienischen (Kloster-) Kirchen geführt hat. In ähnlicher Form hatte einen solchen Vorgang Paola Modesti für den Kircheninnenraum von S. Maria della Carità in Venedig rekonstruiert.³⁴²⁴

Schließlich erscheint es angesichts der Debatte in S. Giustina auch als fragwürdig, ob die Einrichtung von Retrochordispositionen innerhalb der Cassinensischen Kongregation direkt auf das Tridentinische Konzil bzw. auf die „Sichtbarkeitsbedürfnisse gemäß der liturgischen Prinzipien, die durch das Konzil von Trient eingeführt worden waren“, zurückgeführt werden kann.³⁴²⁵ So ist nämlich nicht nur, wie dies oben ausgeführt worden ist, das Verhältnis zwischen dem Konzil und

3423 Padova, Biblioteca civica, BP 127 VI, S. 36r, zit. nach Guidarelli 2013a, S. 292. Zu den Lebensdaten Fiandrini vgl. S. P., s. v. Fiandrini, Benedetto, in: *AKL* XXXIX (2003), S. 314f.

3424 Modesti 2002.

3425 So die Essenz einer entsprechenden Passage in der unveröffentlichten Dissertation von Massimo Bisson (Bisson [2007], S. 133 ff.) in der Paraphrase von Guidarelli 2013a, S. 292.

der Einrichtung von Retrochordispositionen durch einen pauschalierenden Verweis auf die Liturgiereform nicht hinreichend erklärbar.³⁴²⁶ Vielmehr hat sich das Sichtbarkeitsbedürfnis zumindest des Magistrats von Padua offenbar nicht primär aus den Konzilsdekreten gespeist. Außerdem ist zu beachten, dass das Tridentinische Konzil innerhalb der kongregationsinternen Debatte um die Chordisposition von S. Giustina in keiner Form als Motiv für eine Umgestaltung der Chordisposition angesprochen wurde. Denkbar ist durchaus, dass der durch das Konzil angestoßene Reformprozess auf die Haltungen zur Gestaltung der Chordisposition Einfluss genommen hat; allerdings fehlt es hier, wie oben bereits ausgeführt, noch an einer adäquaten Aufarbeitung.

In Bezug auf die Veränderung der räumlichen Disposition von S. Pietro führen die hier angestellten Überlegungen zu der Einschätzung, dass die 1591 begonnene Umgestaltung des Chorgestühls hin zu einer Retrochordisposition nicht auf eine zentrale Anordnung der Cassinensischen Kongregation zurückgegangen sein wird. Vielmehr scheint es, dass der Abt Giacomo di S. Felice da Salò und möglicherweise auch die übrigen Mönche über die kongregationsinternen Kommunikationswege mit ähnlichen Positionen in Kontakt gekommen sind, wie sie die „reformfreudige“ Gruppe von Mönchen gegenüber einer traditionalistischeren Fraktion bei der Diskussion um die räumliche Disposition von S. Giustina vertreten hat; ähnliche Diskussionen werden auch im Umfeld der übrigen, vor S. Pietro erfolgten Umstellungen der räumlichen Dispositionen cassinensischer Kirchen stattgefunden haben.³⁴²⁷ Denkbar ist außerdem, dass auch in diesem Fall die Mönche von S. Pietro durch Veränderungsprozesse beeinflusst worden sind, die außerhalb der Cassinensischen Kongregation realisiert worden sind. Möglicherweise haben die Mönche von S. Pietro wie bereits im Falle der Anordnung des Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar im Jahre 1567 oder wie auch bei der zwischen 1608 und 1609 erfolgten Einrichtung einer Grablege auf der Rückseite des Altars Anregungen durch das Reformhandeln der Peruginer Bischöfe oder weiterer Akteure der tridentinischen Reform erfahren.³⁴²⁸

g) Die Netzwerke der Cassinensischen Kongregation

Abschließend soll nun die Frage behandelt werden, welche Rückschlüsse aus einer Zusammenfassung der im Rahmen der bisherigen Überlegungen angestellten einschlägigen Erkenntnisse für den tatsächlichen Grad der Einflussnahme der Cassinensischen Kongregation auf die Umgestaltungskampagne in S. Pietro von ca.

3426 S. o. Kapitel **XI.5**.

3427 Für Verweise auf die übrigen Umgestaltungsmaßnahmen innerhalb der Cassinensischen Kongregation s. o. S. **529**.

3428 Zur Interpretation der Verlagerung des Sakramentstabernakels s. o. Kapitel **IX.2**. Zur Einrichtung der Heiligengrablege auf der Rückseite des Hochaltars, die offenbar an römischen Vorbildern orientiert und dem damit einhergehenden direkten Wettbewerb mit dem Bischof von Perugia s. u. Kapitel **XI.7**.

1591–1594/99 im Speziellen und auf Bauprojekte der italienischen Mitgliedsklöster im 16. und frühen 17. Jahrhundert im Allgemeinen gezogen werden können. Auf diese Weise werden auch die oben angestellten Überlegungen zur Rolle der Auftraggeber bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 ergänzt.

Zunächst einmal haben die bisherigen Überlegungen ergeben, dass nur von einer minimalen direkten und gezielten Einflussnahme der zentralen Kongregationsorgane auf die Bau- und Ausstattungsvorhaben der Mitgliedsklöster auszugehen ist. So sind dem cassinensischen Baurecht auch nach der Mitte des 15. Jahrhunderts nach derzeitigem Erkenntnisstand keine Bestimmungen hinzugefügt worden, die den Einzelklöstern verbindliche inhaltliche Vorgaben für die Ausgestaltung der Kirchenarchitekturen und der Kircheninnenräume gemacht hätten. Tatsächlich waren auch weiterhin bedeutsame Bauvorhaben durch Gremien bzw. Organe der Kongregationszentrale zu genehmigen. Doch auch die Verfeinerung der diesbezüglichen Vorschriften sollte weiterhin nur der Verhinderung von Verschuldung der Einzelklöster und der Gewährleistung einer möglichst hohen Qualität in der Entscheidungsfindung dienen. Dabei kam es nicht zu der von Isermeyer und Kilian vermuteten Schaffung einer Ständigen Baukommission, sodass diese auch keine standardisierende Wirkung auf die Bauvorhaben der Mitgliedsklöster entfalten konnte; vielmehr wurden die Begutachtungsgremien auch weiterhin für die einzelnen Bauprojekte jeweils neu formiert. Insofern diese unterschiedlichen Gremien sowie die Genehmigungspflicht für gewisse Bauvorhaben durch das Generalkapitel die einzigen direkten Einflussmöglichkeiten der Zentrale gewesen waren, dürfte deren Einfluss gering gewesen sein, auch wenn die Genehmigungspflichten durchaus standardisierendes Potential besessen hatten. Allerdings ist auch auf Basis einer Analyse der Baupraxis nicht von einer einheitlichen Baupolitik der Cassinensischen Kongregation und schon gar nicht von einer „kongregationseigenen, spezifisch cassinensischen Sakralarchitektur“ auszugehen, wie sie Mary-Ann Winkelmes behauptet hatte.³⁴²⁹

Wie der rekonstruierbare Befund zur Beschlussfindung der Umgestaltung von S. Pietro und die Diskussion um die Chorlösung in S. Giustina in Padua zwischen 1520 und 1627 gezeigt haben, haben die Mönche in den Einzelklöstern nicht nur die Initiative für Bauvorhaben in ihren Gebäuden besessen, sondern einen hohen Grad an Autonomie bei der Entscheidungsfindung und der Auswahl des künstlerischen Personals.³⁴³⁰ Dennoch spielte die Cassinensische Kongregation in der künstlerischen Planung eine entscheidende Rolle, indem sie nämlich die Netzwerke bereitstellte, die den Mönchen einen außergewöhnlich intensiven überregionalen Austausch von kongregationseigenem wie externem Personal sowie inhaltlichen und künstlerischen Konzepten ermöglichte. Auf diese Weise konnten in den Einzelklöstern zahlreiche programmatische wie künstlerische Konzepte sowie das zu ihrer Planung und Umsetzung geschulte Personal zusammengeführt werden, die

3429 S. o. Kapitel XI.6.c) und XI.6.d).

3430 Zu S. Pietro vgl. insb. Kapitel XI.2.c), XI.6.a), XI.6.d) und XI.6.e); zu S. Giustina vgl. Kapitel XI.6.f).

ursprünglich in ganz unterschiedlichen lokalen wie regionalen Kontexten Italiens entwickelt worden waren, wobei diese Konzepte auf die aktuell sich stellenden Bedürfnisse im jeweiligen Einzelkloster hin angepasst wurden.

Dass dies in den Einzelklöstern auch tatsächlich geschah und zu künstlerisch wie programmatisch äußerst ambitionierten und Lösungen führte, hängt mit dem intellektuell anspruchsvollen und äußerst experimentierfreudigen Klima zusammen, das innerhalb der Cassinensischen Kongregation offenbar gefördert wurde. So hatte sich sowohl bei den Äbten von S. Pietro als auch bei der unter den Mönchen von S. Giustina geführten Diskussion um die Chorlösung ein ungewöhnlich hoher Grad an Gelehrsamkeit und Interesse an den bildenden Künsten gezeigt. Dies führte in S. Pietro dazu, dass die Mönche nicht für den Kircheninnenraum nicht nur ein äußerst komplexes inhaltliches Programm entwarfen, das sowohl nach innen gerichtete cassinensische Propaganda als auch die Erkenntnisse einer erst noch im Erscheinen begriffenen, zukunftsweisenden frühwissenschaftlichen Untersuchung, nämlich Arnold Wions „Lignum Vitae“ beinhaltete. Vielmehr scheinen die Mönche auch direkt an der Konzeptionierung der künstlerischen Anteile der Kirchenausstattung und dabei insbesondere dem äußerst ambitionierten und zukunftsweisenden Dekorationsschema und dem komplexen Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper beteiligt gewesen zu sein mit der Folge, dass die beteiligten Künstler in den Quellen wie im Resultat weitgehend in den Hintergrund treten.³⁴³¹ Die in den vorausgegangenen Kapiteln hervorgetretenen, in den bildenden Kunst äußerst bewanderten und teils auch selbst kunstschaftenden cassinensischen Mönchen könnte man an dieser Stelle noch um Vincenzo Borghini (1515–1580) ergänzen, der nicht nur ein einflussreicher Philologe gewesen ist, sondern auch in engem Austausch mit Giorgio Vasari stand und ihm zahlreiche Ratschläge und Bildideen geliefert haben soll.³⁴³²

Die Umgestaltungskampagne in S. Pietro von ca. 1591–1609 ist ein besonders deutliches Beispiel für die Nutzung der cassinensischen Netzwerke zur Zusammenfügung künstlerischer Strategien, die in ganz unterschiedlichen Regionen Italiens entwickelt worden waren. So basiert das Dekorationsschema die freskierten Anteile von S. Pietro wesentlich auf einem Import aus der cassinensischen Benediktinerinnenkirche S. Maurizio in Mailand. Dort waren in revolutionärer und zukunftsweisender Form bereits ungefähr ein halbes Jahrhundert zuvor jene Strategien der Virtuosität und die Souveränität der Malerei entwickelt worden, denen die Ausstattung von S. Pietro wesentlich ihre besondere künstlerische wie inhaltliche Qualität verdankt.³⁴³³ Durch die Anbringung der Leinwandbilder im Langhaus von S. Pietro wurden außerdem künstlerische Strategien und eine inhaltliche Programmatik nach S. Pietro importiert, die im zeitgenössischen Kontext in Venedig entwickelt worden waren. Während der konkrete Transferweg der Ausstattung von S. Maurizio in Mailand nach S. Pietro in Perugia bisher noch nicht geklärt

3431 Zu S. Pietro vgl. hier Kapitel [XI.2.c](#)), zu S. Giustina vgl. Kapitel [XI.6.f](#)).

3432 Zu Vincenzo Borghini s. o. Fn. [3341](#).

3433 S. o. S. [913](#) ff.

werden konnte, ist sehr gut rekonstruiert, wie es zu dem venezianischen Import gekommen ist. So beruht dieser auf der hohen Mobilität der Äbte und einfachen Mönche innerhalb der Cassinensischen Kongregation, insofern der Kontakt sowohl zum Künstler Antonio Vassilacchi als auch zum cassinensischen Gelehrten Arnold Wion über den seinerzeitigen Abt von S. Pietro in Perugia, Giacomo di S. Felice, hergestellt wurde, der zuvor im Venezianer Cassinensenkloster S. Giorgio Maggiore gewirkt hatte. Auf diese Weise wurden sowohl die äußerst innovativen geistigen Konzepte Wions als auch dessen gemeinsam mit Aliense entwickelten diesbezüglichen Bildfindungen nach S. Pietro in Perugia vermittelt. Gleichzeitig ist an dieser Stelle auch von einer durch die cassinensischen Netzwerke induzierten Mobilität eines Künstlers zu sprechen, insofern der Venezianer Künstler Antonio Vassilacchis nicht nur für S. Pietro in Perugia malte, sondern seine Bilder teilweise sogar in dessen Kircheninnerem fertigstellte.³⁴³⁴ Ein ähnlicher Fall hatte sich bereits ungefähr ein Vierteljahrhundert zuvor ereignet, als der zuvor in der Florentiner Badia tätige damalige neue Abt von S. Pietro, Giacomo Dei (reg. 1564–1566), Giorgio Vasari nach S. Pietro vermittelte, der die drei in diesem Zusammenhang geschaffenen Werke für dessen Refektorium persönlich sowohl in das Kloster lieferte als auch dort die Hängung vornahm.³⁴³⁵

Wie die bisher angestellten Überlegungen weiter ergeben haben, wurden die auf diese Weise über die Netzwerke der Cassinensischen Kongregation aus unterschiedlichen italienischen Kunstzentren importierten Inhalte und künstlerischen Strategien jedoch nicht einfach nur kopiert und zusammengefügt. Vielmehr sind die importierten inhaltlichen und künstlerischen Strategien nur als Ausgangspunkt für die Entwicklung eigenständiger künstlerischer Konzepte genommen worden, die die vor Ort bestehenden Aufgaben lösen konnten. So wurde Wions wissenschaftliche Erschließung des Benediktinerordens und seine darauf beruhende Bildfindung beispielsweise nicht bloß im Kircheninneren von S. Pietro reproduziert, sondern vielmehr zum Ausgangspunkt einer Ajourierung der bildlichen Werbung der Cassinensischen Kongregation gegenüber den Mönchen von S. Pietro für die Einhaltung der Benediktsregel bzw. für die Darstellung des gesamten göttlichen Heilsplans im Kircheninneren gemacht, in den der Auftrag an die Mönche zur Regeleinhaltung eingebettet wurde.³⁴³⁶ Ebenso mussten die aus S. Maurizio in Mailand importierten Darstellungsstrategien, die dort die Erstaussstattung einer neu gebauten Kirche bildeten, im Zuge des Transfers nach S. Pietro in Perugia an die Herausforderung der Umgestaltung eines vorbestehenden mittelalterlichen Gebäudes und die Integration von Dekorationsanteilen hin angepasst werden, die auf einem abweichenden Malträger (nämlich Leinwand) erstellt worden waren.³⁴³⁷ Schließlich wurden auch die Dekorationsstrategien venezianischer Leinwandkirchen

3434 S. o. Kapitel [X.3.b](#)) und [XI.2.c](#)).

3435 S. o. S. [915](#) f.; zur persönlichen Hängung vgl. Vasaris persönliche Berichte, reproduziert bei Farnedi 2011, S. 395–397.

3436 S. o. Kapitel [XI.3.d](#)).

3437 S. zum Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper oben Kapitel [XI.3.b](#)).

nicht einfach nur übernommen, sondern vielmehr an die im Zuge der Umgestaltung der oberen Wand- und Gewölbebereiche von S. Pietro geplante Strategie einer Ausstattung allein mit den Mitteln der Malerei hin transformiert, was konkret die zunächst geplante Auskerbung der Hochschiffwände zur Einpassung der Bilder unter Verzicht auf plastische Rahmungen bedeutete.³⁴³⁸ Auf diese Weise schufen die Mönche von S. Pietro basierend auf der von den Netzwerken der Cassinensischen Kongregation ermöglichten Kenntnis verschiedenster zukunftsweisender künstlerischer Strategien eine weitgehend neuartige Dekorationsform, die in ihrer künstlerischen Qualität und inhaltlichen Komplexität im überregionalen Vergleich absolut einzigartig war.³⁴³⁹

Es wäre zukünftig zu untersuchen, ob die Cassinensische Kongregation auch durch andere Bauprojekte ihrer Mitgliedsklöster, bei denen das Zusammenspiel von gelehrten und in den bildenden Künsten äußerst geschulten Mönchen, dem intensiven überregionalen Austausch über die besondere Netzwerkstruktur sowie einer außergewöhnlichen Bereitschaft, künstlerische Wagnisse einzugehen, zu äußerst innovativen und zukunftsweisenden künstlerischen Lösungen geführt hat, einen besonderen Beitrag zur geschichtlichen Entwicklung der bildenden Künste in Italien geleistet hat. Dieser mag insbesondere in einer Vermittlung künstlerischer Lösungen von einer Kunstregion in eine andere bestanden haben, zwischen denen ansonsten kaum direkter Austausch bestand – wie etwa im Falle von S. Pietro zwischen Venedig und Zentralitalien. Dabei mag man als weitere Faktoren, die zur Realisierung von künstlerisch besonders ambitionierten Projekten in den cassinensischen Klosterkirchen beigetragen haben mögen, die im 16. und 17. Jahrhundert noch vorhandenen großen geldlichen Ressourcen der Mitgliedsklöster sowie die Tatsache hinzufügen, dass die Cassinensische Kongregation nicht wie etwa der Dominikanerorden einem Bescheidenheitsgebot bei der Ausstattung ihrer Kirchen verpflichtet war.³⁴⁴⁰

Das Vorhandensein der Netzwerke der Cassinensischen Kongregation und der dadurch bedingte Austausch in künstlerischen und bautechnischen Fragen innerhalb der Cassinensischen Kongregation könnte außerdem das Vorhandensein gewisser vereinheitlichender Tendenzen unter den Klosterbauten erklären, die bisher mit dem spezifischen Bau- und Genehmigungsrecht der Kongregation erklärt worden sind. Entscheidend dafür, dass, wie von Mary-Ann Winkelmes beobachtet, beispielsweise in den Kirchen wie S. Giustina in Padua, S. Maria di Praglia und S. Benedetto in Polirone sehr ähnliche baukünstlerische Lösungen realisiert wurden (Abb. 1314o–1314dd und Abb. 1314ll–1314a8), mag nämlich zuvörderst der Umstand gewesen sein, dass die Cassinensische Kongregation unter

3438 S. o. Kapitel [XI.3.b](#)).

3439 Vgl. zum überregionalen Vergleich die Kapitel [XI.3.b](#)) (Umgang mit vorgefundem Baukörper), [XI.3.c](#)) (Dekorationssystem) und [XI.3.d](#)) (Komplexität des Bildprogramms).

3440 S. o. S. [543](#) f. Zu berücksichtigen ist natürlich, dass ein solches Bescheidenheitsgebot natürlich seinerseits zum Ausgangspunkt für besonders ambitionierte künstlerische Lösungen werden konnte.

ihren Mitgliedsklöstern eine überregionale Netzwerk- und Kommunikationsstruktur bereitstellte, die den Austausch von Ideen und die Vermittlung von Künstlern ermöglicht und erleichtert hat. Ein solcher eher informeller Austausch könnte auch erklären, warum dieser hohe Standardisierungsgrad, der nach Winkelmes' Analyse in durch architektonische Elemente verzierte Wände, einer überkuppelten Vierung und einem Langhauschor bestanden haben soll,³⁴⁴¹ mit den genannten Kirchen nur in einer sehr kleinen Baugruppe innerhalb der Cassinensischen Kongregation realisiert wurde, während in zahlreichen anderen Mitgliedsklöstern (und dabei nicht zuletzt in S. Pietro in Perugia) stark abweichende Lösungen sowohl in der Architektur als auch in der Kircheninnenraum-Gestaltung gefunden worden sind. Wären diese Stilelemente, wie von Winkelmes vermutet, dagegen kongregationsrechtlich verbindlich gemacht worden und nicht etwa nur durch individuelle Austauschprozesse unter einzelnen Mitgliedsklöstern entstanden, hätten sie in allen Klöstern der Cassinensischen Kongregation realisiert werden müssen.

Dass bei den genannten und weiteren bautypologisch ähnlichen Beispielen derartige informelle Austauschprozesse über die Netzwerke der Cassinensischen Kongregation tatsächlich konkret nachweisbar sind, hat in jüngster Zeit Gianmario Guidarelli aufgezeigt. Dabei hat er darauf aufmerksam gemacht, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sowohl auf Auftraggeber- als auch auf Künstlerseite zahlreiche personelle Verbindungen zwischen unterschiedlichen Mitgliedsklöstern der Cassinensen bestanden. So war Giovanni Francesco Buora, Kämmerer und späterer Prior und Abt von S. Maria di Praglia und zentraler Protagonist der umfassenden Umgestaltung der Klosterbauten offenbar verwandt mit den Steinmetzen, die die Klosterbauten von S. Giorgio Maggiore umgestalteten. Außerdem war Cipriano Rinaldini da Este in jener Bauphase sowohl Abt von S. Maria di Praglia als später auch von S. Giustina in Padua gewesen. Es liegt nahe, die zahlreichen Ähnlichkeiten sowohl in der Grund- und Aufrissdisposition als auch in der künstlerischen Behandlung der Einzelformen bzw. Bauglieder, die zwischen allen drei genannten Klosterbauten in jener Zeit bestehen, mit diesen Verbindungen und personellen Kontinuitäten zu erklären.³⁴⁴² Darüber hinaus mögen mit einer Beteiligung von Pietro bzw. Tullio Lombardo außerdem dieselbe Künstlerwerkstatt sowohl in S. Giustina als auch in S. Maria di Praglia tätig geworden sein.³⁴⁴³ Bei der dringend gebotenen Vertiefung der Aufarbeitung des Bau- und Quellenbefunds der genannten Klöster auf eine weitere Konkretisierung der Vermittlungs- und Austauschprozesse hin wäre im Übrigen Gianmario Guidarellis Hinweis zu berücksichtigen, dass über die von Winkelmes genannten Bauten hinaus außerdem S. Giovanni Evangelista in Parma und S. Sisto in Piacenza mindestens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bemerkenswerte Ähnlichkeiten in architektonischer Disposition und künstlerischer Behandlung der Bauglieder aufgewiesen haben.³⁴⁴⁴

3441 S. o. Kapitel [XI.6.b](#)).

3442 Guidarelli 2013a, S. 280 und 283.

3443 Ibid., S. 287 f.; 290 f.

3444 Guidarelli 2013a, S. 288.

Bisher ist als Mittel des Austauschs vor allem die hohe Mobilität der einzelnen Äbte und einfachen Mönche der Kongregation und der von ihnen direkt vermittelten Künstler genannt worden. Tatsächlich werden Austausch- und Vermittlungsprozesse innerhalb der Cassinensischen Kongregationen auch auf anderen Wegen stattgefunden haben. So ist beispielsweise von einer ausgeprägten sonstigen schriftlichen wie mündlichen Kommunikation unter den einzelnen Mönchen der Mitgliedsklöster auszugehen, bei der sowohl abstrakte Ideen als auch konkrete Materialien wie etwa Bauzeichnungen ausgetauscht worden sein mögen. Diese könnten in Form von individuellen Besuchen der Mönche untereinander – wie etwa beim Besuch des in der Florentiner Badia ansässigen gelehrten Mönchs Vincenzo Borghini in S. Pietro in Perugia im Jahr 1542³⁴⁴⁵ – ebenso stattgefunden haben wie im Zuge der Begutachtung von Bauvorhaben durch die jeweils bestimmten Gremien der Zentrale und auf dem jährlich stattfindenden Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation. Letzterer Institution möchte Barbara Kilian in diesem Zusammenhang sogar den Rang einer „Künstlerbörse“ zusprechen.³⁴⁴⁶

In S. Pietro gibt es ein mögliches Beispiel für eine derartige Vermittlung eines Künstlers: Wie oben herausgearbeitet worden ist, war die wahrscheinliche Erarbeitung eines Entwurfs für den Kircheninnenraum von S. Pietro durch Antonio da Sangallo, der sich in der Schaffung des Grundrisses Nr. 122 in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts manifestiert haben mag, möglicherweise auch durch das Netzwerk der Cassinensischen Kongregation zustande gekommen.³⁴⁴⁷ Nachweise für eine Vermittlung von Künstlern innerhalb der Cassinensischen Kongregation gibt es außerdem auch für andere Mitgliedsklöster; so konnte jüngst aufgezeigt werden, dass der sonst ganz überwiegend mit den venezianischen Raum assoziierte Architekt Andrea Palladio aufgrund einer Vermittlung über das cassinensische Kloster S. Giorgio Maggiore in Venedig ein umfassendes Bauprojekt in den Gebäuden des Mitgliedsklosters S. Vitale in Ravenna ausgeführt hat.³⁴⁴⁸ Außerdem ist im Kloster S. Paolo fuori le Mura eine weitere Version des Schlangensbisses Pauli auf Malta erhalten, die der von Orazio Alfani 1547 für die vorderen Chorschranken von S. Pietro geschaffenen Version bis ins Detail und wohl auch in der Größe gleicht (vgl. Abb. 237f.). Offensichtlich hatten die Mönche des cassinensischen Klosters S. Paolo fuori le Mura über die von der Cassinensischen Kongregation bereitgestellten Kommunikationswege von den von einem Peruginer Künstler³⁴⁴⁹

3445 Farnedi 2011, S. 389.

3446 Kilian 1994, S. 284f. Vgl. zu den unterschiedlichen denkbaren Formen des Austauschs und der Vermittlung außerdem Guidarelli 2013a, S. 288.

3447 S. o. Kapitel VII.1.b).

3448 Der Nachweis der Beteiligung Palladios an einem Bauprojekt für das cassinensische Kloster S. Vitale findet sich in Archivio di Stato di Ravenna, Corporazioni religiose Soppressa, S. Vitale, vol. 1061, S. 114v. Eine ausführliche Analyse liefert Ranaldi 2015, insb. S. 73.

3449 Orazio Alfani wurde um 1510 in Perugia geboren und war später Mitglied der dortigen Malerzunft. Er starb 1583 in Rom, A. Lipinsky, s. v. Alfani, 4. Orazio, in: *AKZ* II (1992), S. 37f.

für S. Pietro geschaffenen Bilder erfahren und wahrscheinlich bei Orazio Alfani selbst eine weitere Kopie in Auftrag gegeben.³⁴⁵⁰

Die künstlerischen Austausch- und Vermittlungsprozesse innerhalb der Cassinensischen Kongregation sollen in naher Zukunft durch Gianmario Guidarelli umfänglich untersucht werden; möglicherweise werden diese Arbeiten im Rahmen eines größeren Verbundprojekts durchgeführt werden. Dabei wäre es in der Tat eine glückliche Entwicklung, wenn ein historisches Wissens-Netzwerk durch ein zeitgenössisches Forschungs-Netzwerk kunsthistorisch erschlossen werden könnte.³⁴⁵¹

Im Zuge könnte dann auch die Frage untersucht werden, inwiefern die auf unterschiedlichen Ebenen erfolgende Visitationstätigkeit innerhalb der Cassinensischen Kongregation eine standardisierende Wirkung auf die Innenraumgestaltung der Mitgliedskirchen und ihrer Pertinenzen gehabt hat. Denkbar ist dabei sogar, dass die Visitationstätigkeit zu einer Entwicklung gewisser schriftlich abgefasster Normvorstellungen geführt hat, die als – ähnlich wie bei den nachtridentinischen bischöflichen Visitationen – Vorbereitung und Grundlage für die Visitationen gedient haben.³⁴⁵² Außerdem wäre zu fragen, ob die römische Kurie, der die Cassinensischen Kongregation nach der tridentinischen Reform in ihrer Visitationspraxis rechenschaftspflichtig war, auf die den Visitationen zugrunde gelegten Standards Einfluss genommen hat.³⁴⁵³

h) Zusammenfassung

Die von Mary-Ann Winkelmes, Christoph Isermeyer, Barbara Kilian und anderen mit je unterschiedlichen Akzentsetzungen behauptete zentrale Steuerung der cassinensischen Baupolitik im 16. Jahrhundert hat es in der von den Autoren behaupteten Form nicht gegeben. Sie ist damit auch nicht ursächlich für die ca. 1591–1609 realisierten Umgestaltungen in S. Pietro in Perugia.

Zwar wurden die Bauvorschriften der Kongregation auch nach der Mitte des 15. und bis ins 16. Jahrhundert hinein immer wieder angepasst, und in der Tat

3450 Dabei ist unklar, ob nur das eine Bild mit einer Darstellung aus dem Leben des Patrons von S. Paolo fuori le Mura kopiert wurde, oder ob die römischen Mönche eine Kopie des gesamten Zyklus anfertigen ließen. Auch ist unklar, ob sie in S. Paolo fuori le Mura dieselbe Funktion erfüllt haben, d. h. ob sie Bestandteil von Chorschranken geworden sind.

In der Ausstellung „Sanctus Paulus Extramoenia et Oecumenicum Concilium Vaticanum II“ im Kloster S. Paolo fuori le Mura wurde das Bild wie zuvor schon ein Teil der Bilder in S. Pietro in Perugia irrtümlich als „Kopie nach Leonardo Cungi“ bezeichnet, vgl. Fn. 3621. Angaben zur Ausstellung finden sich bei http://www.basilicasanpaolo.org/interno.asp?id_dettaglio=220244&id=13&lang= (Zugriff am 11. Mai 2015).

3451 Der Arbeitstitel des von Gianmario Guidarelli geplanten Forschungsprojekts lautet „The Architectural Culture of the Reformed Benedictines and the Renaissance (1408–1564): A Network of Monasteries and of Knowledge“.

3452 S. zu diesem die Visitationen begleitenden Schrifttum oben ausführlich S. 742 ff., 1008 ff. und 1020 ff.

3453 S. zur Visitationspraxis in den Cassinensischen Klöstern oben ausführlich S. 1027 ff.

wurde mindestens durch den Generalkapitelbeschluss des Jahres 1490 das Baurecht weiter formalisiert und die Beteiligung der Zentrale bei der Entscheidung über Bauprojekte der Einzelklöster ausgebaut. Allerdings sollten die Kongregationsorgane auch weiterhin nur die Aufgabe haben, dafür zu sorgen, dass Entscheidungen auf qualitativ möglichst gut abgesicherten Informationen gefällt und eine Verschuldung der Einzelklöster durch ausufernde Baukosten verhindert würden. Ansonsten sollte die Initiative für, das Entscheidungsrecht über und die Durchführung von einzelnen Baumaßnahmen gemäß den Regelungen des materiellen Kongregationsrechts auch weiterhin in der Hand der jeweiligen Einzelklöster verbleiben. Der Beschluss von 1490 hatte das Baurecht der Kongregation lediglich dahingehend fortentwickelt, dass die Kongregationszentrale die Erarbeitung von Bauzeichnungen und ggf. auch Modellen vorschreiben konnte und in deren Begutachtung eingebunden werden musste. Anders als von Kilian behauptet, wurde mit diesem Beschluss innerhalb der Cassinensischen Kongregation jedoch nicht eine ständigen Baukommission geschaffen; da dieses Gremium auch in anderen Quellen nicht fassbar ist, wird es eine solche Instanz mit ihrer vermeintlichen stark standardisierenden Wirkung auf die Bauentscheidungen nie gegeben haben.

Des Weiteren hat das Baurecht der Cassinensischen Kongregation die Einzelklöster auch nicht dadurch standardisierend beeinflusst, indem es ihnen verbindliche inhaltliche Vorgaben bezüglich einer einheitlichen Kongregationsarchitektur oder Innenraumgestaltung gemacht hätte; vielmehr lässt sich kein einziger Beschluss mit einer konkreten inhaltlichen Vorgabe durch die Organe der Kongregationszentrale nachweisen. Sowohl die Behauptung von Mary-Ann Winkelmes, wonach die Cassinensen eine kongregationseigene, spezifisch cassinensische Sakralarchitektur verbindlich gemacht hätten, als auch jene von Christoph Isermeyer und Barbara Kilian, wonach die Retrochordisposition durch die Kongregationszentrale vorgeschrieben worden sei, sind durch den Quellenbefund nicht gedeckt.

Damit ist zwar nach wie vor theoretisch denkbar, dass die Bauvorschriften der Cassinensischen Kongregation, die der Zentrale bei bedeutenderen Projekten Genehmigungskompetenzen zuschrieben, für eine gewisse Nivellierung bei der Wahl der Bautypen, der räumlichen Disposition und der künstlerischer Ausgestaltung gesorgt haben könnten. Mit Blick auf die hier untersuchten Genehmigungsprozesse in S. Pietro in Perugia und S. Giustina in Padua erscheint jedoch sogar dies sehr fraglich. So hatte sich das Kloster S. Pietro in Perugia im späteren 17. Jahrhundert bei zwei Bauentscheidungen weitgehend an das Kongregationsbaurecht gehalten, doch hat die Zentrale nach Lage der Quellen tatsächlich nur auf Qualität und Kostenbegrenzung, nicht aber auf die konkrete künstlerische Ausgestaltung der Arbeiten genommen. Im Falle von S. Giustina verblieb die Initiative bei der Bauentscheidung von 1521 und der Diskussion um die Einrichtung einer Retrochordisposition von ca. 1591–1627 komplett in der Hand des Einzelklosters. Dieses beteiligte die Zentrale nur jeweils dann an der Entscheidungsfindung, wenn eine Lösung von Konflikten auf Ebene des Einzelklosters nicht mehr zu lösen war. Die Zentrale trat daraufhin auch lediglich in einer Beratungs- und Schlichtungsfunktion auf und vermied sogar die Übernahme einer Letztentscheidungskompetenz.

In Fall der Diskussion um die Retrochordisposition könnte die Zurückhaltung der Zentrale vor allem darin begründet gewesen sein, dass sich nur für Fragen der Qualitätssicherung und Kostenbegrenzung, nicht aber für eine qualitative bzw. „inhaltliche“ Entscheidung wie jene zuständig sah, ob das Chorgestühl besser vor oder hinter dem Hochaltar angeordnet werden sollte.

Im Ergebnis ist bei den Umgestaltungen in S. Pietro in Perugia zwischen ca. 1591–1609 also aufgrund des Kongregationsrechts mit einer steuernden Beteiligung der Cassinensischen Kongregation nur insofern zu rechnen, als die im Einzelkloster geplanten Baumaßnahmen durch die Zentrale ggf. genehmigt worden. Die umfassende bildliche Dekoration der Kirche und die Umgestaltung hin zu einer Retrochordisposition sind jedoch mit großer Sicherheit nicht auf eine Anordnung der Cassinensischen Kongregation zurückzuführen.

Insgesamt scheint es jedoch ohnehin, als wäre es nicht zuvörderst das Kongregationsbaurecht gewesen, das innerhalb der Cassinensischen Kongregation zu standardisierenden Effekten geführt hatte. Vielmehr hat die Cassinensische Kongregation ein Netzwerk bereitgestellt, das in unterschiedlichsten Formen überregionale Austausch- und Vermittlungsprozesse gefördert hat. So wird der persönliche Austausch etwa auf den jährlich stattfindenden Generalkapiteln und die Korrespondenz zwischen den einzelnen Mitgliedsklöstern den Austausch von Ideen und Realien wie etwa einzelnen Bauzeichnungen ermöglicht und gefördert haben. Außerdem haben cassinensische Amtsträger bei den häufigen Wechseln in andere Mitgliedsklöster Ideen transferiert und direkte Kontakte zwischen territorial unter Umständen weit auseinanderliegenden Klöstern vermittelt. Dies lässt sich für die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 in S. Pietro in Perugia direkt nachweisen: So hatte der Abt Giacomo di S. Felice da Salò aus seinem früheren Wirkungsort S. Giorgio Maggiore in Venedig sowohl die jüngsten wissenschaftlichen Erkenntnisse des Gelehrten Arnold Wion und damit einhergehend eine neuartige Benedikts-Ikonographie importiert, wie auch den Kontakt zu dem Venezianer Künstler Antonio Vassilacchi hergestellt, der in der Folge das gesamte Hochschiff von S. Pietro in Perugia umgestalten sollte. Damit ist das besondere Netzwerk der Cassinensischen Kongregation für den vor dem Zeithorizont ungewöhnlichen Umstand verantwortlich, dass ein ansonsten regional stark gebundener Künstler in einem weit entfernt liegenden Territorium tätig wird. Dieser Umstand lässt sich auch für andere Klöster nachweisen wie etwa im Falle eines Bauprojekts, das der in S. Giorgio Maggiore maßgeblich tätige Palladio für das Mitgliedskloster S. Vitale in Ravenna ausgeführt hat.

Wahrscheinlich ist durch diese stärker informelle Ausprägung von Standardisierungsprozessen über die Bereitstellung von Netzwerkstrukturen auch erklärlich, warum zwischen den Architekturen der einzelnen Mitgliedsklöster ganz unterschiedliche Grade von Standardisierung zu beobachten sind. So bleiben in den genannten beiden Beispielen die Ähnlichkeiten zwischen den unterschiedlichen Klosterarchitekturen unterschiedlicher Territorien sehr begrenzt, weil Palladio und Vassilacchi in Perugia und Ravenna jeweils relativ eng umrissene Projekte durchgeführt haben. In anderen Fällen bestehen zwischen den Architekturen der Kirchen und Klosterbauten sehr große Ähnlichkeiten, wie etwa im Falle von S. Giustina

in Padua, S. Giorgio Maggiore in Venedig, S. Maria in Praglia, S. Benedetto in Polirone, S. Giovanni Evangelista in Parma und S. Sisto in Piacenza. Hier gibt es bereits Anhaltspunkte dafür, von personellen Kontinuitäten und einem engen Austausch auf Auftraggeber- wie auch auf Künstlerseite auszugehen, doch besteht zu einer genaueren Einschätzung offenbar auf Netzwerkprozessen beruhender Standardisierungsphänomene noch erheblicher Forschungsbedarf.

In diesem Zuge müsste möglicherweise die Rolle der Cassinensischen Kongregation für die Entwicklung der bildenden Künste im Italien zwischen dem 15. und dem frühen 17. Jahrhundert neu bewertet werden. So hatte sich im Falle von S. Pietro in Perugia gezeigt, dass hier nicht nur über die kongregationseigenen Netzwerke höchst ambitionierte künstlerische Strategien aus weit entfernten Kunstzentren importiert worden waren. Vielmehr wurden die im cassinensischen Frauenkloster S. Maurizio in Mailand und in venezianischen Leinwandkirchen entwickelten künstlerischen Strategien nicht einfach nur kopiert, sondern vielmehr zur Lösung von neuen konkreten künstlerischen Aufgaben fortentwickelt. Ein solches Vorgehen war nur aufgrund des anspruchsvollen intellektuellen und künstlerisch äußerst gelehrten und experimentierfreudigen Klimas unter den Mönchen von S. Pietro möglich gewesen. Sie übernahmen über den Entwurf des inhaltlichen Programms offenbar so große Teile auch des künstlerischen Entwurfs, dass die an der Ausführung beteiligten Maler in der Planung weitgehend in den Hintergrund traten. Als Resultat dieses Vorgehens wurde in S. Pietro eine auch im überregionalen Vergleich künstlerisch absolut herausragende Ausstattung geschaffen. Wenn sich ein solcher Umstand auch in anderen Kongregationskirchen als Resultat der Netzwerkprozesse und der besonderen intellektuellen wie künstlerischen Ambitioniertheit der Cassinensen rekonstruieren ließe, könnte die Bedeutung der Cassinensischen Kongregation für die Entwicklung der bildenden Künste in Italien möglicherweise zukünftig noch deutlich höher bewertet werden.

Da die Schaffung von Retrochordispositionen innerhalb der Cassinensischen Kongregation weder zentral direkt verordnet noch in einem kohärent verlaufenen Prozess in allen Mitgliedsklöstern realisiert worden ist, ist nicht von einer Sonderrolle der Cassinensen bei der zunehmenden Etablierung der Retrochordisposition ab Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien auszugehen. Vielmehr zeigt nicht zuletzt die Diskussion um die Schaffung einer Retrochordisposition, die in S. Giustina in Padua zwischen 1591 und ca. 1627 geführt worden ist, dass in den einzelnen Klöstern und später auch unter Beteiligung der Kongregationszentrale offen um die richtige Chörlösung gerungen worden ist, wobei die Umgestaltung in einzelnen Klosterkirchen – und dabei nicht zuletzt im Mutterkloster der Cassinensen – sogar vergleichsweise spät erfolgte. Die im Zuge der sehr gut dokumentierten Debatte in S. Giustina ausgetauschten Argumente liefern wichtige Aufschlüsse zur Lösung der nach wie vor offenen Frage, warum insbesondere innerhalb des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts offenbar in der Mehrzahl der italienischen Kirchen die zuvor von Chorschranken umfriedeten und vor dem Hochaltar befindlichen Chorbezirke zu Retrochören umgestaltet worden sind.

Bemerkenswert ist zunächst der Umstand, dass die Frage um die richtige Chörlösung innerhalb cassinensischer Kirchen noch in den Jahrzehnten um 1600

als offenes Problem verstanden wurde, über das auf Ebene eines Einzelklosters frei beraten werden konnte, und das nicht etwa durch eine externe Autorität bereits entschieden worden war. So berufen sich die an der Diskussion beteiligten Mönche nicht nur nicht auf etwaige Vorgaben der Cassinensischen Kongregation, sondern auch nicht auf solche des Tridentinischen Konzils oder der auf dessen Basis agierenden Protagonisten der Katholischen Reform wie etwa der Reformbischöfe. Auch war der Anlass für die Diskussion keineswegs die Implementierung der tridentinischen Reform gewesen, sondern vielmehr die Ansprüche privilegierter Laien. So war die Einrichtung eines Retrochors im Jahre 1591 zunächst durch den Paduaner Magistrat gefordert worden, der damit offenbar zum einen ästhetische, zum andern aber auch (raum-)herrschaftliche Ansprüche auf unbeschränkten Einblick in alle Unterräume des Kircheninneren von S. Giustina realisieren wollte.

Unter den Mönchen wurde die Schaffung eines Retrochors durch eine Gruppe um den Abt Angelo da Bergamo dagegen sowohl ästhetisch („ornamentum magis“) als auch liturgisch begründet. Die in diesem Zusammenhang gebrauchte Formulierung, wonach ein Retrochor wegen „religiöser Gründe“ („religiosam rationem“) vorteilhaft sei, ist allerdings bisher nicht befriedigend gedeutet worden. Die Argumente der die Beibehaltung des bisherigen Zustands befürwortenden Gruppe reichte dagegen von Praktikabilitäts- und Kostenargumenten bis hin zu dem ebenfalls in den Bereich des Liturgievollzugs im Innenraum gehörenden Argument, dass die Schaffung eines Retrochors die Aufgabe einer klaren Demarkation der Mönchsklausur gegenüber dem Laienraum bedeuten würde.

Bemerkenswert sind außerdem die Bezeichnungen, die die beiden Parteien nutzten, um die jeweilige Chordisposition zu beschreiben. So wird eine Retrochordisposition sowohl in S. Giustina als auch in S. Maria di Praglia von den Zeitgenossen als Disposition „alla romana“ bezeichnet, während die Befürworter einer Anordnung des Chorbereichs vor dem Hochaltar die von ihnen favorisierte Disposition „cluniazensisch“ nennen. Insbesondere Letztere verwenden diesen Begriff nicht nur der Praktikabilität wegen, sondern verbinden mit ihm konkrete inhaltliche Zuschreibungen. Im Zuge einer den Zeitgenossen offenbar leicht verständlichen Bau- bzw. Raumikonographie sollte ihrer Ansicht nach mit dieser Chordisposition eine Verbundenheit der Cassinensen mit den Sitten der benediktinischen Reformbewegung der Cluniazenser ausgedrückt werden. Eine solche raumikonographische Aufladung ist auch für die Charakterisierung der Retrochordisposition als „römisch“ denkbar (etwa in Form eines Bekenntnisses zum Papsttum, was in jener Zeit möglicherweise als Bekenntnis zur tridentinischen Reform verstanden werden sollte), doch ist dies bisher nicht nachgewiesen. Nachweisbar ist jedoch, dass um 1600 auch außerhalb der Cassinensischen Kongregation bestimmte räumliche Dispositionen mit bestimmten historischen Phänomenen verknüpft und in diesem Zuge als inhaltlich klar profilierte raumikonographische Aussagen verstanden wurden.

XI.7 Die Umgestaltungen von 1608/09, der nachtridentinische Aufschwung der Heiligenverehrung in Perugia und die Wechselwirkungen mit dem Reformhandeln des Peruginer Bischofs Napoleone Comitoli

a) Der Umgang mit Bauten und Reliquien durch den Peruginer Reformbischof Napoleone Comitoli zwischen 1591 und Anfang 1609

Aus den bisherigen Überlegungen ist hervorgegangen, dass sich wesentliche Aspekte der Umgestaltungen, die in S. Pietro seit der Verlagerung des Sakraments in Form eines Holztabernakels auf dem Hochaltar der Kirche im Jahre 1567 erfolgt sind, mit Bestrebungen zu einer Reform des Kircheninnenraumes im Kontext der nachtridentinischen Reform erklären lassen. Dabei ist herausgearbeitet worden, dass das Tridentinische Konzil nicht etwa konkrete Bestimmungen über die Gestaltung des Kircheninnenraumes erlassen hat, sondern vielmehr nur einige grundsätzliche Regelungen erließ, die nun durch die Bischöfe in ihren Diözesen und durch die Orden und Kongregationen in ihren Mitgliedskirchen in Form von detaillierten Regelwerken konkretisiert und anschließend vor allem durch Visitationen implementiert werden sollten. Dies hat in Italien dazu geführt, dass die Reform des Kircheninnenraumes in den einzelnen Diözesen und Klosterkirchen insbesondere in der Frühphase recht unterschiedlich verlaufen ist, da nun tatsächlich jeweils in den einzelnen Jurisdiktionen unterschiedliche formelle wie informelle Regelwerke für den Kircheninnenraum erarbeitet wurden, und die einzelnen Träger der tridentinischen Reform bei der Implementierung recht unterschiedlich vorgehen.³⁴⁵⁴

Wie die bisherigen Ausführungen weiter ergeben haben, hat diese Konstellation in Perugia dazu geführt, dass die konkrete Ausgestaltung der Reform der Kircheninnenräume nicht zuletzt in einer Wechselbeziehung zwischen den Peruginer Reformbischöfen und den cassinensischen Mönchen von S. Pietro entwickelt wurde, bei der um Fragen der Prärogative über einzelne Kircheninnenräume gerungen wurde, und die zuweilen einen regelrechten Wettbewerbscharakter angenommen hat. Dies betraf zunächst die Verlagerung des Sakraments auf den Hochaltar, den die Mönche von S. Pietro in ihrer Kirche im Jahre 1567 und der Peruginer Reformbischof Fulvio della Corgna im Dom S. Lorenzo ungefähr zum selben Zeitpunkt vorgenommen haben. Sein Nachfolger Franco Bossi sollte diese Allokation dann im Jahre 1575 in einer von ihm erlassenen Normschrift für die reformierte Ausgestaltung der Pfarrkirchen in der gesamten Diözese verbindlich machen und bei einer anschließenden Visitation deren adäquate Umsetzung kontrollieren.³⁴⁵⁵ Die von S. Pietro abhängigen Pfarrkirchen haben sowohl der Bischof

3454 S. o. insb. Kapitel IX.2 und XI.5.d).

3455 S. o. Kapitel IX.2.

als auch die Mönche von S. Pietro visitiert; dabei haben die beiden Akteure auch hier um die konkrete Ausgestaltung einer möglichst effektiven Implementierung der tridentinischen Reform in den jeweiligen Kircheninnenräumen gerungen. Mindestens für das 18. Jahrhundert lässt sich außerdem nachweisen, dass der Peruginer Bischof um eine Ausweitung seiner Kontrolle über die Kircheninnenräume der Mönche von S. Pietro bestrebt gewesen war, was sogar zu einem in Rom anhängigen Rechtsstreit führte.³⁴⁵⁶ Damit setzt sich der bereits seit der Gründungszeit von S. Pietro nachweisbare Konkurrenzstreit zwischen den Bischöfen von Perugia und den Mönchen von S. Pietro auch in der Neuzeit fort.³⁴⁵⁷

Dieser Wettbewerb zwischen den Mönchen von S. Pietro und den Peruginer Reformbischöfen sollte nun im Jahre 1609 einen besonderen Höhepunkt erreichen, als nämlich sowohl der Bischof als auch die Mönche Altargräber für mit ihnen assoziierte prominente Peruginer Heilige einrichteten und die entsprechenden Reliquien in einer gemeinsamen Feier am 17. Mai translozierten. Dabei handelt es sich nicht nur um die wohl größte religiöse Feierzeremonie, die in Perugia jemals begangen worden ist, sondern auch um den Zielpunkt der oben rekonstruierten Umgestaltungskampagne in S. Pietro in Perugia von 1608/09.³⁴⁵⁸ Die bisher bereits angestellten Überlegungen zu der gemeinsamen Translationsfeier und den ihr vorausgehenden Umgestaltungen in mehreren Peruginer Kirchen sollen nun im Folgenden ergänzt und ausführlich interpretiert werden.

Bisher ist festgestellt worden, dass in S. Pietro zwischen 1608 und 1609 eine Umgestaltungskampagne stattgefunden hat, die zunächst einmal den Sanktuariumsbau der Kirche betraf. So wurde im linken Querhausarm ein neuer Orgelbalkon geschaffen und bemalt, auf den dann möglicherweise zu diesem Zeitpunkt auch die „Organo piccolo“ verlagert wurde. Außerdem wurde in jener Zeit der auf dem Hochaltar befindliche Sakramentstabernakel vergrößert, wobei offenbar ein Figurenprogramm angefügt oder ergänzt wurde. Möglicherweise wurde in jenem Zeitraum außerdem am westlichen Ende der Südwand im rechten Seitenschiff ein Kreuzigungsaltar geschaffen, der das ehemalige Lettnerkreuz von S. Pietro aufnehmen sollte, das mit der Entfernung der vorderen Chorschränken in den Jahren 1591 und 1592 seinen ursprünglichen Aufstellungsort in der Kirche verloren hatte. Diese Umgestaltungen wurden in den zeitgenössischen Quellen im Archivio S. Pietro als „Verschönerungen in der Kirche“ („abbellimenti in Chiesa“) zusammengefasst, die man ausdrücklich als nötige Voraussetzung dafür erachtete, um in angemessener Form ab dem 9. Mai 1609 zum ersten Mal seit zehn Jahren wieder in S. Pietro ein Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation abhalten zu können. Damit ist ein wesentliches Motiv für die erneute teilweise Umgestaltung des Kircheninneren von S. Pietro genannt, d. h. also die Verschönerung (und nicht etwa funktionelle Umgestaltung) der Kirche, die wiederum ausdrücklich als

3456 S. o. Kapitel XI.5.d).

3457 S. o. Kapitel IV.2 und IV.3.

3458 S. o. Kapitel X.4.

notwendige Voraussetzung für die Abhaltung einer zukünftigen ordensverwaltungs-technischen Veranstaltung für notwendig erachtet wird.

Weitere Veränderungen, die im Zuge dieser Umgestaltungskampagne vorgenommen wurden, betrafen den Reliquienschatz der Kirche. So wurde auf der Rückseite des Hochaltars eine Grablege für die Körper des S. Pietro Abate und des S. Stefano Abate geschaffen, den man zu dieser Zeit überhaupt erst als Heiligen und Mönch des Klosters von S. Pietro fingierte. Die Schaffung der Grablege war zum Zeitpunkt des Beginns der Serie von Umgestaltungen in S. Pietro im Jahre 1591 noch nicht Bestandteil der Planungen gewesen; vielmehr ist dieses Projekt erst später – entsprechend den oben angestellten Überlegungen offenbar im Jahre 1608 und in Zusammenhang mit der das Generalkapitel der Cassinensen vorbereitenden Umgestaltungskampagne – beschlossen worden. Außerdem scheint es, als hätten zu jener Zeit auch Teile jener Arbeiten stattgefunden, mit der die Sakristei von S. Pietro zwischen ca. 1603 und 1613 in eine Reliquienkapelle umgestaltet worden ist; dabei handelt es sich vor allem um die Schaffung von Reliquiaren für den bis 1591 offenbar überwiegend im Hochaltar von S. Pietro verwahrten Reliquienschatz des Klosters. Eine Besonderheit ist dabei, dass nahezu sämtliche Ausgaben für die Neuinszenierung der Reliquien in S. Pietro in der Sakristei und in Form des Grabes am Hochaltar aus privaten Spenden einzelner Mönche dieses Klosters finanziert wurden.

Eine adäquate Einordnung der Umgestaltungskampagne von 1608/1609 in S. Pietro setzt einen Vergleich mit jenen Maßnahmen voraus, die der Peruginer Bischof in jener Zeit in den von ihm verwalteten Kirchen in dieser Stadt realisiert hat. Es ist oben bereits bemerkt worden, dass sich zumindest für den Dom S. Lorenzo keine Umgestaltung der räumlichen Disposition feststellen lässt, wie sie in S. Pietro zwischen ca. 1591 und 1593 realisiert worden ist. Auch ist nach derzeitigem Kenntnisstand in jener Zeit in keine vom Bischof verwaltete Kirche ein Bildprogramm eingebracht worden, das auch nur annähernd umfassend ist, wie jenes, das die Mönche in die Kirche S. Pietro einbringen ließen.³⁴⁵⁹

Die erste umfassende bischöfliche Baumaßnahme an einem Kirchenbau seit dem späteren 16. Jahrhundert ist die Instandsetzung von S. Ercolano (Abb. 943–954). Diese Kirche ohne Pfarrfunktion (in den Visitationsprotokollen wird sie als „Chiesa sine cura“ aufgeführt), wurde höchstwahrscheinlich ab 1297 und bis in das 14. Jahrhundert hinein auf der Außenseite des inneren Mauerrings der Stadt Perugia an strategischem Ort zwischen der Porta Romana und der Porta Toscana zu Ehren des heiligen Herkulanus errichtet, der an dieser Stelle in den 540er Jahren bei der Einnahme Perugias unter dem Gotenkönig Totila das Martyrium erlitten haben soll.³⁴⁶⁰ Die auch in der jüngeren Literatur persistierende

3459 S. o. S. 920 ff.

3460 Errichtung ab 1297: Mariotti 1775; Errichtung ab 1297, Vollendung im 14. Jahrhundert durch Ambrogio Maitani: Touring Club Italiano 2012g, S. 164; Errichtung zwischen 1297 und 1326: Zimmermanns 2010, S. 117; Errichtet als Wiederaufbau eines vorbestehenden Baus ab 1297: Giorgi und Alberti 2006, S. 7; im Jahre 1325: Siepi 1822b, S. 464; Paoletti 1953, S. 3; Errichtung Ende des 13. Jahrhunderts durch

Behauptung, die mittelalterliche Kirche sei anstelle eines antiken Martyriums für den Heiligen errichtet worden, lässt sich weder durch Urkunden noch durch archäologische Funde erhärten; sie scheint auf einer ähnlichen, durch die sehr lange zurückreichende wissenschaftliche Tradition in der Beschäftigung mit italienischen Hagiographien verfestigten, fehlerhaften Interpretation legendärer Texte zu beruhen wie die im vorliegenden Text widerlegte Behauptung einer spätantiken Datierung von S. Pietro.³⁴⁶¹ Die von Gregor dem Großen etablierte Herkulanus-Legende ist oben ausführlich untersucht worden; danach muss ein antiker Ursprung der Kirche S. Ercolano sogar als ganz unwahrscheinlich bezeichnet werden. Bei dieser Untersuchung hatte sich nämlich ergeben, dass Gregors Bericht wesentlich auf einer Wandersage beruhte, wobei historische Geschehnisse, die sich im Kern wahrscheinlich in Tivoli zugetragen haben, im Zuge typologischer Strategien bei der Erstellung hagiographischer Texte auf Perugia übertragen wurden.³⁴⁶² Der Bau von S. Ercolano wird damit erst für die Zeit nach ca. 593/594 denkbar, d. h. also für die Zeit nach dem Erscheinen von Gregors *Dialogi*, mit der das Martyrium des heiligen Herkulanus überhaupt erst fingiert worden ist. Eine erste, dem Herkulanus geweihte Kirche wird an dieser Stelle also aller Wahrscheinlichkeit nach erst dann entstanden sein, als zusätzlich zu dem Martyrium auch ein konkreter Ort fingiert wurde, an dem dieses stattgefunden hatte; möglicherweise war dies tatsächlich erst um 1297 der Fall. Ohne nähere Belege bleibt im Übrigen auch die Behauptung, der Bau sei ursprünglich doppelstöckig gewesen.³⁴⁶³

Buonamico Fiorentino, Cagni 2007, S. 10 mwA. Eine ausführliche und differenzierte Darstellung zur Datierung und Einordnung von S. Ercolano in Perugia liefert Pardi 2000, S. 239–256; er datiert die Kirche Ende des 13./Anfang des 14. Jahrhunderts (vgl. insb. S. 242 und 256).

Fast überall wird die Vermutung kolportiert, der Bau sei von Fra Bevignate und/oder Giovanni Pisano errichtet worden.

Zur Entstehung der Heiligenlegende des Herkulanus und seinen historischen Gehalt vgl. ausführlich oben Kapitel III.4.

3461 So aber Siepi 1822b, S. 464; Paoletti 1953, S. 3 und Giorgi und Alberti 2006, S. 13 f. Letzterer Text schildert ausführlich die angebliche Entwicklung von einem Martyrium zu einer mittelalterlichen Grabkapelle. Ähnlich dem Literaturbefund zum von der Forschung fingierten antiken Zustand S. Pietro werden dabei zahlreiche Bezüge zu weit entfernten Monumenten erstellt, ohne dass im Einzelnen belegt wird, warum diese Bauten einander typologisch entsprechen sollen, und wie es dazu gekommen sein soll, dass beispielsweise in Ungarn gelegene Einzelbeispiele eine Peruginer Kirche beeinflusst haben sollen. Die Spekulationen über antike Zentralbauten als Funeralarchitekturen erinnern dabei an jene wenig überzeugende Bezüge, die, wie oben ausführlich dargestellt, in Bezug auf die nach Meinung mancher Forscher angeblich antike Krypta von S. Pietro aufgestellt worden sind. Auffällig ist, dass bei der dem entsprechenden Band zugrunde liegenden Restaurierungskampagne von 1999–2006 keinerlei Zeugnisse für einen antiken Ursprung von S. Ercolano zutage getreten sind. Sie wird auch abgelehnt durch Pardi 2000, S. 242.

3462 S. o. Kapitel III.2 und III.3.

3463 So aber Giorgi und Alberti 2006, S. 14; Touring Club Italiano 2012g, S. 164. Offenbar beziehen sich die Autoren dabei auf Berichte wie den in Fn. 3464; dabei scheint es jedoch lediglich um die auch heute noch gegebene Tatsache zu gehen, dass sich oberhalb des Kirchengewölbes noch einige offensichtlich profan genutzte Räume befinden.

Als der 1548 in Castelleone geborene Jurist Napoleone Comitoli im Jahre 1591 das Bischofsamt in Perugia antrat, war die Kirche stark restaurierungsbedürftig und nicht mehr für die Messfeier geeignet.³⁴⁶⁴ Seine Familie besaß links neben S. Ercolano seit 1582 einige Häuser, was die Aufmerksamkeit Comitolis für diese Kirche erhöht haben mag.³⁴⁶⁵ Der reformorientierte neue Bischof hatte nun in seiner Zeit als Uditore di Rota in Rom eine enge Beziehung zur Kongregation der Regularkleriker vom heiligen Paulus aufgebaut.³⁴⁶⁶ Diese ursprünglich aus Mailand stammende Ordensgemeinschaft, die besser unter der Bezeichnung „Barnabiten“ bekannt ist, hatte sich einer reformierten Spiritualität – insbesondere der Predigt vom gekreuzigten Christus und der Sakramentsverehrung – und der Laienseelsorge in Form von Predigten und Katechese sowie wissenschaftlicher Betätigung in Form von Forschung und Lehre verschrieben.³⁴⁶⁷ Bischof Comitoli plante nun, die Barnabiten in Perugia anzusiedeln und versprach sich davon eine Unterstützung bei der von ihm angestrebten Vertiefung der tridentinischen Reform in der Stadt. Hierzu brachte er im Jahre 1605 auf eigene Initiative zwei Barnabiten-Patres von einer *Ad-Limina*-Visitation nach Perugia mit. Wie aus den „Annali triennali“ der Barnabiten hervorgeht, hatte Comitoli zu diesem Zeitpunkt bereits die Restaurierung der offenbar aus baulichen Gründen nicht mehr bespielbaren Kirche S. Ercolano begonnen mit dem ausdrücklichen Ziel, sie anschließend den Barnabiten zur Residenznahme in Perugia zu übergeben.³⁴⁶⁸

Dass sich hier aber ursprünglich ein weiterer Raum des mittelalterlichen Sakralbaus befunden haben soll, ist nicht belegt.

3464 Den Zustand schildet Napoleone Comitoli in der Dotationsurkunde zur Errichtung eines Kanonikats in S. Ercolano vom 3. Oktober 1607 (Archivio Storico dei Barnabiti, Milano, Cart. B.16, mazzo 1, fasc. unico, Nr. 2, transkribiert bei Cagni 2007, S. 107 f., hier S. 107): „[...] Templum in memoriam Beatissimi huius nominis secundi, Pontificis Perusini et Martyris, ante trecentos annos in ipso martyrij loco dicatum, sed constructione Arcis et citra superiore templi parte demolita, aquis pluvijis terrae supergestae inclusis etiam inferiorem partem humectantibus et corrumpentibus, Missis ac divino culti restitutum tandem a me indigno tanti Praesulis successore instaurare et divinis functionibus divinisque officijs aptum restitui, [...]“.

Alessandro Giovio behauptet sogar, dass Comitoli die Kirche „quasi von den Grundmauern her ersetzt“ habe („risarcire quasi da fondamenti“), Giovio 1610, S. 180.

3465 Siepi 1822b, S. 464.

3466 Cagni 2007, S. 8. Vgl. zu Napoleone Comitoli und seinem Reformwirken insb. Mariotti 1787, S. 97–122 und 217; Vermiglioli 1829c, S. 331–334; Barelli 1707, S. 304–335; Taddei 2001, Tittarelli 2005 und Teza 2009.

3467 Achille Erba, s. v. Chierici regolari del Santissimo Salvatore, in: *Dizionario degli istituti di perfezione*, Bd. 2 (1975), Sp. 946–974 mwL.

3468 Cagni 2007, S. 9 Fn. 5 mit einem entsprechenden Zitat aus den Annali Triennali, Archivio Storico dei Barnabiti, Roma, Acta Triennalia Collegiorum, vol. 8, f. 246. Paolettis auf Belforti zurückgehende Behauptung, die Restaurierung sei im Jahre 1600 begonnen worden (Paoletti 1953, S. 3 mit Bezug auf Bellucci 1895 „1420, Carte 1609“), ist bisher nicht belegt worden.

Begonnen hatte er laut Cagni die Restaurierung allerdings noch in der nun verworfenen Absicht, hier ein Kanonikerkolleg anzusiedeln (Cagni 2007, S. 10). Die von Cagni in diesem Zusammenhang beigebrachte Quelle spricht von einem in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt, „quando [il Vescovo] insegnava di farla Collegiata“. Dies könnte

Diese Initiative war nicht mit dem in Mailand residierenden Ordensgeneral der Barnabiten, Cosimo Dossena, abgestimmt. Daher ließ dieser nun durch den Barnabitenpater Bartolomeo Gavanti die Verhältnisse in Perugia zunächst verdeckt und dann in einem offenen Gespräch mit Bischof Comitoli und den beiden Barnabiten-Patres ergründen. Der an Dossena gesandte Bericht Gavantis vom 17. September 1605 bestätigt die Angaben der „Annali triennali“ in Bezug auf den Restaurierungsbeginn und die Zweckbestimmung von S. Ercolano und nennt Planungen Comitolis, für die Barnabiten bei der Kirche einen Klosterbau zu errichten. Gavanti schildert, dass der Kirchenbau strategisch gut nahe bei den Jesuiten und dem Dombezirk und in einem Umfeld stehe, in dem – mit einem offensichtlichen Blick auf die Laienseelsorge als offenbar dringlichstem Ziel bei einer möglichen Residenznahme in Perugia – einiger Publikumsverkehr vor allem aus gehobenen Bevölkerungsschichten zu erwarten sei. In diesem spezifischen Zusammenhang sei außerdem der Kirchenbau selbst dazu geeignet, drei Beichtstühle und eine Kanzel aufzunehmen – dies sind also Einrichtungsgegenstände, die ein nachtridentinischer, der Laienseelsorge verpflichteter Reformorden als notwendige Bestandteile einer Kirchengestaltung betrachtet, um seiner Aufgabe nachkommen zu können. In dem anschließenden Gespräch mit Comitoli versichert dieser dem Emissär Galvani, dass er den Barnabiten „in Liebe verbunden sei“ („è innamorato di noi“), und dass er ihnen einen Teil der Reliquien des heiligen Herkulanus überlassen würde, wenn die Kirche fertig restauriert und „gut bespielt“ („ben servita“) sein würde.³⁴⁶⁹ Damit ist der Plan zu einer Translozierung der Reliquien nach S. Ercolano, wo sich bisher keine Reliquien des Titularheiligen befunden hatten, also Bestandteil von Comitolis reformerischer Absicht, die Barnabiten in Perugia anzusiedeln und bestand nachweislich seit mindestens 1605. Aus dem Zusammenhang wird außerdem deutlich, dass mit der Translation die Verbundenheit der Peruginer mit der Kirche S. Ercolano und damit mit den neu angesiedelten Barnabiten gestärkt werden sollte.³⁴⁷⁰

Comitoli schlug Galvani nun vor, dass die Barnabiten diese Wirkung noch dadurch verstärken könnten, indem sie zukünftig eine Vita des Heiligen in S. Ercolano malen würden; zu diesem Zweck seien die Bögen oberhalb der Nischen in Entsprechung der oberen „Chorjalousie“ besonders geeignet. Zusätzlich könne man die Kirche auch von außen bemalen.³⁴⁷¹ An dieser Stelle ist also tatsächlich direkt nachweisbar, dass die Bemalung eines Kircheninnenraums mit einem

sich jedoch ebenfalls bereits auf einen Plan zur Übertragung an die Barnabiten beziehen, da diese hier ja ein Kolleg (z. B. Galvani spricht von einem „collegio“, vgl. *ibid.*, S. 106) errichten wollten.

3469 Archivio Storico dei Padri Barnabiti, Milano, Cart. B. 16, Mazzo 1, fasc. unico, Nr. 1, transkribiert in Cagni 2007, S. 105 f. Für ein ausführliches Zitat s. Fn. 3471.

3470 S. das ausführliche Zitat in Fn. 3471.

3471 Archivio Storico dei Padri Barnabiti, Milano, Cart. B. 16, Mazzo 1, fasc. unico, Nr. 1, transkribiert in Cagni 2007, S. 105 f., hier S. 106. Der entscheidende Passus lautet: „Mons. Vescovo è innamorato di noi; ci farà parte delle reliquie del Santo, che hora sta in Duomo. Et la Città sarà sempre divota di questa chiesa, quando sarà finita et ben servita. Si potrà anco dipingervi la vita del Santo, et vi sono a questo effetto quadri

umfassenden Historienzyklus einer Heiligenvita im nachtridentinischen Perugia ausdrücklich an Laien als Adressatenkreis gerichtet war, wobei diese anhand der Szenen auf die Ziele der nachtridentinischen Kirchenreform verpflichtet werden sollten. Dies sollte offenbar sowohl dadurch geschehen, dass den Bürgern – mit den formellen Mitteln eines Zyklus – das Leben des Heiligen als nachahmenswertes Exempel vorgestellt würde, wobei sich Comitoli eine Steigerung der Exempelwirkung offenbar dadurch erhoffte, dass ein prominenter Lokalheiliger den Bürgern die Identifikation erleichterte und dass die Bürger die Führung eines heiligen Lebens quasi als von ihrem lokalen Heiligen ererbten Auftrag begreifen würden. Ganz offensichtlich versprach er sich eine weitere Steigerung von einer Anbringung des Zyklus an einem authentischen Ort (dem vermeintlichen Ort von Herkulanus' Martyrium) und der Einbringung der Reliquien des Heiligen in diesem Kircheninneren. Besonders hervorzuheben ist, dass Comitoli diese Maßnahmen im Kontext der Ansiedlung eines mit der Laienseelsorge beauftragten Reformordens an eben jenem Ort plante, d. h. die Einschärfung des exemplarischen Heiligenlebens des heiligen Herkulanus mit bildlichen Mitteln sollte letztlich der Implementierung der tridentinischen Reform in Perugia dienen.

Angesichts dieser Erkenntnisse muss man es nun tatsächlich für durchaus wahrscheinlich halten, dass auch die Mönche von S. Pietro bei der umfassenden Ausmalung ihres Kircheninnenraums mindestens anteilig ein ähnliches Ziel ins Auge gefasst hatten.³⁴⁷² Das würde also bedeuten, dass die ab 1591 in S. Pietro eingebrachten Malereien und dabei insbesondere der ab 1593–1594 eingebrachte Christus-Zyklus im Langhaus tatsächlich an Laien gerichtet war, die auf diese Weise auf die tridentinische Reform verpflichtet werden sollten. Zu beachten ist allerdings, dass dieses Ziel nicht durch die Anbringung einer Vita des lokalen Heiligen – in diesem Falle des Pietro Abate – erfolgte; vielmehr wurde er bei der zwischen 1591 und ca. 1600 erfolgten vollständigen Ausmalung der Kirche überhaupt nicht dargestellt. Aber auch bei keiner anderen der zahlreichen Umgestaltungsmaßnahmen der 1591 begonnenen Transformation war irgendein Bezug zu Pietro Abate hergestellt worden; offenbar war er mehr oder weniger in Vergessenheit geraten. Überhaupt eine Rolle im Kircheninneren von S. Pietro spielt Pietro Abate erst wieder bei der Umgestaltungskampagne von 1608/09, die ja, wie oben ausführlich nachgewiesen, nicht Bestandteil der ursprünglichen Umgestaltungskampagnen gewesen ist. Möglicherweise haben also erst die Planungen Comitolis zu einer Wiederbelebung der Verehrung des heiligen Herkulanus zu kirchenreformerischen Zwecken in S. Ercolano die Mönche von S. Pietro dazu inspiriert, auch ihrem lokalen Heiligen wieder eine prominente Rolle im Kircheninneren von S. Pietro zuzuweisen, indem sie ihm ab 1608 eine prominente Grabstätte errichteten. Inwiefern Pietro Abate dabei eine vergleichbare oder abweichende Rolle zukommen sollte als dem heiligen Herkulanus im Projekt Comitolis für S. Ercolano, davon wird im Folgenden noch zu handeln sein.

sopra gli archi delle nicchie al pari della gelosia del coro di sopra, come anco di fuori si potrà ornare etc.“

Die Barnabiten entschlossen sich in der Folgezeit nun tatsächlich für eine Ansiedlung in Perugia und zur Errichtung eines Kollegs in Verbindung mit der Kirche S. Ercolano. Deren Restaurierung wurde im Februar 1607 abgeschlossen. Daraufhin wurde die Kirche am 10. März inauguriert; Bischof Comitoli verband dies mit der persönlichen Stiftung eines Kanonikats in S. Ercolano für 1.400 Scudi. Am 22. Mai übertrug er die Kirche dann endgültig an die Barnabiten.³⁴⁷³

b) Die gemeinsame Reliquientranslation vom Mai 1609: Der Umschwung der bischöflichen Bau- und Reliquienpolitik und der von den Mönchen von S. Pietro erzeugte Handlungsdruck

Der bereits 1605 geäußerte Plan, nun auch einige Reliquien nach S. Ercolano zu translozieren, wurde zunächst jedoch ebensowenig weiterverfolgt wie eine bildnerische Ausstattung der Kirche. Die Idee einer Translozierung der Herkulanus-Reliquien griff Comitoli erst wieder auf, als er durch die Mönche von S. Pietro unter Handlungsdruck gebracht wurde, die ja – wahrscheinlich vor allem inspiriert durch Comitolis eigene Planungen für S. Ercolano – seit 1608 die Heiligengrablege auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro vorbereiteten, um die Translozierung der Reliquien aus der Sakristei hierhin mit größtmöglicher Feierlichkeit während des ab dem 9. Mai 1609 in S. Pietro stattfindenden Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation realisieren zu können. Grundsätzlich scheint Comitoli mit den Mönchen von S. Pietro in guten Einvernehmen gestanden zu haben; so berichtet Ottavio Lancellotti, der Peruginer Bischof sei ein großer Förderer Gerolamo Ruscellis gewesen, als dieser zwischen 1595 und 1598 sowie zwischen 1600 und 1603 Abt von S. Pietro in Perugia gewesen war.³⁴⁷⁴ Zum Zeitpunkt der Reliquientranslation war Ruscelli allerdings bereits verstorben.³⁴⁷⁵

Die Tatsache, dass der Bischof sich kurzfristig durch diese Vorbereitungen der Mönche von S. Pietro zum Handeln genötigt sah, wird durch die Daten zum Vorgehen des Bischofs Comitoli gestützt, die sich den zahlreichen Primärquellen und insbesondere den zeitgenössischen gedruckten Beschreibungen der Translationsfeier vom 17. Mai 1609 entnehmen lassen, bei denen jene von Giovanni Panziera und Alessandro Giovio hervorzuheben sind.³⁴⁷⁶ Dabei handelt vor allem Alessandro

3473 Cagni 2007, S. 10 f. mN.

3474 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 223v f. p. v. = p. n.

3475 S. o. Kapitel XI.6.a).

3476 Zeitgenössische gedruckte Translationsberichte liefern N. N. 1609; Panziera 1609; Giovio 1610 (das 1609 erstellte Manuskript, das von der Druckfassung nur unwesentlich abweicht, befindet sich im Archivio di S. Pietro: Giovio [1610] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.]). Panziera legt den Schwerpunkt auf den eigentlichen Ablauf der Prozession.
Ein weiterer Translationsbericht ist möglicherweise enthalten in Bonciario 1610; ein weiterer, mit größerem zeitlichem Abstand erstellter in: Baglioni [17./18. Jh.] ed. Cacciavillani [1818] [Ms.].

Giovio ausführlich auch davon, wie es zur Beschlussfassung über die Abhaltung der gemeinsamen Translationsfeier gekommen war. Er steht den Mönchen von S. Pietro zwar nahe, ergreift jedoch für diese nicht offen Partei und ist aufgrund der Detailliertheit seiner Darstellung und der Nennung von überprüfbaren Primärquellen sicher verlässlich.³⁴⁷⁷ Giovio berichtet nun, dass Bischof Comitoli erst (wie sich aus dem Zusammenhang erschließt, am Anfang des Monats) Februar 1609 den Stadtrat von Perugia über seine Absicht in Kenntnis setzte, im Mai desselben Jahres den von ihm seit der Erlangung seiner Bischofswürde gehegten Plan zu realisieren, einen Teil der Reliquien des heiligen Herkulanus aus dem Hochaltar des Doms S. Lorenzo nach S. Ercolano zu translozieren. Außerdem wollte er nun einen Teil der Reliquien des seligen Bevnate aus dessen Kirche in einem Vorortbereich von Perugia in den Dom S. Lorenzo überführen (Grablege in Abb. 1350s; Fenster dazu in Abb. 1350n unten).³⁴⁷⁸ Dafür erbat er – wie Giovio darlegt, mit Zustimmung der Stadtregierung – anschließend kurzfristig auch eine päpstliche Genehmigung, die ihm mit einem Breve vom 3. April 1609 auch gewährt wurde. Papst Paul V. verband diese mit der Gewährung einer Plenarindulgenz für alle Teilnehmer an der Prozession.³⁴⁷⁹ Das Genehmigungsersuchen Bischof Comitolis an Papst Paul V. ist durch einen Brief von Baldassare Ansidei an Comitoli vom 18. Februar 1609 dokumentiert. Daraus wird deutlich, dass Comitoli ursprünglich sogar geplant hatte, außerdem noch die Reliquien eines weiteren Bischofsheiligen in Perugia,

Einzelne Schriftquellen, die unmittelbar der Vorbereitung und Durchführung der Prozessionsfeierlichkeiten dienten, werden im Folgenden bei der chronologischen Beschreibung der Prozession genannt werden.

Bei einer weiteren Aufarbeitung der Prozessionsquellen könnten außerdem weitere Fondi aus dem Archivio di S. Pietro von Bedeutung sein. So hat Stefania Zucchini auf den Mazzo LXXII hingewiesen, der zahlreiche für die Translationsfeier einschlägige Dokumente enthalten soll, vgl. Zucchini 2003a, S. 104 Fn. 38, vgl. auch Loncini, et al. 2014, S. 350 f., Nr. 55.

Offenbar einschlägig sind auch Dokumente in den von Margarini erstellten „*Protocolli diversi*“, da dieser in seinem Indexband unter dem Lemma „S. Petrus Abbas“ auch eine „*Translatio Capitis d.[icti] Sancti lib. TT. fol. 215 [ff.]*“ aufführt, die sich laut Zucchini tatsächlich auf die Translation von 1609 bezieht (Zucchini, S. 104 Fn. 38). Der Kopf von Pietro Abate wurde seit 1575 in einem eigenen Kopfreliquiar vom Körper getrennt aufbewahrt, das auch nach 1609 noch nachweisbar ist. Möglicherweise ist Margarinis Verweis so zu verstehen, dass im Jahre 1609 auch das Kopfreliquiar in das Altargrab transloziert wurde, aus dem man es zu Prozessionszwecken wieder zwischenzeitlich herausnehmen konnte. Das Fortbestehen dieser Prozessionen auch nach 1609 ist dokumentiert durch Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243v p.v. / 7v p.n.

3477 Giovio widmet den Bericht dem Abt von S. Pietro, Giustiniano d'Este, „und den ehrwürdigen Mönchen von S. Pietro von Perugia“ („*eta Ili Venerandi Monaci di S. Pietro di Perugia*“), Giovio 1610, S. 7. In seinem Translationsbericht berichtet Giovio dann aber weit detaillierter von den Handlungen des Bischofs als von jenen der Mönche von S. Pietro.

3478 Ein Teil der Reliquien verblieb in der Kirche S. Bevnate (Abb. 1350s und 1350n unten); er wurde erst 1933 durch Bischof Rosa unter den Altar S. Stefano in der Kathedrale verlegt. Dabei handelt es sich um jenes Altargrab, das in S. Lorenzo unter Bischof Comitoli geschaffen werden sollte.

3479 Giovio 1610, S. 10 f.; über das Breve berichtet auch Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 134.

nämlich die des heiligen Constantius, zu translozieren. Dies hatte Kardinal Giovanni Garzia Mellini, der in dieser Frage offenbar als päpstlicher Bevollmächtigter auftrat, jedoch mit dem Hinweis abgelehnt, dass die Authentizität der Reliquien des heiligen Constantius nicht hinreichend belegt sei.³⁴⁸⁰

Als Comitoli den Magistrat von Perugia nun über dieses Breve in Kenntnis setzte, stellte dieser zunächst infrage, ob es eine gute Idee sei, einen Körper zu zerlegen, den Gott selbst wundersam zusammengesetzt habe (wobei sich die Stadtregierung laut Giovio ausdrücklich auf die Herkulanus-Vita Bezog).³⁴⁸¹ Außerdem bat der Magistrat Comitoli zu erwägen, ob man die Translationen nicht um einige Monate verschieben könne, um sich sowohl der Größe der Liebe zu den Heiligen als auch der Größe („grandezza“) der Stadt entsprechend angemessen auf eine so weitreichende Feierlichkeit vorbereiten zu können.³⁴⁸² Der Magistrat fühlte sich durch das rasche Vorgehen Comitolis also geradezu überrumpelt. Es scheint also tatsächlich so, als hätte Comitoli erst im Februar 1609 beschlossen, seine bisher nur allgemein gehaltene Idee zu einer Reliquientranslation nun schleunigst zu konkretisieren. Diese Interpretation wird auch durch den Umstand gedeckt, dass tatsächlich keine einzige Primärquelle zu konkreten Planungen für eine Reliquientranslation im Jahre 1609 bekannt ist, die vor den Mitte Februar zu datierenden Brief Ansideis zu datieren ist. Insofern trifft Stefania Zucchini's Vermutung nicht zu, wonach die ursprüngliche Initiative dafür, im Jahr 1609 in Perugia eine Reliquientranslation abzuhalten, beim Bischof und nicht den Mönchen von S. Pietro in Perugia gelegen hatte, da diese, wie die obigen Überlegungen ja ergeben haben, die neue Grablege des Pietro Abate nachweislich bereits seit 1608 vorbereitet hatten.³⁴⁸³

Comitoli versprach nun zunächst, den Körper des heiligen Herkulanus nicht anzutasten, falls er ihn tatsächlich intakt vorfinden sollte; vielmehr würde er den Körper dann nur bei der Prozession in der Stadt umherführen und anschließend in S. Lorenzo an den ursprünglichen Ort zurückbringen. Daraufhin versuchte er, die praktischen Bedenken des Magistrats zu widerlegen. Tatsächlich sei die Reliquientranslation auch kurzfristig realisierbar, da er persönlich für die Hauptschwierigkeit, nämlich eine würdige Ausstattung jener Orte, an die die Reliquien transloziert werden sollen, die Sorge übernehmen würde. Ein der Feierlichkeit angemessener Schmuck der Innenstadt Perugias mit wertvollen Tüchern, ephemeren Festarchitekturen, Straßenaltären und Ähnlichem würde er jedoch der Stadt Perugia übertragen, die allerdings genug adlige Familien hätte, die hinreichend

3480 Der Brief Ansideis ist in Abschrift im ASPi, Mazzo LXXII, Ms. 3 (= Lonzini, et al. 2014, S. 350 f., Nr. 55) und im Original in der erzbischöflichen Kanzlei Perugia erhalten. Seine Lokalisierung und sein Inhalt wird hier zitiert nach Zucchini 2003a, S. 105 f., Fn. 45.

3481 Zu Gregors Herkulanusvita s. o. Kapitel III.2.

3482 Giovio 1610, S. 11.

3483 So aber Zucchini 2003a, S. 105 f. Zucchini behauptet, ein die Translation von Pietro Abate gestattendes Breve sei erst am 8. Mai in Perugia eingegangen; es ist offenbar erhalten in ASPi, Mazzo LXXII, Ms. 14 (= Lonzini, et al. 2014, S. 350 f., Nr. 55), Zucchini 2003a, S. 106, Fn. 47. Das bedeutet jedoch nicht, wie Zucchini vermutet, dass die Mönche erst seit Mai die Translation des Pietro Abate geplant hatten.

wertvolle Materialien wie Tücher aus Seide und Brokat besitzen würden, um die geplanten Festarchitekturen auch kurzfristig errichten zu können.³⁴⁸⁴

Wie Giovio weiter berichtet, rechtfertigte Comitoli daraufhin dem Magistrat gegenüber nun die konkrete Festsetzung der Translationsfeier auf den 17. Mai 1609: Es sei dies nämlich der Tag, an dem die Mönche von S. Pietro anlässlich des Generalkapitels der Cassinensen planen würden, den Körper von Pietro Abate in den Hochaltar zu transferieren. Dabei würden fast alle ihrer 52 bischofsähnlichen Äbte (*Abbati mitriali*) teilnehmen, weshalb er plane, sich mit der Prozession der *Padri benedettini* vereinigen zu wollen. Giovio vermutet nun, dass Comitoli dabei „ohne Zweifel daran gedacht habe, dass man die Würdigkeit auf diese Weise sehr steigern [eig. „ehren“] würde, weil alle vorgenannten Äbte zu dieser Pontifikalprozession kommen würden, die noch dazu – allerdings erst nach Erlaubnis des Bischofs – mit Mitren auf dem Kopf teilnehmen und auf diese Weise sowohl edle als auch andächtige Schau machen würden“.³⁴⁸⁵

Laut Giovio hielt Comitoli das anvisierte Datum also vor allem deshalb für besonders geeignet, weil aufgrund der Planungen der Mönche von S. Pietro mit einer umso größeren Beteiligung noch dazu prominenter *Religiosi* aus ganz Italien an den von Comitoli geplanten Reliquientranslationen zu rechnen war, die dadurch umso würdiger ausfallen würden. Hinzu kommt, dass, wie Comitoli dem Magistrat weiter berichtete, um den 17. Mai in Perugia auch die Provinzialkapitel der Dominikaner und Kapuziner stattfinden würden, sodass sich deren Mönche ebenfalls der Prozession anschließen könnten.³⁴⁸⁶ Dieses Streben nach feierlichem Decorum als Voraussetzung für die Zelebration einer hohen religiösen Feierlichkeit ist wohl mit jenen *abbellimenti* zu vergleichen, die die Mönche von S. Pietro im Kircheninneren von S. Pietro für nötig hielten, um in ihrem Kloster ein Generalkapitel der Cassinensen abhalten zu können.

Entscheidend für die von Comitoli – um den Preis stark beschleunigter Vorbereitungen – erreichte Zusammenlegung der geplanten Translozierungen scheint aber dennoch vor allem gewesen zu sein, dass – wie über die vorhergehenden Ausführungen direkt nachweisbar ist – in der Tat die Mönche von S. Pietro die Initiative zur Wiederbelebung der Heiligenverehrung durch eine erneuerte Zurschaustellung von Heiligenreliquien an einem Peruginer Altar ergriffen hatten, und dass Bischof Comitoli den Mönchen nicht das Primat bei der nachtridentinischen

3484 Giovio 1610, S. 11 f. Auf den Einwand des Magistrats, dass der Bischof mit einer Teilung der Reliquien des heiligen Herkulanus ja plane, einen Körper zu zerteilen, den Gott selbst wundersam zusammengefügt habe, antwortete Comitoli, dass er von der Reliquienteilung absehen würde, wenn er den Körper bei der Eröffnung des Hauptaltars von S. Lorenzo als unversehrt antreffen würde, was dann allerdings nicht der Fall sein sollte, *ibid.*, S. 11.

3485 „Onde dieceua volersi vnire con questi padri, & voler fare tutta vna processione, senza dubio credendo, che verrebbe in quest maniera molt’honorata la solennità, poiche tuti i sopradetti Abbati sarebbono venuti a questa processione in Pontificale (con licenza però di sua Signoria Reuerendissima) con le Mitre in testa, facendo di se nobile, & deuota mostra“, *ibid.*, S. 12.

3486 *Ibid.*, S. 12.

Wiederbelebung der Heiligenverehrung in Perugia überlassen wollte. Vielmehr sollte ihm die Ansetzung zweier weiterer, nun von ihm selbst verantwortete Reliquientranslationen am selben Tag die Hoheit auch über die Feierlichkeiten in S. Pietro verschaffen. Dies wird ja nicht zuletzt aus der Tatsache deutlich, dass es laut Giovio der Bischof sein sollte, der es den cassinensischen Äbten erlauben sollte, zu diesem Anlass eine Mitra zu tragen. Dies hindert Comitoli jedoch nicht daran, die Kurzfristigkeit seiner Planungen auch damit zu begründen, dass der Monat Mai auch eine Zeit guten Wetters sein würde und damit eine „sehr bequeme Zeit für die Bischöfe, die man einladen, und für das Volk, das herbeiströmen wird“. ³⁴⁸⁷

Tatsächlich stand Bischof Comitoli nun aber vor der äußerst schwierigen Herausforderung, in S. Ercolano und S. Lorenzo Grablegen zu schaffen, die der Würdigkeit der in S. Pietro seit 1608 mit außergewöhnlich hohen Kosten und in aufwendiger *Pietradura*-Arbeit erstellten Grablege für die heiligen Pietro und Stefano Abate nicht nachstanden. Eine ähnliche *Pietradura*-Arbeit hätte hohe Kosten aufgeworfen und hätte sich in der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit wohl kaum abschließend realisieren lassen. Im Falle der für den heiligen Herkulanus geplanten Grablege kam Comitoli nun jedoch der Zufall entgegen: So wurde just in jener Zeit, in der er nach einer würdigen Lösung für die Altargrablege in S. Ercolano suchte, in dem zu seiner Diözese gehörenden Dorf S. Orfeto am Pfarrfriedhof eine durch die Zeitgenossen als künstlerisch hochwertig anerkannter antiker Marmorsarkophag entdeckt, dessen Wert und damit späterer Kaufpreis im Auftrag von Bischof Comitoli auf 1.000 Scudi geschätzt wurde (Abb. 950e–950i). ³⁴⁸⁸ Dieser zeigte an den Seiten in einer an den Ecken umlaufenden Darstellung jeweils einen Löwen, der gemäß der durch Giovio überlieferten Deutung der Zeitgenossen ein Pferd Tier riss, während von hinten kommend jeweils ein Mann zu erkennen war, der sich angeblich im Begriff befand, zum Schutze der Pferde einzugreifen (Abb. 950ff.). ³⁴⁸⁹ Tatsächlich dargestellt sind hier aber ein Dompteur und ein Arenadiener, die eine Amphitheater-Szene mit einem Tierkampf begleiten, in dem zwei Löwen jeweils einen Esel reißen. ³⁴⁹⁰ Da die Veranstaltung solcher Spiele im 3. Jahrhundert nach Christus den Magistraten oblag, ließen diese sich zuweilen in einem Sarkophag mit der hier vorliegenden Ikonographie bestatten; zuweilen wurde diese Ikonographie dann auch von Tierfängern und Tierhändlern nachgeahmt. Die inhaltliche Deutung der Darstellungen über den Amts- bzw. Berufsbezug hinaus ist unklar, aber in jedem Fall nicht christlich. ³⁴⁹¹

Unbeschadet dessen wurden die Darstellungen auf dem Sarkophag durch Bischof Comitoli – offenbar in Abstimmung mit dem von ihm zur Schaffung der Grablegen einberufenen Architektengremium – christlich gedeutet, wobei

3487 „Aggiungendo, che il mese di Maggio sarà tempo per la temperie della stagione molto commodo a Vescoui, che saranno inuitati, & alla gente, che concorrerà“, *ibid.*, S. 12.

3488 *Ibid.*, S. 13.

3489 *Ibid.*, S. 12 f.

3490 Zu diesem Sarkophag s. Stroszeck 1998, S. 138, Kat.-Nr. 242 mwL.

3491 *Ibid.*, S. 67 f. Kritisch zur traditionellen lokalen Lesart des Sarkophags äußerte sich bereits Siepi 1822b, S. 470 f.

man zur Überzeugung kam, dass die beiden Männer jeweils als verrätselte Darstellungen des guten Hirten zu deuten seien, die den bedrohten Pferden (die man offenbar als Verkörperung zweier Christen lesen wollte) zu Hilfe kommen. Außerdem ließ man auf Befehl Comitoli nun den Inhalt des Sarkophags untersuchen, woraufhin man einige Totenköpfe fand, die man nun als frühchristliche Märtyrer deutete.³⁴⁹² Ähnlich der im vorliegenden Text mehrfach nachgewiesenen Wirkmächtigkeit ahistorischer hagiographischer Berichte auf die Datierung und Interpretation christlicher Architekturen hat auch die interessengeleitete Interpretation des antiken Sarkophags durch Napoleone Comitoli direkte Wirkungen auf die archäologische Forschung gehabt. So wurde noch im Jahre 1953 der auch heute noch in der *Cappella maggiore* von S. Ercolano befindliche Sarkophag (Abb. 950d) als frühchristlich bezeichnet und in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts datiert, weil zu jener Zeit ein vernichtendes Massaker an Christen verübt worden sei, aus dem auch die Schädel in dem Sarkophag stammen müssten. Die 1609 entwickelte christianisierende Lesart der Ikonographie wurde dabei fortgeführt und als Erinnerung an die Christenverfolgung im römischen Zirkus gedeutet; aus dem hohen künstlerischen Niveau des Sarkophags wollte man auf eine Blüte des Christentums bei S. Orfeto in jener Zeit schließen.³⁴⁹³

Damit war es Bischof Comitoli also gelungen, in aller Eile eine Grablege für den heiligen Herkulanus in S. Ercolano zu beschaffen, deren Angemessenheit und Würde zwar teils anders begründet war als jene für die heiligen Pietro und Stefano Abate in S. Pietro, ihnen aber im Würdigungsgrad nicht nachstand. So bezog der Sarkophag in S. Ercolano seine Würdigkeit in den Augen der Zeitgenossen aus seiner frühchristlichen Herkunft, der Erstbestattung von christlichen Märtyrern, christlichen Motiven auf seinen Reliefs, die noch dazu künstlerisch hochwertig ausgeführt waren und schließlich aus einem sehr hohen geschätzten Geldwert. Möglicherweise nahm Bischof Comitoli mit seiner Wahl für das zukünftige Heiligrab des heiligen Herkulanus außerdem sogar bewusst Bezug auf die Grablege des prominenten Franziskaner-Seligen Ägidius (Egidio d'Assisi), der in S. Francesco al Prato in Perugia nach 1262 ebenfalls in einem antiken Sarkophag bestattet worden war (Abb. 828).³⁴⁹⁴ Damit musste diese Art der Bestattung im lokalen Kontext sogar als besonders würdig und angemessen erscheinen.

Das Altargrab in S. Pietro bezog seine Würdigkeit ebenfalls aus einem hohen Geldwert, der in der aus wertvollen Steinen gearbeiteten Schauseite mit Nachdruck zur Schau gestellt wurde. Dabei waren nicht nur sämtliche Bauglieder der aus einer klassischen architektonischen Ordnung entwickelten, stark reliefierten Schaufassade

3492 Giovio 1610, S. 13.

3493 Paoletti 1953, insb. S. 3–6. Vorab hatte sie den Sarkophag allerdings an den Beginn des 4. Jahrhunderts datiert. Der Datierungsvorschlag von Jutta Stroszeck lautet auf 260–270 n. Chr., Stroszeck 1998, S. 138, Kat.-Nr. 242.

3494 Cooper 2001a. Darin weist Cooper nach, dass der Sarkophag in S. Francesco al Prato allerdings höchstwahrscheinlich nicht den Stipes des Hochaltars gebildet hatte, sodass diese zusätzliche Dimension einer Ähnlichkeit zwischen S. Francesco al Prato und S. Ercolano entfällt; vgl. oben Fn. 1303.

aus unterschiedlich farbigen, hochpolierten wertvollen Steinen gearbeitet; vielmehr hatten die Mönche den Fries in einer aufwendigen *Pietradura*-Arbeit gestalten lassen (Abb. 534–538). Ähnlich wie beim Sarkophag aus S. Orfeto wurde die hohe Würdigkeit also zusätzlich auch durch einen hohen künstlerischen Wert der Grablege erreicht; die Grablege in S. Pietro war allerdings neu errichtet worden und erreichte ihren künstlerischen und monetären Wert mit anderen Materialien und Gestaltungsmitteln.

Giovio fasste das Ergebnis in S. Pietro so zusammen: „Und damit haben sie [die Mönche von S. Pietro] eine Grablege für den Heiligen von der Art jener schönen geschaffen, die man heute in Rom sehen kann“.³⁴⁹⁵ Damit bezog sich Giovio wohl vor allem auf die Grablege der heiligen Cäcilie in S. Cecilia in Trastevere, deren Leichnam bei einer Rekognoszierung im Zuge einer seit 1597 laufenden Umgestaltungskampagne der Kirche durch den Titelnkardinal Paolo Emilio Sfondrato am 20. Oktober 1599 angeblich unberührt aufgefunden worden war. Dieser ließ daraufhin die Tribuna der Kirche neu gestalten, wobei insbesondere der Hochaltarblock, die Schranken zur Tribuna und die Confessio neu gestaltet wurden (Abb. 1279). Die Schranken und die Confessio wurden dabei ebenfalls in *Pietradura*-Arbeit ausgeführt, deren flächige Ausführung und Ornamentik jedoch von der Gestaltung in S. Pietro in Perugia deutlich abweicht. Ähnlich ist allerdings, dass die *Fenestella* durch sechs kleine, bronzene Heiligenfiguren flankiert wird (vgl. Abb. 535 f. und 1279). In der *Fenestella* in S. Cecilia ist allerdings anders als in S. Pietro nicht ein vergitterter Durchblick auf die Heiligenreliquien, sondern vielmehr Stefano Madernos berühmte Marmorfigur aus dem Jahr 1600 zu sehen, die die Heilige in der Gestalt zeigen soll, in der sie durch Kardinal Sfondrato aufgefunden wurde.³⁴⁹⁶ Die Heiligenfigur, hinter der sich die tatsächliche Reliquie befindet, ist nun auch nicht wie in S. Pietro in dem Altar-Stipes, sondern vielmehr unter diesem in einer Confessio-Anlage bestattet.

Dennoch ist eine unmittelbare Beeinflussung der Mönche von S. Pietro in der Gestaltung ihres Altargrabs durch die Grablege in S. Cecilia in Trastevere durchaus wahrscheinlich. Die wundersame Rekognoszierung der heiligen Cäcilie verursachte im Oktober 1599 einiges Aufsehen; am 10. November wurden die Reliquien sogar durch Papst Clemens VIII. besichtigt, der daraufhin eine hohe Summe Geldes für eine Neugestaltung ihres Sarkophags stiftete. Am 22. November erfolgte dann die Beisetzung der heiligen Cäcilie unter dem Altar durch Clemens VIII. unter Begleitung der sehr hohen Zahl von 42 Kardinälen und einem großen Andrang

3495 „Onde finalmente volendo metter in essecutione quello, che per l'inzanzi hauean premeditato, condussero di valenti Maestri di lauorare, & intarsair Marmi, hauendo prima proueduto da diuerse vene, si nostrate, come d'altri paesi molta copia di nobilissimi Marmi, & primieramente de negri con vene d'oro, qual vltimamente si sono scoperte vicino alla Città nel monte chiamato Monte Malbe; Et con questi han fatto vn deposito al santo de belli, che si vedano a Roma“, Giovio 1610, S. 14.

3496 Die Literatur zur Heiligenfigur der S. Cecilia von Stefano Maderno ist sehr breit; eine umfassende Bibliographie findet sich bei Merz 2008, S. 145 Fn. 30. S. zu den Umgestaltungen Sfondratos in S. Cecilia in Trastevere im Überblick *ibid.*, S. 145–147 und Kuhn-Forte und Buchowiecki [Begründer] 1974, S. 295 f., 316.

von Gläubigen. Auch diese Form der zeremoniellen Grablege mit hoher Beteiligung des Volkes und kirchlicher Würdenträger mag für die Mönche in S. Pietro und für Bischof Comitoli eine hohe Vorbildwirkung gehabt haben. Die Vita der heiligen Cäcilie, die wunderbaren Umstände ihrer Wiederauffindung und die Restaurierungskampagne der Kirche waren ausführlich in zwei Druckwerken dokumentiert worden, nämlich der „*Historia Passionis B. Caeciliae Virginis*“ des christlichen Archäologen Antonio Bosio und Ottavio Panciroli „*I tesori nascosti nell'alma città di Roma raccolti*“, deren Verbreitung in den Gelehrtenkreisen der Stadt Perugia durchaus angenommen werden darf.³⁴⁹⁷

S. Cecilia in Trastevere ist nicht die einzige römische Kirche, deren Altarraum und Heiligengrablege vor 1608 umfassend neu gestaltet worden ist. Insgesamt sind diese Umgestaltungen in mehr oder weniger direkte Folge einer Anordnung Papst Pius' IV. vom 27. Juni und 8. August 1561, mit der er den Kardinälen die Restaurierung ihrer Titelkirchen zur Pflicht gemacht hatte, und die insbesondere auf die Heiligen Jahre 1575 und 1600 zu erheblichen Umgestaltungen römischer Kirchen geführt hatte.³⁴⁹⁸ Um die Jahrhundertwende besonders prominent waren dabei die Umgestaltungen durch Kardinal Cesare Baronio, der gleichzeitig die Oberaufsicht über eine das Querschiff und dort auch den Sakramentsaltar von S. Giovanni in Laterano betreffende Umgestaltungskampagne hatte (1597–1601), während er die verfallende Kirche S. Cesareo de' Appia (1597–1603) und seine Titelkirche SS. Nereo ed Achilleo (1596–1597) umfassend transformieren ließ. Ab 1603 verantwortete er außerdem eine Umgestaltungskampagne in SS. Andrea e Gregorio al Monte Celio (d. h. S. Gregorio Magno).³⁴⁹⁹ In S. Cesareo und SS. Nereo ed Achilleo ließ er unter anderem den Hochaltar und die Confessio neu gestalten, wobei er in einem offenbar an älterer christlicher Kunst orientierten antiquarischen Interesse Spolien aus S. Giovanni in Laterano und wohl auch anderen, in jener Zeit in Rom umgestalteten Kirchen neu einsetzen ließ. Insofern bei diesen Transformationen also nicht etwa neue *Pietradura*-Arbeiten geschaffen, sondern vielmehr ältere Ausstattungstücke wiederverwendet werden, unterscheiden sich Baronios Altar-Umgestaltungen ästhetisch deutlich von jenen in S. Pietro.³⁵⁰⁰ Sehr ähnlich zum Vorgehen in Perugia im Jahre 1609 ist jedoch der Umstand, dass Baronio am 14. Februar 1597 die päpstliche Erlaubnis einholte, die 1589 von Kardinal Agostino Cusano in S. Adriano aufgefundenen Reliquien der Heiligen Flavia, Domitilla, Nereus und Achilleus nach SS. Nereo ed Achilleo zu übertragen, um sie dort in der Confessio zu bewahren.³⁵⁰¹ Dies wurde am 9. Mai 1597 in einer großen Fackelprozession ausgeführt, die von S. Adriano über das Kapitol, die Piazza del Gesù, das

3497 Bosio 1600; Panciroli 1600; vgl. zu den Ereignissen Kuhn-Forte und Buchowiecki [Begründer] 1974, S. 295 und Merz 2008, S. 146 f.

3498 S. o. Fn. 68.

3499 Zur Bautätigkeit Baronios s. De Maio, Borromeo, Gulia, Lutz und Mazzacane 1985 und im vorliegenden Zusammenhang insb. Smith O'Neil 1985 und Toscano 1985. und Zuccari 1985.

3500 Zu SS. Nereo ed Achilleo s. Buchowiecki 1974, S. 356 f. und Merz 2008, S. 149 meL.

3501 Buchowiecki 1974, S. 357.

Forum Romanum und durch den Titus- und Konstantinsbogen nach SS. Nereo ed Achilleo führte. Auf dem Prozessionsweg waren dabei zahlreiche Inschriften angebracht, die Baronio selbst zusammengestellt hatte. Das, wie die folgenden Ausführungen ergeben werden, ganz ähnliche Vorgehen bei der Prozession in Perugia im Jahre 1609 könnte durch Baronios Prozession inspiriert worden sein.

Weitere mögliche römische Bezüge für die Altar-Neugestaltung in S. Pietro 1608/1609 mag Alessandro Giovio in der Neugestaltung des Hochaltars in S. Pietro in Vaticano (1592–94) und der Schaffung der Cappella Clementina durch Clemens VIII. (1592–1605)³⁵⁰² und möglicherweise auch dem Sakramentsaltar in der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore (1584–1589)³⁵⁰³ gesehen haben. Bei diesen Projekten spielte – allerdings in unterschiedlicher Gewichtung – die Verwendung wertvoller und teils auch seltener Steinsorten eine Rolle, doch wurden bei keinem der genannten Exempel im direkten Sinne Altar-Grabanlagen geschaffen bzw. erneuert.³⁵⁰⁴ Neugestaltungen von Altaranlagen, die mit Gräbern verbunden waren, erfolgten jedoch in S. Susanna (Umgestaltung 1586–1603) und S. Prisca (Umgestaltung bis 1600). In beiden Kirchen wurden dabei sowohl der Hoch- als auch der Kryptenaltar unter Zurschaustellung wertvoller Steinoberflächen erneuert, wobei die Reliquien allerdings im Kryptenaltar belassen wurden.³⁵⁰⁵ In S. Agnese fuori le Mura, die seit 1600 auf Initiative von Titelkardinal Alessandro de' Medici transformiert wurde, wurden am 7. Oktober 1605 die Reliquien der Titelheiligen unter dem Hochaltar durch ebenjenes Paolo Emilio Sfondrato gefunden, der bereits die Reliquien der heiligen Cäcilie rekognosziert hatte. Diese wurden am 14. Juni 1615 – also erst nach der Einrichtung der Grablege in S. Pietro in Perugia – im Rahmen einer Pontifikalmesse durch Papst Paul V. in einem silbernen Reliquiar unter dem zwischenzeitlich unter Verwendung wertvoller Steine neu gestalteten Altar bestattet. Noch im Auftrag Alessandros hatte der Bildhauer Nicolas Cordier unter Verwendung einer antiken Spolie eine stehende Heiligenfigur für den Hochaltar geschaffen, sodass ähnlich wie in S. Pietro in Perugia und S. Cecilia in Trastevere

3502 Buchowiecki 1967, S. 124, 155; Touring Club Italiano 2012f, S. 649; Henze, et al. 1994, S. 343. Die reich ausgestaltete Confessio wurde erst im Jahre 1617 durch Carlo Maderno entworfen und realisiert, Buchowiecki 1967, S. 126, 157.

3503 Buchowiecki 1967, S. 241; Touring Club Italiano 2012f, S. 547.

3504 Der Hochaltar von S. Pietro steht allerdings über dem vermuteten Grab Petri; ebenso ist an der Westwand durch ein Fenster im allerdings erst nach den Ausgrabungen von 1940–1950 geschaffenen Altar der Cappella Clementina (der heutigen Peterskapelle) jener Altar des 6. Jahrhunderts zu sehen, der ebenfalls „ad caput [sic]“ Petri, d. h. also über dem Petrusgrab stehen soll. Darüber gibt ein Gitter den Blick auf den darüber befindlichen konstantinischen Altar über dem Grabe Petri frei (Nachweise in Fn. 3502).

In S. Maria Maggiore wurde unter dem Altar an der Confessio anstelle des sonst in zahlreichen römischen Kirchen üblichen Altargrabs eine Reliquie eingefügt; dabei handelt es sich um die Krippenkapelle, die Domenico Fontana im Jahre 1590 als Ganze hierher transferiert hatte, Nachweise in Fn. 3503.

3505 S. Susanna: Henze, et al. 1994, S. 269; Merz 2008, S. 140 mwL; Touring Club Italiano 2012f, S. 514.

S. Prisca: Merz 2008, S. 139 mwL; Touring Club Italiano 2012f, S. 514.

die Heilige nicht nur in der Realpräsenz ihrer Reliquien, sondern auch in Form einer skulptierten Effigie am Altargrab anwesend war.³⁵⁰⁶

Insgesamt wurden in Rom um das Jahr 1600 also tatsächlich zahlreiche Altäre neu gestaltet, die mit Grabanlagen in Verbindung standen, und tatsächlich wurde die hohe Würdigkeit dieser Anlagen ähnlich wie in S. Pietro in Perugia durch die Verwendung wertvoller Steinmaterialien zur Schau gestellt. Außerdem wurde – ähnlich wie in S. Pietro – die Anwesenheit der Heiligen zusätzlich zu den Reliquien vereinzelt auch durch die Verwendung von Heiligenstatuen evoziert. An keiner Stelle kommt es allerdings zu einer Einrichtung des Altargrabs im Altarstipes, geschweige denn auf dessen Rückseite. Diese in S. Pietro gefundene Lösung stellt überhaupt sowohl im italienischen wie im internationalen Vergleich als eine Besonderheit dar.³⁵⁰⁷

Dennoch wird – gerade gestützt auf die entsprechende Äußerung des den Mönchen von S. Pietro nahestehenden, gelehrten Zeitgenossen Alessandro Giovio – davon auszugehen sein, dass mit dem Altargrab in S. Pietro tatsächlich auf die römischen Grabanlagen Bezug genommen werden sollte. Die formale Besonderheit der in S. Pietro realisierten Lösung ist wohl vor allem damit zu erklären, dass die ausdrückliche Zurschaustellung der Reliquien in dieser Kirche ein Nachgedanke war, und dass hier nicht die baulichen Voraussetzungen bestanden, um die römischen Altargrablagen vollständig zu imitieren. Dass in S. Pietro eine Krypta bestand, war den Mönchen von S. Pietro um 1600 nicht bekannt; sie war ohnehin verschüttet; damit kam ein Altargrab in der Krypta nicht in Betracht. Die Tribuna der Kirche war jedoch soeben erneuert worden, und damit stand auch die Schaffung einer Confessio außer Frage. Ebenso musste es unpraktikabel erscheinen, ein ostentatives Heiligengrab an der Vorderseite des Altars anzubringen, da dessen Schauseite ja soeben mit hohem Kostenaufwand neu geschaffen worden war. Damit erschien die Schaffung einer Grablege auf der Rückseite des Altarstipes den Mönchen von S. Pietro wohl als nächstliegende Lösung. Sie mögen in der Verwahrung der Reliquien in einer *Fenestella* mit ihrer distanzierenden und zugleich Nähe schaffenden Wirkung durchaus einen direkten Bezug auf römische Confessio-Anlagen gesehen haben. Im Ergebnis wirkte diese Anlage jedoch keineswegs als Notlösung; vielmehr wurde ein wirkmächtiger Effekt auf die im Chorgestühl versammelten Mönche und die zeitweise dort auch anwesenden übrigen Gläubigen Perugias erzielt, der oben bereits ausführlich geschildert worden ist.³⁵⁰⁸ Außerdem ist durchaus denkbar, dass mit der Allokation des Altargrabs an der Rückseite des Altars ein bewusster Bezug auf eine lokale Tradition ausgedrückt werden sollte; so bestehen – anders als in fast allen anderen italienischen Kirchen – sowohl in der erzbischöflichen Kapelle in Spoleto als auch in den Hauptaltären der Ober- und Unterkirche von

3506 Merz 2008, S. 149 meL.

3507 Braun 1924 I, S. 587f.

3508 S. o. Kapitel **XI.4**.

S. Francesco in Assisi Altargräber auf der Rückseite des Stipes.³⁵⁰⁹ Damit hätten die Mönche von S. Pietro zum zweiten Mal seit ca. 1330 bewusst auf eine S. Francesco in Assisi eigene Besonderheit in der Gestaltung der räumlichen Disposition Bezug genommen. Damals hatten sie im Übrigen nicht nur (mittelbar) die räumliche Disposition von S. Francesco übernommen – die im Übrigen im Zuge der ca. 1591–1609 verrichteten Arbeiten in S. Pietro wiederhergestellt werden sollte –, sondern möglicherweise auch die Art der Reliquienbestattung in den Hochaltären der Mutterkirche der Franziskaner kopiert.³⁵¹⁰ Die 1608/09 erfolgte Ergänzung der Umgestaltung von ca. 1591–1609 brachte also auch eine – aller Wahrscheinlichkeit nach unbewusste – Wiederherstellung von zwei Kernelementen der räumlichen Disposition, wie sie in S. Pietro knapp 300 Jahre zuvor schon einmal geschaffen worden war.

Im Dom S. Lorenzo in Perugia wählte Bischof Comitoli nun einen anderen Weg als in S. Ercolano, um in der Kürze der Zeit eine angemessene Altargrablege einzurichten. Diese besorgte er nun nämlich nicht persönlich, sondern überzeugte vielmehr den apostolischen Protonotar und Peruginer Kanoniker Salvuccio Salvucci, einen entsprechenden Ort in dessen dem heiligen Stephanus geweihten Familienkapelle an der Stirnwand des rechten Querhausarms der Peruginer Kathedrale zu schaffen (Abb. 935).³⁵¹¹ Dieser ließ daraufhin „tatsächlich von den Fundamenten her einen prunkvollen Altar aus feinsten Marmorsorten und hochwertigen Steinen“ aus Perugia fertigen. Zur Aufnahme der Reliquien bestimmte er eine neugefertigte Cassa aus rotem Stein, die offenbar den Altarstipes bildete.³⁵¹² Damit wurde in S. Lorenzo also eine Form des Altargrabs geschaffen, die Alessandro Giovio mit Verweis auf die wertvollen Steinoberflächen als „römische“ Lösung bezeichnet hatte, und die – wenn sie auch in einem Seitenaltar mit Altarblatt und an der Vorderseite des Stipes angebracht war – eher jenem in S. Pietro ähnelte und sich deutlich vom Altargrab in S. Ercolano unterschied. Die Einrichtung des Grabmals in S. Lorenzo führte zu einem Wechsel des Altarpatroziniums von S. Onofrio auf S. Stefano und

3509 In der Unterkirche von S. Francesco in Assisi befindet sich das Sepulcrum in einem Aufsatz auf dem Kapitell eines Pilasters in der Mitte der Rückseite des Stipes. In der Oberkirche besteht eine ähnliche Lösung. Braun 1924 I, S. 587 f.

3510 S. o. Kapitel VI.4 und dort insb. S. 455 ff.

3511 Zur Lokalisierung der Kapelle und zur Geschichte dieses Orts im Kircheninneren von S. Lorenzo vgl. Gabrijelcic 1992, S. 525 f. Vgl. zur damit einhergehenden Ausmalung der umliegenden Bereiche und ihrer späteren Zerstörung auch Mancini 1992b, S. 501 meN.

3512 „Et restando di dar ordine, oue si doueano riporre le reliquie di S. Beuigniate, Monsig. Vescouo persuase a Monsig. Saluuccio Saluuci, Prothonotario Apostolico, & Canonico Perugino vltimo di questa familglia, che volesse preparare detto luogo nella sua Cappella di S. Stefano in S. Lorenzo Chiesa Cathedrale, nella quale hora a punto da fondamenti ha fabricato vn sontuoso Altare de più fini Marmi, & pietre di gran valuta, che si ritrouino in Perugia, doue il detto Monsignore volentieri s'esibì pronto a fare quanto gli veniua accennato da sua Signoria Reuerendissima, come presto fece, ordinando, che si lauorasse vna cassa di pietra rossa, & fecela fondare sotto l'Altare di detta Cappella, acciò a tempo suo vi si ponessero le dette reliquie di San Beuignate“, Giovio 1610, S. 13 f.

ging mit einer teilweisen Freskierung der Kapelle in Form zweier Bilder durch Giovanni Antonio Scaramuccia und der Schaffung einer Altarpala durch Giovanni Baglione einher.³⁵¹³ Damit wurde, wie dies oben bereits angedeutet worden ist, die Reliquientranslation von 1609 auch zum Auslöser für eine teilweise Freskierung des Inneren der Kathedrale S. Lorenzo, die aber auch jetzt in keiner Weise jene Dimension und Geschlossenheit annahm, wie sie in S. Pietro in Perugia zwischen ca. 1591 und 1594/1599 geschaffen worden ist. Tatsächlich waren die Mönche von S. Pietro, wie dies oben bereits bemerkt worden ist, bei der 1591 begonnenen Umgestaltungen den Peruginer Bischöfen ja weit voraus gewesen, insofern letztere nach bisherigem Kenntnisstand keine Umgestaltung der räumlichen Disposition in S. Lorenzo vorgenommen haben, und in keiner Kirche ein derart umfassendes Bildprogramm realisiert haben, wie dies durch die Mönche von S. Pietro ab 1591 in ihrer Klosterkirche realisiert worden ist.³⁵¹⁴

Den Geistlichen und den Bürgern Perugias wurde die geplante Reliquientranslation durch ein bischöfliches Edikt vom 28. April 1609 bekanntgegeben. Darin bezeichnete sich Comitoli als Initiator aller drei Translationen und gab den *Religiosi* und den Gläubigen in Perugia und dem *Contado* präzise Anweisungen zur Vorbereitung der Translationsfeier wie etwa der Schmückung der Straßen mit Apparaten und Tüchern und dem Mitführen von Lampen.³⁵¹⁵ Daraufhin erließ der Peruginer Bischof einen Pastoralbrief, den er im Titel an die „geliebte“ („diletta“) Stadt und das Volk von Perugia richtete.³⁵¹⁶ Darin erinnerte er das personifizierte Perugia an seine eigene Geschichte, die von zahlreichen Gnadenerweisen Gottes geprägt gewesen sei – angefangen bei der Erlösung von der „Tyrannei der Dämonen“ durch die persönliche Mission Petri bis hin zur Gabe der Fruchtbarkeit seines Landes. Perugias Bürger seien in Waffenkunst, Gelehrsamkeit und Besonnenheit vorbildhaft gewesen, doch hätten sie diese allzu oft zur Selbstzerstörung verwandt. Auch habe es Perugia nicht zuletzt bei den zahlreichen früheren religiösen Feierlichkeiten an ehrlicher innerer Andacht gefehlt, sodass es letztlich erst der Interzession

3513 Mancini 1992b, S. 501 mE und entsprechenden Nachweisen. Die Fresken sind vor 1878 bereits zerstört gewesen. S. auch Gabrijelcic 1992, S. 525.

Mancini behauptet eine Schaffung der Altarpala bereits im Jahre 1608; möglicherweise handelt es sich hier um eine Fehldatierung aufgrund der Tatsache, dass das Rechnungsbuch, auf das sich Mancini bezieht, ähnlich wie die Rechnungsbücher von S. Pietro ein im Sommer beginnendes Wirtschaftsjahr erfasst und dabei nach dem Jahr benannt wird, in dem dieses Wirtschaftsjahr beginnt. Das bedeutet, dass etwa im Frühjahr 1609 bezahlte Arbeiten in einem mit „1608“ bezeichneten Wirtschaftsbuch verzeichnet worden wären. Gabrijelcic datiert die Schaffung der Pala wie hier vermutet ebenfalls auf das Jahr 1609.

3514 S. o. Kapitel **XI.5.d**) und S. 920 ff.

3515 ASDPg, *Editio et ordinis episcopali* 1561–1643, f. 187; transkribiert in Cagni 2007, S. 115–117; s. auch Giovio 1610, S. 15 f.; Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 135; Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 132 p. v. (= p. n.).

3516 Comitoli 1609 [Drucksache]. Vgl. zum Pastoralbrief auch Giovio 1610, S. 16, der in seiner Interpretation deutlich andere Schwerpunkte wählt, als sie im vorliegenden Text gesetzt werden. Ein weiterer Pastoralbrief, den Comitoli zum feierlich begangenen Jahrestag der Prozession von 1609 erließ, befindet sich in: ASPi, C. M. 326, S. 477.

der heiligen Bischöfe Constantius und Herkulanus bedurft habe, um mittels ihrer Verdienste für die Stadt Gottes Gnade zu erwirken – wobei dieses Phänomen bis zum heutigen Tag anhalte.³⁵¹⁷ Damit ruft Comitoli den Bürgern Perugias also ins Gedächtnis, welch große Bedeutung die „bischöflichen“ Reliquien der heiligen Constantius und Herkulanus für sie besitzen, da die Bürger ihrer Heilswirkung – angesichts ihrer eigenen, in der Geschichte konstant unter Beweis gestellten und damit wohl auch in Zukunft zu erwartenden Fehlbarkeit – zur Erlangung des Seelenheils essenziell bedürften. Dies gelte auch angesichts der größten historischen Verdienste Perugias, von der Errichtung von Klöstern, Hospitälern und frommen Orten über die Verteidigung des katholischen Glaubens bis hin zur Pflege der Gelehrsamkeit in ihrer Universität. Auch diese für die Zeitgenossen wohl identitätsstiftenden und der Selbstvergewisserung dienenden Elemente der eigenen Geschichte würden das Heil nämlich nicht garantieren, da sich die Peruginer – etwa durch ihre Übergriffe auf die Klöster – immer wieder als fehlbar erwiesen hätten.³⁵¹⁸ Letztlich, so soll der Pastoralbrief den Bürgern Perugias einschärfen, sei Heilsgewissheit also nur durch die – bischöflichen! – Heiligen Constantius und Herkulanus zu erlangen.

Daraufhin liefert Comitoli eine Interpretation seiner Baukampagne in S. Ercolano, die er nun überhaupt erst als Fertigstellung der Kirche nach fast genau 300 Jahren Bauzeit gedeutet wissen will. Dabei habe man die Kirche stärker geschmückt als jede andere.³⁵¹⁹ Dies ist angesichts der Tatsache, dass die Wände von S. Ercolano zu dieser Zeit weder ausgemalt noch in anderer Form in ästhetisch geschlossener Form gestaltet worden ist, zumindest im Vergleich zu S. Pietro wohl eine starke Übertreibung. Die runde Jahreszahl bei der Bauzeit ist laut Comitoli nun ebenso als göttliche Vorsehung zu deuten, wie die gleichzeitige Auffindung eines geeigneten Marmorsarkophags, der noch dazu eine ausgesprochen christliche Ikonographie aufgewiesen habe. Als weiteres Zeichen des Gottgefallens an den geplanten Reliquientranslationen sei außerdem zu verstehen, dass ausgerechnet zur Zeit der geplanten Translationsfeier ein so großer Zulauf von *Religiosi* in der Stadt Perugia zu erwarten sei, nicht zuletzt bedingt durch das Generalkapitel der Cassinensen, das Diözesankapitel der Eremiti di Monte Corona und die Provinzialkapitel der Dominikaner und Kapuziner.³⁵²⁰ Dass es weniger göttliche Vorsehung als Comitolis Berechnung gewesen war, die mittels überstürzter Planungen zu einer Zusammenlegung der von ihm geplanten Umbettungen mit der bereits lange zuvor geplanten Translation heiligen Pietro und Stefano Abate durch die Cassinensen geführt hatte, erwähnt Comitoli an dieser Stelle nicht. Eine weitere Vergrößerung der Feierlichkeiten ist laut Comitoli außerdem deshalb zu erwarten, weil viele Vertreter der Franziskaner und Jesuiten teilnehmen würden, wobei Letztere für

3517 Comitoli 1609 [Drucksache], S. 190r–191v.

3518 Ibid., S. 191v–192v.

3519 Ibid., S. 192v–193r.

3520 Ibid., S. 193v–194r.

die geplante Translations-Prozession zahlreiche „Kompositionen, Apparate und ehrenvolle Aktionen“ schaffen würden.³⁵²¹

Daraufhin schärft Comitoli den Bürgern Perugias die Heilungsgewissheit erneut ein. Fraglich sei laut Comitoli nämlich, ob Gott die gegenwärtig geplante Offerte (als die die Erneuerung der Verehrung der Lokalheiligen zu verstehen sei), angesichts der Sünden Perugias nicht erneut zurückweisen werde, wie dies in der Vergangenheit ja mehrfach geschehen sei. Gegen diese Gefahr liefert Comitoli nun zwei Argumente. Erstens würde Gott die Pflege des Heiligenkults gefallen, zweitens gelte, dass er „uns die Sünden, die wir ihm angetan haben, vergeben hat, und dass wir nicht mehr hassenswert sind. Sodass, liebste meine Kinder, gesegnete Seelen, gilt: vernehmt heute aus dem Mund eures Hirten, Internuntius und Übersetzers, in diesem Fall, des Willens und Wohlgefallens Gottes, diese gute Neuigkeit [des Gottgefallens und damit der Erlösungswirkung der geplanten Prozession]. Der Herr sei mit uns.“³⁵²²

Dieser Satz sagt viel über das Selbstverständnis des Peruginer Reformbischofs, das für die Anberaumung der beiden Reliquientranslationen – die ja letztlich der Erlangung des Seelenheils der Peruginer Bürger dienen sollen – handlungsleitend gewesen war. So glaubt Comitoli allen Ernstes, mit dem Bischofsamt selbst zur Interzession bei Gott („Internuntius“) und zum Übersetzer von Gottes Willen eingesetzt zu sein, den er zumindest in Bezug auf die Prozession sicher zu kennen behauptet. Massiver kann man dem Publikum die Relevanz einer anberaumten Zeremonie kaum einschärfen: Indem man behauptet, dass diese gottgewollt und heilsbringend sei, und dass man dies qua Amtsgewalt sicher wissen könne. Angesichts dieser Formulierungen scheint Comitoli in seinem Selbstverständnis in seiner Bedeutung für die Heilserlangung der ihm anvertrauten Gläubigen nicht weit von der Bedeutung entfernt zu sein, die er zuvor für die Heiligen Constantius und Herkulanus behauptet hat.

Damit unterscheiden sich der intendierte Adressatenkreis und die Bedeutung der vom Peruginer Bischof neugeschaffenen Heiligengräber im Kircheninneren von S. Lorenzo und S. Ercolano und der damit einhergehenden Translationszeremonie fundamental von den Intentionen, die die Mönche von S. Pietro mit der neuen Grablege für Pietro und Stefano Abate verbunden hatten. Zwar stehen beide Umbettungen, wie noch herauszuarbeiten sein wird, im Kontext der nachtridentinischen Erneuerung der Heiligenverehrung.³⁵²³ Den Mönchen von S. Pietro ging es dabei jedoch, wie dies oben bereits angedeutet worden ist, vor allem um die monastischen Aspekte der Reform. Für sie bedeutete eine Erneuerung der Heiligenverehrung ein Wiederaufgreifen des von den Cassinensen ab 1436 fingierten Konstrukts im Kircheninneren von S. Pietro, wonach das Erbe des Klostergründers

3521 Ibid., S. 194r–v.

3522 „[...] che egli ci habbia rimeße l’offese fatteli, &’ no’ li siamo più odiosi. Si che, diletissimi miei Figlioli, anime benedette pre’dete hoggi dal la bocca del vostro Pastore, Internutio & Interprete i’ questo caso, della volontà, et beneplacito di Dio, questa buona nuova“, ibid., S. 194r–195r.

3523 Vgl. dazu auch Kapitel III.1.

S. Pietro Abate die Mönche des Klosters in direkter Weise auf die Einhaltung der Benediktsregel im Sinne der Reform des Lodovico Barbo verpflichtete. Diese Rolle hatten im Kircheninneren in der Vergangenheit die Darstellungen des Pietro Abate von Benedetto Bonfigli und Pietro Perugino übernommen, indem diese jeweils auf die Vita A zeigten, in der die Cassinensen die cassinensische Reform letztlich als lokale Erbverpflichtung der Mönche von S. Pietro konstruiert hatten. Nachdem S. Pietro Abate bei der nachtridentinischen Umgestaltung der Kirche zunächst keine Rolle gespielt hatte, wurde die Botschaft um 1608/09 im Kircheninneren nun umso stärker bekräftigt, indem S. Pietro Abate nun in einer Nische auf der Rückseite des Altars bestattet wurde und die Mönche so nun in Realpräsenz an die von ihm begründete Reformaufgabe erinnerte. Laien und Angehörige anderer religiöser Gemeinschaften sollten mit diesem Arrangement – wie oben ausführlich herausgearbeitet – nur sekundär angesprochen werden.³⁵²⁴

Ganz anders verhält es sich mit den Altargräbern des Bischofs Comitoli in S. Lorenzo und S. Ercolano. Diese waren nun ausdrücklich an das Peruginer Kirchenvolk gerichtet, dem sie ebenfalls über ein lokales Erbe besonders verbunden waren. Diese Verbindung wurde von Comitoli jedoch weit drastischer definiert, indem die Gläubigen sich von den Heiligen nämlich nicht nur ermahnen lassen sollten, sondern vielmehr zur Erlangung des Heils essenziell auf sie angewiesen sein sollten. Für Comitoli bestand die nachtridentinische Erneuerung der Heiligenverehrung also wesentlich in der Erzeugung von Furcht.

Seinen Pastoralbrief schließt Comitoli mit Anweisungen, wie der Tag zu begehen und zu erleben sei. Dabei hätten die Bürger Perugias sich vor allem in die Verdienste der translozierten Heiligen zu versenken und unter Berufung auf diese das eigene Heil zu erleben. Daraufhin erklärt Comitoli das von der Heils-erlangung durch die Interzession der Heiligen handelnde allegorische Programm der Prozession, das nicht zuletzt durch zahlreiche Rollenfiguren dargestellt werden sollte.³⁵²⁵ Dieses kann, da es in keiner Weise auf die Umgestaltung von S. Pietro in Perugia bezogen ist, in der vorliegenden Publikation ebensowenig behandelt werden, wie die eigens für die Prozession erstellten Litaneien³⁵²⁶ sowie jene zahlreichen auf die Antike bezogenen ephemeren Festarchitekturen, Embleme, Impresen und Gedichte, die die Jesuiten für die Prozession erstellten.³⁵²⁷ Es wäre jedoch zukünftig durchaus lohnenswert, Comitolis Interpretation mit Giovios und insbesondere

3524 S. o. Kapitel [XI.4](#).

3525 Comitoli 1609 [Drucksache], S. 195v–197v.

3526 *Litanæ et preces dicendæ in processione: Pro Translatione Sacrarum Reliquiarum S. Herculani secundi huius nominis Perusiæ Episcopi, & Martyris S. Petri Abbatis; Ac S. Biiuinis Confessoris. Ciuium Perusinorum. Perusiae, Apud Augustos. Anno 1609. Superiorum permissu, ASDPg, Ser. Editi et ordini episcopali, 1561–1643, S. 202r–210v; In Translatione sacrarvm Reliquiarvm S. Herculani Episcopi, & Martyris; Petri Abbatis; & Beveniatensis Confessoris; Populi Perusini consensus, & protestatio ad Deum. Anno Domini 1609. Mense Maio, ibid., S. 220r–227v.*

3527 Diese haben die Jesuiten anschließend ausführlich beschrieben in: *Compania di Gesù in Perugia 1609*. Diese Druckschrift ist beispielsweise enthalten in: N.N. ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 478 p.v., 507 ff. p.n. Giovio verweist außerdem auf weitere

Panzieras ausführlicher Beschreibung des Prozessionsverlaufs zu vergleichen und in den Kontext weiterer Heiligenprozessionen und Reliquientranslationen im Italien des frühen siebzehnten Jahrhunderts zu stellen.³⁵²⁸

An dieser Stelle können die Feierlichkeiten nur skizzenhaft beschrieben werden. Laut Giovio hatte man tatsächlich sofort nach Erlass des Beschlusses begonnen, den geplanten Prozessionsweg zu schmücken, wobei sich die unterschiedlichen Protagonisten geradezu einen Wettbewerb lieferten. So wurden die Straßen vor allem durch unterschiedliche weltliche wie geistliche Akteure mit Teppichen, Triumphbögen, Altären und Weinfontänen geschmückt, während S. Ercolano vom Bischof, S. Lorenzo von den Kanonikern und S. Pietro von den dortigen Mönchen mit Seidenbahnen, Paramenten, Silberleuchtern und anderem Schmuck versehen wurden.³⁵²⁹ Dass in diesem Zuge in S. Pietro über ephemere und mobile auch einige bleibende Ausstattungsteile geschaffen wurden, ist oben bereits ausführlich herausgearbeitet worden.³⁵³⁰

Um die Würdigkeit der Prozession zu steigern, hatte Bischof Comitoli mehrere Bischöfe eingeladen, von denen fünf – jene von Spoleto, Nocera, Città della Pieve, S. Severino und Chiusi – seiner Einladung folgten.³⁵³¹ Für die Durchführung der Translokierung war zunächst die Rekognoszierung der Heiligenreliquien erforderlich, die mit jenen des seligen Bevnate begonnen wurde. Daher begab sich Bischof Comitoli am 13. Mai, dem Namenstag des Heiligen, gemeinsam mit den dem Präsidenten und fünf weiteren Äbten der Cassinensischen Kongregation und zahlreichen weiteren hochrangigen Vertretern der später auch an der Prozession beteiligten Orden in die Kirche von S. Bevnate bei der Porta del Sole (Abb. 1345), um einen Teil der dort bestatteten Reliquien zu entnehmen, die sich in einer Kammer unterhalb des Altars in einer versiegelten Cassa aus Holz befanden (Abb. 1350s; Fenster zur Grabkammer in Abb. 1350n unten).³⁵³² Herausgenommen wurden durch den Bischof in Anwesenheit von zwei Ärzten und einigen Notaren einige Knochen und Zähne. Diese gab er in eine weitere, mit weißem Brokat ausgestaffierte Holzkassette, die er nun seinerseits siegelte und einen Tag lang, von mit Lampen ausgestatteten Priestern bewacht, auf dem Hochaltar von S. Bevnate ausstellen ließ (Abb. 1350nf.). In der Nacht zum 15. Mai wurden die Reliquien dann in einer ersten feierlichen Prozession unter starker Beteiligung des Volks zu ihrem vorläufigen Aufstellungsort in der Sakristeikapelle von S. Lorenzo transferiert.³⁵³³

Dichtungen, die durch die Mönche von S. Pietro und die Kleriker des Collegio del Seminario erstellt worden waren, Giovio 1610, S. 19.

3528 Rihouet 2016; Rihouet 2017.

3529 Diese werden bei Panziera und Giovio ausführlich beschrieben; vgl. Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 175 f; Giovio 1610, S. 17–20.

3530 S. o. Kapitel **X.4.a)** und **X.4.b)**.

3531 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 135 f.; Giovio 1610, S. 15 und 23 f.

3532 Zur Kirche S. Bevnate vgl. Ricci 1929, S. 31–48 und Touring Club Italiano 2012g, S. 161 f.

3533 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 136–138; Giovio 1610, S. 24–27.

Am Samstag, den 16. Mai rekognoszierte der Bischof in Begleitung zweier Bischöfe, dem Domvikar sowie dem Gouverneur und Magistrat von Perugia die in einer Marmorcassa unter dem Hochaltar von S. Lorenzo befindlichen Gebeine des heiligen Herkulanus. Da diese nun in der Tat nicht mehr die Gestalt eines intakten Leibes hatten, stand einer Reliquienteilung nun nichts mehr im Wege, und es wurden auch hier in Anwesenheit von Ärzten und Notaren einige Knochen entnommen und zunächst ebenfalls in der Sakristei verwahrt. Im Rahmen einer hochfeierlichen Pontifikalvesper, an dem nun alle fünf Bischöfe teilnahmen, erfolgte dann eine Verlagerung der zu translozierenden Reliquienteile des heiligen Herkulanus und des seligen Bevnate auf den Hochaltar der Kathedrale (Abb. 933).³⁵³⁴

Direkt im Anschluss begaben sich die Bischöfe nach S. Pietro, um dort auch die aus Knochen bestehenden Reliquien der heiligen Pietro und Stefano Abate zu rekognoszieren, die daraufhin gemeinsam in eine neue Holzkassette gegeben wurden. Die Schädel der beiden Heiligen waren ausdrücklich nicht Bestandteil der translozierten Reliquien; diese befanden sich zu jenem Zeitpunkt in den beiden Silberreliquiaren und waren auf dem Hochaltar aufgestellt. Sie wurden erst am Morgen des Folgetags, dem Tag der feierlichen Translozierungs-Prozession, von den Mönchen von S. Pietro zum Hochaltar von S. Lorenzo gebracht. An jenem Samstag wurden in der Stadt Perugia die Glocken sämtlicher Kirchen geläutet und in der Nacht ca. 1.000 Lampen aufgestellt – eines der größten Lichtspiele („Fuochi“), die es in Perugia je gegeben hatte.³⁵³⁵

Am Tag der Prozession, also am Sonntag, den 17. Mai 1609, feierte man am Morgen in der Kathedrale S. Lorenzo zunächst eine feierliche Messe. Die eigentliche Prozession wurde am frühen Nachmittag begonnen (Abb. 954), wobei die Reliquien des heiligen Herkulanus und des seligen Bevnate auf einer Bahre („feretro“), jene der heiligen Pietro und Stefano Abate aber auf einer anderen Bahre getragen wurden. Den Kopf der Prozession bildeten vier Trompeter, darauf folgten Priester und allegorische Figuren, die Bruderschaften, die Geistlichen, die Bahre von S. Pietro und S. Stefano Abate, die Bahre der beiden weiteren Heiligen, die Bischöfe samt Gefolge, die Äbte der Cassinensischen Kongregation, der Prior der Regularkanoniker von S. Lorenzo und der Gouverneur von Perugia und die nach Geschlechtern getrennten Laien, wobei die *Gentildonne* mit angezündeten Lichtern in der Hand den Abschluss der Prozession bildeten.³⁵³⁶ Die Gesamtzahl der Teilnehmer wurde anhand des konsumierten Essens auf 70.000 Menschen geschätzt.³⁵³⁷

Die Prozession begab sich zunächst zur Rocca Paolina, wo der Kastellan eine große Menge Artillerie abfeuern ließ. Daraufhin passierte man die Porta dei Funari (an der Stelle der heutigen Tre Archi in der Via XIV Settembre) und

3534 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 138–140; Giovio 1610, S. 27 f.

3535 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 140 f.; Giovio 1610, S. 28.

3536 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 143–162; Giovio 1610, S. 29–40. Der Begriff „feretro“ wird in beiden Quellen verwendet.

3537 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 176 f.; Giovio 1610, S. 42.

gelangte schließlich zur Kirche S. Pietro.³⁵³⁸ Dort wurde die Reliquiencassa der heiligen Pietro und Stefano Abate vor den Hochaltar getragen. Darauf sang ein als Engel verkleideter Sänger von einem erhöhten Ort der Kirche – möglicherweise dem anlässlich der Abhaltung dieser Feierlichkeit neu errichteten linken Orgelbalcon³⁵³⁹ – einige Verse für Pietro Abate. Anschließend führten einige Musiker eine Motette auf. Anschließend bat der Präsident der Cassinensischen Kongregation, Bischof Comitoli, den Körper des S. Pietro Abate zu inzensieren. Tatsächlich vollzog er am Ende jedoch selbst diese Zeremonie, nachdem ihn der Bischof darum gebeten hatte.³⁵⁴⁰

Anschließend wurden die Reliquien des seligen Bevnate in S. Ercolano auf einem Gestell vor dem Hochaltar aufgestellt, abschließend jene des heiligen Herkulanus in ähnlicher Form vor dem Hochaltar von S. Lorenzo. Damit endete die Prozession nach sechs Stunden Dauer um ca. 23 Uhr. Die Reliquien des heiligen Herkulanus und des seligen Bevnate sollten an ihren vorläufigen Aufstellungs-orten weitere sieben Tage lang zur Verehrung ausgesetzt bleiben. In der Nacht des darauffolgenden Sonntags wurden sie dann unter Beteiligung von Notaren an ihre endgültigen Aufstellungsorte in den jeweiligen Altären verlegt.³⁵⁴¹ Nach dem Bericht des zwischen 1606 und 1611 amtierenden Kämmerers von S. Pietro waren die Reliquien der heiligen Pietro und Stefano Abate jedoch bereits nach drei Tagen in ihre endgültige Grabstätte an der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro verlagert worden (*Dok. 22*).³⁵⁴² Dies hing möglicherweise damit zusammen, dass so noch die Anwesenheit einiger auswärtiger Äbte der Cassinensischen Kongregation gewährleistet werden konnte.

Panziera und Giovio berichten, dass bei der Prozession insbesondere ihr friedlicher Verlauf und die große Verehrung der Gläubigen gegenüber ihren Protektoren aufgefallen seien. Schließlich hätte die Prozessionsgemeinschaft das unmittelbare Interzessionswirken der translozierten Heiligen ganz unmittelbar erfahren dürfen, blieb doch – trotz entsprechender Disposition – der an den Tagen davor und danach herrschende Regen am 17. Mai wundersamerweise aus. Dieser Vorgang scheint ganz allgemein als Wunder interpretiert worden zu sein, findet sich diese Interpretation doch auch im Bericht des Kämmerers von S. Pietro.³⁵⁴³

Fraglich ist nun, wie die Peruginer Heiligentranslationen von 1609, die allesamt mit Kirchengestaltungen einhergegangen sind, im gesamtitalienischen Kontext einzuordnen sind und welche Wirkungen sie in der Folgezeit entfaltet haben. Schon an früherer Stelle ist im vorliegenden Text davon berichtet worden, dass sich vor und während des Tridentinischen Konzils (1545–1563) in Italien ein

3538 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 163–170; Giovio 1610, S. 17; 41.

3539 S. o. Kapitel X.4.a).

3540 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 170; Giovio 1610, S. 41.

3541 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 170–175; Giovio 1610, S. 41.

3542 ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 222r–v.

3543 Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 177 f.; Giovio 1610, S. 42 f.; ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 222v.

umfassender Aufschwung der Heiligenverehrung ereignete, der weit bis in das 17. Jahrhundert anhielt.³⁵⁴⁴ Das Tridentinum selbst hatte erst ganz am Ende, d. h. in seiner 25. Sitzung am 3. und 4. Dezember 1563, von der Heiligen- und Reliquienverehrung gehandelt. Darin hatte das Konzil nicht etwa zu einer Intensivierung der Heiligenverehrung aufgerufen, sondern die Heiligenanrufung vielmehr lediglich als „gut und nützlich“ bezeichnet und den Interzessionsgedanken bekräftigt.³⁵⁴⁵ Da die Heiligen „lebendige Glieder Christi und Tempel des Heiligen Geistes waren“, müssten außerdem ihre Reliquien verehrt und hochgeachtet werden.³⁵⁴⁶ Dass die Heiligen und ihre Reliquien für das Heil der Gläubigen beinahe notwendige Voraussetzung sind, wie es Comitoli in seinem Pastoralbrief formuliert hatte, legte das Tridentinum an dieser Stelle jedoch nicht fest. Vielmehr war es den Konzilsvätern lediglich darum gegangen, die nicht zuletzt durch protestantische Kritik grundsätzlich infrage gestellte überkommene Lehre von der Heiligen- und Reliquienverehrung in ihrer Gültigkeit zu bestätigen. Dabei stellte sie wesentliche Kritikpunkte, wie etwa eine angebliche direkte Anbetung der Heiligen, als Missbräuche dar, gegen die die Bischöfe durch Aufklärung über die richtige Lehre entgegenzutreten hätten.³⁵⁴⁷

Dennoch scheint es, als hätten sich zahlreiche Reformbischöfe durch das Tridentinum dazu aufgerufen gesehen, im Zuge der Laienmission den Gläubigen die Heiligenverehrung einzuschärfen. Dabei mag auch eine Rolle gespielt haben, dass das Tridentinum im Kontext des in derselben Sitzung beschlossenen Bilderdekrets betonte, dass „den Gläubigen [...] durch die Heiligen Gottes Wunder und segensreiche Beispiele vor Augen gestellt [werden]“, was zu folgendem Effekt führe: die Gläubigen „danken Gott und richten ihr Leben nach dem Beispiel der Heiligen Gottes aus“. ³⁵⁴⁸ Bischöfe wie Napoleone Comitoli mögen daher eine Intensivierung der Heiligenverehrung als eines der geeignetsten Instrumente dafür betrachtet haben, die Laien, wie es das Tridentinum an zahlreichen Stellen gefordert hatte, zu einem tugendhaften Leben anzuhalten.

Tatsächliche Translozierungen von Heiligenreliquien hatten sich vor und während des Tridentiner Konzils allerdings nur spärlich ereignet, so beispielsweise in Camerino in den 1530ern und in den Jahren 1558 und 1561.³⁵⁴⁹ Außerdem wurde der Dom von Città di Castello im Jahre 1540 durch Bischof Alessandro Filodori umgebaut, wobei die Reliquien des heiligen Floridus – der oben als fiktiver Heiliger

3544 S. o. Kapitel III.1.

3545 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Heiligen- und Reliquienverehrung. Heilige Bilder, CODdt., S. 774; s. auch Ulrich Köpf, s. v. Heilige, Heiligenverehrung, II. Kirchengeschichtlich, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*⁴, Bd. 3 (2000), Sp. 1540–1542, hier Sp. 1542.

3546 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Heiligen- und Reliquienverehrung. Heilige Bilder, CODdt., S. 775.

3547 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Heiligen- und Reliquienverehrung. Heilige Bilder, *ibid.*, S. 774.

3548 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Heiligen- und Reliquienverehrung. Heilige Bilder, *ibid.*, S. 775.

3549 Sensi 2003, S. 214 Fn. 27 meN.

nachgewiesen worden ist³⁵⁵⁰ – in den Hochaltar und den Kryptenaltar verlegt wurden.³⁵⁵¹ Entscheidender Auslöser für eine Massierung von Reliquientranslationen wurde erst Kardinal Carlo Borromeo, der zwischen 1571 und 1582 eine Vielzahl von Rekognoszierungen und Umbettungen vornahm.³⁵⁵² Diese Translationen wurden jeweils als große Reliquienprozessionen inszeniert, wobei den Gläubigen in der Kirchenprovinz bereits Wochen zuvor durch Pastoralbriefe die ehrenvolle Vergangenheit ihrer Heimat Mailand und die besondere Rolle eingeschärft wurde, die die umzubettenden Lokalheiligen in diesem Kontext jeweils gespielt hatten.³⁵⁵³ Für die Prozessionen, an denen sämtliche weltliche wie geistliche Korporationen Mailands sowie zuweilen auch auswärtige Bischöfe teilnahmen, wurden jeweils aufwendige Festarchitekturen errichtet.³⁵⁵⁴ Die einzelnen Translozierungen gingen mit einer baulichen Neufassung oder Neuschaffung von Altargräbern einher, sodass die Heiligen – nach Borromeo das eigentliche Ziel der Umbettungen – an einem würdigeren Ort bestattet werden konnten.³⁵⁵⁵ Es wird also deutlich, dass das Vorgehen Borromeos für Bischof Comitoli in der Planung und Durchführung der Translationsfeier von 1609 fast bis ins Detail handlungsleitend geworden war.

Vorbild für Borromeo war in diesem Zusammenhang der Mailänder Bischof Ambrosius (339–397) gewesen. Dieser hatte die Heiligen- und Reliquienverehrung in der gesamten Westkirche maßgeblich geprägt, indem er dazu beitrug, die Auffassung zu etablieren, dass die Rekognoszierung von Heiligen ein bischöfliches Privileg sei und eine Verlegung von Reliquien in innerstädtische Kirchen grundsätzlich zulässig sei. Bereits bei Ambrosius hatten die Translozierungen in Zusammenhang mit baulichen Maßnahmen gestanden, so etwa bei Translation der Reliquien der heiligen Gervasius und Protasius im Jahre 386 aus der Basilika von Felix und Nabor in die neu errichtete Basilica Martyrum (dem heutigen S. Ambrogio). Möglicherweise wurde er dabei auch zum Erfinder des Altargrabs.³⁵⁵⁶ Aber auch bei der Errichtung der Basilica Apostolorum (S. Nazaro), die ein weiterer Bestandteil seiner insgesamt vier Kirchen umfassenden und den Stadtraum neu ordnenden Neubaukampagne war, hatte eine Umbettung von Reliquien eine zentrale Rolle gespielt.³⁵⁵⁷ Im Ergebnis sollte die von S. Carlo Borromeo betriebene Wiederbelebung der Reliquienverehrung in der frühen Neuzeit eine ähnliche Breitenwirkung in der Gesamtkirche entfalten wie die von Ambrosius betriebenen Umbettungen in der Spätantike. Susanne Mayer-Himmelheber hat herausgearbeitet, dass die

3550 S. o. Kapitel III.3.

3551 Muzi 1842a, S. 222.

3552 Auflistung der Reliquientranslationen bei Bascapé 1592, S. 124–128 und Mayer-Himmelheber 1984, Fn. 107. Zu den Reliquientranslationen Borromeos s. *ibid.*, S. 18–21; 37 f. Sensi 2003, S. 214 meL und Dallaj 1984, S. 659 f.

3553 Mayer-Himmelheber 1984, S. 19.

3554 *Ibid.*, S. 20.

3555 *Ibid.*, S. 19 f.

3556 *Ibid.*, S. 5 f.; die Schaffung eines Altargrabs in der Basilica Martyrum wurde bezweifelt durch: Deichmann 1970.

3557 Mayer-Himmelheber 1984, S. 6 meN.

Re-Etablierung der Heiligen- und Reliquienverehrung Teil einer umfassenden „Imitatio Ambrosii“ des heiligen Carlo Borromeo gewesen ist, die neben der Kirchenreform letztlich der Etablierung eines Secunda-Roma-Anspruchs für die Stadt Mailand gedient haben soll.³⁵⁵⁸

In der Folgezeit sind auch in anderen Teilen Italiens Reliquientranslationen vorgenommen worden. Nicht einmal in Rom wurde dabei jedoch die Intensität der Mailänder Umbettungen erreicht. Hier ließ Papst Gregor XIII. im Jahre 1580 die Gebeine Gregors von Nazianz aus S. Maria del Campo Marzo in die neu errichtete Cappella Gregoriana in S. Pietro in Vaticano verlagern;³⁵⁵⁹ weitere Umbettungen sind oben im Zuge der Analyse der römischen Altargräber bereits genannt worden. Aber auch in Umbrien hatte es bis 1609 einige Reliquientranslationen gegeben, so etwa in Spoleto (1597), Foligno (1598) und Terni (1600).³⁵⁶⁰ Vorbildwirkung für die Inszenierung der religiösen Feierlichkeiten im Stadtraum mögen außerdem die allegorischen Prozessionen anlässlich der Sieben-Kirchen-Wallfahrt in Rom im Jubeljahr 1575³⁵⁶¹ sowie die Feierlichkeiten zur Kanonisierung der S. Francesca Romana im Jahre 1608 gehabt haben.³⁵⁶²

Die große Peruginer Translationsfeier ist eine der frühesten jener zahlreichen Reliquientranslationen, die in Umbrien im 17. Jahrhundert stattgefunden haben, so etwa 1642 in Narni, 1650 in Spoleto und 1660 in S. Emiliano.³⁵⁶³ In Città di Castello fand zwar keine erneute Umbettung statt, doch wurde der Kult nach einem Säulenwunder im Jahre 1630 noch einmal intensiviert.³⁵⁶⁴ Auch die übrigen Translationsfeiern wurden im Rahmen aufwendiger Prozessionen und großen Festapparaten begangen, wobei die Peruginer Translation von 1609 hier beispielgebend wirkte.³⁵⁶⁵ Außerdem führten die Reliquientranslation von 1609 sowie zwei spätere Peruginer Translationen von 1615 und 1631 sowie die Entdeckung römischer Katakomben im Jahre 1623 zu einer Vermehrung der Altäre in allen Kirchen und im Landkreis, die jeweils mit Reliquienumbettungen einhergingen.³⁵⁶⁶

3558 Ibid., S. 14–25; s. zu dieser Frage auch Sensi 2003, S. 214.

3559 Mayer-Himmelheber 1984, S. 20.

3560 Sensi 2003, S. 208; 214 mwA.

3561 Mayer-Himmelheber 1984, S. 33.

3562 Die Feierlichkeiten sind beschrieben bei: Penia 1608, S. 43–45; 50–55. Ich danke Pascale Rihouet für diesen Hinweis. Vgl. für eine weitere vergleichbare Feierlichkeit auch Pastor 1928a, S. 149 f.

3563 Zahlreiche Beispiele sind aufgezählt bei Sensi 2003, S. 211 f., Fnn. 20 und 214 f., jeweils mE.

3564 Muzi 1842a, S. 222–225.

3565 Sensi 2003, S. 214 f.

3566 Gabrijelcic 1992, S. 531.

c) Die weitere Rolle der Kircheninnenräume in der Reformpolitik von Bischof Napoleone Comitoli, 1610–1624

Dafür, dass die Peruginer Translationsfeier überregional bekannt wurde, sorgten jedoch nicht nur ihre große Dimension und die zahlreichen gedruckten Translationsberichte. Vielmehr war Bischof Comitoli auch auf anderen Wegen bemüht, die Wirkung der aufwendigen Feierlichkeiten von 1609 möglichst lange andauern zu lassen. So lud Bischof Comitoli mit einem Edikt vom Mai 1610 für den 9. des Monats zu einer Erinnerungs-Prozession aus Anlass des Jahrestages der Reliquientranslation von 1609 ein.³⁵⁶⁷ Auch die Bedeutung dieser Prozession erklärte Comitoli seinem Kirchenvolk in – diesmal allerdings mehreren – Pastoralbriefen,³⁵⁶⁸ und auch zu dieser Prozession existiert ein Erinnerungsbericht.³⁵⁶⁹ Daraus geht hervor, dass Comitoli geplant hatte, eine derartige Erinnerungsprozession nun jährlich stattfinden zu lassen. Dies ist dann zumindest in den Jahren 1611 und 1612 tatsächlich erfolgt, wobei für letztere Prozession ein weiterer Erinnerungsbericht vorliegt.³⁵⁷⁰

Außerdem plante Bischof Comitoli, die gesamte *Cappella maggiore* von S. Ercolano, in der sich das neu geschaffene Altargrab des heiligen Herkulanus befand, durch Matteuccio Salvucci mit einem ambitiösen Bilderzyklus ausstatten zu lassen (Abb. 950, 950d und 950j–954). Dabei sollten vier auf diesen Heiligen bezogene Historien und drei Theologaltugenden dargestellt werden. Salvucci arbeitete an der Ausstattung von 1620 bis zu seinem Tod 1627, konnte in dieser Zeit die vierte der Historien jedoch nicht fertigstellen. Die vier Historien umfassen an der Rückwand rechts die Enthauptung des heiligen Herkulanus (Abb. 952), links die wundersame Auffindung des Körpers (Abb. 953) sowie an der Bogenlaibung rechts eine Predigt des Heiligen (Abb. 951) und links eine figurenreiche Darstellung der Translationsfeier vom 17. Mai 1609 (Abb. 954).³⁵⁷¹ Dargestellt wurde also nicht nur das Wirken Herkulanus', das nach Comitolis Verständnis für die Laien exemplarisch wirken sollte, und durch das Herkulanus jene Verdienste erworben hatte, die er nun als Interzessor für die Peruginer Gläubigen verwenden konnte, sowie jenes Wunder, das die Heiligkeit Herkulanus' erwies. Mit der Darstellung der Translationsfeier von 1609 ordnete Comitoli diesen nicht zuletzt durch Benedetto Bonfigli's Darstellungen in der Cappella dei Priori den Peruginern wohlbekannten,

3567 Editto sopra la nvova processione da celebrarsi in Pervgia Nella Quarta Domenica dopo Pasqua che sarà alli 9. del presente Mese di Maggio. Alexander Ambrosinus Vicarius generalis. In Pervgia, nella Stampa de' Petrucci. 1610. Con licenza de' Superiori, ASDPg, Editi et ordini episcopali 1561–1643, f. 201.

3568 Comitoli 1610a; Comitoli 1610b.

3569 Processione in Commemorazione della Traslazione delle Reliquie di S. Ercolano, S. Bevignate, e S. Pietro Abbate [1610], in: N. N. [18. Jh.] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 219–222.

3570 Altra Processione in Commemorazione della Traslazione di S. Ercolano, in: N. N. [18. Jh.] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 223 f. In diesem Bericht wird auch die Prozession von 1611 erwähnt, wodurch deren Abhaltung nachweisbar ist.

3571 Siepi 1822b, S. 469 f.; Teza 1982, S. 61; Galassi 2005b, S. 328; vgl. auch Pascoli 1732, S. 173.

„klassischen“ Herkulanus-Episoden die von ihm initiierte Umbettung seiner Reliquien als gleichwertiges Ereignis zu. Die durch den Historienzyklus verbildlichte Botschaft Comitoli lautet also, dass die von ihm betriebene Reliquien-Translation nicht geringer einzuschätzen ist als ein Beitrag zum Fortwirken der Heilswirkung des heiligen Herkulanus in der Gegenwart. Außerdem gelang es Comitoli, durch die bildliche Darstellung das seiner Natur nach ephemere Ereignis einer Translations-Prozession über die schriftlichen Berichte hinaus auch mit bildlichen Mitteln zu verstetigen.

Damit ist die Rolle des Kircheninneren von S. Ercolano im nachtridentinischen Reformwirken von Bischof Comitoli aber immer noch nicht abschließend erfasst. So richtete Bischof Comitoli im Jahre 1615 in Perugia eine Sieben-Kirchen-Wallfahrt ein. Vorbild war für ihn laut des entsprechenden Edikts dabei die Indulgenz Papst Pauls V., die dieser im 10. Februar jenes Jahres für die römische Sieben-Kirchen-Wallfahrt erlassen hatte; tatsächlich dürfte aber erneut auch das Vorbild des Kardinals S. Carlo Borromeo eine Rolle gespielt haben, der eine solche Wallfahrt in Mailand, wie oben berichtet, bereits 1575 eingerichtet hatte. Dabei sollten die Gläubigen mit der Wirkung eines Sündenerlasses bei einer am 15. März stattfindenden Prozession sieben vom Bischof ausgewählte Peruginer Kirchen besuchen, darunter die Kathedrale S. Lorenzo, S. Ercolano und S. Costanzo, nicht aber S. Pietro. Damit hatte Comitoli also ein weiteres Instrument zur Verstetigung der von ihm beförderten Heiligenverehrung in Perugia geschaffen. Von den 1609 umgebetteten Heiligen sollten dabei aber ausschließlich die beiden „Bischofsheiligen“ profitieren. Die Auslassung von S. Pietro in der päpstlich sanktionierten Liste der Kirchen ist umso auffälliger, weil die Liste der Sieben Kirchen außerdem noch S. Francesco al Prato, die vornehmste der Franziskanerkirchen in Perugia, umfasste.³⁵⁷² Im selben Jahr kündigte Comitoli außerdem eine weitere Reliquientranslation an; so sollten die Leiber der drei in Perugia verstorbenen Päpste Innozenz III., Urban IV. und Martin IV., die nach ihrer Auffindung einige Jahre zuvor im Sanktuarium von S. Lorenzo einen vorläufigen Ruheort gefunden hatten, nun anlässlich einer Diözesansynode im November 1615 im Bereich der Ostwand des südlichen Querhausarms der Kathedrale endgültig bestattet werden.³⁵⁷³

3572 *Nominatione di Sette Chiese di Pervgia Privilegiate Con Indvlgenze Qvuotidiane dalla Santita di N. S. Paolo V./Invito per la Processione Generale da farsi alle Soprascritte sette Chiese di Pervgia nvovamente privilegiate con Avtorita Apostolica. Napolione Vescovo di Pervgia, Perugia, Nella Stampa Camerale, Appresso Marco Naccarini, e Compagni MDCXV [1615], ASDPg, Editi et Editi et ordini episcopali 1561–1643, f. 286. Siehe auch: Ordine per la Processione generale Alle Sette Chiese, alla quale darasi principio nella Cathedrale, doue per la Hore XIX. douranno conuenire le Confraternite, e Religioni: Et modo di orare per quelli, che visiteranno. IN Pervgia: Nella Stampa Augusta Camerale 1615, ASDPg, Editi et Editi et ordini episcopali 1561–1643, S. 293r–296v.*

Die weiteren Kirchen waren S. Giuliana, S. Angelo und S. Maria de' Servi.

3573 *Indictio Synodi Dioecesanæ Pervsinae et translationis corporvm trivm Romanorvm Pontificivm. Neapolio Perusiæ Episcopus, Ciuitatis, & Diœcesis nostræ Clericis. In Domino salutem, & fortis suæ astimationem. Perusiæ; Ex Typographia Augusta. 1615, ASDPg, Editi et Editi et ordini episcopali 1561–1643, f. 298, sowie: Compendio*

Im darauffolgenden Jahr kam es am 10. April erneut zu einer reliquienbezogenen Prozession, die laut des erhaltenen Translationsberichts erneut ein nicht zuletzt durch Rollenfiguren vertretenes aufwendiges allegorisches Programm aufwies, und an der erneut sämtliche Vertreter der geistlichen und weltlichen Korporationen Perugias teilnahmen. Die Zahl der darüber hinaus an der Prozession beteiligten Laien wurde auf 20.000 Personen geschätzt. Dabei wurde als ein zwischenzeitlicher Verehrungsort auch die Kirche S. Pietro mit einbezogen.³⁵⁷⁴ Zur Teilnahme an dieser Veranstaltung forderte diesmal nicht Comitoli selbst, sondern vielmehr der Generalvikar des Papstes in Perugia auf. In dem entsprechenden Edikt berichtet er, dass es schon lange der Wunsch des Bischofs Comitoli gewesen sei, eine „Kopie des wundersamen Portraits“ („Copia di questo miracoloso Ritratto“) Christi, d. h. des in Turin bewahrten Grabtuchs Christi, dem S. Sindone, zu erwerben. Ausdrücklich habe Comitoli das Bild „nicht so sehr zum Schmuck und zur Pracht, sondern als spirituellen Trost und zur Motivation der Seelen für eine dauerhafte Mediation“ beschafft, „wodurch die Liebe und Dankbarkeit zu Gott ebenso steige wie Hass und Ablehnung unserer Sünden, die ihm so viel Leid verursacht haben und um dazu beizutragen, dass wir Sünder vor er göttlichen Gerechtigkeit bestehen“.³⁵⁷⁵ Diesmal sollte also ein Abbild einer bedeutenden Reliquie (und nicht die Reliquien selbst), die ihrerseits wiederum ein Abbild Jesu (von dem es ja keine Körperreliquien geben konnte) bildete, die Gläubigen zu tugendhaftem Verhalten veranlassen. Dabei hätten diese ihre Sünden als direkte Schändungen der Person Christi zu begreifen, was den Grad der durch die Gläubigen empfundenen Reue im Zuge

dell'inditione del Sinodo da farsi nella citta di Pervgia, et insieme della solenne translatione de i corpi di tre sommi pontefici. In Perugia, Per Annibale Aluigi Stampatore Episcopale. 1615, ASDPg, Editi et Editi et ordini episcopali 1561–1643, f. 300. Vgl. zur Reliquientranslation 1615 auch: Gabrijelcic 1992, S. 534 f. Das ursprüngliche Grab befand sich im Bereich der Nr. 8 auf dem von ihm auf S. 538 beigebrachten Grundriss (vgl. *ibid.*, S. 526). Im Jahre 1892 wurde an der Stelle der durch Comitoli geschaffenen Grabstätte ein Monument für Leo XIII. errichtet; dabei wurde die Grablege der Päpste auf die gegenüberliegende Seite verlagert, wo sie sich auch heute noch befindet, *ibid.*, S. 526.

3574 Der Translationsbericht ist überliefert als: Ordine della Processione di S. Carlo Cardinale, ed Arcivescovo di Milano 16[16] [...], in: N. N. [18. Jh.] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 225–233.

3575 „Copia di questo miracoloso Ritratto ha desiderato gran tempo, & procurato Monsignor nostro Vescovo hauere nella sua Città di Perugia, non tanto per ornamento, & splendore, quanto per consolatione spirituale, & eccitamento dell'Anime alla continua meditatione della rappresentata visibilmente[e rappresenta]tione e del nostro Redentore: onde nasca Amore e gratitudine verso lui, & odio, & detestat[i]one contro i peccati, che lo condussero à soffrire tante pene, & à soddisfare per noi peccatori [sic] alla diuina Giustitia“, Editio sopra l'introduvttione del Ritratto della Sacra Sindone, Mav Riccivs Vic. Gen. In Perugia, Nella Stampa Augusta M.D.C.XVI. ASDPg, Editi et Editi et ordini episcopali 1561–1643, f. 320.

Der Plan zu einer feierlichen Prozession für das S. Sindone war offenbar schon mindestens im Vorjahr gefasst worden, da er schon erwähnt wird im: Compendio dell'inditione del Sinodo da farsi nella citta di Pervgia, et insieme della solenne translatione de i corpi di tre sommi pontefici. In Perugia, Per Annibale Aluigi Stampatore Episcopale. 1615, ASDPg, Editi et Editi et ordini episcopali 1561–1643, f. 300.

des auf die Erzeugung von Furcht abstellenden Laienreform-Programm Comitolis noch einmal erhöhen sollte.

Eine wichtige Rolle bei der Prozession spielte außerdem ein, wie es im Translationsbericht heißt, „wahres Portrait“ („vero ritratto“) des heiligen Carlo Borromeo eines als „Valdeze“ bezeichneten Malers, das, um die Authentizität der Darstellung zu garantieren, direkt in Mailand beschafft worden war.³⁵⁷⁶ Die Prozession sollte ausdrücklich auch der Verehrung des 1601 heiliggesprochenen Mailänder Kardinals dienen; aus diesem Grund enthält der Translationsbericht auch eine Kurzvita Borromeos.³⁵⁷⁷ Letztlich sollte auch diese Prozession eine neue, der Heiligen- bzw. Reliquienverehrung dienende Umgestaltung eines Kircheninneren inaugrieren. So wurde im Nachgang der Prozession das Portrait Carlo Borromeos in der rechten Seitenkapelle von S. Ercolano (heutiger Zustand Abb. 945a und 950b), das Abbild des S. Sindone aber gegenüber in der linken Seitenkapelle aufgestellt (heutiger Zustand Abb. 945 und 950a), wo sie anschließend dauerhaft verbleiben sollten.³⁵⁷⁸ Auf diese Weise war von nun an in einer raumübergreifenden Installation im Inneren von S. Ercolano der Mailänder Kardinal in ewiger Verehrung des Grabtuchs Christi dargestellt.

Damit war der Innenraum von S. Ercolano endgültig zum Zentrum der von Bischof Comitoli initiierten nachtridentinischen Intensivierung der Heiligen- und Reliquienverehrung in Perugia geworden. Dabei hatte er S. Carlo Borromeo, der Comitoli zu dieser Maßnahme inspiriert hatte, nun auch selbst zum Gegenstand der Verehrung gemacht. Da von dem ehemaligen Mailänder Kardinal offenbar keine Körperreliquien zu beschaffen waren, wurde als Fokuspunkt der Verehrung lediglich ein Bild bestimmt. Das Vorhandensein dieses Bildes sollte wohl ähnlich wie das Abbild des S. Sindone dem Gläubigen die Meditation ermöglichen. Legitimiert wurde dieses Vorgehen offensichtlich durch die Sicherstellung, dass das Portrait „wahr“ („vero“), d. h. wohl dem tatsächlichen Aussehen Borromeos entsprechend gestaltet war und so den Anspruch erheben konnte, den eigentlichen Gegenstand der Verehrung – nämlich Carlo Borromeo selbst – wirkungsvoll zu vertreten. In der in S. Ercolano im Jahre 1616 geschaffenen Raumdisposition trat Borromeo dem Besucher, der S. Ercolano wie von Comitoli gewünscht mit dem Ziel der Heiligen- und Reliquienverehrung betrat, außerdem noch mit einer exemplarischen Handlung entgegen, indem er – als unmittelbare Vorgabe für das vom eingetretenen Gläubigen erwarteten Verhalten – die Reliquie des S. Sindone dauerhaft verehrte. Seine inhaltliche Berechtigung erhält das Arrangement in Form einer ständigen

3576 Ordine della Processione di S. Carlo Cardinale ed. Arcivescovo di Milano 16[16], in: N. N. [18. Jh.] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.], S. 230.

3577 Ibid., S. 225–227.

3578 Editio sopra l'introdvuttione del Ritratto della Sacra Sindone, Mav Riccivs Vic. Gen. In Perugia, Nella Stampa Augusta M.D.C.XVI. ASDPg, Editi et Editi et ordini episcopali 1561–1643, f. 320.

Verehrung durch die Behauptung, dass Borromeo zu Lebzeiten zwei Mal zu Fuß nach Turin gepilgert sei, um am Grabtuch zu beten.³⁵⁷⁹

Damit ist die 1616 von Bischof Comitoli geschaffene Raumd disposition letztlich eine geradezu idealtypische Umsetzung des Tridentiner Bilderdekrets, in dem der Nutzen der religiösen Bilder in den Kirchen damit begründet worden war, dass die heiligen Bilder einerseits an die Wohltaten Christi erinnerten (S. Sindone) und andererseits an die Heiligen und deren Exempelwirkung (S. Carlo Borromeo).³⁵⁸⁰ Damit hatte Comitoli in S. Ercolano also die von ihm 1609 intendierte Umsetzung des Dekrets über die Heiligen- und Reliquienverehrung im Jahre 1616 um das Bilderdekret ergänzt, das das Tridentinum in einem Zug und mit ganz ähnlicher Stoßrichtung wie das Dekret über die Heiligen- und Reliquienverehrung erlassen hatte. Dabei scheint ihm jedoch die Einbringung der Bilder des S. Sindone und des S. Carlo Borromeo im Nachhinein bedeutender erschienen zu sein als die Umbettung der real präsenten Reliquien des heiligen Herkulanus, da die Inschrift, die er unter seinem über der Eingangstür von S. Ercolano gemalten Portrait anbringen ließ, lediglich letztere beiden Ereignisse nennt (Abb. 950c).³⁵⁸¹ Dass er überhaupt sein Portrait in S. Ercolano anbringen ließ, unterstreicht noch einmal, welche hohe Bedeutung er der schrittweisen Umgestaltung von dessen Kircheninnerem im Kontext seines persönlichen Reformwerks als Peruginer Bischof beimaß.

Diese Raumd disposition wurde in S. Ercolano teilweise schon Ende des 17. Jahrhunderts aufgelöst. So schuf Giovanni di Sciampagna im Jahre 1682 in Ersetzung des von Comitoli beschafften Portraits die heute in der rechten Seitenkapelle befindliche Himmelfahrt des heiligen Borromeo (heutiger Zustand Abb. 945a und 950b), während die Darstellung des Grabtuchs trotz seiner zwischenzeitlichen Umwidmung auf ein Martinspatrozinium noch bis in das 19. Jahrhundert hinein auf dem linken Seitenaltar belassen wurde (heutiger Zustand Abb. 945 und 950a).³⁵⁸² Damit waren die von Comitoli gesetzten Themen im Kircheninneren von S. Ercolano nach wie vor präsent, wobei der den Raum übergreifende Zusammenhang der exemplarisch gemeinten ewigen Verehrung durch S. Carlo Borromeo jedoch aufgehoben wurde. Heute ist auch eines der Themen aus der von Comitoli gesetzten Themen im Kircheninneren verschwunden, da zu einem unbekannten Zeitpunkt auf dem linken Seitenaltar eine Kreuzesdarstellung angebracht wurde.

Einen neuen thematischen Schwerpunkt erhielt der Kircheninnenraum außerdem im Jahre 1675, als die Gewölbelünetten mit acht Episoden aus dem

3579 Editio sopra l'introdvttione del Ritratto della Sacra Sindone, Mav Riccivs Vic. Gen. In Perugia, Nella Stampa Augusta M.D.C.XVI. ASDPg, Editi et Editi et ordini episcopali 1561–1643, f. 320.

3580 Tridentinisches Konzil, 25. Sitzung, 3.–4. Dezember 1563, Heiligen- und Reliquienverehrung, Heilige Bilder, CODdt., S. 775.

3581 „Napoleo Comitulus Epis. Perus. Collegii Clericorum Regularium S. Pauli Templi S. Erculani Religionis In Sacram Xti Syndonem In S. Karoli Reliquias Fundator Instaurator Propagator Imaginem Sui Hac in Tabula in Se Vitæ Coelestis Expressam Exhibet“, zit. nach Siepi 1822b, S. 466 f.

3582 Ibid., S. 468.

Leben Pauli versehen wurden (Abb. 948–949a), die der Maler Giovanni Andrea Carlone (1639–1697) in der Kuppel in eine Apotheose des heiligen Paulus münden ließ (Abb. 947).³⁵⁸³ Eine Anspielung auf den heiligen Herkulanus erhielten die neu geschaffenen Malereien lediglich mit einem einzelnen Emblem bild über der Hauptkapelle.³⁵⁸⁴ Das 1675 erstellte Programm umfasste auch die Bogenlaibungen der unteren Geschosse und bestand außerdem u. a. aus Tugendfiguren; die von Carlone gemalten Figuren wurden dabei durch *Quadratura*-Malereien von Nicola Giuli komplettiert.³⁵⁸⁵

Noch im Jahre 1605 hatte Comitoli, wie oben berichtet, ja mit dem Gedanken gespielt, die Lünetten mit einem Herkulanus-Zyklus zu versehen. Dass er diesen Zyklus ab 1620 dann lediglich auf die *Cappella maggiore* beschränkte, in der das Herkulanusgrab stand, ist wohl dadurch zu erklären, dass Comitoli im Jahre 1616 die Raumbedeutung von S. Ercolano noch um die miteinander verbundenen Verehrungsorte für das S. Sindone und S. Carlo Borromeo erweitert hatte. Insofern diese Comitoli im Nachhinein offenbar sogar noch bedeutungsvoller erschienen als das Herkulanusgrab, scheint es, als hätte er die Bedeutung dieses Heiligen nicht noch einmal durch die Anbringung eines Herkulanus-Zyklus im Gewölbe betonen wollen. Schließlich wäre Herkulanus damit ja allen anderen Kapellen im räumlichen wie übertragenen Wortsinne übergeordnet gewesen. Mit dem aus dieser Entscheidung folgenden Freilassen der Lünetten gab er jedoch den Barnabiten die Gelegenheit, in S. Ercolano nach Comitolis Tod 1624 im Nachhinein die Raum- bzw. Bedeutungshoheit zu erlangen. Diese konnten nun nämlich diesen visuell sehr wirkmächtigen Ort mit einem Zyklus des heiligen Paulus füllen, der in der Theologie der Barnabiten die überragende Rolle einnahm.

Die Veranstaltung vom 10. April 1616 sollte die letzte große außerordentliche Prozession sein, die Comitoli in Perugia veranstaltete. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Kirchen und der Stadtraum nicht auch weiterhin Gegenstand von die Heiligen- und Reliquienverehrung einschärfenden Prozessionen waren. Vielmehr wurden deren Termine durch ein Synodaldekret des Jahres 1621 auch noch einmal bekräftigt.³⁵⁸⁶

Obwohl die Feste des Monats Juli in der nur teilweise überlieferten Bekanntmachung des Dekrets nicht überprüft werden können, lässt sich durch Ottavio Lancellotti verifizieren, dass auch die Mönche von S. Pietro am Festtag des Heiligen, dem 10. Juli, nach der Vesper eine Prozession durchführten, die durch den Hauptkreuzgang des Klosters durch den Eingangshof bis zu jener Säule führte, die im 17. Jahrhundert noch die Grenze des damals bei S. Pietro befindlichen Friedhofs

3583 Datierung anhand einer Inschrift durch Mancini 1982; vgl. auch Newcome-Schleier 1984, S. 47. Zu Giovanni Andrea Carlone vgl. R. Dugoni, s. v. Carlone, Andrea (Giovanni Andrea), in: *AKL XVI* (1997), S. 432.

3584 So gedeutet bei: Siepi 1822b, S. 467.

3585 Ibid., S. 466 f. Er nennt dabei noch die falsche Datierung von 1680.

3586 *Tabella Processionvm in Civitate Pervsina Habendarum, Cum Hora pro temporum varietate, toto Anni curriculo in singulis obseruanda, iuxta Synodale Decretum Anni 1621, ASDPg, Editi et ordini episcopali 1561–1643, f. 348.*

markierte. Dabei handelt es sich um jene bereits mehrfach erwähnte Zeremonie, die von Abt Zenobio aus Faenza im Jahre 1575 eingeführt und für deren Abhaltung das Kopfreliquiar des S. Pietro Abate geschaffen worden war.³⁵⁸⁷ An dieser Stelle ist zu betonen, dass die Mönche also tatsächlich bereits frühzeitig auf den nachtridentinischen Aufschwung der Heiligen- und Reliquienverehrung reagiert hatten, ohne dass sie es aber während der ab 1591 vorgenommenen Umgestaltungen zunächst für notwendig erachtet hätten, die Pietro-Abate-Verehrung auch im Kircheninnenraum von S. Pietro zu thematisieren.

Auffällig ist, dass die Prozession sich ganz auf das Territorium des Klosters S. Pietro beschränkte, während die von der Diözesansynode bekräftigten Prozessionen etwa für S. Ercolano bzw. S. Lorenzo den gesamten Stadtraum von Perugia beanspruchten.³⁵⁸⁸ Damit war die Pietro-Abate-Verehrung also bereits im Jahre 1575 vor allem auf die Mönche von S. Pietro bezogen. Bei der Umgestaltung von 1608/09 wurde diese Interpretation des Pietro-Abate-Kults, die sich diametral von der Stoßrichtung der die Heiligen- und Reliquienverehrung befördernden Maßnahmen des Bischofs Comitoli unterscheidet, im Kircheninnenraum von S. Pietro dann noch einmal bekräftigt.

Das bedeutet jedoch nicht, dass die Bekräftigung der Pietro-Abate-Verehrung in den Jahren 1575 und 1609 nicht auch außerhalb der Klostermauern von S. Pietro eine große Wirkung entfaltet hätte. So berichtet Lancellotti, das S. Pietro Abate am 22. Januar 1631 mit großer öffentlicher Wirkung zusammen mit der Rosenkranz-Madonna zum Schutzherr der Stadt Perugia erklärt worden sei, als diese mit der von der Toskana kommenden Pest bedroht wurde.³⁵⁸⁹ Diese Erklärung wurde am 8. Juni 1653 wiederholt, wobei diesmal ein Bildnis des Pietro Abate in der Pubblica Cappella des Palazzo pubblico aufgestellt wurde.³⁵⁹⁰ Dass statt der klassischen Stadtpatrone Constantius, Herkulanus und Laurentius sowie dem heiligen Ludwig von Toulouse³⁵⁹¹ nun ausgerechnet S. Pietro Abate in einer existentiellen Situation von weltlichen

3587 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243v p. v./7v p. n.

3588 So führte die Prozession am 28. Januar zu Ehren des heiligen Constantius von der Kathedrale nach S. Costanzo. Am 28. Februar, dem *Dies natalis* des heiligen Herkulanus, führte eine Prozession von S. Domenico zur Kathedrale S. Lorenzo. Die von Comitoli 1610 festgesetzte Jahrfeier der Translation des heiligen Herkulanus wurde dagegen am 4. Mai begangen, wobei die Prozession von der Kathedrale nach S. Ercolano führte, *Tabella Processionvm in Civitate Pervsina Habendarum, Cum Hora pro temporum varietate, toto Anni curriculo in singulis obseruanda, iuxta Synodale Decretum Anni 1621, ASDPg, Editi et ordini episcopali 1561–1643*, f. 348.

3589 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243v p. v./7v p. n. Dies lässt sich verifizieren durch ASPg, Archivio Storico del Comune di Perugia, Consigli e riformanze, anno 1629 (= *Annali decemvirali anno 1629*), S. 140; anno 1631, S. 1, vgl. Zucchini 2003a, S. 89, 107 und 167 sowie Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 238. Ein weiterer Eintrag findet sich dann in derselben Quelle zum Jahr 1631 auf Seite 1, Zucchini 2003a, S. 89, 107.

An anderer Stelle datiert Zucchini die Ereignisse auf das Jahr 1531; dabei handelt es sich offensichtlich lediglich um einen Druckfehler (vgl. *ibid.*, S. 166).

3590 Zucchini 2003a, S. 89 und 107 mit Verweis auf: ASPg, Archivio Storico del Comune di Perugia, Consigli e riformanze, anno 1653, S. 91.

3591 Giorgi und Alberti 2006, S. 7.

Vertretern der Stadt Perugia offiziell um sein Eingreifen gebeten wurde, ist sicherlich damit zu erklären, dass dessen stadtgeschichtliche Bedeutung durch die Reliquientranslation von 1609 den Peruginern wieder nachhaltig ins Gedächtnis gerufen worden war.

Die erneute Aufmerksamkeit für S. Pietro Abate hat jedoch auch noch eine ganz andere Konsequenz. Als sich nämlich, wie dies oben ausführlich ausgearbeitet worden ist, im Zuge des frühneuzeitlichen Aufschwungs der Heiligenverehrung und Lokalgeschichtsschreibung zahlreiche Autoren mit zumeist grundsätzlich wissenschaftlicher Ausrichtung mit den Viten der Heiligen der katholischen Kirche auseinanderzusetzen begannen, war ihnen S. Pietro Abate derart präsent, dass sie auch diesen offenbar nur in der Kirche S. Pietro verehrten Peruginer Lokalheiligen in ihre Untersuchungen mit aufnahmen. Einer der frühesten Autoren, der sich mit der Vita des Pietro Abate beschäftigt hatte, war dabei der Peruginer Lokalhistoriker Pompeo Pellini gewesen, der im Jahre 1594 eine Stadtgeschichte Perugias verfasste, die allerdings erst 1664 im Druck erschien. Dabei hatte der Autor offenbar anders als mancher überregionale Forscher jener Zeit Zugang zu der Vita A, die heute nur in Form eines einzigen handschriftlichen Exemplars erhalten und auch damals nachweislich nicht weiter verbreitet gewesen ist. Dabei machte Pellini den für seine Überlieferung charakteristischen Fehler, für Pietro Abate eine Herkunft „aus Agello, dem Kastell von Perugia, das nicht mehr als sieben Meilen außerhalb der Stadt liegt“ zu behaupten, wobei er den Inhalt der Vita A, in der nur von einem „pagus“ Agello die Rede gewesen war, etwas anreicherte.³⁵⁹² Es ist nun sehr auffällig, dass Alessandro Giovio, als er in seinem Translationsbericht von 1610, wie dies für das 17. Jahrhundert gattungstypisch erscheint, das Leben des umzubettenden Heiligen in einer Kurzvita zusammenfasste, fast genau dieselbe Formulierung benutzte.³⁵⁹³ Es ist also ganz offensichtlich, dass Giovio zwar keinen Zugang zur Vita A, wohl aber zu Pellinis Manuskript gehabt hatte. Die Reliquientranslation von 1609 selbst hat dann noch einmal zu einem weiteren Schub in der Beschäftigung mit den Peruginer Heiligen und speziell auch des Pietro Abate geführt. Das prominenteste Beispiel ist hier Lodovico Jacobilli (1598–1664), der in der Folge durch seinen außerordentlichen Erfindungsreichtum bei der Zusammenfassung der Quellen zu S. Pietro Abate zahlreiche äußerst wirkmächtige Mythen in die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Kloster S. Pietro einführen sollte.³⁵⁹⁴

An dieser Stelle also schließt sich innerhalb der vorliegenden Publikation ein Kreis. Als es oben darum gegangen war, die Geschichte von S. Pietro im Mittelalter zu ermitteln, hatte sich ergeben, dass diese nur auf Basis einer tiefgreifenden Analyse der frühneuzeitlichen hagiographischen und historiographischen Literatur zu ermitteln ist.³⁵⁹⁵ Es konnte an dieser Stelle nämlich nachgewiesen werden, dass zahlreiche vermeintliche Gewissheiten über die Geschichte von S. Pietro

3592 S. o. Kapitel IV.5.a).

3593 Giovio 1610, S. 187.

3594 Zur Beeinflussung von Jacobilli durch die Translation von 1609 vgl. Sensi 2003, S. 215 meL. Zu Jacobillis Forschungsweise und die Folgen für die S.-Pietro-Forschung s. o. Abschnitt III.

3595 S. o. Abschnitt III sowie Kapitel IV.4 und IV.5.

in Wahrheit auf Fiktionen beruhen, die bei der Erstellung von Heiligenviten im Mittelalter und der frühen Neuzeit kreiert worden sind. Da die frühneuzeitliche Literatur diesen Umstand aufgrund mangelhafter Methodik oder abweichendem Erkenntnisinteresse nicht erkannt hatte, gleichzeitig aber im Gewand vermeintlicher Wissenschaftlichkeit aufgetreten war, hatten diese Fiktionen bis in die gegenwärtige Forschungsliteratur hinein große Wirkmächtigkeit erlangt. Das Studium der Entstehungsbedingungen der hagiographischen Literatur der frühen Neuzeit hatte sich also als notwendig für die Erlangung von Erkenntnissen über das Mittelalter und die vermeintliche antike Vorgeschichte von S. Pietro erwiesen.

An dieser Stelle ist die vorliegende Publikation mit ihrer Analyse der Ausstattung von S. Pietro und der relevanten Vergleichsobjekte, wie etwa S. Ercolano, in jener Zeit angelangt, in der diese frühneuzeitliche Literatur verfasst worden ist. Damit verändert sich nun die Perspektive: die Hagiographien und Historien des späten 16., des 17. und frühen 18. Jahrhunderts müssen an dieser Stelle nun nicht mehr als eine Art Sperre behandelt werden, die erst ausgeräumt werden muss, weil sie den Blick auf den eigentlichen Analysegegenstand verstellt. Vielmehr bildet diese Literatur nun selbst den Kontext, in dem sich der nun einschlägige, „eigentlich betrachtete Gegenstand“ – die Transformation von 1608/09 im Kircheninneren von S. Pietro – ereignet hat, und der demnach bei der Interpretation jener Umgestaltung zu berücksichtigen ist. Das bedeutet: Die zu Beginn der vorliegenden Publikation mit vollkommen anderem Erkenntnisinteresse (nämlich der Rekonstruktion der Antike und des Mittelalters) unternommene umfängliche Rekonstruktion der frühneuzeitlichen Hagiographie und Geschichtswissenschaft kann im vorliegenden Kapitel nun mit das Verständnis vertiefender Wirkung als der Kontext verstanden werden, in dem sich die Umgestaltungskampagne von 1608/09 ereignet hat. Sprich: Die Lektüre der entsprechenden Abschnitte zu Beginn des Buches vertieft auch das Verständnis des an dieser Stelle nun behandelten Gegenstandes.

Umgekehrt wird an dem aktuellen Punkt der vorliegenden Untersuchung nun deutlich, dass es nicht zuletzt die Umgestaltung eines Kircheninnenraums gewesen ist, die dazu beigetragen hat, über Jahrhunderte hinweg unser Wissen über die Geschichte von S. Pietro in der Antike und dem Mittelalter nachhaltig zu beeinträchtigen. Die Umgestaltung von 1608/09 ist nämlich letztlich mit ursächlich für jenes vermehrte Interesse an der Vita des S. Pietro Abate gewesen, dessen Folge – wie oben dargestellt – die Schaffung eines vollkommen verworrenen Knäuels immer neuer Missverständnisse und Fiktionen über die Frühzeit von S. Pietro gewesen ist. Deren Höhepunkte bildete schließlich die Anfrage sowohl aus dem Umfeld von Jean Mabillon als auch von den Bollandisten nach einer „authentischen“ Vita des Pietro Abate, die in den Jahren kurz vor 1650 und kurz vor 1701 die Mönche von S. Pietro zur Abfassung der vermeintlich mittelalterlichen Viten C und B motivierte, mit der sie letztlich ihre eigene Vergangenheit fingierten.³⁵⁹⁶

d) Zusammenfassung

Der 1608/09 durchgeführte Teil jener Transformationsphase, die S. Pietro zwischen ca. 1591 und 1609 durchlaufen hat, ist aus einer leicht abweichenden Motivlage heraus durchgeführt worden als die vorherigen in dieser Zeit durchgeführten Umgestaltungskampagnen. Dabei sollten die nun durchgeführten Maßnahmen vor allem zwei Zielen dienen: Zum einen wurden sie als notwendige Voraussetzung für die Abhaltung eines Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation betrachtet, das man zum ersten Mal nach langer Zeit im Mai 1609 wieder in S. Pietro in Perugia abzuhalten gedachte. Hierbei ging es offenbar darum, durch „Verschönerungen“ („*abbellimenti*“) das Kircheninnere hinreichend würdig für die Abhaltung einer derartigen überregionalen ordensverwaltungs- und -regierungstechnischen Veranstaltung zu machen und nicht etwa – wie bei einem Teil der zuvor erfolgten Maßnahmen – um funktionelle Umgestaltungen. Diesem Ziel dienten vor allem die Anlage des linken Orgelbalkons (wohl samt der „*Organo piccolo*“) und die Vergrößerung bzw. Anreicherung des Sakramentstabernakels.

Die Anlage des Grabes für die heiligen Pietro und Stefano Abate auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro ist dagegen im Kontext des nachtridentinischen Aufschwungs der Heiligen- und Reliquienverehrung zu verstehen und erfolgte im Wettbewerb bzw. in Auseinandersetzung mit dem Peruginer Reformbischof Napoleone Comitoli. Als dieser zur Verwirklichung der Laienreform im Jahre 1605 die Barnabiten bei der „*Chiesa sine cura*“ S. Ercolano ansiedelte und die Kirche zu diesem Zweck restaurierte, hatte er den Barnabiten vorgeschlagen, zur Erhöhung von deren Akzeptanz des Ordens beim Laienvolk einen Teil der in der Kathedrale S. Lorenzo befindlichen Reliquien des heiligen Herkulanus in jene Kirche zu verlagern, die seinen Namen trug und am angeblichen Ort seines Martyriums stand. Dieser Plan wurde von Comitoli jedoch zunächst nicht verfolgt, mag die Mönche von S. Pietro aber dazu inspiriert haben, zwischen 1608 und 1609 für S. Pietro und Stefano Abate eine neue Grablege zu schaffen, und die zwischenzeitlich in einer provisorischen Aufstellung in der Sakristei von S. Pietro befindlichen Reliquien anschließend während des Generalkapitels dorthin zu translozieren.

Bischof Comitoli ist durch diese Pläne nachweislich überrascht worden und fühlte sich nun zum Handeln genötigt. Er wollte den Mönchen von S. Pietro nicht den Vortritt bei der Etablierung einer erneuerten Heiligen- und Reliquienverehrung in Perugia überlassen, die Hoheit über deren geplante Reliquientranslation gewinnen und zur Steigerung einer nun auch von ihm selbst erneut geplanten Translationsfeier möglichst die Anwesenheit der Cassinensen und zahlreicher anderer auswärtiger Ordensnotablen nutzen. Daher drängte er Anfang 1609 den Stadtrat von Perugia zu einer übereilten Planung, um gleichzeitig mit den Mönchen von S. Pietro am 17. Mai jenes Jahres auch einen Teil der Reliquien des heiligen Herkulanus und des seligen Bevnate in neu geschaffene Altargräber zu translozieren. Dem an römischen Vorbildern orientierten, seine Würdigkeit aus wertvollen Steinen und *Pietradura*-Arbeiten beziehende Altargrab suchte Comitoli in der Kürze der Zeit gleichzukommen, indem er in S. Ercolano einen kürzlich gefundenen, als

frühchristlich gedeuteten und künstlerisch hochwertigen antiken Sarkophag verwendete, während er in S. Lorenzo, wo der selige Bevinante in einem Seitenaltar bestattet werden sollte, den Besitzer der entsprechenden Familienkapelle mit der beschleunigten Schaffung eines Altargrabs beauftragte.

Mit der Reliquientranslation, der später noch weitere Translationen folgen sollten, die insbesondere für den Kircheninnenraum von S. Ercolano weitere Kirchengestaltungen zur Folge hatten, verfolgte Comitoli grundsätzlich andere Ziele als die Mönche von S. Pietro. Comitoli ging es vor allem um die Verbesserung der Laiendisziplin durch die Vorführung von Exempeln und die Einschärfung einer Notwendigkeit der Heiligen für die Heilserlangung jenes Einzelnen. Er handelte dabei weitgehend in Umsetzung des tridentinischen Dekrets über die Heiligen- und Reliquienverehrung, sowie des Bilderdekrets. Die Mönche von S. Pietro hatten dagegen auf sich selbst als wichtigsten Adressatenkreis abgezielt, indem sie die von den Cassinensen ab Mitte des 15. Jahrhunderts etabliertes Konzept aufgriffen, wonach es ihre von S. Pietro Abate ererbte Verpflichtung sei, die benediktinische Mönchsregel einzuhalten. Während diese Rolle im Kircheninneren von S. Pietro bisher nur bildliche Darstellungen übernommen hatten (die Bildnisse des Pietro Abate von Benedetto Bonfigli und von Pietro Perugino), wurde sie nun durch S. Pietro Abate selbst vertreten, der durch seine im Altargrab befindlichen und damit nun auf die Mönche im Chorgestühl weisenden Reliquien real präsent war.

Obwohl die Pietro-Abate-Verehrung wie schon bei der Re-Etablierung seines Kults durch Abt Zenobio im Jahre 1575 also primär nach innen, d. h. in die monastische Gemeinschaft von S. Pietro gerichtet war, hat seine Wiederentdeckung und dabei wohl insbesondere die unter außerordentlich großer Beteiligung von Laien wie Geistlichen begangene Translationsfeier von 1609 auch starke Wirkungen außerhalb der Klostermauern von S. Pietro gehabt. So ist Pietro Abate nicht nur zwei Mal im 17. Jahrhundert zum Schutzheiligen der Stadt Perugia vor der Pest ernannt worden. Vielmehr war er jenen Autoren, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts im Zuge des aufkommenden Interesses an wissenschaftlich fundierter hagiographischer und historischer Forschung Heiligenviten auf ihren historischen Gehalt prüften, nun derart präsent, dass sich zahlreiche Autoren mit ihm und seiner Bedeutung für die Geschichte des Klosters S. Pietro auseinandergesetzt haben. Damit hat die Umgestaltung von 1608/09 und die damit einhergehende erhöhte Popularität des Pietro Abate dazu beigetragen, dass diese Autoren vor allem aufgrund mangelhafter Methodik und abweichenden Erkenntnisinteresses jenes Knäuel von Mythen schufen, das bisher eine adäquate Interpretation der vermeintlichen antiken und der mittelalterlichen Geschichte von S. Pietro verhindert hat. Damit wird deutlich, dass das Studium der mittelalterlichen und der neuzeitlichen Geschichte von S. Pietro einander bedingen: Wer die Entstehungsphase des Klosters S. Pietro verstehen möchte, muss erst verstehen, bei welchen Geschehnissen es sich um Fakten und bei welchen um bloße Mythen handelt, die aus epochenbedingten Gründen in der frühen Neuzeit konstruiert worden sind. Umgekehrt wird die spezifische Heiligenverehrung des 17. Jahrhunderts, in deren Kontext die Schaffung des Altargrabs in S. Pietro erfolgt ist, erst derjenige

voll verstehen, der sich mit dem Geschichtsbild jener Zeit befasst, das wesentlich durch die Art und Weise der damaligen Beschäftigung mit dem Leben der lokalen Heiligen geprägt worden ist.

XI.8 Die Neufassung der räumlichen Disposition von S. Pietro und das Altarwerk des Pietro Perugino

Die obigen Überlegungen haben ergeben, dass Peruginos Altarbild entgegen der bisherigen Forschungsmeinung bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 nicht direkt angetastet worden ist; es ist es zu jener Zeit weder verlagert noch zerlegt worden.³⁵⁹⁷ Die weiteren Überlegungen hatten allerdings ergeben, dass die im Zuge jener Umgestaltungskampagne eingebrachte bildliche Dekoration durch die Schaffung räumlicher und inhaltlicher Bezüge Peruginos Altarbild einen ganz zentralen Platz im neuen, den gesamten Kircheninnenraum umfassenden Bildprogramm zugewiesen hat – tatsächlich ist es dessen inhaltlicher Zielpunkt.³⁵⁹⁸ Das bedeutet, dass die ursprüngliche, sehr spezifische Bildprogrammatik von Peruginos Altarbild³⁵⁹⁹ dadurch erheblich modifiziert worden ist, dass nicht das Altarwerk selbst, wohl aber weite Teile seines Umraums mit bildnerischen Mitteln umgestaltet wurden.

Ein ähnlicher Befund ergibt sich auch in Bezug auf die erheblichen Veränderungen an der räumlichen Disposition, die im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 vorgenommen worden sind: Auch hier wurde die ursprüngliche Funktion von Peruginos Altarwerk im Kontext der räumlichen bzw. liturgischen Disposition von S. Pietro nicht durch Veränderungen am Altarbild selbst, sondern vielmehr durch weite Teile seines Umraums bewirkt. So verlor das Altarbild durch die Vorverlagerung des Hochaltars seinen direkten räumlichen Bezug zu diesem. Damit war jedoch auch die Funktion von Peruginos Altarwerk, dem Vollzug der Messe am Hochaltar einen würdigen Rahmen zu verleihen, stark eingeschränkt. Ähnlich wie im Falle von Veroneses Altarbild für den Hochaltar in S. Giustina in Padua, der im Jahre 1627 ebenfalls vorverlagert wurde, wurde das Bildwerk in der neuen Disposition zwar weiterhin der Idee nach dem Hochaltar zugeordnet, in der tatsächlichen Raumerfahrung aber stärker als dekorativer Bestandteil des Sanktuariums und nicht speziell des Hochaltars erlebt.³⁶⁰⁰

3597 S. o. Kapitel **X.5**.

3598 S. o. S. **966** ff.

3599 S. o. Kapitel **VIII.2.h)**.

3600 S. u. S. **1075**.

Durch die Anlage einer Grabstätte für die heiligen Pietro und Stefano Abate an der Rückseite des Hochaltars verlor Peruginos Altarbild außerdem zukünftig die Exklusivität bei der Wahrnehmung weiterer wichtiger Aufgaben im Sanktuariumsbereich von S. Pietro. So hatte bisher eine wesentliche Funktion von Peruginos Altarwerk darin bestanden, durch die Darstellung des auf seine Vita verweisenden S. Pietro Abate im Kreise von Benediktinerheiligen und solchen der Cassinensischen Kongregation im Predellenbereich die Mönche von S. Pietro dauerhaft auf ihr vermeintliches Erbe, nämlich die benediktinische Regel in der cassinensischen Reformauslegung, zu verpflichten.³⁶⁰¹ In der ursprünglichen Anlage des ab 1591 eingebrachten Dekorationssystems wurde diese an die Mönche von S. Pietro gerichtete Botschaft auf den gesamten Kircheninnenraum ausgedehnt, wobei speziell der Himmelfahrtstafel in Altarbild ein zentraler Ort in der raumübergreifenden Programmatik zugewiesen wurde.³⁶⁰² Allerdings hatte die neue Programmatik zwar einerseits an Ausdehnung im Kirchenraum gewonnen, andererseits aber auch an Wirkungskraft auf die Mönche eingebüßt, indem ihre Verpflichtung auf eine gewissenhafte Einhaltung der Benediktsregel nun nicht mehr als das in einer Gründerfigur personifizierte persönliche Erbe der Mönche von S. Pietro, sondern vielmehr als abstrakter Auftrag des Benediktinerordens im Heilsplan Gottes formuliert wurde.

Diese abstrahierende Wende in der Kommunikationsstrategie der Cassinensen im Kircheninnenraum von S. Pietro war jedoch nur von kurzer Dauer. So wurde mit einem weiteren Eingriff in die räumliche Disposition der Kirche die in Bonfiglis Säulenbild und Peruginos Altarwerk liegende bildliche Tradition wieder aufgegriffen, wonach es vor allem Pietro Abate selbst sein sollte, der seine Nachfolger im Kircheninnenraum von S. Pietro auf die Einhaltung der cassinensischen Auslegung der Benediktsregel ermahnt. So wurde in den Jahren 1608–1609 für Pietro und seinen mythischen Nachfolger Stefano Abate an der Rückseite des Hochaltars eine neue, auf das Chorgestühl hin ausgerichtete Grabanlage geschaffen. Damit war es aber nicht mehr wie auf Pietro Peruginos Altarwerk nur ein Bild des Pietro Abate, der die im Chorgestühl sitzenden Mönche an seinen Gründungsauftrag erinnerte, sondern vielmehr unmittelbarer er selbst, vertreten durch seine authentischen Überreste. Ähnliches gilt auch für den in der Predella verborgenen Anspruch auf eine Gleichstellung des Pietro Abate mit den Peruginer Schutzheiligen Constantius und Herkulanus, der in Bezug auf die Grablege effektiv dadurch bekräftigt wurde, dass Pietro Abate unter Beteiligung des Bischofs, der Stadtverordneten und der übrigen religiösen Institute Perugias gleichzeitig mit den Überresten des heiligen Herkulanus und des seligen Bevinmate bestattet wurde. Dass diese Maßnahme letztlich erfolgreich gewesen ist, zeigt sich darin, dass S. Pietro Abate in den Jahren 1631 und 1653 vom Rat der Stadt zum Schutzheiligen Perugias erklärt worden ist.³⁶⁰³ Insofern wurden also durch die zwischen 1591 und 1609 erfolgten Umgestaltungen

3601 S. o. Kapitel VIII.2.h).

3602 S. o. S. 966 ff.

3603 S. o. Fnn. 3589 und 3590.

der räumlichen Disposition zwei wichtige Aufgaben von Peruginos Altarwerk auf die neu geschaffene Grabanlage für Pietro und Stefano Abate transferiert.

Es scheint, als hätten diese Funktionseinschränkungen von Peruginos Altarwerk im Kontext der räumlichen und bildprogrammatischen Disposition tatsächlich dazu geführt, dass es immer stärker losgelöst von jeglichen Bezügen zum Umraum betrachtet worden ist. Stattdessen scheint es, als wäre Peruginos Altarwerk nur noch bzw. zunehmend als hervorragendes Kunstwerk eines herausragenden Peruginer Künstlers mit internationaler Bedeutung wahrgenommen worden. So wird aus den Kunstführern des älteren und des jüngeren Cesare Crispolti (1597 bzw. 1648), sowie aus den Führern von Ottavio Lancellotti (zwischen 1649 und 1659) und Giovanni Francesco Morelli (1683) deutlich, dass Peruginos Altarbild spätestens ab dem 17. Jahrhundert die Hauptattraktion für eine wachsende Zahl an Kunstliebhabern darstellte, die S. Pietro zu Zwecken des Kunstgenusses besuchten und dabei offensichtlich auch Zugang zum Sanktuariumsbereich von S. Pietro bekamen.³⁶⁰⁴

Die zunehmende Beschränkung der Funktion von Peruginos Altarwerk auf ein Betrachtungs-, Untersuchungs- und Genussobjekt für Kunstinteressierte sollte jedoch dazu führen, dass dessen Präsentation im Kirchenraum von S. Pietro auf Dauer auch gemäß den Bedürfnissen dieser Besuchergruppe gestaltet werden sollte. Dies sollte in den 1640er Jahren zunächst zur Verlagerung der Predella in die Sakristei als neuem Kabinettraum der in S. Pietro in jener Zeit eingerichteten Bildergalerie führen.³⁶⁰⁵ Um eine Betrachtung von Nahem und wohl auch eine Entlastung des eigentlich zur Klausur gehörigen Sanktuariumsbereichs von S. Pietro von den Kunstgenuss suchenden Besuchern zu erreichen, war es dann nur konsequent, dass in einem weiteren Schritt im Jahre 1751 das Altarbild komplett zerlegt und seine Bestandteile über den Kircheninnenraum von S. Pietro verteilt werden sollten.³⁶⁰⁶ Dass auch diese Maßnahme wiederum Bestandteil einer übergreifenden Umgestaltungskampagne des Kircheninneren von S. Pietro gewesen ist, werden die folgenden Überlegungen ergeben.

3604 S. u. Kapitel XII.2.

3605 S. u. Kapitel XII.2.

3606 S. u. Kapitel XII.4.





XII

**Die Einrichtung einer
Bildergalerie in S. Pietro
im 17. und 18. Jahrhundert:
Die Erweiterung der liturgischen
Innenraumnutzung um
Kunstgenuss und
private Andacht**

XII.1 Einleitung: Das Vorhandensein einer Bildergalerie in der Kirche S. Pietro

Als Georg Kauffmann im Reclam Kunstführer die in den Seitenschiffen und Querhausarmen befindlichen Bilder beschrieb, fügte er nach einiger Zeit eine Art Stoßseufzer ein: „Einige weitere Bilder in dieser ‚musealen‘ Kirche übergehen wir“.³⁶⁰⁷ Er hat damit eine Beobachtung gemacht, die den Interpreten des Kircheninneren von S. Pietro eigentlich innehalten lassen sollte, handelt es sich bei S. Pietro heute doch tatsächlich um eine Art Bildergalerie, in der eine Vielzahl von teils qualitativ volleren Bildern aus unterschiedlichen Zeiten ohne jeglichen liturgischen Bezug zur Schau gestellt werden. Dies ist keineswegs selbstverständlich, begegnen uns doch in Kircheninnenräumen Bilder üblicherweise in unmittelbarer liturgischer Verwendung als Altarbilder, zum Zwecke der vor ihnen zu vollziehenden Andacht bzw. dem Totengedenken oder zumindest als *Quadri laterali* im Chor bzw. als Bestandteile eines übergreifenden Bilderzyklus in den übrigen Teilen der Kirche – sie haben letztlich also immer einen relativ direkten Bezug zur im Kircheninneren vollzogenen religiösen Praxis. Ist das Kircheninnere von S. Pietro also tatsächlich auch als Bildergalerie eingerichtet worden und, falls dies der Fall ist, wann und mit welchen Intentionen ist dies geschehen?

Die Quellengattung, die die Rekonstruktion früherer Anbringungen von Bildern (und anderen Einrichtungsgegenständen) im Kircheninneren von S. Pietro ermöglicht, ist die seit dem 16. Jahrhundert sich entwickelnde Peruginer Guidenliteratur, bei der in relativ geringen zeitlichen Abständen unterschiedliche Autoren den lokalen Kunstbestand erfassen und aus je unterschiedlichen Perspektiven beschreiben und einer Kritik unterziehen. Die Peruginer Guidenliteratur steht dabei im Kontext einer nach und nach fast die gesamte italienische Halbinsel erfassenden literarisch-kunsthistorischen Strömung, in deren Zuge durch die Abfassung lokaler Guiden die unterschiedlichen Kunstlandschaften intellektuell (re-)konstruiert, intensiv beforscht und aus zeitgenössischer Perspektive bewertet werden.³⁶⁰⁸ Diese Strömung wiederum ist Bestandteil jener sehr viel weitergehenden, im späten 16. Jahrhundert beginnenden Bewegung der frühwissenschaftlichen Beschäftigung mit der eigenen Geschichte, deren Verlauf und Charakteristik oben in Bezug auf die umbrische Lokalgeschichte und die Erforschung der italienischen Heiligen sehr ausführlich beschrieben und analysiert worden ist.³⁶⁰⁹

Wie im Folgenden deutlich werden wird, kann die Quellengattung der Peruginer Guiden außerdem gleichzeitig als der entscheidende Schlüssel zur Interpretation der unterschiedlichen Hängungen dienen, insofern die Einbringung der einzelnen Bilder in den Kircheninnenraum und deren analytische und kritische

3607 Kauffmann 1987, S. 473. Tatsächlich übergeht er aber an der Stelle des Einschubs kein einziges Bild, sondern lässt weiter unten lediglich die beiden nach Westen hin letzten im linken Seitenschiff aus.

3608 Galassi 2006, S. 357 f. mit Bezug auf Schlosser 1924 und insbesondere Sciolla 1993.

3609 S. o. Abschnitt III und die Kapitel IV.1 und IV.5.

Beschreibung und Erforschung letztlich Bestandteil einer einheitlichen kulturellen Bewegung waren. Dabei geben uns die Guiden insbesondere Aufschluss darüber, welche Kunstwerke zu welchen Zeiten aufgrund welcher Qualitäten besonders geschätzt worden sind. Außerdem wird deutlich werden, dass die einzelnen Bildwerke teils auch gemischte Funktionen übernommen haben, und dass Veränderungen in der künstlerischen Bewertung der Bilder und deren sonstiger Funktionen mit einer bewussten Umgestaltung der Raumdisposition und der Wandgestaltung des Kircheninneren von S. Pietro einhergingen.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass die aufgrund der jeweiligen Guiden zu rekonstruierenden Umgestaltungsmaßnahmen oft einige Zeit vor der Abfassung der jeweiligen Beschreibung des Kircheninnenraums erfolgt sind, sodass in den nun folgenden Kapiteln jeweils Ereignisse beschrieben werden, die den in den Überschriften genannten Kirchenführern zeitlich vorausgehen.

XII.2 Cesare Crispolti „Raccolta“ (1597) oder der erste Führer durch den Kircheninnenraum von S. Pietro

Der früheste Führer zur Stadt Perugia ist die 1597 verfasste, jedoch erst in einer Edition im Jahre 2001 erschienene „Raccolta delle cose segnalate di pittura, scultura, ed architettura, che si ritrovano in Perugia, e suo territorio“ von Cesare Crispolti (1563–1608).³⁶¹⁰ Dieser Band steht am Beginn des Entstehens einer sehr reichen, bis in die heutigen Tage gepflegten Guiden-Literatur, mit der die Kunstschatze der Stadt Perugia nach und nach einem gelehrten bzw. zu erziehendem lokalen Publikum sowie den nach Ausweis der einzelnen Guiden zahlreich nach Perugia strömenden kunstinteressierten Reisenden erschlossen werden sollten. Dabei wirkten bis ins 18. Jahrhundert hinein die einzelnen Peruginer Kunstwerke würdigenden Passagen aus Vasaris Viten sowohl als Vorbild als auch als höchste Autorität, sofern sie Peruginer Werke betrafen.³⁶¹¹

In S. Pietro nennt Crispolti zunächst Pietro Peruginos „Himmelfahrt“, ohne sie näher zu beschreiben. Sie werde durch Vasari sehr gelobt, was ganz offensichtlich

3610 Crispolti [sen.] [1597] [Ms.]. In einer reich kommentierten Ausgabe ediert durch Laura Teza: Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001. Zu Cesare Crispolti und seinem Werk s. den einleitenden Aufsatz von Laura Teza im selben Band. Eine weitere Analyse und ein Vergleich mit dem Kunstführer von Giovanni Francesco Morelli findet sich in: Teza 2006.

3611 Diese Zweckbestimmung geht eindeutig auch aus den jeweiligen Vorworten der einzelnen Guiden hervor; vgl. Morelli 1683, S. 10–16; Galassi 1774, S. 3–6; Galassi 1792, S. 3–6; Orsini 1784, S. 1–6; Siepi 1822a, S. 1–8. Zu den zentralitalienischen Guiden des 17. und 18. Jahrhundert allgemein s. Cleri und Perini 2006.

als höchstes Qualitätssiegel zu verstehen ist.³⁶¹² Die Tafel habe sich einmal auf dem Hochaltar befunden und stehe nun „im Chor“ (Abb. 152).³⁶¹³ Des Weiteren nennt Crispolti die beiden großen „quadri a fresco“ von Giovanni Battista Lombardelli della Marca im Presbyterium, sowie die „höchst sorgfältigen Schnitzarbeiten“ des Chorgestühls.³⁶¹⁴

In der Cappella Vibi lokalisiert Crispolti die auch heute dort noch bestehende Marmortafel von Mino da Fiesole (1430/31–1484), die in einer Gebälkinschrift auf das Jahr 1473 datiert ist (Abb. 152 und 768 f.).³⁶¹⁵ Die auf der Tafel befindlichen Reliefs der Heiligen Johannes und Hieronymus bezeichnet Crispolti, Vasaris Vita des Mino da Fiesole zitierend, als „due buone figure in mezo rilievo“. ³⁶¹⁶ Außerdem habe sich, so Cesare Crispolti weiter, in der Cappella Vibi auch das Grab des Ugolino Vibi befunden, der als Abt von S. Pietro im Jahre 1331 zum Bischof von Perugia gewählt worden und im Jahre 1337 verstorben sei (Abb. 152).³⁶¹⁷ Dabei handelte es sich allerdings in Wahrheit Ugolino I. dei Guelfoni, der seit 1310 in S. Pietro als Abt regierte, bevor er tatsächlich im Jahre 1330 zum Bischof von Perugia gewählt wurde.³⁶¹⁸ Durch ausführlichere Beschreibungen in späteren Reiseführern wissen wir, dass sich der Grabstein im Boden der Kapelle befunden hatte.³⁶¹⁹

Des Weiteren nennt Cesare Crispolti vier Bilder mit „der Geschichte des heiligen Petrus und des heiligen Paulus“. Seine weiteren Angaben sind jedoch etwas merkwürdig; so sei der Schiffbruch des heiligen Petrus [sic!] von Orazio Alfani, die Darstellungen Petri im Gefängnis und von Petrus, wie er einen Lahmen heile, dagegen von Leonardo dal Borgo, d. h. Leonardo Cungi (Abb. 152).³⁶²⁰ Damit unterlässt es Crispolti also, das vierte, heute in den ehemaligen vorderen Chorschranken an der inneren Westwand von S. Pietro befindliche Bild mit einer Darstellung Pauli auf Malta einem Künstler zuzuweisen, spricht irrtümlich vom Schiffbruch Petri anstatt Pauli und weist als erster und bis in das frühe

3612 Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128, wohl mit Bezug auf Vasari 1568 ed. Milanesi 1878b, S. 610.

3613 Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128. Crispolti dürfte die Rück- und Höherverlagerung des Altarbilds im Jahre 1567 im Detail aus erster Hand bekannt gewesen sein.

3614 Ibid., S. 128.

3615 S. zu dieser Tafel o. ausführlich S. 677 ff.

3616 Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128.

3617 Ibid., S. 128; s. auch Teza und Stopponi 2001, Fn. 274 mwH.

3618 Wie oben nachgewiesen wurde, beruhte die Zuordnung des Dargestellten zur Familie der Vibi auf einem offenbar bereits seit frühester Zeit aufgetretenen irrigen Ineinssetzung dieses Ugolino mit seinem (vor-)namensgleichen Amtsnachfolger Ugolino II. Vibi (reg. 1331 – ca. 1362; s. o. S. 466 f.). Bei beiden Ugolinos handelt es sich um jene Äbte, die, wie oben herausgearbeitet worden ist, sowohl die Fertigstellung des doppelseitigen Altarbilds des Meo da Siena als wohl auch des Neubaus der gotischen Bauteile östlich des Langhauses verantwortet haben (s. o. Kapitel VI.2).

3619 Galassi 1792, S. 42; Siepi 1822b, S. 592. Beide geben ähnlich wie Crispolti als Todeszeitpunkt Ugolinos den Oktober 1337 an.

3620 Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128.

20. Jahrhundert einziger die beiden Petrus-Bilder irrigerweise Leonardo Cungi zu.³⁶²¹

Schließlich nennt er im Kircheninnenraum von S. Pietro noch ein „Relief-Kruzifix“ („crocifisso di rilievo“) „am ersten Altar“ („nel primo altare“), das, wie man glaube, von Eusebio Bastone (in den folgenden Quellen: Eusebio Bastoni, um 1520– nach 1568) geschaffen worden sei – nach Crispolti „Opera in vero bellissima“. ³⁶²² Schon Manari hatte allerdings darauf hingewiesen, dass im Archiv von S. Pietro für das Jahr 1478 wohl Zahlungen an einen deutschstämmigen „Maestro Giovanni“ nachweisbar seien, mit denen ein hölzernes Kreuz bezahlt würde, an keiner Stelle jedoch Zahlungen für Eusebio Bastoni. Da in S. Pietro kein anderes Holzkreuz nachweisbar ist, ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass sich die Zahlungen an Maestro Giovanni auf dieses, heute am mittleren linken Seitenaltar vor dem Ölbild einer Gewitterlandschaft befindliche Holzkreuz beziehen. ³⁶²³ Die auch in der späteren Literatur oft verwendete Fehlschreibung an Eusebio Bastoni würde demnach auf Cesare Crispolti zurückgehen.

Dementensprechend handelt es sich bei der Kreuzigung, wie dies oben bereits ausgeführt worden ist, in der Tat um das ehemalige Lettnerkreuz von S. Pietro, das sich seit seiner Erschaffung, mindestens aber seit der Umgestaltung der Chorschranken und der möglichen Entfernung eines möglicherweise zusätzlich vorhandenen Lettners zwischen 1534 und 1537 über der Tür in den vorderen Chorschranken befunden hatte (Abb. 893–895). ³⁶²⁴ Als die vorderen Chorschranken

3621 Vgl. Teza und Stopponi 2001, S. 221 f., Fn. 275.

Erstmals werden zwei Bilder Cungi wieder in einem Perugia-Führer des Jahres 1907 zugeschrieben, allerdings handelt es sich dabei nun um die beiden Paulus-Bilder, Briganti, et al. 1907, S. 55. Ohne dies näher zu begründen, behauptete Walter Bombe, ursprünglich habe Orazios Vater Domenico Alfani den Auftrag für diese vier Bilder erhalten, für die jedoch Orazio im Jahre 1547 bezahlt worden sei. Diese „sehr mittelmäßigen Ölgemälde“ seien allerdings „größtenteils von Leonardo Cungi aus San Sepolcro ausgeführt“, Bombe 1916, S. 3. Es entspricht Bombes Methode, entsprechende Behauptungen ohne speziellen Nachweis im Haupttext durch eine angefügte Quellensammlung zu belegen; in diesem Fall lassen sich jedoch weder der Auftrag an Domenico noch die Zahlungen an seinen Sohn oder die Zuschreibung der Ausführung an Leonardo Cungi durch die von ihm beigebrachten Quellen belegen.

Offenbar von Briganti übernimmt De Stefano die Zuschreibung der Paulusbilder an Cungi (De Stefano 1902a, S. 15); ihm folgen Ottorino Gurrieri (Gurrieri 1953, S. 35 f.) und Georg Kauffmann (Kauffmann 1987, S. 470).

Die Zuschreibung ist irrig. Laut Laura Teza erhält Orazio Alfani im Jahre 1546 eine Zahlung für „quatuor quattris incirca dicti monsterii existentibus“ (notarielle Zahlungsquittung ASPg, Notarile, Pietropaolo di Giovanni, prot. 688, S. 103v–104r. Teza weist den Quellennachweis Bombe 1916 zu, allerdings findet sich hier keine entsprechende Zahlungsquittung. Teza hat sie wahrscheinlich eigenen Archivforschungen entnommen). Manari weist außerdem Zahlungen an Orazio Alfani aus dem Jahr 1547 „per li quadri del Coro“ nach Manari 1866, S. 57. Leonardo Cungi erscheint dagegen in den bisher bekannten Quellen nicht. Seine Autorenschaft sollte also abgelehnt werden.

3622 Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 129. Zu Eusebio Bastoni s. A. St., s. v. Bastoni, 1. Eusebio, in: *AKZ* VII (1993), S. 434 f.

3623 Manari 1865b, S. 258; ähnlich Teza und Stopponi 2001, S. 128, Fn. 276 mwL.

3624 S. o. Kapitel **VIII.4.b)** (insb. S. 471 ff.) und **VIII.4.c)**.

durch Valentino Martelli und Francesco di Guido zwischen 1591 und 1592 an die innere Westwand von S. Pietro verlagert worden waren, hatte dieses Kreuz nun seinen Aufstellungsort verloren. Durch die Auflistung des zwischen 1606 und 1611 amtierenden Kämmerers von S. Pietro sind nun Arbeiten an einer „Cappella del S.^{mo} Crocefisso“ überliefert, bei der „Steine, Kalk, Gips und Balkengerüst“ verwendet wurden („mattoni, Calcina, Gessi et travefatura“, *Quellenteil C*).³⁶²⁵ Dementsprechend scheint Cesare Crispolti d. Ä. in seinen aus dem Jahr 1597 stammenden Aufzeichnungen also einen provisorischen Altar zu überliefern, den man für das Kreuz zwischenzeitlich geschaffen hatte, und der zwischen 1606 und 1611 dann vollendet worden ist.³⁶²⁶

Crispolti verortet das Kreuz „rechter Hand am ersten Altar“ („a man dritto nel primo altare“).³⁶²⁷ Da Crispolti ansonsten keine Objekte im Kircheninneren von S. Pietro mit „rechts“ oder „links“ verortet, ist unklar, welches Seitenschiff gemeint ist; naheliegend ist es jedoch, mit der rechten Seite das südliche Seitenschiff zu identifizieren. Außerdem muss man mit Crispolti an dieser Stelle gebrauchter Formulierung von weiteren Altären in diesem Bereich ausgehen. Nun behauptet Luigi Manari, dass bereits für das Jahr 1553 ein Altar des heiligen Maurus greifbar sei. Hier entstünden auch die größten Volksansammlungen in S. Pietro, wenn einmal im Jahre vor diesem Altar das Fest des heiligen Maurus, also des Schutzheiligen der Kranken gefeiert werde.³⁶²⁸ Laut Manari habe der Maurus-Altar allerdings nicht an seiner Position in der Mitte des rechten Seitenschiffs gestanden, sondern vielmehr weiter westlich unter der Lünette mit der Darstellung des Propheten Hosea – also anstelle der heute dort fast ganz im Westen des Seitenschiffs befindlichen Tür zu einem Anraum (Abb. 149–152 und 200). Manari erbringt hierfür jedoch keinerlei Nachweis.³⁶²⁹ Die Annahme dieser Positionierung und die damit einhergehende Vermutung einer späteren Verlegung dieses Altars an seine heutige Position in der Mitte der drei Altäre des rechten Seitenschiffs ist jedoch, wie unten ausgeführt werden wird, absolut plausibel.³⁶³⁰ Damit dürfte sich das Holzkreuz zur Zeit Crispolti also westlich der heutigen seitlichen Zugangstür befunden haben, da es laut Crispolti ja am ersten Seitenaltar gestanden haben soll. Dementsprechend befand sich der Kreuzigungsaltar wohl ganz am rechten (westlichen) Ende der Seitenschiff-Wand (Abb. 152 und 343). Grundsätzlich denkbar wäre zwar auch eine

3625 ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 240v (*Quellenteil C*); vgl. Manari 1866, S. 269 f. und den Verweis in der folgenden Fußnote.

3626 S. o. S. 807 ff.

3627 Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 128.

3628 Manari 1865a, S. 57, erneut ohne Nachweis; von ihm abhängig De Stefano 1902a, S. 57.

3629 Manari 1865a, S. 56 f. Diese Lokalisierung steht im Widerspruch zu einer Behauptung, die Manari nur kurz zuvor aufgestellt hatte: Danach habe sich das Altarbild des heiligen Maurus einmal an der Stelle des heutigen Benediktaltars im rechten Seitenschiff befunden, *ibid.*, S. 55 f. Dies ist jedoch unmöglich, da durch Morelli, Galassi und Siepi bis 1760 ein „Altare di S. Girolamo“ nachweisbar ist, Morelli 1683, S. 50; Galassi 1792, S. 53 f.; Siepi 1822b, S. 599.

3630 S. u. S. 1205 f.

Anbringung links neben den ehemaligen Chorschranken an der inneren Westwand von S. Pietro, da der heute dort befindliche Beichtstuhl offenbar erst am Ende des 17. Jahrhunderts geschaffen wurde.³⁶³¹ Allerdings scheint die dort befindliche ältere Bemalung mit einer illusionistischen Architektur aus der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 zu stammen, sodass an dieser Stelle keine Anbringung eines Altars in jenen Jahren zu vermuten ist (Abb. 342). Die neue Aufstellung des ehemaligen Lettnerkreuzes sollte jedoch, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, nur von kurzer Dauer sein.

Beachtenswert ist schließlich auch, dass Crispolti in der Sakristei „den Kopf von Petrus Martyr“ und auch „den Körper von S. Pietro Abate“ lokalisiert.³⁶³² Höchstwahrscheinlich handelt es sich hier um einen teilweisen Irrtum Crispoltis, da in späteren Quellen kein Kopf des Petrus Martyr, wohl aber der des Pietro Abate mehrfach genannt wird. Dieser ist darüber hinaus in einem Zahlungsbeleg von 1533 fassbar.³⁶³³ Eine Neufassung des durch die französische Besatzungsmacht 1798 zerstörten Kopfreliquiars³⁶³⁴ befindet sich heute in S. Pietro in der Cappella degli Angeli (Abb. 795). Bei dem „Körper des Pietro Abate“ wird es sich um das bereits seit Andrea Veghi im Jahre 1436 nachweisbare und 1591 erneuerte „Kästchen“ („cofanetto“) mit den Knochen des Heiligen gehandelt haben (Dok. 4b), das am 17. Mai 1609 feierlich in die neu geschaffene Grablege auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro verlegt werden sollte.³⁶³⁵

Crispolti beschreibt hier im Jahre 1597 also zum einen eine Provisoriums- und zum anderen eine Dauerlösung für die im Rahmen der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 neu geordnete Bewahrung der Reliquien von S. Pietro. So war das Kästchen mit den Reliquien des S. Pietro Abate am 15. September 1591 nur zwischenzeitlich in die Sakristei verlagert worden, um die Arbeiten am Hochaltar zu ermöglichen, in dem sie anschließend wieder rekondiert werden sollten.³⁶³⁶ Der Kopf des S. Pietro Abate war dagegen Teil jener Reliquien, die auf längere Sicht in der Sakristei verbleiben sollten, die im Rahmen derselben Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 die zusätzliche Funktion einer Reliquienkapelle erhalten hatte.³⁶³⁷

Bei seinen Ausführungen zu den einzelnen Monumenten erhebt Cesare Crispolti keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sondern nennt nur die seinerzeit prominentesten Stücke. Es könnten sich also auch bereits zur Zeit Crispoltis durchaus mehr Bilder und Altäre im Kircheninneren von S. Pietro befunden haben. Bemerkenswert ist an Crispolti insbesondere, dass die Bilder aufgrund ihres künstlerischen Werts beschrieben und bewundert werden; sein Werk ist also Ausweis eines zunehmenden kunsthistorischen Interesses an den in den Kirchen

3631 S. u. Kapitel XII.4.

3632 Crispolti [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001, S. 129.

3633 S. o. Fn. 2237.

3634 S. u. Kapitel XIII.1.

3635 S. o. Kapitel X.4.b) und X.6.

3636 S. o. S. 774.

3637 S. o. Kapitel X.6.

verwahrten Kunstwerken. Zu beachten ist außerdem, dass er S. Pietro noch während der laufenden Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 beschreibt und damit – wie nicht zuletzt in Bezug auf die Reliquien deutlich geworden ist – einen in Teilen einen nur kurzfristig geltenden Zwischenstand erfasst.

XII.3 Morellis „Brevi notizie“ (1683) oder die Schaffung einer Bildergalerie in S. Pietro in den 1650er und 1670er-Jahren

a) Lancellottis „Scorta Sagra“ (ca. 1649–1659)

Die nächste für uns greifbare Beschreibung der in S. Pietro ist in der zwischen 1649 und 1659 verfassten *Scorta Sagra* des gelehrten Ottavio Lancellotti (1593–1671) enthalten. Dabei handelt es sich um einen Führer durch das Kirchenjahr, wie es in der Diözese Perugia gefeiert wird, wobei auf die Beschreibung der jeweiligen Feierlichkeit jeweils eine ausführliche Beschreibung der Geschichte und teils auch der Kunstwerke der jeweiligen Gebäude folgt, die bei der jeweiligen Feier eine besondere Rolle spielen.³⁶³⁸ Lancellotti beschreibt an vier Tagen eine Feierlichkeit in S. Pietro, nämlich am 28. April, dem Tag der noch von Bischof Comitoli angeordneten Memorialprozession zur feierlichen Reliquientranslation von 1609, bei der unter anderem die Gebeine des S. Pietro Abate an der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro rekondierte wurden, den 29. Juni als *Dies natalis* der heiligen Petrus und Paulus, von denen ersterer der Patron der Kirche S. Pietro ist, der 10. Juli, das Fest des Pietro Abate und der 16. Dezember. Bei letzterem beschreibt Lancellotti allerdings kein kirchliches Fest, sondern erinnert vielmehr kurz an den Jahrestag der Rückverlagerung des Perugino-Altarwerks im Jahre 1567.³⁶³⁹ Ebenso knapp sind die Ausführungen zum 28. April; hier beschreibt Lancellotti lediglich die Memorialprozession und ihre Geschichte.³⁶⁴⁰ Seine Ausführungen zum 10. Juli widmet er dagegen ganz der Beschreibung der Person des S. Pietro Abate und der Geschichte seiner Verehrung.³⁶⁴¹ Am ausführlichsten sind dagegen Lancellottis Anmerkungen zum Heiligenfest des Patrons des Klosters S. Pietro.³⁶⁴² Hier beschreibt er zunächst jene Feierlichkeiten, die in Perugia jährlich zu Ehren von Petrus und Paulus abgehalten werden, und die in S. Pietro in Perugia enden.³⁶⁴³ Darauf folgen lange Ausführungen zur Geschichte des Klosters S. Pietro und darin

3638 S. o. S. 78 f.

3639 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 495r p.v./265r p.n.

3640 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 132v p.v. (= p.n.).

3641 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 243r p.v./7r p.n.-244r p.v./8r p.n.

3642 Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 221v–226r p.v. (= p.n.).

3643 Ibid., S. 221v–222r p.v. (= p.n.).

eingeflochten zu jener des Orts Agello, aus dem der S. Pietro Abate nach Lancellotti Überzeugung stammte.³⁶⁴⁴

Daran schließt sich eine Beschreibung der Ausstattung des Klosters und der Kirche S. Pietro an.³⁶⁴⁵ An erster Stelle und damit als prominentesten Ausstattungsteil benennt Lancellotti den Hochaltar mit der in wertvoller *Pietradura*-Arbeit gefertigten Grablege der Heiligen Pietro und Stefano Abate sowie den Sakramentstabernakel (Abb. 153). Er führt damit auch gleich zwei der erst nach Abfassung der Beschreibungen Cesare Crispolti's erstellten Ausstattungsstücke auf. Daraufhin nennt er das Chorgestühl, für das er sogar eine ursprünglich abweichende Disposition erinnert. Die „tavola“ von Peruginos Altarwerk lokalisiert er zwischen den Fenstern des Chores und damit in der seit 1567 gültigen Aufstellungsform. Er weist auf die Ausmalung des Sanktuariums hin und nennt dabei mehr Künstler als Cesare Crispolti. Außerdem führt er sowohl die „Organo vecchio“ als auch die neue Orgel auf und damit ein drittes, erst nach Cesare Crispolti eingebrachtes Ausstattungsstück im Kircheninneren.³⁶⁴⁶

Im Langhaus hält Lancellotti zunächst die Soffitte, den Historienzyklus des Antonio Vassilacchi und die Säulenreihen für erwähnenswert. Hier kolportiert er auch Crispolti's Theorie über deren Herkunft und liefert ein Transkript der Inschrift der Pietro-Abate-Säule (Abb. 226). Außerdem nennt er den Ordensbaum an der inneren Westfassade und die vier darunter befindlichen Fresken, die – wie Lancellotti richtig erinnert – hierhin erst im Zuge jener Umgestaltungsmaßnahme gelangt seien, bei der auch das Chorgestühl verändert wurde, und die er korrekt Orazio Alfani zuschreibt. Außerdem berichtet er, dass in einer der Kapellen der Kirche das wundertätige Bild der „Madonna del Giglio“ verwahrt werde, das Abt Leone Pavoni im Jahre 1649 (in Wahrheit um 1644, s. u.) aus einer kleinen Kirche nach S. Pietro habe verlagern lassen (Abb. 807). Die Sakristei beschreibt Lancellotti schließlich als reich an Reliquien, Silberwerk und Paramenten; außerdem seien hier einige wunderbar anzuschauende Täfelchen, die der Maler Pietro Perugino „gottgleich“ gemalt habe.³⁶⁴⁷

b) Die Umgestaltung der Funktionen und der Bildprogrammatik der nordöstlichen Seitenkapellen durch Abt Leone Pavoni um 1642/43

Dass es sich hierbei um die Folge einer weiteren, zwischenzeitlich erfolgten Umgestaltung handelt, werden Ausführungen zum zeitlich nächsten Kunstführer ergeben, der erneut das Kircheninnere von S. Pietro und insbesondere der darin befindlichen Bilder erfasst. Dabei handelt es sich um die „Brevi notizie delle pitture, e sculture

3644 Ibid., S. 222r–225r p. v. (= p. n.).

3645 Ibid., S. 225r–226r p. v. (= p. n.).

3646 Ibid., S. 225r p. v. (= p. n.).

3647 Ibid., S. 225v–226r p. v. (= p. n.). S. zu diesem Vorgang unten Fn. 3687.

che adornano l'augusta città di Perugia“ von Giovanni Francesco Morelli aus dem Jahr 1683.³⁶⁴⁸ Als Beweggrund für die Abfassung seiner Schrift gibt Morelli an, dass Perugia, seine Heimatstadt, zwar „reich und überfließend an schönsten Malereien“ sei und dabei keiner anderen Stadt in Italien nachstehe, jedoch ein guter Teil davon einen schlechten Erhaltungszustand aufweise und kurz vor dem Vergehen stünde. Daher wolle er „mitfühlend mit den Erschaffern dieser Malereien“ deren Namen ermitteln, „damit den Nachgeborenen nicht Bilder und Erinnerungen an die so wertvollen Menschen verloren gehen“. Ausdrückliches Vorbild sei ihm für seine Recherchen Giorgio Vasari gewesen. Er habe nun jene Bilder notiert, die ihm als die würdigsten für eine Reflexion erschienen, zuweilen aber auch qualitätvolle Bilder auslassen müssen, wenn er über sie keine hinreichenden Informationen habe ermitteln können. Daher stelle seine Auswahl kein abschließendes Werturteil über die in Perugia ausgestellten Kunstwerke dar.³⁶⁴⁹ Erneut ist also nicht zu erwarten, dass in einem Führer sämtliche in S. Pietro befindlichen Bilder erfasst werden.

Wie Cesare Crispolti und anders als Ottavio Lancellotti stellt Morelli erneut Peruginos Altarbild als prominentestes Stück an den Anfang seiner Darstellung zu S. Pietro. Dabei berichtet Morelli noch ausführlicher: So habe man dem Altarbild sämtliche Predellentafeln entnommen, weil diese in ihrer erhöhten Position schlecht einsehbar und damit auch schwer zu genießen gewesen seien und habe sie zur besseren Sichtbarkeit in die Sakristei verlagert (Dok. 25, Abb. 154).³⁶⁵⁰ Diese Maßnahme war, wie oben ausführlich rekonstruiert worden ist, höchstwahrscheinlich im Jahr 1567 im Zuge der Rück- und Höherverlagerung der beiden Haupttafeln von Peruginos Altarwerk erfolgt.³⁶⁵¹ Auffällig ist an dieser Stelle, dass Kunstinteressierte offenbar mindestens seit dem früheren 17. Jahrhundert Zugang zum eigentlich der Klausur unterliegenden Sanktuariumsbereich von S. Pietro hatten, um die dort ausgestellten Kunstwerke zu betrachten. Mit der Verlagerung der Predellenbilder müssen sie außerdem auch Zugang zur Sakristei erhalten haben.

Wie Crispolti und Lancellotti erwähnt auch Morelli die Fresken Lombardellis und das Chorgestühl, wobei er mit Stefano da Bergamo den verantwortlichen Künstler namentlich nennt und auch auf die in Intarsientechnik gearbeitete Tür verweist (Abb. 557).³⁶⁵² Außerdem führt Morelli wie Lancellotti neben den vier Bildern Orazio Alfani am Eingang der Kirche nun auch den Aliense-Zyklus und den Benediktiner-Baum auf.³⁶⁵³

Erstmals werden nun auch Bilder in den Seitenschiffen erwähnt. So habe sich „rechter Hand, wenn man von der Haupt-Eingangstür zur Sakristei geht“ ein Wunder des heiligen Maurus von Cavalier Cesare Sermei d'Assisi (Ersterwähnung

3648 Morelli 1683. Eine Analyse dieses Werks und ein Vergleich mit dem Kunstführer von Cesare Crispolti sen. findet sich in: Teza 2006.

3649 Morelli 1683, S. 10–15.

3650 Ibid., S. 47 und 53 f.

3651 S. o. Kapitel IX.1.

3652 Morelli 1683, S. 48 f.

3653 Ibid., S. 49 f.

1609, † 1668) befunden.³⁶⁵⁴ Dieses von der Guidenliteratur in das Jahr 1648 datierte Bild findet sich seit spätestens 1774 bis heute am zweiten Altar des rechten Seitenschiffs (Abb. 155–157 und 200).³⁶⁵⁵ Allerdings entspricht dies nicht jenem Ort, den Manari als seit 1553 gültige Position des Maurusaltars behauptet; danach soll der Altar nämlich ursprünglich an jener Stelle gestanden haben, an der sich heute ein Zugang zu einem Anraum befindet (vgl. Abb. 148–153 mit Abb. 155).³⁶⁵⁶ In einer Buchung aus dem Januar 1644 wird Cesare Sermei „für Farben und die Anfertigung des Bilds des heiligen Maurus“ („per colori e fattura del quadro di S. Mauro“) bezahlt, sodass das Bild offenbar früher datiert werden muss.³⁶⁵⁷ Nun wäre es durchaus denkbar, dass mit der Neuschaffung des Altarbilds für den Maurusaltar auch bereits seine Verlagerung an den heute greifbaren Ort erfolgt ist, der sich weiter östlich befindet. Wie die weiter unten angestellten Überlegungen ergeben werden, ist diese Verlagerung jedoch nachweislich erst in der zweiten Regierungszeit des Abts Penna erfolgt (Abb. 155).³⁶⁵⁸

„Auf dem diesem Bild folgenden Altarbild“ („Nella Tauola dell’Altare prosimo à questa [tauola]“) war sich laut Morelli eine Anbetung der Könige zu sehen gewesen, die der Schule des Pietro Perugino zugeschrieben werde.³⁶⁵⁹ Eine solche Anbetung des Eusebio da S. Giorgio (ca. 1465 – ca. 1550)³⁶⁶⁰, ist heute in der Tat im Inneren von S. Pietro vorhanden, allerdings links vom Eingang der erst ca. 1761–1763 anstelle zweier vorbestehender Kapellen vom Anfang des 16. Jahrhunderts geschaffenen Sakramentskapelle (Abb. 157 und 199).³⁶⁶¹ Dass es sich in der

3654 Ibid., S. 50. Zu Cesare Sermei vgl. N.N., s. v. Sermei, Cesare, gen. Cesare d’Assisi, in: *ThB* XXX (1936), S. 515 f.

3655 Hier wird es lokalisiert durch: Galassi 1774, S. 26; Orsini 1784, S. 13 f. (aber: 1643); Galassi 1792, S. 23; Siepi 1822b, S. 581 f.; Manari 1864a, S. 55 f.; Kauffmann 1987, S. 471; Touring Club Italiano 2012g, S. 171. In einem im Transkript leider nicht näher datierten Rechnungsbucheintrag erfolgt im Zeitraum zwischen 1647 und 1651 eine Zahlung für Arbeiten an der Leinwand des heiligen Maurus (Scudi 0,40 in tela per far il telaro del quadro di S. Mauro“, ASPI, L. E. 199 (Lonzini, et al. 2014 = 139 Lamberti) *Giornale* (1647–1651), zit. nach Macé de Lépinay 1976, S. 53). Sara Cavatorti hat in einem Gespräch mit Silvia Blasio wohl zu Recht diesen Rechnungseintrag auf den Maurusaltar von Cesare Sermei bezogen, da dies bereits Mauro Bini so eingeordnet habe (Blasio in: Galassi 2017a, S. 130 mit Bezug auf Bini 1848 I [Ms.], S. 210).

3656 S. o. Fn. 3629.

3657 ASPI, L. E. 196 (Lonzini, et al. 2014 = 136 Lamberti) *Giornale* (1638–1642), S. 171r, transkribiert in Lolli 2019, S. 199. Dort datiert nach „Gennaro 1643“; entsprechend der Datierung der Wirtschaftsjahre in S. Pietro also wohl 1644.

3658 S. u. S. 1205 ff.

3659 Morelli 1683, S. 50.

3660 S. o. Fn. 1763.

3661 An dieser Stelle weisen es nach: Galassi 1774, S. 59 (Zuschreibung an Dono Doni oder aus der Perugino-Schule); Orsini 1784, S. 36; Galassi 1792, S. 53 f.; Siepi 1822b, S. 599; Gambini 1826, S. 43 (erneut Zuschreibung an Dono Doni); Kauffmann 1987, S. 474; De Stefano 1902a, S. 21. Galassi (1792) und Siepi berichten außerdem zutreffend, dass dieses Bild ursprünglich an der Stelle des dritten Altars im rechten Seitenschiff gehangen hatte. Manari erwägt eine Zuschreibung an Dono Doni oder Raffel in „prima maniera“, Manari 1864b, S. 548 f.

Tat um dasselbe Bild handelt, bestätigt Francesco Maria Galassi, der in der dritten Auflage seines 1792 erschienenen Kirchenführers zu S. Pietro in Perugia davon berichtet, dass sich dieses ursprünglich am dritten Altar im rechten Seitenschiff befunden habe – womit Galassi den östlichsten der heute in S. Pietro befindlichen drei Altäre im rechten Seitenschiff meint. Dieser Altar habe „Altare di S. Girolamo“ geheißen, weil auf dem Bild (wie dies tatsächlich der Fall ist) in einiger Entfernung der betende Hieronymus auf einem Hügel dargestellt ist.³⁶⁶² Er ist, wie oben dargestellt, mit jenem Altar zu identifizieren, den Pascuccio di Giovanni im Jahr 1470 dotiert und den Leonarda da Bolsena, nachdem sie ihn geerbt oder übernommen hatte, mit dem Altarbild des Eusebio da S. Giorgio ausstattete. Durch die von ihr gewählte Ikonographie überlagerte sie das Hieronymus- mit einem Dreikönigspatrozinium, ohne allerdings bildlich oder – wie die weitere Bezeichnung als „Altare di S. Girolamo“ statt der von Leonarda ursprünglich vorgesehenen Bezeichnung als „Cappella Reghum“ bzw. „Cappella dei Re“ noch bis zur Umgestaltung durch Abt Penna zeigt – inhaltlich die vorbestehende Zuschreibung an den heiligen Hieronymus zu tilgen. Die von Leonarda da Bolsena ebenfalls bei Eusebio in Auftrag gegebene Predella mit dem Martyrium der Christina von Bolsena ist an ihrem originalen (allerdings von Abt Penna überformten) Ort auch heute noch sichtbar (Abb. 358 f.).³⁶⁶³

Als weiteres in S. Pietro befindliches Kunstwerk führt Morelli die Marmortafel von Mino da Fiesole in der Cappella Vibi auf (Abb. 154 und 768 f.).³⁶⁶⁴ Außerdem nennt er in einer Benediktskapelle ein Altarbild mit dem heiligen Benedikt von Anton Maria Fabrizi (1595–1659).³⁶⁶⁵ Anton Maria Fabrizi und ein Schreiner Giuseppe hatten in den Jahren 1624 und 1625 für Malereien und Schreinerarbeiten Gelder erhalten, die teils als „am Grab“ („al Sepolcro“) erfolgt spezifiziert werden.³⁶⁶⁶

Bei der Benediktskapelle handelt es sich ursprünglich um die in den Rechnungsbüchern so benannten „Cappella de messer Carlo“, die seit ca. 1506 als westlichste der vier neuen Anraumkapellen am nördlichen Seitenschiff und Querhaus von S. Pietro errichtet, aber erst 1534 durch Carlo degli Oddi testamentarisch verfügt worden war.³⁶⁶⁷ Durch Totenbucheinträge seit 1689 und durch einen ausführlichen solchen Eintrag von 1760 (Dok. 29) anlässlich der Niederlegung unter anderem dieser Kapelle ist belegt, dass das Patrozinium nach dem Aussterben der Linie der Oddi auf den heiligen Benedikt verändert und in der Kapelle die Grablege

3662 Galassi 1792, S. 53 f.; Siepi 1822b, S. 599.

3663 S. o. S. 662 f.

3664 Morelli 1683, S. 50 f.

3665 Morelli 1683, S. 51; zum Künstler s. J.[örg] S.[chepers], s. v. Fabrizi, Anton Maria, in: *AKL* XXXVI (2003), S. 125 f., hier S. 125.

3666 ASPi, L. E. 192 (Lonzini, et al. 2014 = 132 Lamberti = 92 Belforti) *Salariariorum [Giornale]* (1621–1626), S. 125, 128, 144, 162, 177 und 231, transkribiert in Lolli 2019, S. 194 f. Dort datiert zwischen Juli 1624 und November 1625. Möglicherweise sind die Zahlungen vor dem Juni also ebenfalls in das Jahr 1625 zu datieren. Manari 1866, S. 272 datiert die Arbeiten mit Bezug auf die Seiten 32, 122, 125, 128 im selben Rechnungsbuch nach 1623/24 und mit Bezug auf S. 162 und 17 auf das Jahr 1625.

3667 S. o. Kapitel VIII.3.b).

der Benediktinermönche von S. Pietro angelegt worden war.³⁶⁶⁸ Die Zahlungen für Malereien „am Grab“ an Fabrizi sind also so zu interpretieren, dass der Maler insgesamt nur in dieser Kapelle tätig gewesen war und dort das von Morelli beschriebene Benedikts-Gemälde von Anfang an als Altarbild der Kapelle eingerichtet hat. Dieser berichtet des Weiteren, dass sich an beiden Seiten der Benediktskapelle außerdem zwei Bilder mit den Taten des heiligen Benedikt eines gewissen „Fiammenghino“ (Abb. 154) befunden haben.³⁶⁶⁹ Durch einen Rechnungsbucheintrag sind außerdem Malerarbeiten aus dem Januar 1644 an der Benediktskapelle durch Cesare Sermei dokumentiert.³⁶⁷⁰

Es scheint also, als wäre die Transformation der Cappella Carlo mit ihrem Himmelfahrtspatrozinium in eine Benediktskapelle mit der Funktion der Grablege der Mönche von S. Pietro zwischen 1623 und 1625 erfolgt, und als hätten die Malereien Fabrizis und die Ergänzung um die Bilder Fiammenghinos für die Anbringung der entsprechenden Ikonographie gesorgt. Denkbar ist allerdings auch, dass zu diesem Zeitpunkt durch die Neufassung der Ausstattung der ehemaligen Cappella Carlo eine schon früher erfolgte Umwidmung in eine Benediktskapelle nun auch mithilfe der Ausstattungskonographie sanktioniert wurde. Tatsächlich ist ein Benediktsaltar im Kircheninneren von S. Pietro ja schon seit 1493 nachweisbar, damals wohl noch in der Nähe des Kircheneingangs.³⁶⁷¹ Aufgrund der Ausstattung der 1599–1603 geschaffenen Cappella degli Angeli ist für diese oben ein Benediktspatrozinium erwogen worden.³⁶⁷² Möglicherweise ist dieses Patrozinium also spätestens 1493 eingerichtet, um 1600 auf die Cappella degli Angeli übertragen und nun auf die ehemalige Cappella Carlo transferiert worden.³⁶⁷³

Fraglich ist allerdings, was zu diesem Zeitpunkt mit dem ehemaligen Altarbild der Cappella Carlo geschah, nämlich mit dem 1548 in Auftrag gegebenen und um 1551 ausgeführten Himmelfahrt Christi des Orazio Alfani, die sich heute im südlichen Querhaus von S. Pietro befindet (Abb. 368 f.). Mit der Schaffung eines neuen Altarbilds durch Anton Maria Fabrizi und der Hängung zweier weiterer Bilder an den Seitenwänden scheint es für dieses Bild in der Benediktskapelle keinen Platz mehr gegeben zu haben. Jener auf 1760 datierte Totenbucheintrag, der die Umgestaltungen anlässlich der Niederlegung der zwei westlichsten Anraumkapellen am nördlichen Seitenschiff und die Errichtung der neuen Sakramentskapelle von ca. 1761–1763 dokumentiert, lokalisiert das ehemalige Altarbild der inzwischen zu einer Benediktskapelle transformierten Himmelfahrtskapelle der Cappella Carlo, die Himmelfahrt Christi des Orazio Alfani von um 1551 – „zu Füßen des rechten Seitenschiffs am Kircheneingang“ („appiè la navata destra all’entrare in chiesa“,

3668 S. o. S. 667 ff. und dort insb. Fn. 2150.

3669 Morelli 1683, S. 51.

3670 ASPI, L. E. 196 (Lonzini, et al. 2014 = 136 Lamberti) *Giornale* (1638–1642), S. 171r, transkribiert in Lolli 2019, S. 199, dort datiert nach „Gennaro 1643“.

3671 S. o. Fn. 1764.

3672 S. o. S. 794 ff.

3673 S. aber u. Fn. 3684.

Dok. 29).³⁶⁷⁴ In der Formulierung bleibt unklar, ob diese Situation 1760 bereits bestand und mit der Transformation der Cappella Carlo in eine Benediktiskapelle beim Aussterben der Familie der Oddi einherging oder erst mit der Niederlegung dieser Kapelle im Jahr 1760³⁶⁷⁵ geschaffen wurde. In dem in der Quelle genannten Bereich ist es seit spätestens 1774 und bis mindestens 1826 als zweites Bild an der Südwand dokumentiert (Abb. 155).³⁶⁷⁶ An dieser Stelle hatte sich zu Morellis Zeit allerdings, wie soeben dargelegt und unten weiter ausgeführt wird, offenbar noch der Maurusaltar befunden (Abb. 154).³⁶⁷⁷ Es ist also unklar, ob Orazio Alfani Himmelfahrt Christi um 1625 bereits an einen (von seiner späteren Lokalisierung leicht abweichenden) Ort am Westende des südlichen Seitenschiffs verlagert oder sich doch noch in der neuen Benediktiskapelle befunden hatte.

Fraglich ist, ob das Benediktsbild des Antonio Fabrizi auch heute noch identifiziert werden kann. Neben der Vision des heiligen Benedikt des Benedetto Bandiera im Chorraum ist einzige heute noch in S. Pietro befindliche Bild, in dem der heilige Benedikt die Hauptfigur bildet, dessen Darstellung bei der Ausgabe der Ordensregel.³⁶⁷⁸ Es befindet sich just an jenem dritten, zur Zeit von Francesco Morelli noch nach dem heiligen Hieronymus benannten Altar des rechten Seitenschiffs, für das dieser, wie soeben erwähnt, jene Anbetung der Könige des Eusebio da S. Giorgio als Altarbild nachweist, die heute an jener Stelle links des Eingangs zur Sakramentskapelle hängt, wo sich früher der Eingang zu der 1760 niedergelegten Benediktiskapelle befunden haben wird (Abb. 154, 157 und 200).³⁶⁷⁹ Allerdings handelt es sich bei dem heute am rechten dritten Altar vorhandenen Benediktsbild um eine perugineske Darstellung mediokrer Qualität, ist also sicher keine Malerei Fabrizis. Sie ist an jenem Altar auch erst seit 1902 nachweisbar. Ursprünglich stammt es nachweislich aus dem Definitorium des Klosters, von wo es wohl erst unter Abt Penna um 1763, sicher aber vor 1822 zunächst in die Cappella Ranieri nB verlagert worden war.³⁶⁸⁰ Seit spätestens 1774 und bis jedenfalls 1822 hatte sich hier eine Darstellung Benedikts befunden, der in Montecassino mithilfe eines Gebets Idole zerschmettert (Abb. 155). Diese wiederum weisen Galassi, Orsini und Siepi dem Maler Gianmauro Rovere oder della Rovere zu, der auch „Il Fiamenghino“ (heute gemeinhin geschrieben als Giovanni Mauro della

3674 ASPi, Lib. div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16r, transkribiert in Lolli 2019, S. 214 f. S. o. S. 667 ff. S. a. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 284; ebenso, allerdings ohne Nachweis: A. Lipinsky, s. v. Alfani, 4. Orazio, in: *AKZ* II (1992), S. 37 f.

3675 S. o. S. 667 ff. und u. Fn. 3847.

3676 Auferstehung nachgewiesen als zweites Bild von rechts an der Südwand von S. Pietro: Galassi 1774, S. 27 f.; Orsini 1784, S. 10; Galassi 1792, S. 24; Siepi 1822b, S. 581; Gambini 1826, S. 39; Himmelfahrt Mariens nachgewiesen als östlichstes Altarbild im linken Seitenschiff, s. u. Fn. 3905.

3677 S. u. S. 1205 f.

3678 De Stefano 1902a, S. 16; Kauffmann 1987, S. 471; Touring Club Italiano 2012g, S. 171.

3679 S. u. Fn. 3847.

3680 S. u. Fn. 4030.

Rovere, gen. „Fiammenghino“, ca. 1575 bis ca. 1640³⁶⁸¹) genannt werde.³⁶⁸² Damit erscheint es eindeutig, dass im Zuge der Niederlegung der Benediktskapelle im Jahre 1760 dieses Bild aus der Benediktskapelle an die Stelle des dritten Altars im rechten Seitenschiff verlagert wurde, dessen bisheriges Altarbild (das von Leonarda da Bolsena gestiftete Bild der Anbetung der Hirten mit dem heiligen Hieronymus) wiederum an jener Wand aufgehängt wurde, an der sich früher einmal der Eingang zur Benediktskapelle befunden hatte – nun aber ohne jegliche liturgische Funktion (Abb. 155).³⁶⁸³ Womöglich ging mit diesem Transfer auch die Translation eines Messpatroziniums für den in der Benediktskapelle befindlichen und mit dem heiligen Benedikt verbundenen Altar einher, sodass zur Fortführung des Messlegats (und nicht etwa aus ästhetischen oder programmatischen Gründen der übergreifenden Hängung) Eusebios, in perugineskem Stil gemalte Anbetung der Könige weichen musste, ohne dass aber der Besucher des Kircheninneren fürderhin auf die Betrachtung dieses vorzüglichen Bilds verzichten musste (Abb. 155).³⁶⁸⁴ Dafür, dass der Altar im rechten Seitenschiff tatsächlich ein Benediktspatrozinium trägt, spricht im Übrigen die Tatsache, dass auch nach der Entfernung des Fiammenghino-Bildes mit dem heute hier vorhandenen peruginesken Werk erneut ein Benediktsbild aufgehängt wurde. Dass die Umhängung der Bilder im Jahre 1760 Teil einer größeren Umgestaltungskampagne des 18. Jahrhunderts ist, wird das Folgekapitel ergeben. Der Verbleib des von Morelli erwähnten Gemäldes von Antonio Fabrizi, ebenso wie jener des zweiten Fiammenghino-Bilds muss mit den hier angestellten Überlegungen jedoch seit der Niederlegung der Kapelle im Jahre 1760 bis auf Weiteres als ungeklärt gelten. Ungeklärt bleibt dabei auch die Frage, warum es nicht das Altarblatt der Benediktskapelle war, das auf den 1760 im Kircheninnenraum neu geschaffenen Benediktsaltar übertragen wurde, sondern das Bild einer Kapellenseitenwand.

Die bereits von Crispolti genannte Kreuzigungsskulptur – Morelli spricht merkwürdigerweise von einem „Reliefkreuz“ („Crocifisso di rilievo“) – führt dieser ebenfalls in seinem Reiseführer auf und schreibt sie ebenso (fälschlicherweise) Eusebio Bastoni zu. Dabei handelt es sich um die heute am mittleren Seitenaltar des linken Seitenschiffs befindliche Kreuzigungsskulptur von Giovanni Tedesco (Abb. 270). Anders als Crispolti verortet Morelli diese nun allerdings nicht im linken Seitenschiff (Abb. 150–153), sondern auf dem Altar der „Kreuzigungskapelle“ („Cappella del Crocifisso“). Der Name scheint sich dadurch zu ergeben,

3681 Lebensdaten nach Simonetta Coppa, s. v. Rovere, della: (ii) [I Fiamminghini; I Fiammenghini], in: *Dictionary of Art* (<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T074245>; Zugriff am 28. Juni 2024). Um 1575–1640 behauptet dagegen: Paolo Arrigoni, s. v. Rovere, Giovanni Mauro (della), gen. Il Fiammenghino, in: *TbB* XXIX (1935), S. 125.

3682 Galassi 1774, S. 26; Orsini 1784, S. 14; Galassi 1792, S. 23; Siepi 1822b, S. 582.

3683 S. o. Fn. 3661.

3684 Als Abt Pavoni die Benediktskapelle schuf, hat er möglicherweise ebenfalls eine Translozierung eines Benediktspatroziniums vorgenommen, da – womöglich bis 1640 – wohl an der Säule mit Bonfiglis Darstellung des heiligen Benedikt zumindest seit Mitte 1611 ein Benediktsaltar bestanden hatte, s. o. Kapitel X.4.a).

dass diese Kapelle ganz auf die Kreuzigungsikonographie hin gestaltet worden war, denn das Holzkreuz wurde, so berichtet es Morelli, an den Seitenwänden durch Darstellungen von Christus im Garten Gethsemane und dem das Kreuz tragenden Christus begleitet, der der Veronika begegnet. Damit scheint es sich bei der durch Morelli dokumentierten Kreuzigungskapelle um eine Anraumkapelle und nicht etwa um einen Seitenaltar gehandelt zu haben. Morelli schreibt die Bilder dem Guido-Reni-Schüler Francesco Gessi aus Bologna (1588–1649) zu.³⁶⁸⁵ Diese befinden sich heute in der Cappella Ranieri nB, die momentan über kein Altarbild verfügt (Abb. 749), sodass man zunächst annehmen könnte, diese sei mit der bei Ranieri genannten Kreuzigungskapelle zu identifizieren, wobei nur das Kreuz in späterer Zeit in den Kircheninnenraum von S. Pietro verlagert worden sei.

Allerdings sind, wie aus dem vorliegenden Text hervorgeht, für den Altar der Cappella Ranieri nB über die Zeit unterschiedliche Altarbilder belegt. Außerdem dokumentieren die späteren Reiseführer, dass die beiden Bilder Francesco Gessis von spätestens 1774 bis mindestens 1822 oberhalb der Beichtstühle (Galassi: „sopra il Confessionale“) an der Westwand im Bereich der Seitenschiffe gehangen hatten (Abb. 155, vgl. auch Abb. 255–257 und 342).³⁶⁸⁶ Die Bilder wären dann also gemeinsam mit dem seit Galassi ebenfalls im Kircheninnenraum nachweisbaren Holzkreuz des Giovanni Tedesco im 18. Jahrhundert aus der Cappella Ranieri nB in den Kircheninnenraum von S. Pietro verlagert worden, nur um zumindest die Bilder im 19. Jahrhundert wieder an ihren ursprünglichen Anbringungsort zurückzuverlagern. Viel wahrscheinlicher ist es daher, davon auszugehen, dass die Kreuzigungskapelle mit einer der beiden für die Sakramentskapelle niedergelegten älteren Kapellen zu identifizieren ist, und dass der Anlass für die Verlagerung der drei Darstellungen aus der Kreuzigungsikonographie der bevorstehende Abriss dieser Kapelle gewesen ist. Dann müsste es sich bei der Kreuzigungskapelle jedoch um die Cappella Leona/Pantasilea gehandelt haben, da es sich bei der anderen um die von Morelli ja gesondert beschriebenen Benediktskapelle gehandelt hat (Abb. 154).

Diese Theorie lässt sich dadurch stützen, dass durch Einsichtnahme weiterer Quellen die Dekoration der Cappella Baglioni/Andromaca (der heutigen Cappella Ranieri nB) im 17. Jahrhundert rekonstruierbar ist, und dass hier keineswegs ein Holzkreuz am Altar oder aber die wandfüllenden Darstellungen Gessis gehangen haben können. So hatte Abt Leone Pavoni laut Bini in seiner ersten, von 1632 bis 1637 dauernden Amtszeit beschlossen, ein wundertätiges Bild der „Madonna del Giglio“, das sich an einer *Villa suburbana* in Valiano bei Montepulciano befand, nach S. Pietro in Perugia zu verlagern, wo es in einer eigenen Kapelle Aufstellung

3685 Morelli 1683, S. 51 f. Morelli berichtet an diese Stelle auch, dass einige die Darstellungen Guido Reni selbst zuschreiben möchten. Diese Zuschreibung nehmen dann auch Manari und Kauffmann vor, Kauffmann 1987, S. 473; Manari 1865a, S. 63. Zu den Lebensdaten s. E. Negro, s. v. Gessi, Giovan Francesco (Francesco), in: *AKL* LII (2006), S. 363 f., hier S. 363.

3686 S. u. Fn. 3846.

finden sollte (Abb. 807).³⁶⁸⁷ Dieses Bild ist auch heute noch in S. Pietro erhalten und bildet das Altarbild der im 18. Jahrhundert neu errichteten Sakramentskapelle (Abb. 157 und 798 f.).

Zunächst begnügte er sich offenbar 1635 mit der Anfertigung einer Kopie durch Gianbattista Salvi, genannt Sassoferatto (1609–1685), für deren Besuch in einer eigens der Madonna del Giglio gewidmeten Kapelle in S. Pietro in Perugia Papst Urban VIII. und seine Nachfolger ab 1635 immer wieder Plenarindulgenzen gewährten.³⁶⁸⁸ Dieses Bild hing noch bis ca. 2003 in der Cappella Vibi (Abb. 157 und 781), wird aber mittlerweile in der Galleria dei tesori d'arte di S. Pietro in Perugia verwahrt (Abb. 158 und 922).

In seiner zweiten Amtszeit (1642–44) ließ Pavoni dann das Kultbild von seinem Ursprungsort tatsächlich nach S. Pietro verlagern. Für den 28. Juni 1642 dokumentiert ein Memorialeintrag im Totenbuch A, wie die von Abt Pavoni eingeführte Verehrung des nun im Original vorhandenen Kultbilds in S. Pietro begonnen wird. Dabei wird die liturgische Bespielung des Innenraums von S. Pietro ausführlich geschildert: Zuerst „wurden mit den Glocken drei Doppelhochämter

3687 Galassi 1774, S. 51; Orsini 1784, S. 27; Galassi 1792, S. 46 f., 47 Fn. 1.; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 240; De Stefano 1902a, S. 22; Kauffmann 1987, S. 474; Siciliani 1994, S. 35; Galassi 2010, S. 70–72 und Galassi 2013, S. 87–89; zu Lancellotti s. o. Fn. 3647. Das Bild wird gemeinhin „Giovanni Spagnuolo“ bzw. „Lo Spagna“ (um 1450–1528) zugeschrieben, wobei er das Bild aber bereits 1433 gemalt haben soll. Galassi will in ihm daher einen gleichnamigen, älteren Künstler sehen. Gualdi Sabatini weist das Bild allerdings tatsächlich „Giovanni di Pietro detto lo Spagna“ zu, Gualdi Sabatini 1984, S. 299 f., Bild Nr. 77; zit. nach Farnedi 2011b, S. 400 Fn. 25. Zur Person Leone Pavonis s. Farnedi 2017.

3688 Ein Memorialeintrag überliefert, wie die Kopie Abt Leone Pavoni am 19. Januar 1636 präsentiert wurde, vgl. ASPI, Diplomatico, Cass. X, Fasc. 8.2, transkribiert in: Lolli 2019, S. 198.
Möglicherweise ist dieser Eintrag aufgrund der Eigentümlichkeiten der Jahresbenennung nach Wirtschaftsjahren in den Wirtschaftsbüchern von S. Pietro in Wahrheit auf das Jahr 1635 zu datieren. In diesem Jahr erließ nämlich Papst Urban VIII. erstmals eine Plenarindulgenz „a chi visiterà la cappella di Santa Maria del Giglio nella Chiesa di San Pietro di Perugia il giorno della festa dell'Assunzione della Beata Maria Vergine“, ASPI, Diplomatico, Cassone XII, 65 nach Lonzini, et al. 2014, S. 234, Nr. 519. Dieser Eintrag markiert also offenbar bereits für das Jahr 1635 den Beginn der Verehrung der (zunächst noch nur in Kopie vorhandenen) Madonna del Giglio in einer ihr gewidmeten Kapelle in S. Pietro. Zuvor war die Plenarindulgenz lediglich für den Besuch der Kirche S. Pietro erteilt worden (mehrfach seit 1580 und bis 1631, vgl. Lonzini, et al. 2014, Nr. 395, 462, 467, 481 und 509). Anschließend wird die Indulgenz immer auch für den Besuch der Cappella della Madonna del Giglio erteilt (vgl. *ibid.*, Nr. 531–533). Zum Künstler Il Sassoferatto und seinen Lebensdaten s. M. Goering, s. v. Salvi, Giovanni Battista, gen. Sassoferatto, in: *ThB* XXIX (1935), S. 361–363.
Morelli spricht weiter unten auch von zahlreichen Kopien des Sassoferatto nach Perugia; es ist aber wahrscheinlich, dass er an jener Stelle ausschließlich die Kopien des Sassoferatto nach Raffael meint, da er als Beispiele nur die entsprechenden großformatigen Bilder an den Außenwänden der Seitenschiffe nennt, s. u. S. 1161.
Siehe zur Anfertigung der Kopie und den weiteren Arbeiten, die mit der Etablierung des Kults der Madonna del Giglio in S. Pietro in Verbindung stehen, auch Galassi 2010, S. 70 f. und Galassi 2013, S. 87–89. Vgl. zu Sassoferattos Kopie außerdem Cavatorti in: Galassi 2018, S. 184–190.

eingeläutet. Nach Abschluss der Komplet intonierte ein Priester mit Kutte und Stola andächtig den Hymnus „Ave Maris Stella“, den er an dessen Ende sofort wieder von vorn begann, woraufhin der Organist den Hymnus sofort alternierend in dieser Art bis zum Schluss wiederholte. Als dieser Hymnus beendet war, sangen die Musiker die Litaneien; anschließend sagte der Priester den Vers „Dignare me Domine“ auf, sprach drei Gebete, d. h. das „Concede“, das „Defende“ und das „Deus Refugium“, und indem er den „Asperges“ wiedergab, endete alles – ein Vorgang wirklich großer Andächtigkeit³⁶⁸⁹. An anderer Stelle im selben Totenbuch wird erinnert, dass Abt Leone am selben 28. Juni 1642 die Verehrung der Madonna del Giglio begonnen habe, indem er das Kultbild der Madonna del Giglio am Boden des heiligsten Kreuzes aufgestellt habe.³⁶⁹⁰ Damit scheint der Kreuzigungsaltar mit dem ehemaligen Lettnerkreuz von S. Pietro gemeint zu sein, der sich entweder noch im südlichen Seitenschiff oder bereits in der von Pavoni eingerichteten neuen Anbringungsform in einer Seitenkapelle in S. Pietro befand. Diesen Vorgang scheint auch Abt Leone Pavoni selbst zu erinnern, als er in seinem Tagebuch schreibt: „Si è fatto li ornamenti indorati ed la figura della Madonna santissima [?] del Giglio all’altare del santissimo Crocifisso“, doch könnte sich diese Textstelle auch auf eine Maßnahme beziehen, die er 1640 während seines Abbazats in Modena in der dortigen Klosterkirche S. Pietro durchführte.³⁶⁹¹

Am 16. September 1642 wird mit dem Stuckateur („stuccatore“) und offenbar auch Maler Belardino Quadri ein Vertrag über zwei Kapellendekorationen geschlossen, die Leonardo Lolli mit der Aufbewahrung der Madonna del Giglio

3689 „...sonato prima 3 doppi solenni con le campane, finita compieta un Sacerdote con cotta e stola intona devotamente l’hinno *Ave Maris Stella* e subito ripigliando il Coro finito il primo verso, quale finito subito l’Organista repeteve in questo modo alternatamente sino al fine. Finito questo hinno da li Musici si cantano le Litanie, quali finite un dicendo il verso *dignare me D.* il Sacerdote dicendo tre orazioni, cioè *Concede*, *Defende*, e *Deus Regurium*, dando l’*Asperges* a tutti finisce, cosa veramente di gran devozione“, ASPi Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 33v, zit. nach Lolli 2019, S. 200 f.

3690 „1642 A di 28 giugno d’ordine del Reverendissimo P.D. Leone di Todì Abate moderno del Monastero fu dato principio alla devotione della Santissima Madonna del Giglio, [la cui copia dipinta dal Sassoferrato è stata] [sic im Transkript Leonardo Lollis. An dieser Stelle wird angesichts der in der vorherigen Fußnote zitierten Quelle angenommen, dass es sich um das Original gehandelt hat] messa da lui sotto li piedi del Santissimo Crocifisso sino che si porterà l’originale suo“, ASPi Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397 f., Nr. 34), S. 33v, zit. nach Lolli 2019, S. 201.

3691 ASPi, Mazzo XCIV, fasc. 10/E (Ricordi del Padre Abate D. Leone Pavoni di Todì = Lonzini, et al. 2014, S. 359 f., Nr. 73), S. 11v. Dort findet sich die Textstelle in Zusammenhang mit einer Aufstellung von Einträgen, die auf der vorherigen Seite (11r) die Überschrift trägt: „1640. Modena“. Tatsächlich war Leone Pavoni 1640–1642 Abt von S. Pietro in Modena gewesen (Farnedi 2017, S. 292), und tatsächlich findet sich dort auch heute noch eine weitere Kopie der Madonna del Giglio, weshalb François Macé de Lépinay diese Textstelle tatsächlich auf Modena beziehen möchte (Macé de Lépinay 1990, S. 121). Zur Kopie in Modena s. Cavatorti in: Galassi 2017a, S. 192 f.

in Verbindung bringt.³⁶⁹² Danach solle der „großartige Herr Belardino Quadri“ aus Mailand aus Stuck eine Kapelle anfertigen, „die in die Kirche von S. Pietro in Perugia zu stellen“ sei. Die Arbeiten sollten das Gewölbe, den Altarschmuck und die Seitenwände („lati“) umfassen, in die auf vorspringenden Konsolen je zwei Statuen pro Seite einzubringen seien. Beim Altarschmuck habe er im Wechsel mit Säulen zwei Engel zu fertigen und diese mit Kapitellen, Friesen, Architraven und Kranzgesimsen und anderen passenden Arbeiten zu ergänzen. In den Feldern des Gewölbes habe Belardino von eigener Hand die vier Tugenden in Hochrelief oder in Form von Malerei auszuführen – die Entscheidung darüber liege bei Abt Pavoni.

Außerdem verpflichtete er sich, „im Gewölbe der alten Kapelle, die an die vorgenannte anschließt“ („nel volto della capella vecchia, attaccata alla sopradetta [cappella]“) eine Himmelfahrt Mariens mit Putten und Wolken gemäß einer bereits vorgelegten Zeichnung anzufertigen, wobei er in den Ecken vier Engel „nach der Form“ zu malen habe, „wie sie gegenwärtig bestehen“ („nella forma che ci sono al presente“) sowie das Fries fortzusetzen, die Kranzgesimse, Säulen, Pilaster und außerdem die Steinbögen zu weißen, wobei sämtliche Materialkosten durch das Kloster übernommen würden. Schließlich solle der „junge Maler aus Città di Castello“ außerdem die Frieze, Türen bemalen und erneuern und weitere Arbeiten für das Kloster verrichten.³⁶⁹³

3692 „Realizzazione degli Ornamenti della Cappella per l'Immagine della Madonna del Giglio“, Überschrift zum hier in Rede stehenden Quellenauszug bei Lolli 2019, S. 201.

3693 „[f. 925] Adi 16 settembre 1642.

Per il presente scritto sia noto e manifesto qualmente il magnifico Messer Belardino Quadri milanese habitante in Perugia si obbliga di lavorare a stucco una capella posta nella chiesa di S. Pietro di Perugia, cioè volto, ornamento dell'altare, et lati, nelli quali lati dovrà fare doi statue per parte sopra doi peducci, che sporgeranno fuori del muro al bisogno di dette Statue, nell'ornamento dell'altare farà in cambio delle colonne doi angioi a proporzione di detto ornamento con capitelli, fregi, architravi, et cornici; et altri lavori conforme all'opera cominciata, con farci anco nelli compartimenti della volta le quattro Virtù di basso rilievo, o di pittura secondo piacerà al Rev.mo P.D. Leone [Pavoni da Todi] Abbate, intendendosi che detta opera di scultura o di pittura si faccia per mano del medesimo Belardino. Et di più si obbliga di dipingere nel volto della capella vecchia, attaccata alla sopradetta, una Assunta con putti, et nuvole a similitudine del disegno fatto et mostrato, con farci nelli angoli quattro angioi nella forma che ci sono al presente, seguitare il fregio sopra gli archi, imbiancare le cornici, colonne, pilastri, et archi di pietra, il tutto però a robba nostra non essendo obbligato il sopradetto stuccatore ad altro ch'alle fatighe, et promette dare detta opera finita alla fine del mese di marzo prossimo è da venire del 1643.

[f. 926] All'incontro poi il detto Rev.mo Padre Abbate si obbliga di dare al sopradetto messer scudi cento di moneta di pauoli dieci per scudo con farli le spese solite a farsi alli monaci come anco alli suoi aiutanti se bisogneranno.

E più il detto Rev.mo si contenta di ricevere con le medesime spese il giovane da Città di Castello pittore a dipingere e ritoccare li fregi, porte, et altri lavori di suoi mestieri per il monasterio e di darli a ragione di pauoli 45 il mese di provisione fino durerà la sua opera, et il monasterio haverà bisogno di essa, dico di tutto quello che spetta alla sua professione anco nella libreria nuova, et se li daranno tutti li Colori et cose necessarie et così convergono a me le parti da osservarsi inviolabilmente.

Ed io D. Giovanni Battista da Città di Castello Procuratore del monasterio ho fatto il presente scritto di commissione dell'uno et dell'altro alla presenza degli infrascritti testimoni.

In der Quelle wird also die Madonna del Giglio nicht erwähnt; naheliegend ist allerdings tatsächlich, dass eine der zwei Kapellen der Aufbewahrung der Madonna del Giglio dienen sollte. Als Papst Urban VIII. die feierliche Translation des Kultbildes nach S. Pietro am 9. Juni 1643 sanktionierte, war die Rede davon, dass sie „in eine würdige, großartige und feierliche Kapelle, die zu diesem Zweck neu in der genannten Kirche [S. Pietro in Perugia] errichtet worden sei, eingebracht würde“ („...in decenti, ac magnifica et suntuosa Cappella ad hunc effectum noviter constructa intus dictam Ecclesiam, collocandam...“).³⁶⁹⁴

Io D. Giovanni Battista mano propria.

Io Belardino Quadri milanese affermo et mi obliho quanto di sopra si contiene.

Io D. Anselmo di Perugia fui presente quanto sopra.

Io D. Germanico di Venetia fui presente quanto sopra.

Io D. Agostino di Perugia fui presente quanto sopra“, ASPi P.D. 43 (Iura Diversa Monasterii TT), f. 925 f., Transkript nach Lolli 2019, S. 201 f. Vgl. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 241.

3694 [f. 955] In Dei Nomine amen. Anno Domini 1643 indictione undecima, tempore pontificatus Sanctissimi in Xpisto Patris et D. N. D. Urbani Divina providentia Papae octavi, anno pontificatus eiusdem vigesimo die vero decima nona mensis iunii dicti anni.

Instantibus Rev.mo Patre Abbate S. Petri, et admodum RR. Patribus Monacis eiusdem Monasterii ordinis Congregationis Cassinensis Sancti Benedicti, et ita fieri petentibus iuxta formam, tenorem, et continentiam Brevi Apostolici a Sanctissimo D. N. Papa Urbano octavo obtento, et expedito, ac in actis huius operatus proaucto super translatione facienda Beatissimae Immaginis Deiparae Virginis lili nuncupatae e'Villa Valiani medio circiter miliaria Civitate Perusiae distante, ad eorumdem S. Petri Ecclesiam dicti Monasterii trasferendam, et in decenti, ac magnifica et suntuosa Cappella ad hunc effectum noviter constructa intus dictam Ecclesiam, collocandam, et alia faciendi et peragendi prout in dicto Brevi Apostolico sibi ipsis auctoritatem Apostolicam licentiam impartiri omni modo mandavit.

Qui Perillustris, et Reverensissimus D. Gaspar Cittadinus U. I. D. nobilis de Interamna prothonotarius Apostolicus Eminentissimi, et Reverendissimi D. Cardinalis de Ubaldis Episcopi Perusiae in spiritualibus [f. 956] et temporalibus Vicarius generalis, et in his executor Apostolicus sedente visisque predicta admisit si, et in quantum, et viso supra dicto Brevi Apostolico in actis producto, ea qua decuit reverentia admisit, et recepit visoque pariter ad implemento de omnibus contentis in dicto Brevi expressis in actis huius Curiae Episcopalis, probatis, et iustificatis, omnibusque aliis bene visis videndis, et consideratis considerandis, omnem necessariam, et apostolicam licentiam concessit, et impartitus fuit supradictis Patri Rev.mo Abbati, et suis admodum RR. Patribus Monacis S. Petri Perusiae dictae Congregationis, et ordinis Cassinensis S. Benedicti translatandi Sanctissimam Deiparae Virginis Lili nuncupatae Immaginem e'Villa Valiani, et ab Ecclesia seu Cappella dd. RR. Monachorum in pertinentiis dictae Villae existente, atque posita, in qua reperitur existere, medio circiter miliari a Civitate Perusiae distante, ad eorumdem S. Petri Ecclesiam Perusiae eiusdem ordinis trasportandam, et concedendi, in eiusque propria Cappella ad hunc effectum noviter constructa collocandi cum omnibus, et singulis votis, et tabellis, quae in dicta Cappella seu Ecclesia Villae Valiani existunt, et permanent, pariter translatandis ab ea, et ponendis, asportandis, et conservandis in dicta [f. 957] Ecclesia, seu Cappella S. Petri, in qua collocabitur dicta Sanctissimae Virginis Mariae Immago, prout translatari, et collocari conceditur ad laudem, honorem, et Gloriam omnipotentis Dei et Sanctissimae Deiparae Virginis Mariae, ac S. Petri Principis Apostolorum sub cuius titulo Ecclesia predicta militat cum dicta Cappellam noviter constructa, et dedicata perpetuo dictae Sanctissimae Virginis [sic] Mariae de lilio prout per antea tali nomine vocata fuit necnon conceditur, ut omnia fiant solemnibus processione nedum ipsorum Rev.mi Abbatibus, et Monachorum

Es liegt nahe, dabei an die im Vertrag mit Belardino Quadri erstgenannte Kapelle zu denken, da sie in der Quelle als Neubau erscheint. Ein vollkommen neuer Kapellenanbau ist allerdings in S. Pietro für die Zeit des Abts Pavoni weder durch andere schriftliche Quellen noch durch den Baubefund in irgendeiner Weise fassbar. viel wahrscheinlicher ist, dass es sich hier um eine Neufassung einer der vier Seitenkapellen am nördlichen Seitenschiff bzw. Querhaus oder eine ihrer Altarnischen gehandelt hat (vgl. die Nischen der erhaltenen zwei Kapellen nach Abb. 749 und 767). Insofern keine der zwei erhaltenen Kapellen die im Vertrag beschriebene Gestalt aufweisen, erscheint es naheliegend, sie mit der ehemaligen Cappella Carlo oder der ehemaligen Cappella Pantasilea/Leona zu identifizieren, die beide 1760 niedergelegt wurden.

Leichter identifizierbar erscheint dagegen die im Vertrag mit Belardino Quadri zweitgenannte Kapelle, da die dort genannte Kuppelmalerei in allen Punkten jener der heutigen Cappella Ranieri nB, der ehemaligen Cappella Andromaca mit ihrer Mariä-Himmelfahrts-Darstellung im Gewölbe entspricht (Abb. 760). Mit den vier Engeln in den Ecken könnten dabei die vier Wesen gemeint sein, die heute in Grisaillemalerei in Medaillons in den vier Zwickeln der Pendentifkuppel zu sehen sind. Insofern die beiden von Belardino Quadri zu gestaltenden Kapellen laut dem Vertrag aneinandergrenzten und die Benediktiskapelle ohnehin wie bereits beschrieben vor kurzem eine vollkommen andere Gestaltung und Zweckbestimmung erhalten hatte, ist die im Vertrag erstgenannte, neuzugestaltende Kapelle also höchstwahrscheinlich mit der ehemaligen Cappella Pantasilea/Leona bzw. der Cappella Ranieri aB zu identifizieren. Dazu passt, dass der Vertrag mit Belardino Quadri in der zweiten Kapelle das Vorbestehen älterer Malschichten suggeriert („con farci nelli angoli quattro angoli nella forma che ci sono al presente“), die als Modell für die nun anzufertigen Übermalungen dienen sollten – dies würde auf die von Giovanni Battista Caporali ausgemalte Cappella Andromaca zutreffen,

suorum, sed etiam aliorum cuiusvis ordinis Congregationis vel instituti Regularium, ac quorumvis confratrum et consorum cuiusvis Confraternitatis utriusque sexus Christi fidelium, qui vocati intervenire voluerint iuxta formam dicti Brevis Apostolici, et ita omni modo mandavit. Supra quibus Gaspar Cittadinus Vicarius Generalis et Iudex Commissarius.

Et Ego Chrispoltus Testa Tripontinus de Nursia Civis Spoletanus et Perusinus quoque publicus Imperiali Dei gratia autoritate Notarius et ad presens Cancellarius Curiae Episcopalis Perusiae de predictis rogatus fui Ideo supradictam copiam concessionis licentiae supradictae translationis faciendae Beatissimae Imaginis Deiparae Virginis Mariae Lili Perusiae ex suo proprio originali extrahi et ut supra copiavi, et quo facta [...] concordari uti inveni salvi semper. In premissorum fidem publicavi et me subscripsi signum nomenque meum fideliter apposui rogatus et regestus“, ASPi P.D. 43 (Iura Diversa Monasterii TT), f. 955–957; Transkript nach Lolli 2019, S. 202–204, Zitat auf S. 202 f., vgl. auch Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 242 nach ASPi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 893, 895. Lancellotti behauptet als Zeitzeuge, dies sei im Jahre 1649 erfolgt, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 225v p. v. = p. n. Zur Sanktionierung durch Urban VIII. s. Galassi 1792, S. 47, Fn. 2. Sie auch Galassi 1774, S. 52; Galassi 1792, S. 47; Siepi 1822b, S. 595.

die ja bereits seit ihrer Erstaussstattung über ein Mariä-Himmelfahrts-Patrozinium verfügte.³⁶⁹⁵

Obwohl damit also – falls der geplante vollständige oder teilweise Kapellenneubau angesichts des Mangels an entsprechenden Rechnungsbelegen überhaupt zur Ausführung kam – die Cappella Ranieri aB als stärker neu gefasst erscheint, als die Cappella Andromaca, erscheint es angesichts der durch Morelli fassbaren Kapellenausstattungen wahrscheinlicher zu sein, von einer Aufstellung der Madonna del Giglio in der Cappella Andromaca auszugehen.³⁶⁹⁶ Dies erscheint schon deshalb wahrscheinlich, weil diese Kapelle nachweisbar vor 1760, wahrscheinlich aber schon zu Pavonis Zeit nach dem Aussterben dieser Linie der Baglioni an das Kloster S. Pietro gefallen war.³⁶⁹⁷ Das bedeutet, dass die Kapelle höchstwahrscheinlich in der Verfügungsgewalt Pavonis stand und damit für die Schaffung eines Andachtsraums zur Verehrung der Madonna del Giglio überaus geeignet war. Hinzu kommt, dass die Cappella Andromaca aufgrund ihres vorbestehenden Mariä-Himmelfahrts-Patroziniums bereits über eine mariologische Dekoration verfügte;³⁶⁹⁸ damit dürfte sie Abt Pavoni als höchst geeignet für die Aufnahme der Madonna del Giglio erschienen sein – weshalb er auch die mariologische Gewölbedekoration erneuern ließ.

Tatsächlich weist die gesamte Kapellendekoration eine Marien-Ikonographie auf. So finden sich in den Lünetten unter dem Gewölbe mit derselben Hand wie die Kuppel gemalte Darstellungen des Tempelgangs Mariens, der Anbetung der Könige und der Beweinung Christi (Abb. 761–764); Belardino Quadri scheint hier also in Ergänzung des Vertrages ältere Malereien von Giovanni Battista Caporali desselben Inhalts übermalt zu haben.³⁶⁹⁹ Als die Madonna del Giglio auf dem Altar der Cappella Ranieri nB aufgestellt wurde, verdrängte sie das bisherige Altarbild der Himmelfahrt Mariens von Domenico Alfani (um 1480 – nach 1553), das sich heute im südlichen Seitenschiff befindet (Abb. 154, 348 f.). Siepi weist das Bild an

3695 S. o. Kapitel VIII.3.b).

3696 Bini und Manari behaupten dagegen, es habe sich bei dieser Kapelle um die 1760 niedergelegte Cappella Carlo (also die Benediktskapelle) gehandelt Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 240 f., Manari 1865a, S. 57 f. Sie bringen für ihre Behauptung allerdings keine Belege bei. In der Benediktskapelle war jedenfalls in der Mitte des 17. Jahrhunderts kein Platz, um neben dem gerade erstellten Altarbild Fabrizis und den beiden Bildern Fiammenghinos auch noch die Madonna del Giglio würdig aufzustellen. Manari behauptet, die heute in der Kuppel der neuen Sakramentskapelle befindliche Darstellung der Mariä Himmelfahrt sei eine Bezugnahme auf die verlorene Assunta-Darstellung in der für den neuen Kapellenbau niedergelegten Benediktskapelle, Manari 1865a, S. 58. Wenn, wie hier vorgeschlagen, jedoch davon ausgegangen wird, dass das Kultbild der Madonna del Giglio aus der Cappella Ranieri nB in die neue Sakramentskapelle verlagert wurde, so kann das Assunta-Thema in der Kuppel der neuen Sakramentskapelle auch damit erklärt werden, dass die von Abt Leone Pavoni in Auftrag gegebene Marienkuppel in der neuen Kuppel nun in größeren Dimensionen wiederholt werden sollte, um so die Grandiosität der neuen Aufstellung augenfällig werden zu lassen.

3697 S. o. Fn. 2157.

3698 S. o. Fn. 2178.

3699 S. o. S. 677.

der linken Kapellenwand der Cappella Ranieri nB nach,³⁷⁰⁰ sodass die Vermutung naheliegt, Pavoni hätte das bisherige Altarbild bereits jetzt innerhalb der Kapelle verlagert und so ihr mariologisches Thema bekräftigt.

Die Arbeiten an der im Vertrag erstgenannten Kapelle, die mit der Cappella Ranieri aB zu identifizieren ist, könnten dann der Herrichtung als Kreuzigungskapelle gedient haben, wie sie dann Giovanni Francesco Morelli in seinem Reiseführer von 1683 beschrieben hat. Diese Rekonstruktion erscheint auch deshalb wahrscheinlich, weil bei einer Allokation der Kreuzkapelle in der Cappella Andromaca das Kreuz des Giovanni Tedesco am Altar und die großformatigen Wandbilder Gessis an den Seitenwänden Domenico Alfani Himmelfahrt Mariens aus der Kapelle verdrängt hätten. Sie hätte dann 1760 bei der Neuausstattung der Kapelle wieder in diese zurückverlegt werden müssen, sodass sie dann durch Serafino Siepi 1822 an deren linken Seitenwand hätte dokumentiert werden können.³⁷⁰¹ Dieser Hergang erscheint weitaus unwahrscheinlicher, als dass das ursprüngliche Altarbild der Cappella Andromaca einfach in dieser Kapelle die Zeit bis in das 19. Jahrhundert überdauert hätte.

Nach einer Zahlung in das „Deposito del Giglio“ im März 1640³⁷⁰² sind durch Rechnungsbucheinträge umfangreiche Arbeiten an der Capella del Giglio (anhand des transkribiert vorliegenden Materials jedoch nicht aber an einer anderen Kapelle außer der Benediktskapelle!) überliefert. So werden im Januar 1644 Zahlungen für Glaserarbeiten, an einen Maurermeister Antonio und an einen Stuckateur („stuccatore“, also wohl Belardino Quadri) geleistet.³⁷⁰³ Im Februar folgen Zahlungen für Sand, Sägearbeiten, Putz, Kalk, und „Weiß“ („bianco“) sowie für Farben an den Stuckateur (Belardino Quadri).³⁷⁰⁴ In diesem Monat erfolgt außerdem eine Zahlung für Kosten in Zusammenhang mit der Translation der Madonna del Giglio.³⁷⁰⁵ Im März 1644 erhalten noch ein Meister Vincenzo für Farben und der Maurermeister Antonio für zwei Tagessätze Zahlungen sowie der Stuckateur (Belardino Quadri) für Putz und „Weiß“. Außerdem werden neben weiteren Arbeiten erneut Kalk, Sand und Maurerarbeiten „per coprire il volto della spetiarìa“ bezahlt, was an dieser Stelle nicht aufgelöst werden kann.³⁷⁰⁶

Nimmt man die bisherigen Betrachtungen zusammen, drängt sich die Vermutung auf, dass unter Abt Leone Pavoni, mindestens aber im späteren Verlauf

3700 Siepi 1822b, S. 593 f. Zu Domenico Alfani s. A. Pinelli, s. v. Alfani, 3. Domenico di Paride, in: *AKL* II, (1992), S. 36 f.

3701 S. u. Fn. 4034.

3702 ASpi, L. E. 196 (Lonzini, et al. 2014 = 136 Lamberti) *Giornale* (1638–1642), S. 16v, transkribiert in Lolli 2019, S. 198; Datierung dort „Marzo 1639“.

3703 ASpi, L. E. 196 (Lonzini, et al. 2014 = 136 Lamberti) *Giornale* (1638–1642), S. 171r, transkribiert in Lolli 2019, S. 198 f.; Datierung dort „Gennaro 1643“.

3704 ASpi, L. E. 196 (Lonzini, et al. 2014 = 136 Lamberti) *Giornale* (1638–1642), S. 173r, transkribiert in Lolli 2019, S. 199; Datierung dort „Febrero 1643“.

3705 ASpi, L. E. 196 (Lonzini, et al. 2014 = 136 Lamberti) *Giornale* (1638–1642), S. 173v, transkribiert in Lolli 2019, S. 199 f.; Datierung dort „Febrero 1643“.

3706 ASpi, L. E. 196 (Lonzini, et al. 2014 = 136 Lamberti) *Giornale* (1638–1642), S. 175r, transkribiert in Lolli 2019, S. 200; Datierung dort „Marzo 1643“.

der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts drei Kapellen mit einem je einheitlichen, konsequent übergreifenden liturgisch-künstlerischen Programm ausgestattet worden sind. Dabei wurde in zwei der drei Kapellen (in der Benediktiskapelle gehörte Fabrizio Benediktsbild offenbar zum um 1623–24 geschaffenen Vorbestand) jeweils ein neues Altarbild geschaffen bzw. dorthin verlagert, das offenbar einem bereits vorhandenen oder neu geschaffenen Altarpatrozinium entsprach. Im gleichen Zuge wurden an den Seitenwänden Bilder aufgehängt, die zur gleichen Thematik wie das Altarbild bzw. sein Patrozinium gehörten, bzw. es wurden bei zeitgenössischen Malern solche Bilder in Auftrag gegeben. Erst so wurde nun offenbar aus der Cappella Carlo mit ihrer ursprünglichen Christi-Himmelfahrts-Thematik die „Benediktiskapelle“ und aus der Cappella Leona/Pantasilea (der Cappella Ranieri aB) mit ihrer ursprünglichen Verkündigungsthematik eine „Kreuzigungskapelle“. Die bereits seit ihrer Gründung bestehende Mariä-Himmelfahrts-Thematik der Cappella Andromaca Baglioni (später Cappella Ranieri nB) wurde durch die Einbringung eines Kultbildes etwas allgemeiner mariologisch aufgefasst, während die Cappella Vibi von diesen Umgestaltungen nicht erfasst wurde, wohl, weil deren Funktion als Sakramentskapelle durch Minos Altarwerk bereits seit dem 15. Jahrhundert festgeschrieben war.³⁷⁰⁷

In der Kreuzigungskapelle geschah die Verlagerung des bei Crispolti ja noch im rechten Seitenschiff nachweisbaren ehemaligen Lettnerkreuzes von S. Pietro an einen dort neu geschaffenen Kreuzigungsalter (Abb. 152 und 154). Die beiden bei Francesco Gessi in Auftrag gegebenen Bilder stellten nun die gesamte Kapelle unter die durch das Altarpatrozinium vorgegebene Kreuzigungsthematik und erweiterten die Kreuzigungsgeschichte inhaltlich um Darstellungen des Garten Gethsemane und der Begegnung mit Veronika. Gleichzeitig unterstrichen sie durch ihre formale Gestaltung die Ausrichtung des Raumes auf den Kapellenaltar hin, indem beide durch diagonal aufsteigende Linien auf diesen hin ausgerichtet sind, während von ihm die Beleuchtung der Szenen zu kommen scheint (vgl. Abb. 755 und 757, heute in der Cappella Ranieri nB). Möglicherweise geschah dies jedoch bereits im Jahre 1616, da laut Bini in diesem Jahr sechs lichttragende Engel gefertigt wurden, die in der Kreuzigungskapelle Aufstellung finden sollten, und von denen sich seit deren Abriss im Jahre 1760 vier Engel auf den seitlichen Chorschranken von S. Pietro befinden (Abb. 253, 338, 422 und 533) und zwei in der Pfarrkirche S. Costanzo.³⁷⁰⁸ Allerdings ist bei den Datierungen Binis, wie gleich erneut deutlich werden wird, große Vorsicht angebracht; womöglich ist die Schaffung der Kapelle durchweg doch Abt Pavoni zuzuschreiben.

Doch selbst wenn man jedoch davon ausgehen möchte, dass der Kreuzigungsalter in der Mitte des 17. Jahrhunderts bereits in der Cappella Leona/Pantasilea

3707 Auch wurde hier die Gewölbedekoration, die die Marienikonographie der Cappella Ranieri nB fortführte, zu Pavonis Zeit nicht angetastet, s. o. S. 677.

3708 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 234; Nachweis hier nicht ganz klar (bezieht sich hierauf der Nachweis „[ASPi,] Mazzo LXIII n. 134“?). Ähnlich Manari, der berichtet, dass die Kreuzigungskapelle einmal eine der am reichsten geschmückten Kapellen in S. Pietro gewesen sein soll, Manari 1865a, S. 57.

(der Cappella Ranieri aB) bestanden hatte, ist dennoch zu unterstreichen, dass es Abt Pavoni war, der die großen Leinwandbilder bei Francesco Gessi in Auftrag gab und dadurch erst den gesamten Kapellenraum ikonographisch und formal auf das Altarpatrozinium hin ausrichtete. Zeitlich wäre die in Altar- und Seitenwandbespielung ähnliche einheitliche Gestaltung der Benediktiskapelle entsprechend der Lebensdaten der beteiligten Künstler Fabrizi und Fiammenghino durchaus Pavoni zuordbar, während Pavoni als Auftraggeber für die Gestaltung der Cappella Ranieri nB als Marienkapelle direkt greifbar ist. Auffällig ist jedenfalls, dass lediglich zwei Altarbilder aus vorbestehenden Bildwerken bestehen, während die übrigen Teile der Dekorationen bei Künstlern in Auftrag gegeben wurden, die vom Ende des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts gelebt haben.

Ungeklärt bleibt die Frage, was mit dem Terrakotta-Altarbild mit einer Verkündigungsdarstellung geschah, das anlässlich der Niederlegung der Cappella Pantasilea/Leona (der Cappella Ranieri aB) nachweisbar ist und aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustands bei dem 1760 erfolgten Umzug der Ranierikapelle in die benachbarte Cappella Andromaca als für das Altarbild der neuen Kapelle ungeeignet verworfen wird.³⁷⁰⁹ Nach dem Quellenbefund ist es allerdings nicht erforderlich, dass diese Darstellung 1760 das (alleinige) Altarbild in der Cappella Ranieri aB gebildet hat; zur Erklärung des Quellenbefundes würde es ausreichen, dass sich die Ranieri noch erinnern konnten, dass dieses Bild einmal das Altarbild ihrer zwischenzeitlich zu einer Kreuzigungskapelle transformierten Familienkapelle gebildet hat.

Ein zweites Bild, dessen Hängungsort nach der Umgestaltung der Cappella Leona/Pantasilea in eine Kreuzigungskapelle unter Abt Pavoni rekonstruiert werden müsste, wäre die für Medea Montemellini (die Tochter der Kapellengründerin Leona di Bolsena) 1530/31 durch Polidoro Ciburri geschaffene Heimsuchung Mariens. Dieses Bild hängt heute in der Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro (Abb. 921).³⁷¹⁰ Serafino Siepi behauptet 1822, dass im südlichen Querhausarm eine Heimsuchung Domenico Alfani an die Stelle der 1797 vom französischen Besatzungsregiment requirierte Gottvater-Lünette von Peruginos Altarwerk aufgehängt worden sei (Abb. 156). Das Bild sei damals aus dem „Definitorium“ des Klosters hierhin verlagert worden.³⁷¹¹ Wenn man – wie dies unten argumentiert wird – davon ausgehen möchte, dass es sich dabei in Wahrheit um Polidoro Ciburris Heimsuchungsdarstellung von 1530/31 gehandelt hatte, so liegt es nahe davon auszugehen, dass dieses Bild anlässlich der Umgestaltung der Cappella Leona/Pantasilea in das „Definitorium“ des Klosters gelangt ist, weil in der Kapelle aufgrund von Pavonis Umwidmung und der damit einhergehenden neuen Kapellenausstattung schlicht nicht mehr genügend Platz für Ciburris Heimsuchung bot.³⁷¹²

3709 S. o. Fn. 2157.

3710 S. o. Fnn. 2166 und 2167.

3711 S. u. Fn. 4023.

3712 S. u. S. 1255 f.

c) Die Einrichtung einer Bildergalerie im Kircheninneren durch Abt Leone Pavoni in den 1640ern und ihre Ergänzung um 1680

Im auf die Beschreibungen der Kapellen folgenden Passus behauptet Giovanni Morelli nun, dass sich in der Kirche in Stuckrahmen viele Bilder befunden hätten. Er zählt nun einige dieser Bilder auf, ohne sie jedoch näher zu lokalisieren. Zunächst nennt er viele Kopien nach Perugino von Sassoferrato (d. h. Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, 1609–1685; tatsächlich handelt es sich um Kopien nach Raffael).³⁷¹³ Darunter habe sich eine Verkündigung befunden; eine solche hängt spätestens seit 1774 zwischen dem zweiten und dem dritten Altar im linken Seitenschiff von S. Pietro (Abb. 154–158 und 271 f.).³⁷¹⁴ Die von Morelli genannte Darstellung der Unbefleckten Empfängnis („vna Concezione“) hatte sich seit spätestens 1774 zwischen dem ersten und zweiten Seitenaltar im linken Seitenschiff befunden, bevor sie im Jahre 1813 im Zuge der Unierung des Kirchenstaats mit Frankreich durch den französischen Unterpräfekten zusammen mit zahlreichen weiteren Bildern requiriert worden war (Abb. 154 f.).³⁷¹⁵ Cristina Galassi hat die schon zuvor vorgeschlagene Identifikation des Bilds über die Quellen zu seiner Requirierung und seiner weiteren Provenienz als jene Himmelfahrt Mariens bzw. Unbefleckte Empfängnis von Sassoferrato bestätigt, die im Depot des Musée Massey in Tarbes verwahrt wird (Abb. 267 a).³⁷¹⁶ Wie das Bild in den vom Format her abweichenden Rahmen eingepasst war, ist unbekannt (vgl. Abb. 266). Die „Grablege Christi“ wird

3713 Morelli 1683, S. 52. Lebensdaten von Sassoferrato: M. Goering, s. v. Salvi, Giovanni Battista, gen. Sassoferrato, in: *ThB* XXIX (1935), S. 361–363.

3714 Galassi 1774, S. 59; Orsini 1784, S. 36; Galassi 1792, S. 53; Siepi 1822b, S. 599; Manari 1865a, S. 55; De Stefano 1902a, S. 21; Kauffmann 1987, S. 474; Siciliani 1994, S. 33; ausführlich Macé de Lépinay 1976, S. 40 f. mwL und Blasio in: Galassi 2017a, S. 212–215.

3715 Morelli 1683, S. 52; Galassi 1774, S. 60; Orsini 1784, S. 37 (ohne genaue Ortsangabe); Galassi 1792, S. 55 f. Zu der Requisition von 1813 s. u. Fn. 3996.

3716 Macé de Lépinay 1976, S. 39 f. mwL; Macé de Lépinay 1990, S. 103 mwL (1812 in den Louvre, 1955 in das Musée Massey in Tarbes, inzwischen wieder im Louvre); Galassi 2010, S. 75–77; Cavatorti in: Galassi 2017a, S. 234–237 und Farnedi 2017, S. 295 f. Galassi berichtet mit Bezug auf die frühere Literatur, das Werk sei zwischen 1635 und 1650 erschaffen worden. Die Zuschreibung von Francesco Maria Galassi, das Werk sei eine Kopie nach Raffael, sei irrig (vgl. aber Galassi 1774, S. 59; Galassi 1792, S. 55 f.). Cristina Galassi berichtet weiter, das Bild sei 1810 in die Kataloge der Kommission aufgenommen worden, der Pietro Fontana vorgesessen habe. Da das Bild zur Zeit der Restitutionen in den Appartements des Königs aufbewahrt wurde, habe es Canova in Paris gelassen. Im Jahr 1955 hat es der Louvre für eine gewisse Zeit dem Musée Massey in Tarbes überlassen, Galassi 2004, S. 75, Fn. 56 meN und weiterer Literatur, S. 13, S. 81, Fnn. 100 f. und S. 108, Fn. 17. Das Bild ist inzwischen wieder im Louvre in Paris ausgestellt (Cavatorti in: Galassi 2017a, S. 234, 236; <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059340>; Zugriff am 27. Oktober 2023). Sassoferrato hat sein Bild aus Werken Guido Renis heraus entwickelt, nämlich dessen Himmelfahrt Mariens in S. Francesco Neri in Perugia (heute Musée des Beaux-Arts in Lyon) und dessen Unbefleckte Empfängnis aus dem Metropolitan Museum in New York (zusätzlich zur oben genannten Literatur auch Galassi 2017b, S. 49). Die Ikonographie bleibt bei Sassoferrato durch die Verschmelzung unklar.

wohl mit Sassoferratos auf 1639 datierter Kopie der Haupttafel von Raffaels Pala Baglioni bzw. der „Deposizione Borghese“ zu identifizieren sein (Abb. 284), die bis 1608 in der Familienkapelle der Baglioni in S. Francesco al Prato in Perugia hing und heute in der Villa Borghese in Rom betrachtet werden kann (Abb. 285). Die Kopie in S. Pietro hängt auch heute noch zwischen den Eingängen der Cappella Vibi und der Cappella Ranieri im linken Querhausarm (Abb. 154–158 sowie 283).³⁷¹⁷ Schließlich befindet sich die von Morelli genannte „Judith“ mit dem Kopf des Holofernes seit spätestens 1774 und noch heute rechts vom Eingang zur neuen Sakramentskapelle (Abb. 154–158 sowie 278 und 279).³⁷¹⁸ All diese Bilder sind also *nach* der Abfassung von Cesare Crispoltis Führer entstanden, und es erscheint als sehr wahrscheinlich, dass sie alle außer der Immacolata noch dort hängen, wo Morelli sie vor 1683 gesehen hatte.

Des Weiteren gibt Morelli an, dass sich „auf der rechten Seite, wenn man eintritt“, Bilder von Giacinto Cimignano (bzw. in späteren Quellen Giacinto Gimignani, 1606–1681) befunden hätten.³⁷¹⁹ Auch diese Kunstwerke scheinen sich durch spätere Reiseführer lokalisieren zu lassen. So befand sich seit spätestens 1774 und bis mindestens 1822 Gimignanis Darstellung des Pietro Abate, der die fallende Säule stützt (Abb. 363), an der Stelle des ersten, westlichsten Bildes an der Südwand des rechten Seitenschiffs (Abb. 154–156 und 345), wo sich noch 1597 laut Crispolti ein Altar mit dem Holzkreuz des Giovanni Tedesco befunden hatte (Abb. 150–153 und 270). Diese Pietro-Abate-Historie Gimignanis wird von der

3717 In den Peruginer Quellen wird Raffaels Grablege oft „Pietà Baglioni“ genannt, weil sie bis 1608 in S. Francesco al Prato in Perugia hing; Galassi 1774, S. 48; Orsini 1784, S. 26; Galassi 1792, S. 43; Siepi 1822b, S. 594; Gambini 1826, S. 42; Manari 1865a, S. 55, Fn. 1; De Stefano 1902a, S. 24; Kauffmann 1987, S. 473; Siciliani 1994, S. 37; ausführlich Macé de Lépinay 1976, S. 42 f. Die Datierung kam 2013 bei einer Restaurierung durch Giovanni Manuali zum Vorschein; so steht auf dem Rand des blauen Kleids von Nikodemus „MDCXXXIX“ (Blasio in: Galassi 2017a, S. 208).

In der Galleria Nazionale dell’Umbria hängt noch eine weitere Kopie von Raffaels Grablege. Sie wurde 1608 von Cavalier d’Arpino anlässlich der Entfernung der Pala Baglioni aus S. Francesco al Prato erstellt (Abb. 286). Scipione Borghese, in dessen Auftrag die Verlagerung geschah, wollte damit für Braccio Baglioni einen Ausgleich schaffen; vgl. Borgnini 2005, S. 690 f. Vgl. zu diesem Bild außerdem Tomassini, Irene, s. v. Cavalier d’Arpino: Trasporto di Cristo al sepolcro, in: <https://gallerianazionale dellumbria.it/opere/120/trasporto-di-cristo-al-sepolcro/>; Zugriff am 30. August 2020; inzwischen offline). S. zu den zwei Versionen der Grablege Christi in der Galleria Nazionale dell’Umbria Delogu in: Galassi 2017a, S. 202–205 und zu Sassoferratos Kopie Blasio in: Galassi 2017a, S. 206–209.

3718 Galassi 1774, S. 49; Orsini 1784, S. 27; Galassi 1792, S. 44; Siepi 1822b, S. 594; Gambini 1826, S. 42; Manari 1865a, S. 55; De Stefano 1902a, S. 23; Kauffmann 1987, S. 473; Siciliani 1994, S. 36; ausführlich Macé de Lépinay 1976, S. 41; Macé de Lépinay 1990, S. 96 f.; Galassi 2010, S. 75 und Cavatorti in: Galassi 2017a, S. 230–233.

3719 Morelli 1683, S. 52. Laut Galassi, Orsini und Siepi stammte Giacinto Gimignani aus Pistoia und war Schüler des Pietro da Cortona, Galassi 1774, S. 27; Galassi 1792, S. 24; Orsini 1784, S. 9; Siepi 1822b, S. 581. Lebensdaten des Künstlers nach U. V. Fischer Pace, s. v. Gimignani (Gemignani; Geminiani), Giacinto, in: *AKL* LIV (2007), S. 295–300, hier S. 295.

späteren Literatur in das Jahr 1679 datiert (Abb. 154–156).³⁷²⁰ Im selben Zeitraum hing außerdem Gimignanis Darstellung des heiligen Benedikt, der König Totila zurechtweist (Abb. 923), an der Stelle, die sich heute zwischen dem ersten und dem zweiten Seitenaltar des südlichen Seitenschiffs befindet (Abb. 353),³⁷²¹ sowie dessen Darstellung Christi, der Petrus die Herde anvertraut (Abb. 924), zwischen dem zweiten und dem dritten Seitenaltar (Abb. 357 sowie insgesamt Abb. 154–156).³⁷²² Beide Bilder befinden sich heute in der Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro in Perugia. Außerdem sind für das Kircheninnere von S. Pietro seit spätestens 1774 zwei weitere Bilder von Giacinto Gimignani nachweisbar, die auch heute noch am selben Ort hängen. So wird der Zugang zum heutigen Verkaufsraum am Westende des nördlichen Seitenschiffs, der ehemaligen Cappella S. Sebastiano links durch die Vorstellung der heiligen Placidus und Maurus durch ihre Eltern gegenüber dem heiligen Benedikt³⁷²³ und rechts durch die Errettung des heiligen Placidus durch Benedikt³⁷²⁴ flankiert, zwei Gemälden, die aus dem Jahr 1677 stammen. Es liegt nahe anzunehmen, dass auch diese bereits zur Zeit Morellis im Kircheninneren von S. Pietro angebracht gewesen waren, auch wenn er diese nicht ausdrücklich nennt (Abb. 154–158, sowie Abb. 259–260a und 262–263a). Wie besonders im Streiflicht deutlich wird, sind beide Bilder nachträglich erheblich vergrößert worden, um ihr heutiges Maß zu erreichen (Abb. 260a und 263a). Wahrscheinlich sind sie also ursprünglich nicht für ihre Hängung im Kontext der anderen großformatigen Bilder im Kircheninneren von S. Pietro geschaffen worden.

Laut Morelli hätten sich des Weiteren „auf die Sakristei zu“ („incontro alla Sagrestia“) zwei Bilder von Giovanni Domenico Cerrini (1609–1681) befunden; dementsprechend dürften die seit 1774 nachweisbar den Zugang aus dem südlichen Querhausarm in den Chorbereich flankierenden Darstellungen von Johannes dem Täufer rechts und einer Madonna lactans links bereits zu Morellis Zeiten am selben Ort gehangen haben (Abb. 154–158, sowie Abb. 374–377).³⁷²⁵ Schließlich nennt

3720 Galassi 1774, S. 27; Orsini 1784, S. 9; Galassi 1792, S. 24; Siepi 1822b, S. 581; Gambini 1826, S. 39 (ohne Datierung). Sie befindet sich heute zwischen dem ersten und zweiten Seitenaltar im rechten Seitenschiff.

3721 Galassi 1774, S. 28 f.; Galassi 1792, S. 24 f.; Orsini 1784, S. 13; Siepi 1822b, S. 581; Gambini 1826, S. 39; Manari 1864a, S. 53 f., allerdings ohne Ortsangabe.

3722 Galassi 1774, S. 29; Galassi 1792, S. 25; Orsini 1784, S. 14 mit Bewertung; Siepi 1822b, S. 582; Gambini 1826, S. 40 (in diesem Bereich ohne exakte Lokalisierung).

3723 Galassi 1774, S. 60 f.; Galassi 1792, S. 56; Orsini 1784, S. 37; Siepi 1822b, S. 600; Gambini 1826, S. 43; Manari 1865a, S. 54 (ohne Ort); De Stefano 1902a, S. 21.

3724 Galassi 1774, S. 61; Galassi 1792, S. 56; Orsini 1784, S. 37; Gambini 1826, S. 43; Manari 1865a, S. 54; De Stefano 1902a, S. 20.

3725 Galassi 1774, S. 32; Orsini 1784, S. 20; Galassi 1792, S. 27 f.; Siepi 1822b, S. 584; Gambini 1826, S. 40; Manari 1865a, S. 55; De Stefano 1902a, S. 19; Kauffmann 1987, S. 472.

Eine querformatige Variation der Madonna lactans hängt heute in der Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia (Abb. 378). Sie stand ursprünglich auf dem Altar der Casa della Missione und zeigt im Kern dieselbe Komposition wie das Bild in S. Pietro. Das zentrale Figurenpaar ist allerdings um einen sich von rechts nähernden kindlichen Johannes den Täufer im Vordergrund und zwei alte Heilige (offenbar der heilige Joseph

Morelli zwei Bilder von Giovanni Ventura Salimbene (in der späteren Literatur Ventura Salimbene aus Siena, um 1568 – vor 1613).³⁷²⁶ Diese wurden, wie oben bereits herausgearbeitet worden ist, ursprünglich für die Seitenwände der im Zuge der Umgestaltungsmaßnahmen von ca. 1591–1609 errichteten Cappella degli Angeli am östlichen Ende des rechten Seitenschiff-Arms gemalt (Abb. 150–153);³⁷²⁷ Galassi datiert sie auf das Jahr 1602.³⁷²⁸ Da Morelli sie im Kircheninneren verortet, dürften sie bereits 1683 an den Stellen gehangen haben, wo sie im Falle der Darstellung der Pestprozession Gregors des Großen bis heute (Abb. 154–158, sowie 360 f.) und im Falle des Bildes König Davids, der zwischen den Sündenstrafen wählt, nachweisbar von spätestens 1774 bis mindestens 1826 gehangen haben (Abb. 154–156 sowie Abb. 356), nämlich links des dritten Seitenaltars,³⁷²⁹ bzw. rechts des ersten Seitenaltars³⁷³⁰ im südlichen Seitenschiff.

Offenbar waren zu Morellis Zeit noch weitere Bilder im Inneren von S. Pietro aufgehängt, denn er spricht von „anderen Bildern, die Kopien von hervorragenden Vorlagen darstellen“, deren Erschaffer er trotz intensiver Recherchen nicht habe ermitteln können („& altri copiati benissimo da ottimi Originali, de quali fin’ora con tutte le diligenze da me fatte, non ne ho potuto penetrare gl’Artefici“).³⁷³¹ Allerdings sind die einzigen für das Innere von S. Pietro zu irgendeiner Zeit nachweisbaren

links und die heilige Elisabeth bzw. Anna rechts) im Hintergrund ergänzt. Außerdem sind die Puttenköpfe im Bild der Galleria Nazionale auf zwei reduziert und anders angeordnet.

Die Alten sind stark verschattet gegeben und bewirken bei dem zentralen Figuren paar keine mimische oder physische Reaktion. Sie könnten der in S. Pietro vorhandenen Komposition also für das Bild der Galleria Nazionale nachträglich hinzugefügt worden sein. Anders verhält es sich allerdings mit Johannes dem Täufer: Er scheint dem Jesus-kind etwas zu reichen (das sonst übliche Ecce-Homo-Spruchband?) und hat den Mund zum Sprechen geöffnet. Der auch im Bild in S. Pietro, dort aber ins Nichts gehende deutliche Seitenblick Jesu trifft nun eindeutig Johannes und ist als Gestus des Zuhörens zu verstehen. Damit scheint zumindest das Vorhandensein des Johannes die ältere Kompositionsvariante des Bilds zu sein. Die relative Datierung zwischen beiden Bildern ist auf diese Weise jedoch immer noch nicht möglich, da Cerrini offenbar häufig ältere Kompositionen wiederholte und variierte, sodass noch mehr Varianten dieses Bilds existieren könnten, vgl. Tomassini, Irene, s. v. Gian Domenico Cerrini: Sacra Famiglia con san Giovannino e sant’Anna, in: <https://gallerianazionale dellumbria.it/opere/160/sacra-famiglia-con-san-giovannino-e-sant-anna/> (Zugriff am 30. August 2020; inzwischen offline).

3726 Morelli 1683, S. 53; Lebensdaten: W. Stechow, s. v. Salimbeni, Ventura, gen. Bevilacqua, in: *TbB* XXIX (1935), S. 345 f. Vgl. zu dem Künstler auch Ambrosini Massari, et al. 2005, S. 370–393.

3727 S. o. Fn. 2548.

3728 Galassi 1774, S. 29; Galassi 1792, S. 24.

3729 Galassi 1774, S. 29; Galassi 1792, S. 25; Orsini 1784, S. 14; Siepi 1822b, S. 582; Gambini 1826, S. 40 (in diesem Bereich ohne genaue Lokalisierung); De Stefano 1902a, S. 17 (datiert es fälschlicherweise auf 1662); Kauffmann 1987, S. 471.

3730 Galassi 1774, S. 28; Orsini 1784, S. 11; Galassi 1792, S. 25; Siepi 1822b, S. 581 f.; Gambini 1826, S. 39. Dieses Bild ist später verlagert worden, s. u. Fn. 4094.

3731 S. zu den weiteren, neben den verlagerten Predellenbildern Peruginos von Morelli genannten „kleinen Bildern“ („quadretti“) unten S. 1176 ff.

Kopien jene von Eusebio da S. Giorgio nach Perugino und von Sassoferrato nach Raffael, die Morelli ja bereits aufgezählt hatte. Es wird sich daher bei den weiteren Bildern um originale Schöpfungen gehandelt haben. Diese sind offenbar mit jenen Bildern zu identifizieren, die frühestens seit Galassi in S. Pietro dokumentiert sind, und für die keine Anhaltspunkte bestehen, wonach sie erst nach dem Erscheinen von Morellis Führer im Jahre 1683 an die bei Galassi greifbaren, oft mit den heutigen übereinstimmenden Aufstellungsorte im Kircheninneren von S. Pietro gelangt sind. Diese Bilder stammen fast durchweg von Malern, die Ende des 16. Jahrhunderts geboren und Mitte des 17. Jahrhunderts gestorben sind, so im rechten Seitenschiff die Darstellung Samsons, der den Tempel von Dagon einreißt, von François Perrier (1590–1650, links vom heutigen Zugang zur Josephskapelle, Abb. 154–158 sowie 362 f.),³⁷³² im linken Querhausarm Guercinos (1591–1666) Darstellung eines Unbekannten (Abb. 154–158 sowie Abb. 296 f.)³⁷³³ und des büßenden Petrus (Abb. 154–158 sowie Abb. 293 f.)³⁷³⁴ sowie Giovanni Lanfrancos (1582–1647) Darstellung Christi am Ölberg (Abb. 154–158 sowie Abb. 287 f.)³⁷³⁵ Hinzu kommt auf der Ostseite des linken Querhausarms (Abb. 154–156) ein Hendrick Berckman (1629–1679) zugeschriebenes Magdalenenbild.³⁷³⁶ Sein Verbleib ist ungeklärt; möglicherweise ist er mit einem (Abb. 926) der zwei Magdalenenbilder in der Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro identisch, von denen eines Sassoferrato zugeschrieben wird (Abb. 925).³⁷³⁷ Eine zeitliche Ausnahme könnte die angeblich von Sebastiano

- 3732** Galassi 1774, S. 30; Orsini 1784, S. 16; Galassi 1792, S. 25; Siepi 1822b, S. 582 f.; Gambini 1826, S. 40 („Di *Francesco Levrier* Borgognone“, in diesem Bereich ohne genaue Lokalisierung); Manari 1865a, S. 54 (ohne näheren Ort); De Stefano 1902a, S. 18; Kauffmann 1987, S. 471; Lebensdaten: N. N., s. v. Perrier, François, gen. Bourguignon, in: *ThB* XXVI (1932), S. 437 f.
- 3733** Galassi 1774, S. 48; Orsini 1784, S. 27; Galassi 1792, S. 43; Siepi 1822b, S. 594; Manari 1864b, S. 550; Gambini 1826, S. 42; De Stefano 1902a, S. 25 f.; Kauffmann 1987, S. 473; Siciliani 1994, S. 36. Galassi, Gambini und Siciliani möchten in dem Portraitierten analog zu Guercinos Petrus einen Paulus sehen. Siciliani bestreitet die Autorschaft Guercinos. Lebensdaten: A. Ziefer, s. v. Guercino (eigtl. Barbieri, Giovanni Francesco), in: *AKL* LXIV (2009), S. 435–440, hier S. 435.
- 3734** Galassi 1774, S. 48; Orsini 1784, S. 27; Galassi 1792, S. 43; Siepi 1822b, S. 594; Gambini 1826, S. 42 („Di *Benedetto Gennari maestro del Guercino da Cento*“); Manari 1864b, S. 550; De Stefano 1902a, S. 26 (17. Jahrhundert, unbekannter Maler, Guercino-Schule); Kauffmann 1987, S. 473; Siciliani 1994, S. 37.
- 3735** Galassi 1774, S. 47; Orsini 1784, S. 26 (andere Zuschreibung); Gambini 1826, S. 42 (fälschlicherweise: „A destra di chi sorte [dalla Cappella Vibi]“); De Stefano 1902a, S. 25; Kauffmann 1987, S. 473; Siciliani 1994, S. 39. Galassi nennt das Werk in seiner dritten Auflage merkwürdigerweise nicht. Zu dem Künstler vgl. Hermann Voss, s. v. Lanfranco, Giovanni, in: *ThB* XXII (1928), S. 309–311.
- 3736** Galassi 1774, S. 47; Orsini 1784, S. 25; Galassi 1792, S. 43; Siepi 1822b, S. 591. Die Zuschreibung erscheint nicht sicher. Vgl. für die Lebensdaten und weitere Angaben U. R., s. v. Berckman (Berckmans), Hendrick, in: *AKL* IX (1994), S. 252. In den Quellen wird Berckman „Arrigo Berkman“ bzw. Berkmanzoon genannt, in der Literatur auch „Berckmans“. Als Vorname wird zuweilen auch das eingedeutschte „Heinrich“ verwendet.
- 3737** In diesem Fall wäre es aufgrund des Malstils naheliegend, Berckman auch die heilige Apollonia (Abb. 927), den heiligen Maurus (Abb. 928) und möglicherweise auch die

del Piombo (1485–1547) geschaffene Pietà an den seitlichen Chorschranken auf der Südseite des Chores bilden, sofern es sich nicht – was wahrscheinlich ist – um eine spätere, ebenfalls in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschaffene Kopie handelt (Abb. 154–158, sowie 380f.).³⁷³⁸ Möglicherweise haben zu Morellis Zeit auch bereits zwei offenbar kleinformatige Bilder in S. Pietro gehangen, die erstmals von Galassi genannt und Raffaello Sanzio zugeschrieben werden, nämlich ein toter Christus, der von den treuen Frauen beweint wird, und eine Madonna mit einigen Engeln. Galassi berichtet, sie hätten sich über den Türen zur Sakristei und zum Konvent im rechten Querhausarm befunden (Abb. 154f.).³⁷³⁹ Ein weiteres Bild lässt sich über den Bericht Galassis über die Verlagerung des Epitaphs des Bischofs Sigismund Herberstein an den nördlichen Vierungspfeiler von S. Pietro im Jahr 1760 rekonstruieren (Abb. 298–300). An dieser Stelle hätte sich laut seinen Angaben nämlich bis dahin das Bild der Maria Magdalena mit einem Engel befunden (Abb. 154f.).³⁷⁴⁰

Morelli nennt außerdem noch ausführlich, welche Bilder sich zu seiner Zeit in der Sakristei von S. Pietro befunden hatten; dabei handelt es sich neben den Predellentafeln Peruginos um kleinformatige Bilder, wie sie dort teilweise auch heute noch in einheitlich erscheinenden Stuckrahmungen betrachtet werden können (Abb. 900–903). Auf die diesbezüglichen Angaben Morellis wird im Folgenden noch ausführlich einzugehen sein.³⁷⁴¹ Gestanden habe in der Sakristei auch das heute noch vorhandene Bronze-Kruzifix von Alessandro Algardi (1598–1654; Abb. 905e).³⁷⁴² Abschließend nennt Morelli die drei großen Ölbilder mit Gastmahl-Ikonographien, die Giorgio Vasari für das Refektorium von S. Pietro gemalt hatte, und die sich zu Morellis Zeit noch ebendort befanden (Abb. 804–806).³⁷⁴³

Damit lässt sich feststellen, dass bereits zur Zeit Morellis im Kircheninneren von S. Pietro eine Bildergalerie vorhanden war, die wesentliche Teile der heute in S. Pietro hängenden Bildwerke umfasste, wenn diese auch in Teilen einer anderen Hängung unterlagen. Von einer Bildergalerie kann deshalb gesprochen werden, weil der ganz überwiegenden Zahl der Bilder keinerlei liturgische Funktion zukam; sie waren weder Altarbilder noch Teil einer übergeordneten, auf einen Altar bezogenen Ikonographie noch etwa eines Kreuzwegs. In diesem Zusammenhang ist zu

heilige Katharina (Abb. 928a) zu geben (s. a. u. Fn. 3761). Für die Zuschreibung des anderen Magdalenenbilds an Sassoferrato s. Fnn. 3759 und 3760.

- 3738** Galassi 1774, S. 30. Für eine spätere Kopie spricht sich aus: Orsini 1784, S. 18f., vermittelnd dann Galassi 1792, S. 26. Den Streit beschreibend: Siepi 1822b, S. 583. „Schule des Sebastiano del Piombo“: Manari 1864b, S. 552; De Stefano 1902a, S. 18; Kauffmann 1987, S. 471.
- 3739** Galassi 1774, S. 31 f.; Galassi 1792, S. 27; Orsini 1784, S. 19. S. a. Galassi 2006, S. 25, Fnn. 50f.
- 3740** S. u. Fn. 3916.
- 3741** S. u. S. 1176f.
- 3742** Ibid., S. 54; zu dem Künstler vgl. A. Moro, s. v. Algardi, Alessandro, in: *AKL* II (1992), S. 65–68.
- 3743** Morelli 1683, S. 55. Diese Bilder hatte auch bereits Lancellotti als besonders erwähnenswert befunden, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.], S. 224r p. v. = p. n.

betonen, dass es offenbar in S. Pietro zu diesem Zeitpunkt nur zwei Seitenaltäre gab, also den des „heiligen Hieronymus“ und den des heiligen Maurus, wobei die genaue Lokalisierung des letztgenannten Altars zur Zeit Morellis allerdings noch zu klären ist. Die Stufen des Altare di S. Girolamo und des Altars mit einer Mariendarstellung („quello della Madonna“) ließ der Vikar des Sakristei, P.D. Giovanni Battista, 1642 bemalen; womöglich steht diese Stiftung in Zusammenhang mit den Umgestaltungen Pavonis.³⁷⁴⁴

Es fällt schwer, die Hängung stringent zu interpretieren. Es existieren zwar zahlreiche Schwerpunktsetzungen, doch sind diese in der räumlichen Hängung oft nicht konsequent durchgehalten worden. So hängen zwar, wie im Falle Sassoferatos, Guercinos oder Cerrinis die Bilder eines Malers oft in einem engen räumlichen Zusammenhang, im Falle von Gimignani oder Sermei ist das jedoch nicht der Fall.

Weitere räumliche Schwerpunktsetzungen scheinen künstlerischen Aspekten zu folgen; oft ergibt sich eine Gruppierung nach Malschulen oder stilistischen Gemeinsamkeiten. So befinden sich alle großformatigen Kopien nach Raffael im östlichen Bereich des linken Seitenschiffs und dem linken Querhausarm. In beide Querhausarme wurden offenbar Bilder aus der Bologneser Schule gehängt. In S. Pietro sind außerdem mit den Bildern Gimignanis und Perriers solche Bilder vorhanden, die in der Nachfolge Poussins bzw. Lorrains zu stehen scheinen; diese hingen zur Zeit Morellis im südlichen und nördlichen Seitenschiff, waren dort aber von zahlreichen Bildern anderer stilistischer Ausprägungen, nämlich denen Salimbenes und Sermeis, gemischt.

Des Weiteren lassen sich programmatische Schwerpunktsetzungen rekonstruieren; so werden im linken Querhausarm ansonsten die Bilder verzweifelter Einzelpersonen gezeigt (Berckman, Guercino und Lanfranco), und es scheint ein Benedikt-Zyklus zu existieren, der jedoch räumlich schon deutlich schwerer zu fassen ist. Dieser umfasst die beiden Bilder Gimignanis aus dem linken Seitenschiff, sowie im rechten Seitenschiff das Bild des Benedikt mit Totila. Hinzufügen mag man dort außerdem Sermeis Altarbild mit einem Wunder des Benedikt-Schülers Maurus von Cesare Sermei und Gimignanis Wunder des Benediktinerheiligen Pietro Abate beim Bau von S. Pietro. Dieses Werk belegt im Übrigen, dass die Bilder Gimignanis offenbar tatsächlich im Auftrag des Klosters S. Pietro erstellt wurden; im übergreifenden Zusammenhang bindet es die Benedikts-Ikonographie auf den lokalen Beitrag des Klosters S. Pietro bei der Benedikts-Nachfolge zurück.

Allerdings stehen die Benedikts-Bilder Gimignanis in den beiden Seitenschiffen nicht in klarer räumlicher Opposition, durchbrochen werden sie von einem der beiden Bilder, die Ventura Salimbene 1602 für die Cappella degli Angeli gemalt hatte. Diese waren der Kapelle offenbar zur Schaffung der Bildergalerie in den Seitenschiffen entnommen worden, jedoch trotz ihrer einheitlichen, auf Gottesstrafen orientierten Ikonographie ohne unmittelbar einsichtigen Grund an zwei weit auseinanderliegenden Stellen im rechten Seitenschiff aufgehängt

3744 S. o. Fn. 2683. P.D. Giovanni Battista ließ in diesem Jahr außerdem das Gitter vor dem Altargrab auf der Rückseite des Hochaltares durch ein neues ersetzen.

worden.³⁷⁴⁵ Im Resultat erscheint die Hängung im rechten Seitenschiff also als wenig konsequent. Dies liegt im Übrigen nicht in der Tatsache begründet, dass hier zwei Altäre integriert werden mussten, wobei einer über ein bereits seit 1470 bestehendes Altarbild verfügte; die Bilder hätten sich trotzdem hier konsequenter nach Künstlern, Inhalten oder Malschulen sortieren lassen.

Einsichtiger scheint die Hängung im Bereich des rechten Querhausarms. So scheint Perriers Bild von Samson, der den Philistertempel einreißt, formal und in seiner Darstellung gewaltiger Ereignisse auf die Bilder Salimbenes Bezug zu nehmen und hängt dementsprechend neben dessen Pestprozession Gregors des Großen. Außerordentlich geschickt erscheint die Hängung der beiden Bilder Domenico Cerrinis. Dabei handelt es sich rechts um eine Johannes- und links um eine Mariendarstellung, die mithin möglicherweise mit dem im Hochaltar-tabernakel befindlichen Kreuz ikonographisch eine Deesis gebildet haben mögen (Abb. 154; vgl. Abb. 338). Diese Konstellation war für die Mönche unmittelbar sichtbar, wenn sie – wie dies üblich gewesen zu sein scheint – aus dem Konvent kommend durch die Öffnung in den rechten seitlichen Chorschranken den Chorbereich betraten. Auf diese Weise würden diese Bilder nicht nur eine (durch Sebastiano del Piombos Pietà ergänzte, und in Opposition zu den Büssern im linken Querhaus stehende) thematische Schwerpunktsetzung auf großformatige Andachtsbilder von Heiligen setzen, sondern direkt auf den liturgischen Zweck des Kirchenraums Bezug nehmen, in dem sie ausgestellt sind.

Fraglich ist nun, wie diese Umgestaltungskampagne zu datieren und kulturhistorisch einzuordnen ist. Es scheint, als ginge sie zumindest in Teilen auf denselben Abt Leone Pavoni zurück, der bereits als Umgestalter von drei Kapellenräumen in Erscheinung getreten ist. Dort war es offenbar Pavonis Bestreben gewesen, Räume einer jeweils einheitlichen religiös-praktischen wie bildprogrammatischen Thematik zu unterwerfen und formal auf einen Schwerpunkt hinzuordnen – wie dies etwa in den drei Seitenkapellen und speziell bei den beiden großen Leinwandbildern Gessis in Bezug auf das Holzkreuz des Giovanni Tedesco der Fall gewesen ist. Ein solches Bemühen um klare räumliche Schwerpunktsetzungen und ein großes Bewusstsein für den umfassenden Gesamttraum findet sich auch an vielen Stellen der Bildergalerie des 17. Jahrhunderts in S. Pietro ebenso wieder wie die geschickte Durchmischung formal- und inhaltlich-künstlerischer mit religiös-praktischen Belangen. Dass es Abt Pavoni war, der die Bildergalerie in S. Pietro konzipiert und begonnen hat, ist auch deshalb wahrscheinlich, weil er als Auftraggeber einer der ausgestellten Künstler direkt greifbar ist. So hatte er bei Sassoferrato mehrere Kopien der Madonna del Giglio in Auftrag gegeben, von denen eine Papst Urban VIII.

3745 Ein weiterer Grund für die Verlagerung der Bilder könnte in dem Umstand bestehen, dass die Kapelle, wie noch zu zeigen sein wird, spätestens im 18. Jahrhundert als Reliquienkapelle genutzt werden wird, indem sie die noch zu Crispoltis Zeit in der Sakristei verwahrten Reliquien aufnimmt.

erbeten hatte und von denen eine andere heute an der rechten Wand der Cappella Vibi hängt (Abb. 157).³⁷⁴⁶

Die Bilder Gimignanis sind allerdings zwischen 1676 und 1679 datiert und müssen entsprechend des Erscheinungsdatums von Morellis Führer vor 1683 in S. Pietro aufgehängt worden sein – also weit nach den Amtszeiten Pavonis (1632–1637, 1642–44) und dessen Tod im Jahre 1653.³⁷⁴⁷ Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine zweite, in den 1670ern realisierte Ausstattungswelle, bei der die von Pavoni angelegte Bildergalerie, möglicherweise basierend auf älteren Planungen ergänzt worden ist. Auf diese Weise könnte auch zu erklären sein, warum die Bilder im rechten Seitenschiff, wo drei Bilder Gimignanis ihren Bestimmungsort fanden, weit weniger konsequent gehängt worden sind als im übrigen Kircheninneren, eben weil nun Pavonis ordnende Hand fehlte. Teile der dortigen Hängung gehen jedoch noch nachweislich auf Pavoni zurück; so ist die Verlagerung der Bilder Salimbenes aus der Cappella degli Angeli, wie das Folgekapitel ergeben wird, sicher in die Regierungszeit dieses Abts zu datieren (Abb. 154). Zu berücksichtigen ist hier ja auch, dass das sicher noch zu Pavonis Regierungszeit gemalte Bild des François Perrier auf die neben ihm hängende Pestprozession Salimbenes inhaltlichen und formalen Bezug nimmt. Der zweiten, um 1680 erfolgten Ausstattungskampagne, die Pavonis Bildergalerie ergänzte, mögen dann auch der Windfang des Meisters Pompeo Dardani zugehören, der in das Jahr 1682 zu datieren ist³⁷⁴⁸ und die beiden Beichtstühle, die erst seit Galassi nachweisbar sind,³⁷⁴⁹ dem Windfang stilistisch aber sehr ähnlich gestaltet sind (vgl. Abb. 154, 184, 255–257 und 342).

In den Quellen tritt Pavoni außerdem als Sammler von Bildern in Erscheinung. So findet sich in seinen persönlichen Erinnerungen eine auf 1647 datierte Auflistung jener Gemälde, die er gesammelt hatte, als er Abt in Assisi und Perugia war. Darunter sind mehrere Stücke, die man wohl mit einzelnen Gemälden identifizieren kann, die zur Zeit Pavonis in der Bildergalerie in S. Pietro und seiner Sakristei nachweisbar sind oder sich heute in der Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro in Perugia befinden. Dabei handelt es sich um einen weinenden Petrus („S. Pietro cornigiato exiit floras flevit“, tats. von Guercino, Abb. 294), eine Kopie des heiligen Placidus

3746 Galassi 1774, S. 52; Galassi 1792, S. 47; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 240. Zum Bild in der Cappella Vibi: Manari 1864b, S. 551 Fn. 2; De Stefano 1902a, S. 25; Macé de Lépinay 1976, S. 43 f.; Macé de Lépinay 1990, S. 120 f.; Galassi 2010, S. 71; Galassi 2013, S. 87–89; Farnedi 2017, S. 294 f. Kopien Sassoferatos der Madonna del Giglio sind noch erhalten in der Chiesa dei Santi Pietro e Prospero in Reggio Emilia (Cavatorti in: Galassi 2017b, S. 190 f.) und in der Kirche S. Pietro in Modena (Cavatorti in: Galassi 2017a, S. 192 f.). In beiden Orten war Leone Pavoni zwischenzeitlich Abt gewesen (Farnedi 2017, S. 292). Eine Kopie ist offenbar auch erwähnt in der Auflistung von Pavonis Bildersammlung von 1647, s. u. Fn. 3754.

3747 Vgl. zu den Amtszeiten und zur Amtsführung von Leone Pavoni Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 239–242.

3748 Galassi 1774, S. 14; Galassi 1792, S. 13; Siepi 1822b, S. 576 f.; Manari 1864a, S. 60 (ohne Jahr); De Stefano 1902a, S. 37 (er nennt ihn „Dardoni“); Gurrieri 1953, S. 32; Siciliani 1994, S. 27. Zum Windfang und den übrigen Schnitzarbeiten des 17. Jahrhunderts in S. Pietro siehe insbesondere Fidanza 2006.

3749 Galassi 1774, S. 27 und 61 f.

und eine der S. Giustina („S. Placido copia, telaro indorato. S. Giustina copia, telaro indorato“, Sassoferato nach Perugino, Abb. 367 und 371), die ausdrücklich als im Reliquiar in der Kirche (offensichtlich S. Pietro!) stehend bezeichnete Madonna del Giglio („*Madonna SS. ma del Giglio al Santo Reliquiario in chiesa*“) eine hier Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) zugeschriebene Darstellung der erst kürzlich kanonisierten³⁷⁵⁰ S. Francesca Romana („S. Francesca Romana del Caravaggio in tela, cornige indorata“, in der Sakristei, Abb. 907; das Bild wird durch Roberto Longhi Giovanni Antonio Galli genannt „Lo Spadarino“ (um 1585–1652) gegeben),³⁷⁵¹ einen großen heiligen Benedikt auf Leinwand („Padre S. Benedetto in tela grande“, möglicherweise zu identifizieren mit Sassoferato nach Perugino, in der Galerie, Abb. 929), eine Maria mit gefalteten Händen nach Guido Reni („*Madonna con le mano gionte cop. Guido Reni*“, tatsächlich Mariä Himmelfahrt bzw. Unbefleckte Empfängnis von Sassoferato, ehemals Bestandteil der Galerie im Kircheninneren, Abb. 267a)³⁷⁵² sowie eine Maria von Tizian („*Madonna di Titiano*“, tatsächlich eine Maria mit Kind vom Rondolino, Sakristei, Abb. 918).³⁷⁵³ Die Auflistung ist sehr umfangreich; bei zukünftigen Untersuchungen könnten sich noch weitere Überschneidungen mit der für die Zeit des Abts Pavoni nachweisbaren Bildergalerie ergeben.³⁷⁵⁴

3750 S. o. Fn. 3562.

3751 S. u. Fn. 3790. Zu Caravaggio s. John M. Gash, Caravaggio, s. v. Michelangelo Merisi da [Merisi, Michelangelo] in: *Grove Art Online* (<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T013950>; Zugriff am 1. Oktober 2021); für die Zuschreibung an Lo Spadarino s. Longhi 1943, S. 52, n. 60, zit. nach Blasio 2019, S. 123 Fn. 19; dort auch Lit. zu Lo Spadarino; vgl. außerdem Galassi in: Galassi 2013, S. 196–200 und Farnedi 2017, S. 297 f.

3752 S. o. Fn. 3716.

3753 S. o. Fn. 3795 und 3796.

3754 „[S. 21r] Assisi. Quadretti piccoli, aprile 1647.
Una notte Paese pir [?] in Rame ed Vetro cornigiata [?] [†] 1
Quadretto in ci delno da [†] Cornigiato d'oro [†] 1
Un altro simile preso di [†] 1
Volta santa in tela 1
Madonnina in Rame Cornigiata [†] 1
S. M. in pietra cornigata [†] 1
Quadretti 2 di Rame a smalto [†] 2
[†] 1
[†]
P. S. Benedetto quadretto in Rame [†] 1
P. S. Benedetto in tela [†] 1
Quadrettino S. Bernardo cornigiato [†] 1
Madonna SS. del Giglio cornigiata d'oro in tela piccola [...] di Rame P. S. Benedetto cornigiato di [†] 1
Quadretto[†] S. Agnese 1
Quadretto Rame [†] 1.
[S. 21v] Quadri grandi aprile 1647.
Ritratto naturale del B. Felice da Cantalice a Perugia al R.do P. D. Marcantonio Abb. 1
Madonna di Titiano dolente in tela al detto [D. Marcantonio] 1
Madonna con le mano gionte copia di Guido Reni [al] detto. 1
Quadri in Assisi.

Mit dieser Quelle scheint Pavoni sowohl als geistiger Urheber wie auch als praktischer Ermöglicher der Bildergalerie in S. Pietro als sicher nachgewiesen.³⁷⁵⁵ Möglicherweise hat er dabei eine entsprechende Idee seines Vorgängers im Abbatat, Alessandro Pocopani, aufgegriffen, der dieser mindestens Il Bassanos Dornenkrönung bzw. Verspottung Christi geschenkt hatte.³⁷⁵⁶ Die große Menge an Kopien Sassoferatos nach Werken anderer Meister in der Sammlung von S. Pietro scheint dabei auf Abt Pavoni zurückzugehen, der offenbar versuchte, Werke, die er nicht direkt beschaffen konnte, wenigstens in Kopie in die von ihm aufgebaute Galerie aufzunehmen bzw. in seiner Sammlung vorzuhalten.

Abt Pavoni hat also in den 1630er oder 40er-Jahren in S. Pietro eine Bildergalerie konzipiert und eingerichtet, in der ein berühmter, mit Perugia eng verbundener Maler der Vergangenheit mit mehreren Kopien (Raffael durch Sassoferato)

- S. Pietro cornigiato exivit foras flevit. 1
 - S. Carlo in telaro naturale 1
 - S. Placido copia, telaro indorato 1
 - S. Iustina copia, telaro indorato 1
 - [†] cornigiato 1
 - Madonna grande di Bologna in telario 1
 - S. Geminiano ed la Madonna [†] tellario del Abbate Pretore [?] 1
 - Madonina in Cornice dorata del [†] 1
 - Festa [?] di S. A[†] in telario 1
 - Madonina con S. [†] tela 1
 - Albero Monastico in telario [†] 1
 - Madonna SS.ma del Giglio al Santo Reliquiario in chiesa 1
 - [S. 22r] Assisi 1647.
 - [†] in Paese in tela grande Cornigiata di Paolo Brillo 1
 - S. Francesca Romana del Caravaggio in tela, cornige indorata 1
 - [†] Narni Capuccino Predicatore [†] 1
 - Padre S. Benedetto in tela grande.
 - S. Scholastica simile.
 - Un paese grande del Todesesino [?] in telario 1
 - [†] telario 1
 - [†] 1.
 - In Perugia
 - Beato Felice del Padovanini 1
 - Madonna con le mano gionte cop. Guido Reni 1
 - Madonna di Titiano Copia 1“, ASPI, Mazzo XCIV, fasc. 10/E (Ricordi del Padre Abate D. Leone Pavoni di Todì = Loncini, et al. 2014, S. 359f., Nr. 73), S. 21r–22r, gekürztes Transkript auch bei Lolli 2019, S. 204. Die entsprechenden Seiten sind teilweise fotografisch reproduziert bei Galassi 2017a, S. 318–321.
- 3755** Silvia Blasio verweist mit Giustino Farnedi auf eine entsprechende Gewohnheit der cassinensischen Äbte, angesichts ihrer oft stattfindenden Ortswechsel eine Sammlung von Manuskripten, Büchern und Kunstwerken anzulegen, die sie bei ihrem Tod dann dem letzten Kloster vermachten, wodurch die hohe Zahl an kleinformatigen Bildern zu erklären sei, deren Anschaffung ansonsten schlecht dokumentiert sei (Blasio 2019, S. 124f. nach Farnedi 2011, S. 9). Außerdem habe es die Institution des „Peculio“ gegeben, also Ersparnisse der Mönche, die diese dann für Kunstgegenstände ausgeben konnten, ohne dass diese in den Rechnungsbüchern erschienen (Blasio 2019, S. 125). Dies könnte möglicherweise die Provenienz der bisher undokumentierten weiteren kleinformatigen Bilder der Kunstkabinets in der Sakristei erklären.

ebenso vertreten gewesen wäre wie eine der wichtigsten zeitgenössischen Malschulen Italiens, nämlich die zweite Generation der Bologneser Schule (Cerrini, Lanfranco, Guercino). Diese wären um 1680 um die Bilder Gimignanis im Stile der römischen heroischen Landschaftsmalerei ergänzt worden. Falls der Plan zu ihrer Anschaffung bereits vor der Mitte des 17. Jahrhunderts bestand, hätte Pavoni also im Inneren von S. Pietro die italienischen zeitgenössischen Malerei in ihrer Breite darstellen wollen, wobei sich die Bilder allerdings auf religiöse Themen beschränkten.

In diesem Zusammenhang wäre es äußerst verlockend, eine kurze Passage aus den Erinnerungen des Abts Leone Pavoni als Beweis für die Umgestaltung des Kircheninnenraums von S. Pietro in Perugia heranzuziehen. Dort heißt es für das Jahr 1640: „Man hat alle Altäre der zwei Schiffe der Kirche und die Trennwände [?] errichtet“.³⁷⁵⁷ Allerdings bezieht sich diese Quelle nach der auf der vorhergehenden Seite befindlichen Überschrift für diesen Abschnitt auf „Modena“ und damit auf die dortige Kirche S. Pietro, in der Leone Pavoni von 1640 bis 1642 Abt gewesen war.³⁷⁵⁸ Ganz ohne Wert für die Rekonstruktion der Kircheninnenraumgeschichte von S. Pietro im 17. Jahrhundert ist diese Quelle allerdings nicht: Sie belegt, dass Abt Pavoni tatsächlich ein besonderes Interesse an einer standardisierenden Überarbeitung der ihm anvertrauten Kirchengebäude gehabt hat.

Leone Pavoni könnte außerdem sogar der Auftraggeber für eine seit 1792 durch Francesco Maria Galassi für die Abtswohnung dokumentierte Serie³⁷⁵⁹ ähnlich dimensionierter, halbfiguriger Heiligendarstellungen des Malers Sassoferrato gewesen sein, die teilweise zu Beginn des 19. Jahrhunderts in das Kircheninnere von S. Pietro gelangt sind und teilweise heute in der Galleria Tesori d'arte di Perugia präsentiert werden.³⁷⁶⁰ Dabei handelt es sich mit der Darstellung des heiligen Maurus (Abb. 365), des heiligen Placidus (Abb. 367), der heiligen Giustina (Abb. 371) und der heiligen Scholastika (Abb. 866) um vier Kopien nach den Predellentafeln Peruginos, die bis 1797 in der Sakristei von S. Pietro verwahrt wurden. Denkbar ist, dass die Darstellung des heiligen Benedikt (Abb. 929) sogar von diesem Bild inspiriert wurde. Die weiteren Bilder der Serie basieren nicht auf Perugino; nämlich jene der heiligen Apollonia (Abb. 372), der heiligen Katharina von Alexandria (Abb. 373), der heiligen

3757 „Si sono metti di pietra [piano] e in fila tutti gli altari delle 2 navi della chiesa. et stabiliti i tramezzi [?]“, ASPi, Mazzo XCIV, fasc. 10/E (Ricordi del Padre Abate D. Leone Pavoni di Todi = Lonzini, et al. 2014, S. 359 f., Nr. 73, S. 11 v; abweichend transkribiert bei Macé de Lépinay 1976, S. 53.

3758 Amtszeiten von Leone Pavoni bei Farnedi 2017, S. 292.

3759 „Nelle stanze [...] San Benedetto, Santa Scolastica, San Mauro, San Placido, Santa Flavia, Santa Maria Maddalena, Sant'Agnese, Santa Caterina, Santa Barbara, e Santa Apollonia in mezze figure, sono tutte bellissime copie tratte da varj originali di Raffaello, di Pietro Perugino, e di altri Valentuomini, dallo stesso accuratissimo Sassoferrato“, Galassi 1792, S. 80 f.; s. nur Nethersole und Howard 2010a, S. 383; Galassi 2013, S. 93; Blasio in: Galassi 2017a, S. 128; Donati und Mavilla 2023, S. 218.

3760 Zu den Tafeln insgesamt: Macé de Lépinay 1976, S. 44–48, Macé de Lépinay 1990, S. 106–115; Silvia Blasio in: Mancini und Natali 2013, S. 218–221 und S. 226–232; Diverse Autoren in: Galassi 2017a, S. 128–152, S. 156–159, S. 162–165 und S. 170–182.

Maria Magdalena (Abb. 925), der heiligen Barbara (Abb. 931) und jene der heiligen Agnes (Abb. 932). Die Kopien von Peruginos Predellentafeln fallen dabei nicht nur stilistisch relativ frei aus; Sassoferrato hat auch die oben und unten begrenzenden grauen Rahmenstreifen und vor allem die bei Perugino im Hintergrund sichtbare Steinbalustrade weggelassen (vgl. mit Abb. 855–858). Womöglich war es das Ziel, die nach Perugino angefertigten Bilder stilistisch an die übrigen Heiligendarstellungen der vermeintlichen Serie anzupassen.³⁷⁶¹

Fraglich ist jedoch, ob Pavoni tatsächlich diese Serie beauftragt hat. Oben ist vorgeschlagen worden, die im Inventar von Leone Pavoni genannten Bilder des heiligen Benedikt, des heiligen Placidus und der S. Giustina und mit den hier genannten Ölbildern Sassoferratos zu identifizieren.³⁷⁶² François Macé de Lépinay hat allerdings auf zwei Rechnungsbucheinträge verwiesen, die möglicherweise mit den Bildern in Verbindung stehen könnten. Danach erfolgte im Februar 1649 eine Zahlung von „20 Scudi für 20 Gemälde, die unser Reverendissimo [also der Abt] für seine Kammern inklusive der Kisten, mit denen sie gekommen sind, Seil und anderem gekauft hat“.³⁷⁶³ Im Mai 1649 folgt dann eine Zahlung von „4,50 Scudi für die Rechnung über 17 Rahmen für große und kleine Rahmen für die oben genannten Zimmer“.³⁷⁶⁴

Möchte man die Zahlung für die Serie der zwanzig Gemälde unter anderem auf die zehn Heiligenbilder beziehen, so wären die Bilder nicht von Abt Pavoni, sondern erst von seinem Nachfolger, Abt Francesco Vespignani, in Rom erworben worden. Sassoferrato hätte sich dann bei der Anfertigung der Tafeln nach Vorbildern von Peruginos Predella auf Zeichnungen verlassen müssen, die er eventuell vorher angefertigt hatte.³⁷⁶⁵

Man könnte allerdings mit Macé de Lépinay auch einwenden, dass die 17 in der zweiten Buchung genannten Rahmen – sofern sie ihrerseits mit den bestellten

3761 Diese Bilder sind teils später kopiert worden; so wird die Kopie des heiligen Benedikt (Abb. 930) Mariano Guardabassi (1823–1880) gegeben (Morelli in: Galassi 2017a, S. 182 f. mE). Die Kopien der Maria Magdalena (Abb. 926), der Appolonia (Abb. 927), der heiligen Katharina von Alexandria (Abb. 928a) und des heiligen Maurus (Abb. 928) werden dagegen einem unbekannten Maler an der Wende zum 18. Jahrhundert zugeschrieben (Cavatorti in: Galassi 2017a, S. 166 f.). Aufgrund einer möglichen Identifikation des Magdalenenbilds mit einer ehemals im Kircheninneren von S. Pietro lokalisierten Tafel kommt als Maler auch Hendrick Berckman in Betracht (s. o. Fnn. 3736 und 3737).

3762 So auch Donati und Mavilla 2023, S. 2018.

3763 „Scudi 29 per 20 quadri comprati in Roma dal nostro Reverendissimo per le camere del medesimo inclusoci la cassa dove son venuti, fune e altro“; ASPI, L. E. 199 (Lonzi, et al. 2014 = 139 Lamberti) *Giornale* (1647–1651), S. 79; Transkript bei Macé de Lépinay, 1976, S. 53; vgl. auch Donati und Mavilla 2023, S. 218 und Galassi 2017a, S. 316, 318 (mit fotografischer Reproduktion).

3764 „Scudi 4,50 per fattura di 17 cornici di quadri grande e piccole per le camere suddetti“. ASPI, L. E. 199 (Lonzi, et al. 2014 = 139 Lamberti) *Giornale* (1647–1651), Transkript bei Macé de Lépinay, 1976, S. 53; s. a. Donati und Mavilla 2023, S. 218 und Galassi 2017a, S. 316, 318 (mit fotografischer Reproduktion).

3765 Macé de Lépinay 1990, S. 106; Galassi 2010, S. 74 f; Blasio 2013, S. 71; Galassi 2013, S. 95 f.; Galassi 2017b, S. 44; vgl. Donati und Mavilla 2023, S. 218;

20 Bildern der ersten Buchung überhaupt in Verbindung stehen – unterschiedliche Formate hatten („grande e piccole“) und damit nicht für eine einheitliche Serie bestimmt waren.³⁷⁶⁶ Dies kann jedenfalls nicht damit erklärt werden, dass die Bestellung Kopien der gesamten Predellentafeln und damit auch die Christus-Historien umfasst hat, auch wenn in der National Gallery in London eine Taufe (Abb. 891y)³⁷⁶⁷ und nun auch im Museo della Badia benedettina della SS. Trinità di Cava de' Tirreni eine Anbetung der Weisen und eine Auferstehung nach dem Vorbild der Predella von S. Pietro Sassoferato zugeschrieben werden (Abb. 892 und 892a).³⁷⁶⁸ Für S. Pietro sind solche Tafeln nämlich nicht nachweisbar, während Versionen der drei Heiligenbilder von Sassoferato nach Raffael von S. Pietro in Perugia sowie eine Kopie nach Peruginos S. Giustina auch in der Badia von Cava de' Tirreni vorliegen.³⁷⁶⁹ Tatsächlich hat Perugino also – wie schon durch Cristina Galassi vermutet – auch weitere Teile von Peruginos Predella kopiert,³⁷⁷⁰ dies tat er aber nach dem vorliegenden Befund nicht für S. Pietro. Silvia Blasio hat vorgeschlagen, die Bilder in S. Pietro bereits in die Zeit von Leone Pavoni zu datieren, da Sassoferatos ähnlich gestaltete Serie womöglich über Abt Gregorio Lottieri nach Cava de' Tirreni gelangt sein könnte, wobei dieser Abt aus Perugia stammte und das Abbatat in Cava de' Tirreni von 1640–1642 versah.³⁷⁷¹ Diese Hypothese beruht allerdings auf sehr vielen Vorannahmen.

Insgesamt sind die Buchungstexte tatsächlich allzu generisch formuliert, um sie sicher auf Sassoferatos Bilder in S. Pietro beziehen zu können.³⁷⁷² Es ist wohl am wahrscheinlichsten, sie Leone Pavoni zuzuordnen, da dieser ja ansonsten die in S. Pietro befindlichen Bilder Sassoferatos besorgt hat.

Interessant ist in diesem Zusammenhang außerdem Morellis oben genannte Bemerkung, dass die Bilder im Kircheninneren mit Stuckrahmungen versehen gewesen seien. Es ist also durchaus möglich, dass bei der Einrichtung der Bildergalerie in der 1670er-Jahren für die damals schon bestehenden Bilder bereits die Rahmungen geschaffen worden sind, die heute sämtliche Bilder in den Seitenschiffen und dem Querhaus von S. Pietro erfassen, und die der gesamten Bildersammlung durch die

3766 Macé de Lépinay 1990, S. 106; s. o. Fn. 3764.

3767 Galassi 2013, S. 94; Nethersole und Howard 2010a, S. 381–384.

3768 Skeptisch: Macé de Lépinay 1976, S. 46, Nr. 60; Nethersole und Howard 2010b, S. 91. Eine Zuschreibung an Sassoferato befürwortend: Blasio in: Galassi 2017a, S. 130; Donati und Mavilla 2023, S. 219 auf Basis stilistischer Erwägungen.

3769 Macé de Lépinay 1976, S. 46, Fn. 59.

3770 Galassi 2010, S. 74; Galassi 2013, S. 95.

3771 Macé de Lépinay 1976, S. 46, Fn. 59; Blasio in: Galassi 2017a, S. 130; vgl. zu Abt Gregorio Lottieri zuvor auch Blasio 2013, S. 71 mwA.

3772 Im Ergebnis so auch Russell 1977, S. 694 Fn. *; Macé de Lépinay 1990, S. 106–108; Blasio 2017; Piagnani in: Galassi 2017a, S. 142; vgl. Donati und Mavilla 2023, S. 218; sie bringen eine Datierung auf 1632 (Anwesenheit von Sassoferato für die Anfertigung der Kopien der Madonna del Giglio) oder 1639 ins Spiel (Datierung der Kopie von Raffaels Baglioni-Grablege); ähnlich bereits Cavatorti in: Galassi 2017a, S. 150, ohne sich allerdings fest für eine Datierung entscheiden zu wollen.

Einheitlichkeit ihrer Gestaltung einen geschlossenen Charakter verleihen.³⁷⁷³ Die unter Abt Pavoni bestehende Wandgestaltung der Bereiche der Bildergalerie lässt sich jedoch nicht mehr ermitteln, da die Wände, wie unten ausgeführt werden wird, offenbar um 1763 durch die Einbringung der architektonischen Marmorinkrustation komplett überformt worden sind.³⁷⁷⁴

d) Die Umgestaltung der Funktionen und der ästhetischen Gestaltung der Sakristei und der Cappella degli Angeli durch Abt Leone Pavoni: ein neues Kunstkabinett und eine neue Reliquienkapelle

Pavonis konsequente und klare ikonographische und funktionelle Definition der Anräume, die bei den Umgestaltungen der Kapellenräume fassbar ist und die vorbestehende Aufgabe der Cappella Vibi als Sakramentskapelle von S. Pietro um eine Benedikts-, eine Kreuzigungs- und eine Marienkapelle ergänzte, scheint sich im Übrigen auch auf die Sakristei ausgedehnt zu haben. So begründet Morelli die (nach Crispolti und vor Lancellotti erfolgte) Entfernung der Predellentafeln aus Peruginos Altarbild und ihre Verlagerung in die Sakristei damit, dass man sie am Hochaltar von S. Pietro nur schlecht habe einsehen und genießen können.³⁷⁷⁵ Die schlechte Einsehbarkeit kleinformatigen Teile von Peruginos Malerei war, wie oben herausgearbeitet worden ist, erst durch die 1567 erfolgten Höher- und Rückverlagerung des Altarwerks aufgrund der Einrichtung eines Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar entstanden.³⁷⁷⁶ Die damals erfolgte Abnahme der Predellentafeln sollte es nach Morellis Vermutung ermöglichen, die Bilder von nahem zu betrachten und so letztlich erst den Kunstgenuss zu ermöglichen; tatsächlich hatte deren Entfernung angesichts der enormen Dimensionen von Peruginos Altarwerk zunächst einmal überhaupt erst die Verlagerung der Haupttafeln in die zentrale Fensternische ermöglicht.³⁷⁷⁷

Giovanni Francesco Morelli lokalisiert die Predellentafeln 1683 in der Sakristei; ob sie bereits 1567 hierhin verbracht wurden, ist unbekannt. In den um 1763 zu datierenden „Notanda“ werden die drei Christus-Historien und die

3773 Die in der Memorialliteratur von S. Pietro genannten, unter Abt Bartoletti um 1763 geschaffenen Rahmen für die Bilder von S. Pietro hätten in diesem Fall dann nur jene Bilder betroffen, die der Bildergalerie in der Mitte des 18. Jahrhundert hinzugefügt worden sind, s. u. S. 1222.

3774 S. u. Kapitel XII.4.d) und XII.4.e).

3775 „Nel Coro in luogo eleuato sopra la porta della Ringhiera vna Tauola, nella, [sic] quale si esprime Cristo, che ascende al Cielo, e gl’Apostoli, nella parte di sotto, che lo stanno rimirando, opera bellissima del famoso Pietro Perugino, nella dicui Predella erano tre storie della vita di Cristo con molta diligenza lauorate, cioè de Magi, del Battesimo fatta dal Battista nel Giordano, e la Resurrezione quali perche non si poteano godere da ognuno furono leuate, e riposte nella sagrestia“, Morelli 1683, S. 47.

3776 S. o. Abschnitt IX.

3777 S. o. Kapitel IX.1.

zwei Bischofstafeln an der Nordwand der Sakrstei lokalisiert; dort seien sie von „hochreinem Kristallglas geschützt“ gewesen („a tersissimus [sic] cristallis tutatis“, Abb. 904). Die sechs Figurentafeln hätten sich dagegen ebenso glasgeschützt in zwei Dreiergruppen an der Südwand oberhalb der Türen befunden, die dort die Scarsella mit dem Altar flankieren (Dok. 30, Abb. 905).³⁷⁷⁸ In dieser Position werden sie auch durch die Reiseführer bis um die Wende zum 19. Jahrhundert – also durch Francesco Maria Galassi und Orsini – lokalisiert,³⁷⁷⁹ als die Bilder im Zuge der französischen Besetzungen teils mit nur temporärer, teils aber auch mit dauerhafter Wirkung in zwei Wellen requiriert wurden.³⁷⁸⁰ Durch eine Zeichnung von Adamo Rossi ist dokumentiert, dass die ursprünglich gemeinsame Holzplanke, auf der die drei Christus-Historien samt der sie umgebenden gemalten Tondi und Bordürenrahmung bis zu ihrer Requirierung im Jahr 1797 noch nicht zersägt worden war (Abb. 891a). Offenbar wurde diese Tafel in der Anbringung an der Nordwand der Sakrstei in einem gemeinsamen Rahmen von den beiden Bischöfen flankiert (Abb. 904). Es ist denkbar, dass die Planke mit den Christus-Historien für die Anbringung in dieser Rahmung seitlich beschnitten wurde, da diese Teile auf Rossis Zeichnung nicht zu sehen ist. Ob dies überhaupt nötig war, ließe sich erst durch eine Ausmessung des Rahmens und einen Vergleich mit den Abmessungen der Bischofstafeln und der vermuteten Breite der zentralen Planke von ca. 2,54 m beurteilen.

Die Reihenfolge der Tafeln oberhalb der Türen ist aus den Beschreibungen in den genannten Quellen offenbar nicht zu ermitteln, da zumindest die „Notanda“ bei der Aufzählung der Tafeln an der Nordwand von der tatsächlich nachweisbaren Anordnung abweichen. Es ist denkbar, dass sie in derselben Reihenfolge angeordnet wurden, in der sie an den vorragenden Säulenpostamenten angebracht waren (Abb. 905).³⁷⁸¹

Die Predellenbilder Peruginos sind jedoch nicht die einzigen kleinformatigen Bilder, die für die Zeit Pavonis in der Sakrstei nachweisbar sind. Vielmehr nennt Morelli außerdem noch ein Bild von „Giacomo Bastano“ mit einem Christus in Purpurmantel, der von Umstehenden spöttisch verehrt werde (gemeint ist das oben bereits genannte, 1599 vom späteren Abt Alessandro Pocopani für die Sakrstei beschaffte Bild des Bassano)³⁷⁸², eine Madonna mit Kind von Tizian, einen Kopf des Salvators von Raffael und schließlich eine kleinformatige Darstellung des Brands Trojas in Chiaroscuro von Federico Barocci. Außerdem befanden sich in der Sakrstei einige andere Bildstücke guter Qualität, deren Urheber man aber nicht kenne.³⁷⁸³

3778 Kommentar („Notanda“) zum ersten Künstlervertrag mit Perugino vom 8. März 1495, zit. nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 143 f.

3779 Galassi 1774, S. 65 f.; Orsini 1784, S. 40–42; Galassi 1792, S. 59 f.

3780 S. u. Kapitel **XIII.1.d**).

3781 S. o. Kapitel **VIII.2.f**).

3782 S. o. Fn. **2774**.

3783 Morelli 1683, S. 54. Vgl. auch Blasio 2019, S. 125.

Heute hängen in der Sakristei in den Raumecken und an den Seitenwänden zahlreiche kleinformatige Bilder, die eine ähnliche Rahmung auf wie die Tafeln aus Peruginos Predella an der Nordwand der Sakristei aufweisen (vgl. Abb. 900–903). Deren Hängung ist im Detail seit den Kirchenführern von Francesco Maria Galassi nachweisbar und bis in heutige Zeit weitgehend stabil geblieben (Abb. 154–158).³⁷⁸⁴ So nennen Galassi und – mit teils abweichenden Zuschreibungen – die spätere Guidenliteratur in den vier Raumecken eine Darstellung von Jesus Christus mit Johannes dem Täufer als Kinder von Raffael (in Wahrheit die Weiterentwicklung eines Motivs aus Peruginos *Sacra Conversazione* mit der Familie Mariens im Musée des Beaux-Arts in Marseille (Abb. 917), heute in der Südwestecke, Abb. 914),³⁷⁸⁵ ein Brustbild des Salvators von Raffael, das ab 1826 Dosso Dossi (um 1486 – 1541/42) zugeschrieben wurde (heute in der Nordwestecke, Abb. 919),³⁷⁸⁶ einen Caravaggio zugeschriebenen und auf eine Kupferplatte gemalten Christus an der Geißelsäule (heute in der Nordostecke, Abb. 908)³⁷⁸⁷ und eine demselben Künstler zugeschriebene Grablege Christi (heute verloren).³⁷⁸⁸ An der Nordwand befand

- 3784** Einen Überblick über die Guidenliteratur zu den Bildern in der Sakristei von S. Pietro gibt Blasio 2019; weitere, hier nicht zitierte Fundstellen späterer Reisender finden sich auf den Seiten 131–133.
- 3785** Galassi 1774, S. 67; Orsini 1784, S. 40 f. Galassi 1792, S. 60; Siepi 1822b, S. 604; Gambini 1826, S. 44 („Reputati della prima maniera di Raffaello, ma forse sono di *Paris Alfani*“); Manari 1864a, S. 549; De Stefano 1902a, S. 36; Briganti und Magnini 1910, S. 136 („copia dal quadro di Pietro Perugino che si trova a Marsiglia, già in S. Maria dei Fossi in Perugia“; zit. nach Blasio 2019, S. 133); nicht genannt bei Morelli. Giovanni Battista Rossi-Scotti hat als erster der dritten Auflage seiner *Breve guida* (1878) die Herkunft der Komposition aus Peruginos *Sacra Conversazione* mit der Familie Mariens aus dem Musée des Beaux-Arts in Marseille (Abb. 917) bemerkt; er schreibt das Bild – wie schon in den früheren Auflagen – dem jungen Raffael zu (Rossi-Scotti 1867, S. 78; Rossi-Scotti 1878, S. 113; s. a. Blasio, S. 129–131). Carl Tancred Borenius wiederholt diese Beobachtung und benennt daher die beiden Figuren als die Heiligen Simon und Thaddäus, Borenius 1916, S. 83. Zu berücksichtigen ist allerdings, dass das linke Kind auf dem Gemälde in der Sakristei von S. Pietro von einem Kreuznimbus hinterfangen ist und das rechte einen Kreuzstab mit einer „Agnus Dei“-Fahne trägt (Abb. 914). Sie sind damit in dem Bild in der Sakristei von S. Pietro sicher zu Jesus Christus und Johannes dem Täufer umgedeutet worden.
- 3786** Galassi 1774, S. 67 (Raffael); Orsini 1784, S. 41 (Raffael); Galassi 1792, S. 60 (Raffael); Manari 1864a, S. 549 (Raffael); Siepi 1822b, S. 604 (Raffael); Gambini 1826, S. 44 (Dosso Dossi); Rossi-Scotti 1867, S. 78 (Dosso Dossi); Rossi-Scotti 1878, S. 113 (Dosso Dossi); De Stefano 1902a, S. 36 (Dosso Dossi); Briganti und Magnini 1910, S. 146 (Dosso Dossi; zit. nach Blasio 2019, S. 133); bei Morelli genannt. Vgl. Blasio 2019, S. 129 f. Zu Dosso Dossi s. Peter Humfrey, s. v. Dossi, Dosso, in: *AKL online* (https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10193646/html; Zugriff am 29. April 2023).
- 3787** Galassi 1774, S. 67; Orsini 1784, S. 41; Galassi 1792, S. 60; Manari 1864a, S. 550 Fn. 1; Siepi 1822b, S. 604; Rossi-Scotti 1867, S. 78; Rossi-Scotti 1878, S. 113 (in beiden Auflagen „del Caravaggio e secondo altri del Guercino“); De Stefano 1902a, S. 36; Briganti und Magnini 1910, S. 136 (zit. nach Blasio 2019, S. 133); nicht genannt bei Morelli. Carl Tancred Borenius behauptet, das Bild sei auf Kupfer gemalt und von geringer Bedeutung, Borenius 1916, S. 83.
- 3788** Galassi 1774, S. 67; Orsini 1784, S. 41; Galassi 1792, S. 60; Siepi 1822b, S. 604; Manari 1864a, S. 550 Fn. 1; Rossi-Scotti 1867, S. 78; Rossi-Scotti 1878, S. 113 (in

sich schon zu Galassis Zeit das Gemälde der S. Francesca Romana mit dem Engel von Caravaggio bzw. Lo Spadarino (Abb. 907);³⁷⁸⁹ außerdem habe sich an dieser Wand Il Bassanos Darstellung der Verspottung Christi mit der Dornenkrone befunden.³⁷⁹⁰ Dieses Bild ist heute allerdings nicht mehr vorhanden; wahrscheinlich hing es bis zu seinem Diebstahl 1916 (auf den noch einzugehen sein wird) rechts neben Peruginos Predellenbildern in jenem Stuckrahmen, der heute eine Visitationsdarstellung zeigt (Abb. 900). Dies erscheint schon deshalb wahrscheinlich, weil die Visitation in keinem der Guiden genannt wird.

An der Ostwand nennen die Kirchenführer bis 1916 einen Christus, der das Kreuz trägt; er ist möglicherweise Giovanni Francesco Maineri (* um 1416; dok. bis 1506) zuzuschreiben bzw. nach Venturi eine Kopie einer in drei Versionen in Mantua, Rom und Florenz erhaltenen Bildfindung dieses Künstlers (Abb. 910a–910c).³⁷⁹¹ Weitere Versionen, die möglicherweise ihrerseits Kopien darstellen, finden sich heute im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Abb. 910d),³⁷⁹² in der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 910e)³⁷⁹³ und im Museo d'Arco in Modena (Abb. 910f).³⁷⁹⁴ An seiner Stelle hängt heute eine byzantinisch wirkende Madonna mit Kind, die für den vorgesehenen Stuckrahmen deutlich zu klein ist und einen eigenen, zusätzlichen Goldrahmen verfügt (Abb. 910).

beiden Auflagen „del Caravaggio e secondo altri del Guercino“); nicht genannt bei Morelli.

- 3789** Nordwand Mitte: Zuschr. an Caravaggio, Santa Francesca Romana mit Engel (außer bei den bezeichneten Ausnahmen): Orsini 1784, S. 41; Galassi 1792, S. 60f.; Siepi 1822b, S. 604; Gambini 1826, S. 44; Manari 1864a, S. 550; Rossi-Scotti 1867, S. 78; Rossi-Scotti 1878, S. 113; De Stefano 1902a, S. 36; Briganti und Magnini 1910, S. 136 („Santa Francesca Romana che apprende a leggere da un angelo“, frammento d'una tela del Caravaggio“; zit. nach Blasio 2019, S. 133); nicht genannt bei Morelli. Carl Tancréd Borenius bescheinigt diesem Bild eine hohe künstlerische Qualität, Borenius 1916, S. 83; vgl. ausführlich Galassi in: Galassi 2013, S. 196–200 und Farnedi 2017, S. 297f.
- 3790** Wahrscheinlich Nordwand rechts: Galassi 1774, S. 67; Orsini 1784, S. 42; Galassi 1792, S. 61; Siepi 1822b, S. 604; Manari 1864a, S. 549; Rossi-Scotti 1867, S. 78; De Stefano 1902a, S. 36; Briganti und Magnini 1910, S. 136 („tela di Leonardo da Ponte detto il Bassano (1590)“; zit. nach Blasio 2019, S. 133); genannt bei Morelli. Borenius hält die Zuschreibung an Il Bassano nicht für sicher, Borenius 1916, S. 83.
- 3791** Ostwand: Galassi 1774, S. 67f.; Orsini 1784, S. 43; Galassi 1792, S. 61; Siepi 1822b, S. 604f.; Manari 1864a, S. 550; Rossi-Scotti 1867, S. 67 (Mantegna); Rossi-Scotti 1878, S. 113 (Mantegna); De Stefano 1902a, S. 36 („del Montagna o di buon incognito del Sec. XVI“); Briganti und Magnini 1910, S. 136 („tela attribuita al Montagna, o d'ignoto artista del sec. XVI“; zit. nach Blasio 2019, S. 133); nicht genannt bei Morelli. Borenius hält dieses Bild für eine der zahlreichen Versionen dieser Komposition, die mit Andrea Solario und Giovanni Francesco Maineri in Verbindung gebracht werden, Borenius 1916, S. 83. Zuvor hatte Adolfo Venturi das Bild neben einer Version Maineris aus den Uffizien, der Galleria Doria Pamphilj in Rom und der Galleria Estense in Modena genannt, dabei jedoch allerdings als Kopie nach Maineri bezeichnet, Venturi 1914, S. 1112 und fig. 836–838; vgl. auch Blasio 2019, S. 127, Fn. 29.
- 3792** <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS3987> (Zugriff am 7. Mai 2022).
- 3793** <https://www.wga.hu/html/m/maineri/carrying.html> (Zugriff am 7. Mai 2022).
- 3794** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Da_Giovan_Francesco_Maineri,_cristo_portacroce,_xvii_secolo.jpg (Zugriff am 7. Mai 2022).

Über das in der Mitte der Westwand hängende Bild einer Heiligen Familie herrscht unter den Autoren Uneinigkeit in der Zuschreibung (Abb. 918). So wiesen es Francesco Maria Galassi und Serafino Siepi der „Schule Tizians“ zu, während Orsini, Rossi-Scotti und Manari es Girolamo Francesco Maria Mazzola, genannt Parmigianino (1503–1540) geben wollten; Raffaele Gambini brachte darüber hinaus noch die Schule Raffaels oder vielleicht Andrea Sabatini da Salerno ins Spiel. Giovanni Manuali zog dagegen die Zuschreibung an Parmigianino in Zweifel und wollte das Bild lieber nur allgemein der Kunstregion der Emilia verwiesen.³⁷⁹⁵ Kürzlich hat Silvia Blasio durch einen Stilvergleich mit einer Heiligen Familie im Museo della Città „L. Tonini“ in Rimini (Abb. 918a) überzeugend den Künstler Tenzio Terenzi, genannt Il Rondolino (1575/80–1621), als Erschaffer der Heiligen Familie in S. Pietro ins Spiel gebracht. Diese Zuschreibung erscheint umso wahrscheinlicher, als er zuweilen mit Jan Schepers zusammenarbeitete,³⁷⁹⁶ der wiederum zwei Fresken für S. Pietro in Perugia geschaffen hat – unter anderem die apokalyptische Weinernte auf der Ostseite des Triumphbogens (Abb. 486f.).³⁷⁹⁷ Der Kontakt könnte also über Schepers vermittelt worden sein. Im direkten Vergleich ergeben sich jedoch Unterschiede in der Pinselführung, sodass beispielsweise auch eine Werkstattarbeit Terenzis in Betracht kommt.

Giovanni Manuali hat bei der Restaurierung des Bilds festgestellt, dass das Gemälde unten um einige Zentimeter beschnitten wurde – tatsächlich greift der Rahmen recht unschön in den rechten Fuß Christi ein (Abb. 918). Manuali vermutet, dass diese Maßnahme die Allokation des Bilds in den Rahmen in der Sakristei erlauben sollte, in dem es sich noch heute befindet.³⁷⁹⁸ Dies ist allerdings merkwürdig, da kein anderes Bild für diesen Rahmen dokumentiert ist und zu vermuten

3795 Galassi 1774, S. 67 („della Scuola di Tiziano Vecellio“); Orsini 1784, S. 43 (von Parmigianino); Galassi 1792, S. 61 (referiert Orsinis Zuschreibung, ohne ihn zu nennen; bleibt aber bei seiner Zuschreibung an die Schule Tizians), Siepi 1822b, S. 604 (wie Galassi 1792); Gambini 1826, S. 44 („della scuola di Raffaello, e forse di Andrea Sabatini da Salerno“); Manari 1864a, S. 550 („sacra Famiglia del Parmigianino“); Rossi-Scotti 1867, S. 78 (Parmigianino); Rossi-Scotti 1878, S. 113 (Parmigianino); Briganti und Magnini 1910, S. 136 („opera d’ignoto del secolo XVI“; zit. nach Blasio 2019, S. 133); De Stefano vergisst, an dieser Stelle ein Bild zu nennen; genannt bei Morelli. Orsini beschreibt das Bild folgendermaßen:

„Il composto è vergato molto sensibilmente in figura piramidale. Il volto della B. Vergine ha forma soprendente. Grandiosità nel fronte, slargamento ne’ zigomi, rettitudine e gentilezza nel naso, e minutezza nel mento. Il collo piega con qualche affettazione, che in questo artefice era grazia. I contorni si vanno insensibilmente a perdere“ (Orsini 1784, S. 43). Silvia Blasio deutete den letzten Passus als Beschreibung von Sfumato, das sich schlecht mit einer Zuschreibung an Parmigianino vertrage (Blasio 2019, S. 128; weitere Zuschreibungen referiert auf S. 136, Fn. 49, s. auch S. 130); Manuali 2003, S. 92–95.

Zu Parmigianino s. Andreas Plackinger, s. v. Parmigianino, in: *AKL online* (https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00186632/html; Zugriff am 1. Oktober 2021). Zu Andrea Sabatini s. Blasio 2019, S. 130 mwL.

3796 Blasio 2019, S. 136–138 mwA.

3797 S. o. Fnn. 2426 und 2427.

3798 Manuali 2003, S. 92.

steht, dass dieser mithin für Il Rondolinos Bild geschaffen wurde. Möglicherweise ist der Beschnitt aber auch schon zu einem früheren Zeitpunkt erfolgt.

Galassi und Siepi nennen außerdem ein Portrait des Bischofs Herberstein „am herausragendsten Ort“ („nel luogo più eminente“; Galassi) bzw. „über dem Bogen des Kappellchens“ („sopra l’arco della cappelletta“; Siepi).³⁷⁹⁹ Dabei handelt es sich angesichts der Formulierungen wohl um den Bogen der Scarsella (Abb. 901). Das Portrait wird allerdings von keinem weiteren Autoren genannt und ist heute auch nicht mehr vorhanden.

Francesco Maria Galassi nennt außerdem noch zwei Bilder von Sebastiano Conca (1680–1764), die sich auf dem Tisch befunden hätten, auf dem die Messe vorbereitet würde. Manari behauptet, eines der beiden Bilder Concas sei eine Madonna mit Kind gewesen; diese habe auf dem Tisch an der Westwand gestanden.³⁸⁰⁰ Diese Bilder sind 1797 requiriert worden und in S. Pietro nicht mehr vorhanden.³⁸⁰¹

Damit nennt die spätere Guidenliteratur sämtliche von Giovanni Francesco Morelli in der Sakristei lokalisierten Bilder außer dem kleinformatigen Brand Trojas von Federico Barocci.³⁸⁰² Möglicherweise bestand die seit Galassi fassbare Hängung also bereits um 1689, und die übrigen seit Galassi genannten Gemälde wären dann mit jenen zu identifizieren, die Morelli in seinem Kunstführer nur summarisch nennt.

Eines dieser Bilder wäre dann jene S. Francesca Romana mit einem Engel, die ursprünglich als Bestandteil der privaten Sammlung des Abts Pavoni nachweisbar ist (Abb. 907).³⁸⁰³ Wie bereits angedeutet tragen sämtliche der genannten Bilder eine jeweils eine ähnlich gestaltete aufwendige Stuckrahmung wie die nachweislich unter Abt Pavoni in die Sakristei verlagerte Predella Peruginos (Abb. 900–903).

Damit erscheint es sehr wahrscheinlich anzunehmen, dass die seit Penna konkret fassbare und in weiten Teilen auch heute noch bestehende Hängung bereits von Abt Leone Pavoni geschaffen worden ist. Möglicherweise hat er dabei eine vorbestehende Bildergalerie ausgebaut, da ja Peruginos Predellentafeln wahrscheinlich schon zuvor in der Sakristei gehangen hatten und zumindest Il Bassanos Verspottung Christi 1599 durch Abt Pocopani für die Sakristei beschafft wurde.³⁸⁰⁴ Alternativ könnte man annehmen, dass die Hängung von Abt Pavoni begründet und von Abt Penna – in ähnlicher Form wie dessen Bildergalerie im Kircheninnenraum von S. Pietro – noch einmal überarbeitet worden ist. Jedenfalls erst nach Pavoni sind die beiden freistehenden Bilder des erst 1680 geborenen Sebastiano Conca in die Sakristei gelangt.

Zu berücksichtigen ist dabei allerdings, dass eines der durch Morelli für die Sakristei belegten Bilder bereits in einem Rechnungsbucheintrag von 1613 erwähnt

3799 Galassi 1774, S. 68; Galassi 1792, S. 61 f.; Siepi 1822b, S. 605.

3800 Galassi 1774, S. 68; Galassi 1792, S. 61; Manari 1864a, S. 55. Zu Sebastiano Conca s. M. Ku., s. v. Conca, Sebastiano, in: *AKL* XX (1998), S. 481–483 (hier S. 481).

3801 S. u. Fn. 3962.

3802 Vgl. auch Blasio 2019, S. 126 f.

3803 S. o. Fn. 3754.

3804 S. o. Fn. 2774.

wird. Darin wird der Maler und Vergolder Onofrio Marini für die Vergoldung „des Bildes des Bassano“ („per indorature del quadro del Bassano“) bezahlt.³⁸⁰⁵ Da die in dieser Untersuchung für das heute verlorene Bild vermutete Hängung rechts neben der Predella des Peruginos an der Nordwand der Sakristei die gleiche Rahmung aufweist wie Peruginos Predella und diese noch dazu in einem festen Verbund mit Peruginos Predella steht (Abb. 904), scheint es, dass bei der Einrichtung der Bildergalerie in der Sakristei durch Abt Pavoni oder bei deren möglicher Überarbeitung durch Abt Penna die ältere Rahmung des Bassano-Bildes verworfen und Bassanos Bild, das wohl bis anhin an zentraler Position der Nordwand gehangen hatte, nun gemeinsam mit Peruginos Predellentafeln in einem neu angelegten Rahmenverbund neu arrangiert wurde. Wie oben bereits dargelegt, gibt es jedenfalls keinen Grund, anhand der Zahlbelege an Onofrio Marini die gesamte Anlage des Kunstkabinetts in der Sakristei von S. Pietro bereits der Umgestaltungskampagne von um 1600 zuzuordnen.³⁸⁰⁶

Einzig merkwürdig verbleibt die Tatsache, dass Francesco Morelli eine Madonna Tizians nennt und heute in der Südostecke mit einer Maria mit Kind nach Antonio Solario tatsächlich ein venezianisches Madonnenbild hängt (Abb. 911). Nach den Beschreibungen in den Guiden kann dieses Gemälde jedoch nicht vor 1864 in die Sakristei gelangt sein; offenbar ist es jenes Bild einer Madonna mit Kind, das Silvano De Stefano noch 1902 und ein weiterer Reiseführer noch 1910 als frei stehend auf einer Kniebank beschreiben.³⁸⁰⁷ Tatsächlich ist die von Morelli genannte Madonna Tizians wohl mit der Il Rondolino zugeschriebenen Heiligen Familie in der Sakristei von S. Pietro zu identifizieren (Abb. 918), da diese ja in der Guidenliteratur teils Tizians Umkreis zugeschrieben wurde.³⁸⁰⁸

Der Sakristei wurde also zwischen 1597 und 1649/59 (Predellenverlagerung bei Lancellotti bereits erfolgt) bzw. 1683 (Dokumentation der neuen Hängung durch Morelli), wahrscheinlich aber zur Zeit des Abtes Leone Pavoni zusätzlich zu ihrer liturgischen Funktion als Ankleideraum der Priester und Akolythen, Aufbewahrungsort der Messbücher und Kapellenraum mit Altar im Norden die Funktion einer Art Kunstkabinett zugewiesen, in dem die kleinformatischen Kunstwerke von S. Pietro von Nahem und in einer gewissen Abgeschiedenheit betrachtet werden konnten. Diese Sakristei war nun also auch der Ort des kennerschaftlichen Kunstgenusses geworden.

Bei dieser neuen Funktionszuweisung hat Abt Pavoni aber offenbar eine Überfrachtung der Sakristei vermeiden wollen. So bezeichnet Galassi die Cappella degli Angeli als „heutige Reliquienkapelle“ („la Cappella de' Santi Angioli, ora

3805 Manari 1866, S. 264 nach ASPi, L. E. 190 (Lonzini, et al. 2014 = 130 Lamberti = 90 Belforti) *Giornale* (1611–1616), S. 77.

3806 S. o. Kapitel X.6.

3807 Vgl. zur Nennung der Grablege Christi in der Südostecke bis 1864 Fn. 3788 und zur Nachweisbarkeit der Madonna nach Antonio Solario in der Sakristei (offenbar zunächst freistehend „über den Kniebänken“) und der Verlagerung dieses Bilds nach 1916 in die Rahmung an der Südostecke infolge des Verlusts der bis zu diesem Jahr hier befindlichen Grablege unten S. 1363 ff.

3808 S. o. Fn. 3795.

delle sagre reliquie“),³⁸⁰⁹ was bedeutet, dass die im Zuge der Umgestaltung von ca. 1591–1609 errichtete Kapelle zwischenzeitlich umgewidmet worden sein muss, und die Sakristei, in der im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 geschaffenen Funktion einer Reliquienkapelle bis heute ablöste (Abb. 154 und 788–795).³⁸¹⁰ Wenn man aufgrund der Datierung der Predellenverlagerung in das Jahr 1649 davon ausgehen möchte, dass die Umgestaltung der Sakristei in ein Kunstkabinett in der zweiten Amtszeit von Abt Leone Pavoni erfolgte, so erscheint es sehr wahrscheinlich, in diese Zeit auch die Übertragung der Funktion der Funktion als Reliquienkapelle von der Sakristei auf die Engelskapelle zu datieren, da zu diesem Zeitpunkt ein plausibles Motiv für den Übertragungsakt gegeben wäre, nämlich die Sakristei vor einer funktionellen und inhaltlichen Überforderung zu bewahren. Hinzu kommt, dass Abt Pavoni möglicherweise den Reliquienschatz von S. Pietro angereichert hat.³⁸¹¹ Schließlich war im Vorkapitel mit der inhaltlich-formalen Bezugnahme des Samson-Bildes auf eines der beiden ursprünglich aus der Cappella degli Angeli stammenden Bilder des Ventura Salimbene ein Indiz benannt worden, das für eine Datierung der Verlagerung dieser beiden Bilder in die zweite Amtszeit des Leone Pavoni gesprochen hatte.

Diese Verlagerung war jedoch offenbar erfolgt, um sowohl die Bildergalerie von S. Pietro anzureichern, als auch, um eine heute noch gültige Funktionsumwidmung der Cappella degli Angeli zu ermöglichen, die mit dem Einbau von Mobiliar zur Aufbewahrung der Reliquiare einhergegangen sein wird (Abb. 790–792 und 795). Pavoni mag auch – ganz im Gegensatz zu Abt Penna bei der im Folgeabschnitt

3809 Galassi 1792, S. 25.

3810 Zur Einrichtung der Sakristei als Reliquienkapelle im Zuge der Umgestaltungsmaßnahme von ca. 1591–1609 s. o. Kapitel X.6. Die Funktion der Cappella degli Angeli als Reliquienkapelle bestätigen ab dem 18. Jahrhundert Galassi 1774, S. 64; Galassi 1792, S. 58 f.; Siepi 1822b, S. 584 und 603; De Stefano 1902a, S. 35. Auflistung der Reliquien in dieser Kapelle bei Aufzählung bei *ibid.*, S. 20.

3811 Zu der Frage des Verhältnisses von Abt Pavoni zu den Reliquien in der Sakristei von S. Pietro sind im Rahmen der für den vorliegenden Text vorgenommenen Recherchen im Archivio di S. Pietro zwei zentrale Dokumente identifiziert worden, die jedoch bisher nicht ausgewertet werden konnten. So führt der Index zu ASPi, P.D. 24 (Iura Diversa Z), u. a. folgende Dokumente auf:

- Acta S. Cleridoniae Virginis, eius Reliquiae asservantur in Sacrario Monasterii S. Pietro de Perusia fol. 5
- S. Clauis Domus Lauretanae effigies reposita in Sacrario S. Petri de Perusia fol. 5
- S. Cleridoniae Virignis Acta, eius reliquiae asservantur in Sacrario S. Petri de Perusia fol. ii
- Donatio effigiei S. Clauis domus Nazareth in Farfensi Coenobio asservatae facta a D. Leone Pauonio a Tuderto Abbate ad fauore Monasterij S. Petri de Perusia fol. 5

Danach hat Abt Pavoni also offenbar Einfluss auf die bisher in der Sakristei von S. Pietro verwahrten Reliquien genommen, ohne dass im Einzelnen verifizierbar wäre, welche Vorgänge in dem auf Seite 5 in diesem Band der „*Protocolli diversi*“ verwahrte Dokument beschrieben werden. Offenbar haben Veränderungen am Reliquienbestand stattgefunden, was wohl auch zu der Abfassung bzw. Sicherung der auf S. 2 verwahrten Vita eines der betreffenden Heiligen geführt hat. Womöglich finden zur Neuordnung des Reliquienbestands unter Abt Leone Pavoni aus Todi. sich im Umfeld dieser beiden Dokumente im betreffenden Band noch weitere Quellen.

zu rekonstruierenden Errichtung der Sakramentskapelle in der Mitte des 18. Jahrhunderts! – die Vermischung von Reliquienverehrung und Kunstbetrachtung als unvereinbar betrachtet haben, was ja letztlich auch zur Entfernung der Reliquien aus dem neuen Kunstkabinett, der Sakristei, geführt haben mag. Womöglich ist auch erst im Zuge dieser Maßnahme das von Morelli genannte und auch heute noch über dem Sakristeialtar befindliche Bronzekreuz des Alessandro Algardi (Abb. 905df.) als Ersatz für den ursprünglich in der Ädikula befindlichen, offenbar noch auf einer Bleistiftzeichnung des Jahres 1613 dokumentierten (Abb. 905f)³⁸¹² und nun wohl in die Cappella degli Angeli verlegten Reliquienschrank geschaffen worden. Auch ohne die bildliche Dokumentation dieses Schanks scheint es gemessen an den Lebensdaten Algardis (1598–1654) ohnehin unwahrscheinlich, dass er das Kreuz bereits für die letzte Umgestaltung dieses Altars im Jahr 1613 geschaffen hat, in deren Zuge die Sakristei in eine Reliquienkapelle verwandelt worden war. Außerdem wurde in diesem Zuge wohl auch die Rückwand der zentralen Nische vorverlagert, sodass nun die Fresken in deren Laibung teilweise verdeckt wurden (Abb. 905g–905i).³⁸¹³

Die heutigen Reliquienschränke in der Cappella degli Angeli sind dagegen erst 1677 geschaffen worden, als Abt Stefano Lenzi dem Kloster entsprechende Gelder stiftete (Abb. 790–792 und 795).³⁸¹⁴ Dies kann ebenso bedeuten, dass es erst Lenzi war, der die Translation der Funktion als Reliquienkapelle von Sakristei und Cappella degli Angeli vornahm wie auch, dass er nun das endgültige Mobiliar beschaffte, das die von Pavoni erdachte Idee einer endgültigen einrichtungstechnischen Lösung zuführte.

Damit ist die Funktion der Cappella degli Angeli als Reliquienkapelle mindestens ab 1677 gesichert. Dass Morelli sie nicht als solche nennt, muss nicht verwundern; er fokussierte im Gegensatz zum auch an Phänomenen der Religions- und Frömmigkeitspraxis interessierten Crispolti allein auf die Kunstgegenstände, und da die Engelskapelle zu seiner Zeit keine nennenswerten Bilder mehr enthielt, wurde sie in seinem ohnehin recht summarischen Text konsequenterweise auch überhaupt nicht genannt.

Aufschlussreich für das Vorgehen Pavonis oder seiner Nachfolger im 17. Jahrhundert ist auch eine nähere Betrachtung der Folgen der durch Morelli nachweisbaren Umgestaltungskampagne für das Sanktuarium von S. Pietro. So waren für die Verlagerung von Peruginos Predellentafeln allein Erwägungen der Kunstpräsentation ausschlaggebend gewesen und nicht etwa mehr solche der Religionspraxis. Dies war

3812 S. o. Kapitel X.6.

3813 Für das Bronzekreuz des Alessandro Algardi liegen mir keine Rechnungsbuchbelege vor. Es wird – ohne dass es näher datiert oder einer Umgestaltungskampagne zugeordnet wird – erwähnt bei Morelli 1683, S. 55; Galassi 1774, S. 65; Orsini 1784, S. 4; Galassi 1792, S. 59; Siepi 1822b, S. 603; Manari 1864a, S. 60; De Stefano 1902a, S. 35; Kauffmann 1987, S. 472. Für weitere Literatur s. Blasio 2019, S. 124 Fn. 22. Zur Vorverlagerung der Rückwand s. o. Fn. 2748.

3814 L. E. 205 (Lonzini, et al. 2014 = 145 Lamberti) *Giornale* (1675–1680), S. 66, transkribiert in Lolli 2019, S. 205.

bei der Höher- und Rückverlagerung von Peruginos Altarbild im Jahre 1567 noch ganz anders gewesen. Zwar hatte man diese Maßnahme vordergründig deshalb durchgeführt, um Peruginos Bild trotz der Einbringung eines Sakramentstabernakels für den Kunstinteressierten gut sichtbar zu halten. Gleichzeitig sollte das Altarbild aber auch weiterhin einen würdigen Rahmen für den Vollzug der Messe am Hochaltar bereiten, sodass ein religionspraktischer Bezug erhalten blieb.³⁸¹⁵ Anders verhält es sich bei der im 17. Jahrhundert durchgeführten Verlagerungsmaßnahme, durch die zumindest die Predella zu einem reinen Kunstobjekt werden sollte. Ein besonderer Stellenwert sollte außerdem der Beobachtung zugemessen werden, dass im 17. Jahrhundert offenbar die Möglichkeit einer unmittelbaren Betrachtung bei der Würdigung von Peruginos Kunstwerk höher eingeschätzt wurde als die physische Integrität des Altar- und Rahmenwerks. Obwohl zwischen der damaligen und der heutigen Praxis im Umgang mit religiösen Bildern insofern eine gewisse Kontinuität besteht, als dass diese auch heute oft nur noch zum Zwecke des Kunstgenusses genutzt werden, so würde heute dem Erhalt des überkommenen Zustands des Altarbilds eine klare Priorität gegenüber dessen nahsichtiger Einsehbarkeit eingeräumt werden.

Zu der Beobachtung einer substantiellen Umgestaltung eines vorbestehenden Altarbilds rein aus Gründen des Kunstgenusses durch Leone Pavoni passt der Umstand, dass es dieser Abt war, der erstmals Bilder in den Kircheninnenraum von S. Pietro einbrachte, die zwar noch religiöse Inhalte aufwiesen, jedoch in keiner Weise in die religiöse bzw. liturgische Praxis im Kircheninnenraum eingebunden waren. Die durch die Umhängung und Auftragsvergabe für neue Werke entstandene Bildergalerie hatte vor allem den Zwecken des Kunstgenusses und der Kunsterziehung gedient, indem sie dem Betrachter etwa einen Überblick über die unterschiedlichen Genres und italienischen Malschulen geben sollte. Damit bildeten sie das Pendant zu einer Kunstliteratur, die sich seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert zunehmend intensiv mit der Erforschung, Klassifizierung und kritischen Beurteilung solcher Bildwerke beschäftigte, die sich an und in den lokalen Bauwerken befanden. Diese Literatur ist auch Beleg dafür, dass es ein Publikum gab, das etwa den Kircheninnenraum von S. Pietro zu Zwecken des Kunstgenusses – und nicht etwa zuvörderst aus religiös-praktischen Gründen – besuchte und dabei nach Erkenntnissen strebte, bei deren Erlangung die entstehende Guidenliteratur helfen sollte.

Wie jedoch aus den bisherigen Überlegungen bereits hervorgegangen ist, ist dies jedoch nicht die einzige Dimension der von Leone Pavoni initiierten Umgestaltungen. An zahlreichen Stellen setzte er nämlich auch weiterhin auf eine geschickte Durchmischung von auf den Kunstgenuss gerichteter Bildpräsentation und Raumgestaltung und Gestaltungsweisen der räumlichen Disposition, die den Kunstobjekten religiös-praktische Funktionen zuwies. Dies hatte sich etwa bei den nordöstlichen Kapellen gezeigt, innerhalb derer ganz spezifische Verehrungs- und Memorialpraktiken – etwa gegenüber dem Sakrament, dem Kreuz, der Maria und dem heiligen Benedikt – mit dem Genuss von Kunstwerken unterschiedlicher Medien und Herstellungszeitpunkte gekoppelt wurden. Ebenso behielt die Sakristei auch weiterhin

eine gemischte Funktion zwischen weitgehend profanem Kunstkabinett und den spezifisch-liturgischen Aufgaben einer Sakristei als *Vestiarium* und Verwahrungsort der liturgischen Bücher.

Bini behauptet nun, dass Pavoni darüber hinaus als Abt für weitere entscheidende Arbeiten im Kircheninneren von S. Pietro verantwortlich gewesen sei. So habe er im Jahre 1635 einen Vertrag geschlossen, um die Dekoration der Cappella degli Angeli abzuschließen (Abb. 788–795).³⁸¹⁶ Außerdem habe Pavoni die Fertigstellung des neuen Hochaltartabernakels sowie die Errichtung einer neuen Organo Grande erreicht.³⁸¹⁷ Die Einsicht in die Originalquelle offenbart jedoch, dass es dort nicht um das Handeln Pavonis als Abt geht. Vielmehr handelt es sich bei der Fundstelle um eine Auflistung von Spenden für den Hochaltar mit der Überschrift „1610“, die Pavoni noch in der Eigenschaft als Kämmerer von S. Pietro getätigt hat.³⁸¹⁸ An dieser Stelle muss also die bereits in der Einleitung getätigte Feststellung bekräftigt werden, dass insbesondere die sekundär nach Bini zitierten Quellen unbedingt durch eine Einsichtnahme am Original überprüft werden müssen und keinesfalls als alleinige Belegstelle für etwaige Umgestaltungsmaßnahmen herangezogen werden können.

Die Einsichtnahme in die Originalquelle ergab außerdem die Erkenntnis, dass Pavoni bereits an der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 beteiligt gewesen war; er mag in seinen Umgestaltungen an S. Pietro eine Fortsetzung der damals umgesetzten Arbeiten gesehen haben. In diesem Zuge mag Pavoni auch auf dem Platz vor der Eingangsfassade jene Säule aufgerichtet haben, die an den Ort erinnern sollte, an dem Bischof Herkulanus auf Befehl Totilas geköpft worden sein soll, und die er mit einer von ihm verfassten Erinnerungsschrift versehen ließ.³⁸¹⁹ Mit dieser *Memoria* wiederholte Pavoni die der Umgestaltungsmaßnahme von ca. 1591–1609 in S. Pietro zugrunde liegende Botschaft, wonach die Verehrung des Pietro Abate ebenso wie die der Bischofsheiligen zu vertiefen sei. Damit verbunden ist die Vorstellung, wonach die Kirche S. Pietro als Ort des Martyriums des heiligen Bischofs Herkulanus aufs engste mit dem vom Bischof organisierten, und in S. Ercolano konzentrierten Kult verbunden ist, was sowohl die Verbindung zwischen dem Kloster und dem Bischof intensivierte, als auch die große Bedeutung der angeblich frühchristlichen Gründung S. Pietro unterstreichen sollte. Leider wurde diese Säule durch die in der Rocca verschanzten Republikaner in ihrem Verteidigungskampf gegen die Austro-Aretiner im Jahre 1799 durch einen Kanonenschuss zerstört.³⁸²⁰

Es wäre sicherlich gewinnbringend, die Interpretation der Bildergalerie des Abtes Pavoni weiter zu vertiefen. So könnte durch eine systematische Auswertung der im Archivio di S. Pietro vorhandenen Memorialliteratur und der Rechnungsbücher

3816 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 241 nach *Annali decemvirali* 1635, S. 96.

3817 Zum Altartabernakel s. Kapitel **X.4.c)**, zu beidem im Übrigen Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 240 mit Bezug auf *ASPi*, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241rf. (*Quellentext* C).

3818 *ASPi*, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 241rf. (*Quellentext* C).

3819 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 241 nach Cass. XII, n. 50; Farnedi 2017, S. 293.

3820 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 241 und ausführlich zu den Ereignissen um die Einnahme Perugias S. 293–299.

möglicherweise die Chronologie, weitere Protagonisten und auch der Weg der Beschlussfassung für die Bildergalerie näher rekonstruiert werden. Erforderlich wäre außerdem eine Einbettung von Pavonis Projekt in S. Pietro in den historischen Kontext. Zu fragen wäre hier zum einen, ob auch in anderen Kirchen in Italien, etwa in Perugia, ganz Umbrien, oder in den Gotteshäusern der Cassinensischen Kongregation ähnliche Bildergalerien eingerichtet worden sind. Nach einer ersten, allerdings kaum ausreichenden Sichtung muss diese Frage verneint werden. Zum anderen müsste im Rahmen der zukünftigen Forschung die Bildergalerie von S. Pietro zu anderen Bildergalerien der Mitte des 17. Jahrhunderts – und gerade eben auch solchen in Profanräumen – in Beziehung gesetzt werden. Dabei müsste beispielsweise gefragt werden, ob die spezifische Form einer einreihigen Hängung mit stilistischen und thematischen Schwerpunktsetzungen sowie die Schaffung einer repräsentativen Sammlung der zeitgenössischen Malerei durch gezielte Auftragsvergabe an zeitgenössische Künstler auch an anderer, möglicherweise profaner Stelle beobachtet werden kann, oder ob Abt Pavonis Projekt zu seiner Zeit ein singuläres Ereignis darstellt. Da zu diesen Fragen, die insbesondere auch die Rekonstruktion von Kirchenräumen im 17. Jahrhundert beinhalten, bisher keine ausreichenden Vorarbeiten existieren, können sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur gestellt, aber nicht beantwortet werden.

Der Einrichtung der Bildergalerie in S. Pietro in der zweiten Amtszeit des Abtes Pavoni ist im Übrigen ein weitgehender Eingriff in die Gestaltung des Innenraums der Kirche unmittelbar vorausgegangen. So war unter Abt Placido Mancina (1637–1642) in den Jahren 1641 bis 1642 der aus weißen und roten Steinplatten der Brüche Perugias gebildete Fußboden des Mittelschiffs von S. Pietro gelegt worden (Abb. 182 und 418).³⁸²¹ Diese Ausgaben werden in der einschlägigen

3821 Die Datierung ergibt sich aus den Rechnungsbucheinträgen, die in einem zeitgenössischen „Libro di spese fatte per il pavimento della Chiesa, facciata del Monastero e Claustro della Porta“ (ASPi, Lib. div. 77 = Lonzini, et al. 2014, S. 413, Nr. 75) zusammengestellt worden sind. Danach ist ein „Maestro Tommaso Scarpellino“ mit diesen Arbeiten betraut worden, für die Zahlungen vom Juni 1641 bis März 1642 vermerkt sind, *ibid.*, S. 114r–115v. (Das Buch ist erst weiter hinten paginiert; ich habe die Paginierung dieser Seiten von den späteren Seiten abgeleitet.)

Die divergierenden Datierungen des Fußbodens in der Literatur sind symptomatisch für die geringe Verlässlichkeit der literarischen Tradition zu S. Pietro in Bezug auf die tatsächlichen Datierungen in den Primärquellen.

In das Jahr 1642 datieren Galassi 1774, S. 11 f.; Galassi 1792, S. 11; Siepi 1822b, S. 575 und De Stefano 1902a, S. 12. Sie weisen die Steine auch den Peruginer Steinbrüchen zu.

Anders Gurrieri und mit ihm Kauffmann: von 1614 und Stein aus Brüchen Assisi; Gurrieri 1953, S. 29 f., Kauffmann 1987, S. 470. Nach Siciliani ist der Boden Mitte des 17. Jahrhunderts unter Abt Ruscelli verlegt worden, doch amtierte ein solcher Abt nur 1595–1598 und 1600–1603 (Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 221). Montanari: Arbeiten am Boden 1592, Montanari 1966, S. 206.

Quellenbelege bringt einzig Mauro Bini. Danach seien die Arbeiten allerdings von 1606 (ASPi, L. E. 68 (Belforti? Zuordnung zu den Signatursystemen nur vor Ort in S. Pietro möglich; Bandnummer u. U. irrig), S. 163) bis 1633 (ASPi, L. E. 40 (Belforti? = 40 Lonzini, et al. 2014? = 40 Lamberti? Dieser Band deckt allerdings den Zeitraum von 1626 bis 1629 ab), S. 64 und 106) durchgeführt worden. Diese Rechnungsbücher habe ich nicht nachprüfen können; vielleicht gehen Tommasos Fußboden

Quelle in engem Zusammenhang mit solchen für den Eingangshof und das zu diesem Hof führende Eingangstor des Klosters genannt. Dieser Hof war bei seiner zwischen 1600 und 1614 erfolgten Errichtung offenbar auf zwei Seiten ungedeckt geblieben und drohte einzustürzen. Abt Mancia ließ ihn nun mit Genehmigung der Cassinensischen Kongregation ab November 1640 vollenden; der Abschluss der Arbeiten erfolgte offenbar erst 1643.³⁸²²

XII.4 Galassis „Descrizione“ (1774, 1778 und 1792) und Orsinis „Guida al forestiere“ (1784) oder die Erweiterung der Bildergalerie unter den Äbten Penna und Bartoletti zwischen 1751 und 1763

a) Ein Kircheninnenraum als Bildungsgegenstand: Der wissenschaftlich-methodische Anspruch Galassis und Orsinis aufklärerische Mission der Kunstkritik

Fast einhundert Jahre später erschien der erste Führer, der die in S. Pietro enthaltenen Kunstwerke tatsächlich systematisch erschließen sollte. Dabei handelt es sich um „Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia, chiesa de' monaci neri di S. Benedetto“ von Francesco Maria Galassi (1717–1792)³⁸²³, der im Jahre 1774 in

weitere Arbeiten voraus. Außerdem nennt Bini auch das von mir ausgewertete ASPI, Lib. div. 77 (= Lonzini, et al. 2014, S. 413, Nr. 75), vgl. Bini [1848] II [Ms.], S. 227. Die hier genannten Autoren beziehen sich jeweils explizit oder implizit auf die offensichtlich älteste erhaltene Pflasterung der Kirche, nämlich die des Mittelschiffs. Es ist unklar, wann die anscheinend jüngeren, jeweils aus orangenem Stein gebildeten, aber in unterschiedlichen Mustern gelegten Böden der Seitenschiffe und des Chores gelegt worden sind.

3822 Zu den zwischen 1641 und 1642 erfolgten Arbeiten am Eingangshof von S. Pietro s. o. ausführlich Kapitel **XI.6.c)** und insb. **XI.6.d)**.

Abt Placido Mancia hatte am 21. und 28. Juli 1641 mit einem Maurer Tomasso und zahlreichen weiteren Mitarbeitern einen Vertrag über Arbeiten am Eingangshof geschlossen; von dem Fußboden ist dort allerdings nicht die Rede, ASPI, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 893 f. und 895 f. S. o. Fn. **3379**. Es scheint also, als wären diese Arbeiten durch andere Werkstätten erfolgt, die bisher nicht identifiziert werden konnten.

3823 Lebensdaten nach http://www.internetculturale.it/opencms/ricercaExpansion.jsp?q=&searchType=avanzato&channel__creator=Galassi%2C+Francesco+Maria+%3C1717-1792%3E&channel__contributor=Galassi%2C+Francesco+Maria+%3C1717-1792%3E&copCha__contributor=OR&copCha__creator=OR (Zugriff am 29. August 2014; inzwischen offline).

der ersten Auflage erschien. Offenbar war die Nachfrage sehr groß, da dem Buch bereits 1778 eine zweite, fast unveränderte Auflage folgte.³⁸²⁴

Wie Galassi in seiner Einleitung angibt, folgte er mit der Abfassung dieses Werkes einem akuten Desiderat: So würde die Kirche S. Pietro von vielen Fremden besucht, die nun aber eine „distinguierte Notiz der Autoren der vielen Bilder, die die Kirche des Klosters von S. Pietro in Perugia verschönern und von all dem anderen, das sie schmückt“ einfordern würden.³⁸²⁵ Damit lässt sich durch diesen Kirchenführer also nachweisen, dass die Kirche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Tat nicht zuletzt auch wegen der in den 1640ern geschaffenen und in den 1670er Jahren ergänzten Bildergalerie von kunstinteressierten Fremden besucht wird, die laut Galassi noch dazu in gelehrte Auseinandersetzung mit den ausgestellten Bildern treten möchten. Dementsprechend zielt Galassis Werk schon dem Titel nach primär auf die Erklärung dieser in S. Pietro aufgehängten Bilder und erst in zweiter Linie auf Erläuterungen bezüglich des sie beherbergenden Kirchenbaus und der übrigen in ihm vorhandenen Kunstschatze. Die wesentlich von Abt Leone Pavoni initiierten Umgestaltungsmaßnahmen des 17. Jahrhunderts, die nach Ausweis ihres Umgangs mit der Predella von Peruginos Altarbild primär auf ein kunstinteressiertes, gelehrtes Publikum abgezielt hatten, waren also erfolgreich gewesen, und die neu geschaffene Bildergalerie hatte auch nach knapp einhundert Jahren nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüßt.

Galassis Führer ist mithin sowohl Quelle für die Rekonstruktion des Kircheninneren im späteren 18. Jahrhundert als auch gleichzeitig Bestandteil derselben geistigen Bewegung, die bereits die Umgestaltungen Pavonis und jene von um 1680 hervorgebracht hat, nämlich die gelehrte Auseinandersetzung mit der älteren und neueren bildnerischen religiösen Kunst. Dabei strebt Galassi nicht nur anders als seine Vorgänger Vollständigkeit an; er versucht auch, sofern dies möglich ist, ganz im Geiste des spätestens seit dem 17. Jahrhundert in seiner Heimatstadt herrschenden sehr hohen geisteswissenschaftlichen Diskursniveaus, das nicht zuletzt bei den oben angestellten Überlegungen zur Auseinandersetzung der älteren Peruginer Literatur mit der Klostergeschichte von S. Pietro deutlich geworden ist, „aus den authentischsten und zeitgenössischen Dokumenten, d. h. den Büchern des genannten Klosters, die Nachrichten zu sammeln, die Aufschluss geben über die Autoren, die die Bilder geschaffen haben, über die präzise Zeit, in der sie arbeiteten und nicht selten auch über die angefallenen Kosten“.³⁸²⁶ Dabei

3824 Galassi 1774; „Corretta, ed accresciuta di altre Notizie“: Galassi 1778a.

3825 „E' un tempo, che si desidera da' Forestieri, che soventemente quì capitano, una distinta notizia degli Autori delle molte Pitture, le quali abbelliscono la Chiesa del Monastero di S. Pietro di Perugia, e di tutt'altro, che l'adorna“, Galassi 1774, S. 3.

3826 „Si è creduto perciò di soddisfare il giusto loro desiderio, con dare alla luce, per comodo loro [dei forestieri] principalmente, questo, qualunque siasi, Libretto, in cui si è procurato di raccorre dai documenti più autentici, e sincroni, come lo sono i Libri del detto Monastero, le notizie, che mettersero in chiaro gli Autori, il tempo preciso, nel quale essi operarono, e non di rado ancora le spese occorsevi, con la lusinga, che tutto fosse per essere gradito, sul riflesso, che così verrebbero a rischiararsi alcune cose, che rimanevano oscure, ed altre accertate, le quali erano tuttavia dubbiose“, *ibid.*, S. 3–5.

greift er nach eigenen Angaben auf die Vorarbeiten zurück, die „sorgfältige Mönche“ mit Nachforschungen in den genannten Büchern angestellt hätten.³⁸²⁷

Bei Francesco Maria Galassi handelte es sich um einen der zahlreichen Mönche des Klosters S. Pietro in Perugia, die spätestens seit dem 18. Jahrhundert und bis zum heutigen Tage die religiöse Praxis mit profundem Gelehrtentum und einem ausgeprägten Interesse an der wissenschaftlichen Erschließung des kulturellen Erbes ihres Klosters verbanden. Galassi stammte aus Bologna und hatte zunächst den Lateranischen Augustiner-Chorherren angehört (der Congregatio Canonorum Regularium Ss. Salvatoris Lateranensis), bevor er noch in jugendlichem Alter zur Cassinensischen Kongregation gewechselt hatte. Die Profess hatte er in S. Pietro in Perugia abgelegt, wo er Prior der unweit der Mutterkirche gelegenen Pfarrkirche S. Costanzo wurde. Bini beschreibt ihn, offenbar gestützt auf die zeitgenössischen Memorienbücher von S. Pietro, als Mann von gutem Kunstgeschmack und Kenner der Archäologie, der den Bischöfen von Perugia und zahlreichen Äbten und Mönchen als Ratgeber zu Geschichte, Privilegien und Rechten gedient und mit Gelehrten, Kardinälen und Prälaten in enger Korrespondenz gestanden habe. Er hatte zu Lebzeiten ein Museum mit Medaillen, Gemmen, Bildern, verschiedenen Antiken und naturgeschichtlichen Objekten angelegt, die er dem Kloster nach seinem Tod am 9. September 1792 hinterließ.³⁸²⁸

Galassi bildet zu seiner Zeit in seinem Gelehrtentum innerhalb von S. Pietro keineswegs eine Ausnahme; so begann man im Jahre 1777 unter Abt Stefano Rossetti (reg. 1774–1781 und 1799–1802), an den Wänden des Eingangshofs von S. Pietro ein Inschriftenmuseum einzurichten, das bis 1787 kontinuierlich erweitert wurde, und das römische, etruskische, griechische, bzw. heidnische und christliche Stücke umfasste.³⁸²⁹ Diese wurden durch Galassi in der dritten Auflage seiner „Descrizione“ komplett transkribiert und teils in Zeichnungen reproduziert;³⁸³⁰ d. h. in diesem Falle standen Einrichtung der Sammlung und publizistische Auswertung anders als noch bei der Einrichtung der Bildergalerie in einem unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang.

In enger Beziehung zu Galassis „Descrizione“ steht in Bezug auf S. Pietro die „Guida al forestiere per l’augusta città di Perugia“ des Peruginer Malers,

3827 Ibid., S. 5. Es ist unklar, auf wen sich Galassi hier bezieht. Offenbar sind es die in den *Mazzi* enthaltenen Dokumente, deren ursprünglicher Bestand wohl auf Cornelio Margarinis Versuch zurückgeht, in den 1670er Jahren die Archivalien des Archivio di S. Pietro zu systematisieren. Sie sind im Verlauf des 18. Jahrhunderts wohl erweitert und nun erst eigentlich als *Mazzi* organisiert worden. Wer im 18. Jahrhundert jedoch versucht hat, das Archivio di S. Pietro entsprechend weiter zu systematisieren, ist bisher nicht ermittelt worden, Lonzini, et al. 2014, S. 326.

3828 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 291 und 309 f. Bini entnimmt die Angaben seiner Abtschronik in enger Form aus den Tagebüchern der Äbte und Amtsträger des Klosters von S. Pietro, sodass die von ihm wiedergegebene Einschätzung Galassis wahrscheinlich einer authentischen Beschreibung von Zeitgenossen entspricht. Dies könnte durch eine Einsichtnahme der Memorialliteratur im Archivio di S. Pietro verifiziert werden.

3829 Ibid., S. 291; s. auch Galassi 1792, S. 7 und Siepi 1822b, S. 572.

3830 Galassi 1792, S. 1–60 (Supplement mit eigener Paginierung) und beigefügte Zeichnungen.

Architekturtheoretikers und späteren Akademielehrers Baldassarre Orsini (1732–1810). Dieser hatte nach einer humanistischen Ausbildung in seiner Heimatstadt Perugia in Rom unter anderem im Atelier des Malers Agostino Masucci und bei Kursen an der Accademia di S. Luca Architektur und Malerei in Theorie und Praxis erlernt und war eng mit dem Maler Anton Raphael Mengs befreundet. Nach dessen Tod kehrte er 1779 endgültig nach Perugia zurück, wo er als Maler für verschiedene Auftraggeber tätig wurde; unter anderem erhielt er den Auftrag zur Dekoration des neuen Teatro del Verzaro (heute das Teatro Morlacchi). Im Jahre 1790 wurde er zum Direktor der Accademia del Disegno in Perugia ernannt, die er thematisch zu einer Accademia delle Belle Arti erweiterte. Nicht zuletzt deshalb gilt er heute als einer der Vorkämpfer des kulturellen Aufbruchs Perugias an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert.³⁸³¹

Bereits in seinem 1784 verfassten Kunstführer ist Orsini, der zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Traktate geschrieben hatte, von kunstdidaktischem Eros erfüllt. So beklagt er zu Beginn seines Werkes, dass sich in Perugia bisher die Malerei noch nicht mit Minerva verbündet habe, was, in auf das Ideal der Antike verweisender Metaphorik gesprochen, bedeuten soll, dass die in Perugia vorhandene Malerei bisher noch nicht befriedigend wissenschaftlich aufbereitet worden sei. Dies sei allein aus Neid seiner Bürger bisher nicht geschehen, weshalb Orsini die Abfassung in melodramatischem Ton mit dem Anlegen eines „politischen und ehrlichen Palliums“ („politico, ed onesto pallio“) vergleicht.³⁸³² Offiziell als Hauptadressaten bezeichnet Orsini aufgrund ihres vermutlich größeren Interesses die Ortsfremden, richtet sein Buch aber auch an die Bürger Perugias und vor allem an jene jungen Menschen, die sich anschicken, „die Malerei zu kultivieren“ („a' Giovinetti, che si accingono a coltivare la Pittura“). Tatsächlich scheint es, als hätte Orsinis eigentliches Hauptinteresse bei der Abfassung seines Kunstführers diesen jungen Menschen gegolten.³⁸³³

Gegenstand seines Buches sollen die in Perugia vorhandenen Kunstwerke der drei Gattungen Malerei, Skulptur und Architektur sein, von der viele Leser heute mehr zu wissen wünschten als „eine einfache und nackte Beschreibung“ („una semplice, e nuda descrizione“).³⁸³⁴ Diese Bemerkung zielt entsprechend der von ihm hier eingefügten Fußnote vor allem auf den Führer Morellis ab, dessen Buch umso mehr an Wert für den Leser verloren habe, als zahlreiche Bilder inzwischen umgehängt und zahlreiche Sammlungen sich in ihrem Bestand verändert hätten.³⁸³⁵ Vielmehr wolle er – und das scheint vor allem auf die Jugend abzielen – mit seinem Buch „einen Stimulus dafür geben, methodisch-zielgerichtet Wissen zu

3831 Francesco Franco, s. v. Orsini, Baldassarre, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 79 (2013) (http://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-orsini_%28Dizionario-Biografico%29/; Zugriff am 1. März 2017). Letztere Einschätzung aus Touring Club Italiano 2012g, S. 74. Für weitere Literatur zu Orsini vgl. Galassi 2006, S. 356 Fn. 2.

3832 Orsini 1784, S. I f.

3833 Ibid., S. IV f.

3834 Ibid., S. V.

3835 Ibid., S. V Fn. a.

erlangen, und vor allem die wahren Prinzipien der Kunst zu suchen, wobei die Leser sich überzeugen werden, dass die Literatur nicht bloß eine mechanische Kunst oder ein Zeitvertreib ist, sondern eine Freie Kunst, die wissenschaftlich und vernünftig ist, und deren Werke nicht durch Zufall entstanden sind. So wird man nach und nach in der Stadt jene falschen Maximen aufgeben, denen der Geist des Unwissens eigen ist; von woher dann der universale Geschmack in den Bürgern geboren wird.“³⁸³⁶

Orsinis Werk hat also weit größere didaktische Ambitionen als die bisher in Perugia erschienenen Stadt- und Kirchenführer; es möchte insbesondere der jungen Generation sowohl Wissen als auch Geschmack vermitteln, die es in die Lage versetzen, Malereien, Skulpturen und Architekturen in Perugia als Werke einer Freien Kunst zu erfassen und in ihrer Schönheit zu bewerten. Sein Ideal ist der Betrachter, der geneigt ist, die Schönheit der Werke zu durchdringen und zu unterscheiden („penetrare, e distinguere la bellezza delle opere“) und sich nicht bloß mit der Nennung des Malers zufriedenzugeben.³⁸³⁷ Diese Spitze scheint sich neben Morelli auch gegen Galassis „Descrizione“ zu wenden. Insofern er auf das Faktensammeln zwar herabblickt, aber doch den Stand der Wissenschaft als Basis für seine eigenen Betrachtungen für unverzichtbar hält, kopiert Orsini Galassis auf wissenschaftlichen Vorarbeiten beruhenden Faktenbeschreibungen in seinem Kapitel zu S. Pietro allerdings hemmungslos und in weitgehend wörtlicher Form. Wesentlich für ihn sind aber ohnehin erst jene Einschübe längerer Betrachtungen über den künstlerischen Wert der einzelnen Werke, in denen letztlich Orsinis originärer Beitrag zur Analyse des Kircheninnenraums von S. Pietro besteht.³⁸³⁸

Letztlich dient die Kunsterziehung für Orsini höheren Idealen; so scheint er von aufklärerischem Fortschrittsglauben beseelt, wobei dieser Fortschritt eben letztlich auch „durch die Schönheit und Würde der Kunst“ bewirkt werden könne.³⁸³⁹ Kunsterziehung anhand des lokalen künstlerischen Erbes ist für Orsini also nicht bloß eine schönggeistige Zugabe zu einem zeitgemäßen Bildungsprogramm, sondern eminent wichtiger Bestandteil in einem universalen Menschheitsprojekt. Orsinis Programm befriedigte offenbar einen virulenten Bedarf in Perugia, und

3836 „Sarà per i medesimi [die zuvor genannten Lesergruppen] uno stimolo a voler sapere metodicamente, e a cercare più oltre i veri principj dell'Arte, persuadendosi, che la Pittura non è miga un Arte meccanica, o un lavoro da trastullo, ma è Arte liberale, scientifica, ragionata, e che non è fatta a caso. Così a poco a poco si sbandiscono nelle Città quelle false massime, che vi ah lo spirito d'ignoranza intruse; onde poi ne nasce l'universal gusto ne' Cittadini“, *ibid.*, S. IV f.

3837 *Ibid.*, S. VI.

3838 S. z. B. Orsinis ausführliche Analyse und Bewertung von Gessis Darstellung von Jesus im Garten Gethsemane, *ibid.*, S. 8 f. Vgl. auch Galassi 2006, S. 356.

3839 „Orsini, sorretto da una fiducia tutta illuministica nel progresso dell'umanità, che potrà evolversi anche grazie alla bellezza e alla dignità dell'arte [...]“, Galassi 2006, S. 355. Es ist ein wunderbares Zeichen der Kontinuität des Peruginer Gelehrtentums, dass das neueste Erzeugnis der Orsini-Exegese von einer Forscherin mit dem Familiennamen Galassi stammt.

so erschien bereits im Jahre 1788 eine verkürzte Version, der „Abregè della guida al Forestiere per l'Augusta Città di Perugia“. ³⁸⁴⁰

1792, im Todesjahr des Autors, erschien dann die dritte und letzte Auflage von Galassis „Descrizione“, die sich nun erheblich von den beiden Voraufgaben unterscheidet. So enthält sie nicht nur die oben genannten Transkripte der zwischenzeitlich im Eingangshof von S. Pietro angelegten Inschriftensammlung, sondern fügt auch an mehreren Stellen ausführliche weitergehende Informationen zur Geschichte der einzelnen Kunstwerke an, die oft wichtige Aufschlüsse über Umgestaltungen ergeben, die sich sowohl vor der Erstabfassung der „Descrizione“ als auch zwischen den unterschiedlichen Erscheinungsjahren ereignet haben. In seiner dritten Auflage nimmt Galassi nun auch ausführlich Bezug auf die Ergänzungen zu seinem Text in Orsinis „Guida al forestiere“. Dabei rügt er Orsini für die weitgehenden Plagiate nicht, nennt ihn aber auch nicht mit Namen; er spricht vielmehr von „uno Scrittore di questi tempi“ oder „l'Autore della Guida di Perugia“. ³⁸⁴¹ Diesem widmet er sogar einen eigenen, mit „Risposta“ betitelten, mehrseitigen Appendix, in dem Galassi versucht zu belegen, dass die Spiegel des Chorgestühls von S. Pietro in der Tat von Raffael stammten, was Galassi in den Voraufgaben behauptet, Orsini aber bestritten hatte. ³⁸⁴² Darin liefert Galassi auch eine wundervolle Zusammenfassung des methodischen Anspruchs, mit dem dieser Streit zu führen sei: „Tutto ciò che in oggi si tramanda alla pubblica luce si vuole documentato, o con lapidi, o con pergamene, ovvero con scritture di rispettabili archivj, e dove queste mancassero, si vogliono le ragioni desumere dal fatto; poichè così domanda la sana critica di quelli che scrivono, e di quelli che legono le notizie messe in istampa“. ³⁸⁴³

Die Reiseführer Galassis und Orsinis sind also nicht nur Quellen für die sich wandelnde Innenraumgestalt von S. Pietro im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, sondern gleichzeitig auch Ausweis dafür, dass nicht zuletzt die in S. Pietro verwahrten Kunstgegenstände zu jener Zeit Gegenstand lebhafter gelehrter Debatten und auch zur Jahrhundertwende hin weiter Ziel der kunstinteressierten Fremden und der Bürger von Perugia gewesen sind. Auch wenn diese Bücher erst über einhundert Jahre nach der Ersteinrichtung der Bildergalerie in S. Pietro verfasst worden sind, so ist deren Schaffung doch wohl eben dieser kulturellen Entwicklung in Perugia zuzuordnen, in der eine religiöse Institution wie S. Pietro die in ihr verwahrten Kunstwerke nicht nur als Instrumente für die Liturgie und für das Gotteslob begriff, sondern auch an deren wissenschaftlichen Erforschung und ihrer Präsentation zur Kunstbetrachtung und Geschmackserziehung interessiert war. Wie in den vorhergehenden Kapiteln herausgearbeitet worden ist, ist ja davon auszugehen, dass ein

3840 Orsini 1788; vgl. Galassi 2006, S. 356f.

3841 Galassi 1792, S. 33; Appendix „Risposta“, S. I.

3842 Ibid., S. 33, Appendix „Risposta“, S. III; I–VIII. Die Raffael-Zuschreibung findet sich bei Galassi 1774, S. 39 und im Übrigen auch bei Manari 1864a, S. 159 Fn. 2. Dem hatte Orsini mit dem Verweis darauf widersprochen, dass die Grotesken der Werkstatt Raffaels immer durch Giovanni da Udine entworfen worden seien, Orsini 1784, S. 33, vgl. Siepi 1822b, S. 587.

3843 Galassi 1792, S. 33, Appendix „Risposta“, S. III.

Gutteil der ausgestellten Bildwerke in den 1640er- und 1670er-Jahren zu diesen Zwecken sogar überhaupt erst in Auftrag gegeben worden sind.

In den 1770er- bis 1790er-Jahren sollten all diese Werke nun eine ausführliche kunsthistorische und -kritische Würdigung erfahren.

b) Die neue Sakramentskapelle (1761–1763) als neue Cappella Vibi, als Hauptraum der Bildergalerie und als Ort der privaten Andacht und Verehrung

Durch Galassis und Orsinis Führer sind jedoch auch einige Veränderungen rekonstruierbar, die sich in S. Pietro seit der Zeit Morellis ereignet haben. Zunächst einmal finden sich nun fast sämtliche im bisherigen geschichtlichen Verlauf bekannt gewordenen beweglichen Ausstattungsgegenstände der beiden westlichsten Kapellen im Kircheninneren von S. Pietro wieder: So hängt Fiammenghinos Darstellung des die Idole zerschlagenden Benedikt nun am östlichsten Seitenaltar im rechten Seitenschiff (Abb. 155 f.)³⁸⁴⁴ und Orazio Alfani's Darstellungen der Auferstehung Christi im selben Raumteil an von der Westwand aus gesehen zweiter Stelle (Abb. 156, 347 und 369).³⁸⁴⁵ Beide Bilder waren zuvor in der von Abt Pavoni eingerichteten Benediktskapelle nachweisbar. Ein ähnlicher Befund ergibt sich in Bezug auf drei Ausstattungsstücke der von diesem Abt in Ausstattung und Programmatik geschaffenen Kreuzkapelle: So hängen Gessis Darstellungen des Jesus in Gethsemane und der Kreuzwegsbegegnung mit Veronika an den Westenden der Seitenschiffe oberhalb der Beichtstühle und Giovanni Tedescos ehemaliges Lettnerkreuz am mittleren von drei Altären im linken Seitenschiff (Abb. 155).³⁸⁴⁶

Diese Veränderungen sind damit zu erklären, dass unter Abt Carlo Francesco della Penna, der in S. Pietro von 1745–1751 und erneut von 1757–1760 regierte, eine neue Sakramentskapelle geplant wurde, für die im Jahre 1760 die Benediktskapelle (die ursprüngliche Cappella degli Oddi) und die Kreuzigungskapelle (die Cappella Pantasilea/Leona bzw. die Cappella Ranieri aB) niedergelegt wurden (Abb. 155).³⁸⁴⁷

3844 S. o. Fn. 3682.

3845 S. o. Fn. 3676.

3846 Dabei hing die Darstellung Jesu im Garten Gethsemane am Ende des südlichen und das Bild der Begegnung mit Veronika am Ende des nördlichen Seitenschiffs, Galassi 1774, S. 27, 61 f.; Orsini 1784, S. 8, 38; Galassi 1792, S. 23, 56; Siepi 1822b, S. 581; Gambini 1826, S. 39 („Quadro con Gesù Agonizzante – Di *Francesco Gesù* [sic] Bolognese discepolo di *Guido [Reni]*“ und S. 43 („La caduta del Redentore sotto la Croce – Capo d'opera di *Francesco Gessi*“). Giovanni Tedescos ehemaliges Lettnerkreuz ist am mittleren Seitenaltar des nördlichen Seitenschiffs nachgewiesen durch: Galassi 1774, S. 59 f. (irrtümlich „Eusebio Bastone Scultore Perugino“); Orsini 1784, S. 37 (Eusebio Bastone); Galassi 1792, S. 54 („Eusebio Bastone scultore Perugino“); Siepi 1822b, S. 599 („Eusebio Bastoni Perugino“); De Stefano 1902a, S. 21 („Eusebio [sic] Bastoni“); Siciliani 1994, S. 33 („Giovanni Tedesco“) und Kauffmann 1987, S. 474 („deutsches Holzkreuz 1478“).

3847 Galassi 1774, S. 50; Galassi 1792, S. 46; Siepi 1822b, S. 595. Giustino Farnedi berichtet von einer Niederlegung der Kapellen des heiligen Benedikt und des heiligen

Die Durchführung der Niederlegung hatte Penna am 16. August angeordnet, bevor er sich kurz darauf aufgrund seiner schlechten gesundheitlichen Verfassung nach Assisi begab, wo er noch im selben Jahr starb.³⁸⁴⁸ Der neue Kapellbau wurde erst nach seinem Tod in den Jahren 1761 bis 1762 durch dessen Klausuralprior D. Massimo Agosti da Bergamo begonnen³⁸⁴⁹ und durch seinen Nachfolger im Abbatat, Giuseppe Maria Bartoletti (reg. 1762–1769) offenbar im Jahre 1763 vollendet.³⁸⁵⁰ Er bildet den nun bei weitem die größte Kapelle der Kirche (Abb. 155 und 797–802). Francesco Maria Galassi, der die Vorgänge als Mitglied des Klosters S. Pietro und Prior der nahegelegenen Pfarrkirche S. Costanzo persönlich miterlebt hatte, berichtet in seinem Kirchenführer, dass die Hängung der Bilder an den Seitenwänden der neuen Sakramentskapelle noch durch Abt Penna geplant worden sei; Abt Bartoletti habe seine Planungen dann gewissenhaft („religiosamente“) ausgeführt.³⁸⁵¹ Es ist also offenbar davon auszugehen, dass Abt Penna nicht nur die grundsätzliche Idee der Errichtung einer neuen Sakramentskapelle vorgegeben hatte, sondern dass auch deren Dekoration weitgehend auf die Planungen dieses Abts zurückgeht, auch wenn die Ausführung erst nach seinem Tod erfolgte.

Der Architekt der neu errichteten Sakramentskapelle konnte bisher nicht ermittelt werden. Ausgeführt wurde der Bau möglicherweise vollständig von einem Steinmetz Giorgio, der „für Arbeiten an der Kapelle“ („a conto de lavori della Cappella“) merkwürdigerweise bereits für den Zeitraum von Juni 1750 bis Mai 1751 bezahlt wird, als noch nicht einmal die Vorgängerkapellen niedergelegt waren.

Sebastian, doch liegt hier ein Irrtum vor. Bei der ehemaligen Sebastiankapelle handelt es sich vielmehr um den heutigen Eingangs- und Verkaufsraum von S. Pietro, der sich im nordwestlichen Bereich an die Kirche anschließt, s. o. Kapitel VIII.3.b). Die Benedikttskapelle war unter anderem im Bereich der Fenster im Jahr 1735 gerade erst durch den Maler Vincenzo Giulio instandgesetzt worden, ASPi, Mazzo LXIV [Ricevute sciolte di pagamenti dal 1726 al 1735] (= Loncini, et al. 2014, S. 349, Nr. 51), ein Einzelblatt mit einer Empfangsquittung, transkribiert bei Lolli 2019, S. 213.

3848 Zur Regierung des Abtes Penna vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 283–285, zur Niederlegung der Kapellen S. 284 nach ASPi, Lib. div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Loncini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16f. Nach den Formulierungen Binis scheint sich der Tod Pennas im August ereignet zu haben (vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 284).

3849 Manari behauptet die Errichtung 1761–1762, allerdings ohne dies zu belegen, Manari 1865a, S. 58. Seine Datierung erscheint jedoch plausibel, da die Errichtung erst nach der Niederlegung der Kapellen im Jahre 1760 erfolgt sein kann, und im Jahre 1762 der Maler und Architekt Pietro Carattoli beauftragt wird (Manari 1866, S. 275–277), die Kapelle auszumalen. In der Nachfolge De Stefanos datieren einige Autoren die Maßnahme allerdings von 1760–1763, De Stefano 1902a, S. 22; Kauffmann 1987, S. 474; Siciliani 1994, S. 36.

Bini berichtet, dass das Kloster nach dem Tode Pennas im Jahre 1760 zunächst durch den Klausuralprior D. Massimo Agosti da Bergamo verwaltet worden sei, der auch die Bauarbeiten fortgeführt habe. Als nächsten Abt nennt Bini erst den von 1762 bis 1769 regierenden Abt Giuseppe Maria Bartoletti, Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 284 und 288.

3850 Eine Fertigstellung unter Abt Bartoletti behaupten Galassi und Siepi, Galassi 1792, S. 53; Siepi 1822b, S. 595.

3851 Galassi 1774, S. 57 f.; Galassi 1778b, S. 63 f.; Galassi 1792, S. 53.

Wenn man, wie dies Leonardo Lolli in seinem Transkript tut, die Buchung dennoch auf die neue Sakramentskapelle beziehen möchte, so könnte man davon ausgehen, dass man den Bau 1750/51 bereits an jenen raumerweiternden Stellen (z. B. im Bereich der Nordwand) begonnen hatte, die sich bereits vor der Niederlegung der Cappella Carlo und der Cappella Ranieri aB realisieren ließen (vgl. Abb. 154 und 155).³⁸⁵²

Bekannt sind dagegen jene Künstler, die die Ausstattung der Kapelle geschaffen haben. So verpflichtete sich der Bühnen- und Dekorationsmaler Pietro Carattoli (1703–1766) in einem am 24. September 1762 mit den Mönchen von S. Pietro geschlossenen Vertrag, bis März 1763 die Kapelle „von Kopf bis Fuß auszumalen“, wobei das Gewölbe „mit Figuren und in ihrer Mitte mit einer Himmelfahrt Mariens“ auszugestalten sei; außerdem würde er „den Rest mit den Wänden mit Schmuck und Architektur“ in einer Art ausmalen, „die dem Ort angemessen sei“ sowie die Säulen am Eingang der Kirche mit einer Fassung in *Marmorino*-Technik versehen, die so echt wie möglich wirke. Schließlich würde er die Rahmen der *Quadri laterali* mit Goldband rund um die jeweiligen Tafeln schmücken (Abb. 797–802).³⁸⁵³ Galassi berichtet, dass die Figuren allerdings durch den Maler Francesco Appiani (1704–1792) gemalt wurden.³⁸⁵⁴ Es ist also offenbar von einer Arbeitsteilung zwischen Pietro Carattoli als Maler illusionistischer Architektur und Francesco Appiani als Figurenmaler auszugehen. Insofern Pietro Carattoli auch als Architekt von Kircheninnenraumgestaltungen in Erscheinung trat – so hatte er beispielsweise zwischen 1740 und 1748 die zuweilen als „Camicia“ bezeichnete barockisierende Innenraumverkleidung von S. Francesco al Prato geschaffen und möglicherweise auch die barocke Verkleidung von S. Agostino ausgeführt – ist es durchaus denkbar, dass er auch der Architekt der Sakramentskapelle in S. Pietro gewesen ist.³⁸⁵⁵

3852 ASPI, L. E. 76 (Lonzini, et al. 2014 = Lamberti) *Giornale* (1749–1754), S. 119, transkribiert in Lolli 2019, S. 213 f.

3853 „[...] di dipingere da capo a piedi tutta la sudetta nuova Cappella in detta Chiesa di S. Pietro di nuovo eretta, cioè la volta di questa con figure e nel mezzo di essa la figura della Concezione di Maria Vergine, ed il resto colle pareti d’ornato, ed Architettura adattata al sito e di marmoreggiare in oltre al vero simile le Colonne della imboccatura della stessa Cappella le cornici de *Quadri laterali* con filetto d’oro buono attorno alla Tavola [...]“, ASPI, Mazzo XXXIX, (= Lonzini, et al. 2014, S. 344, Nr. 38), Vertrag mit Pietro Carattoli von 1762, zitiert nach dem Transkript bei Lolli 2019, S. 217 f. (hier S. 217); Transkript auch bei Manari 1866, S. 276. Zu Pietro Carattoli vgl. Jörg Schepers, s. v. Carattoli, 2. Pietro, in: *AKL* XVI (1997), S. 308 f.

3854 Galassi 1774, S. 51; Galassi 1778, S. 56; Galassi 1792, S. 46; De Stefano 1902a, S. 22; Siciliani 1994, S. 35. Ähnlich ist offenbar auch Manari zu verstehen, der behauptet, die architektonischen Malereien seien durch Carattoli, die Assunta aber durch einen anderen Maler ausgeführt worden; Manari 1864a, S. 58. Zu Francesco Appiani vgl. E. K., s. v. Appiani, Francesco, in: *AKL* III (1990), S. 758 f. sowie Borgnini 2005, S. 691, Fn. 69.

3855 Bereits Kauffmann und Siciliani gehen von einer Errichtung durch Pietro Carattoli aus, Kauffmann 1987, S. 474; Siciliani 1994, S. 36. Zur Verkleidung der Innenarchitektur von S. Francesco al Prato s. o. S. 890 f.; zu der von S. Agostino s. o. Fn. 2979.

Den Auftrag für die Ausmalung hatte der Kämmerer im Vertrag mit Carattoli mit dem so erreichten Gotteslob („a maggiore gloria di Dio, e della sua Chiesa“) begründet. Eine Funktion des im Vergleich zu den vorbestehenden Kapellen deutlich größer dimensionierten und reich ausgeschmückten Anraums bestand also darin, das Gotteshaus zu bereichern und durch die erhöhte Schmuckwirkung Gott in noch einmal erhöhtem Maße zu ehren.

Eine weitere Funktion der Kapelle lässt sich ebenfalls dem Vertrag mit Pietro Carattoli entnehmen; so war ein Ziel ihrer Errichtung ausdrücklich auch die Aufnahme des hochheiligen Sakraments („Costrutta per custodia del SSmo Sacramento“).³⁸⁵⁶ Dies bedeutet, dass Abt Penna um 1760 zu jener Verwahrungsform des Sakraments zurückkehrte, von der man offenbar 1567 mit der Errichtung des Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar mindestens teilweise abgekommen war, nämlich sowohl der Aufbewahrung als auch der Verehrung des Sakraments nicht im unmittelbaren Kircheninneren, sondern in einer Seitenkapelle der Kirche.³⁸⁵⁷ Dabei diene der Verwahrung die auf dem Kapellenaltar errichtete, in Form eines Miniatur-*Tempietto* ausgestaltete Hostienkammer. Durch die zentrale Anbringung auf dem Kapellenaltar konnte das in der Hostienkammer befindliche heilige Sakrament in privater Andacht in dieser Kapelle verehrt werden; möglicherweise erfolgte temporär oder dauerhaft auch eine zusätzliche Aussetzung in Form einer Monstranz (Abb. 797; vgl. Abb. 531). Dabei ist denkbar, dass eine Monstranz entweder auf der Mensa des Kapellenaltars aufgestellt wurde, oder dass das auf der Hostienkammer befindliche Kreuz temporär durch eine Monstranz ausgetauscht werden konnte.

Damit ist der zwischen 1761 und 1763 neu geschaffene Aufbewahrungs- und Verehrungsort für die Heilige Eucharistie dem vor 1567 geltenden Zustand sehr ähnlich, als das Sakrament in der Cappella Vibi aufbewahrt wurde. Seit mindestens 1473 war das Sakrament zunächst in einem Seitenaltar der Kirche aufbewahrt worden, also dem Jahr der inschriftlichen Datierung des auch heute noch in der Cappella Vibi befindlichen Wandtabernakels des Mino da Fiesole (Abb. 768 f.). Hierhin war der zunächst als Seitenaltar eingerichtete Wandtabernakel zwischen ca. 1504 und 1508 verlagert worden, wodurch das Sakrament einen eigenen Aufbewahrungs- und Verehrungsort erhielt (Abb. 144).³⁸⁵⁸ Wie die in der Mitte befindliche Hostienkammer zeigt, handelte es sich auch hier um einen Ort der Aufbewahrung des heiligen Sakraments; gleichzeitig wurde hier offenbar, wie dies die seitlich adorierenden Heiligenfiguren vorgeben, in der Abgeschlossenheit einer Kapelle die Eucharistie auch verehrt. Ob dies allerdings angesichts eines möglichen Verschlusses der Kapelle auch für Gläubige jenseits der Stifterfamilie möglich war, ist nicht gesichert.³⁸⁵⁹ Beide Möglichkeiten bestanden jedenfalls nun auch in der zwischen ca. 1760 und 1763 neu errichteten Sakramentskapelle (Abb. 797).

3856 Manari 1866, S. 275.

3857 S. zu den Veränderungen der Verwahrung und Präsentation der Eucharistie im Jahre 1567 oben Kapitel IX.2.

3858 S. o. Kapitel VIII.3.b).

3859 S. o. Fn. 2119.

Ob auf diese Weise lediglich ein zusätzlicher Verwahrungsorte für das Sakrament in S. Pietro geschaffen wurde und dieses auch weiterhin parallel zum Altar der neuen Sakramentskapelle auch in der Hostienkammer und der Monstranz des Hochaltars bewahrt wurde, ist unbekannt. Wie oben ausgeführt, ist durchaus denkbar, dass das Sakrament auch nach der teilweisen Verlagerung seines Aufbewahrungs- und Verehrungsorts an den Hochaltar im Jahre 1567 weiterhin auch in der Cappella Vibi bewahrt worden war, um so neben der öffentlichen, triumphalen und für den Gläubigen auch relativ weit entfernten Präsentation der Eucharistie am Hochaltar auch einer privaten, stillen und unmittelbaren Verehrung der Hostie im wahrsten Sinne des Worts Raum zu geben. Es scheint fast, als wäre eine solche parallele Nutzung auch für die neu geschaffene Sakramentskapelle anzunehmen, da nicht davon auszugehen ist, dass die Verwahrung der konsekrierten Hostien am Hochaltar um 1760 vollständig aufgegeben wurde. Damit hätte die neu errichtete Sakramentskapelle weniger den Hochaltar in einer seiner bisher ausgeübten Funktionen abgelöst, sondern vielmehr die Cappella Vibi.

Dass Abt Penna also auf diese Weise die Funktion einer Sakramentskapelle von einer vorbestehenden in eine neue errichtete Kapelle übertrug, scheint auch ein Akt der Familienrepräsentation gewesen zu sein. So stammte Abt Penna aus der Familie der Monte Vibiano, die Cappella Vibi war also seine Familienkapelle.³⁸⁶⁰ Indem Abt Penna die zentrale Funktion dieser Kapelle auf die neu errichtete Sakramentskapelle übertrug, ist diese also offensichtlich auch als „neue Cappella Vibi“ zu verstehen.

Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass der durch Abt Penna angeordneten Errichtung des neuen, größer dimensionierten Kapellbaus zwei Kapellen anderer Peruginer Familien – nämlich der Oddi und der Ranieri – weichen mussten, während die alte Cappella Vibi bestehen blieb. Pennas Umgestaltungsplanung hat das repräsentative Gewicht der Vibi im den adligen Familien Perugias im Kircheninneren von S. Pietro zugewiesenen Bereich im Nordosten auf Kosten der übrigen Familien also entschieden vergrößert. Zu berücksichtigen ist dabei allerdings, dass mindestens eine der Familienzweige inzwischen ausgestorben war: So war die von Westen aus gesehen dritte Kapelle, die Cappella Andromaca Baglioni, nach dem Aussterben der Baglioni wieder an das Kloster S. Pietro gefallen. Dies gab der Familie der Ranieri die Gelegenheit, ihr Patrozinium aus der abzureißenden Cappella Pantasilea/Leona (der Cappella Ranieri aB) in die bisherige Cappella Baglioni bzw. Donna Andromaca zu verlagern, sodass seitdem nun *diese* Kapelle als Cappella Ranieri [nB] geführt wird.³⁸⁶¹

3860 Elli 1994, S. 283.

3861 Bini behauptet in seinem Buch über die Äbte von S. Pietro, die Kapellen hätten zwei ausgestorbenen Geschlechtern gehört, *ibid.*, S. 284 f. Das Messlegat der Pantasilea Ranieri für die Cappella Ranieri (aB) sei gemäß der Tradition schon vorher auf die Cappella Baglioni bzw. Donna Andromaca übertragen worden. Dies steht im Widerspruch zu anderen Angaben Binis, wonach die Ranieri, wie Bini an anderer Stelle ausführt, beim Abriss ihrer alten Kapelle das Patrozinium der Cappella Baglioni/ di Donna Andromaca erwarben, Bini [1848] II [Ms.], S. 199–205.

Die mit der Niederlegung der Benedikts- und der Kreuzkapelle sowie der Patroziniumsverlagerung einhergehenden Ereignisse sind in einem offenbar von Francesco Maria Galassi selbst verfassten Totenbucheintrag (Dok. 29) zusammengefasst und oben bereits weitgehend referiert worden. Danach hatte man die in der Benediktuskapelle vorhandene Grablege der Mönche von S. Pietro aufgelöst und das dort ebenfalls befindliche Grab und Epitaph des Bischofs Sigismund von Herberstein in das Kircheninnere gegenüber dem neuen Kapelleneingang verlagert, wo es zum Bestandteil der von Abt Penna vorgenommenen Überformung der Innenausstattung von Abt Pavoni werden sollte.³⁸⁶² Außerdem wurde die Grablege der Ranieri in die Cappella Andromaca Baglioni verlagert und dort das Patrozinium der Verkündigung etabliert, indem ein bereits in Familienbesitz befindliches, von Gianfrancesco Basotti gemaltes Altarbild von außerhalb eingebracht und nicht etwa das in Terracotta gearbeitete ursprüngliche Verkündigungsalterbild der älteren Ranierikapelle verwendet wurde.³⁸⁶³ Es besteht die Vermutung, dass es sich dabei um eine Verkündigungsdarstellung handelt, die heute in der Peruginer Kirche S. Teresa degli Scalzi bewahrt wird (Abb. 765).³⁸⁶⁴

Wahrscheinlich hat Penna zu diesem Zeitpunkt (im Jahr 1760) auch die zwischen 1519 und 1522 gemalte Lünette des Giannicola di Paolo mit der Madonna und Kind (Abb. 920) aus dem Gewölbe der zu zerstörenden Cappella Ranieri abgenommen und an eine Wand im Klostergebäude neben dem Novitiat verbracht.³⁸⁶⁵ Dort ist sie 1856 nachweisbar, als das Bild auf Leinwand übertragen und in das Chorhaupt von S. Pietro eingebracht wird, wo es bis um 1938 verbleiben wird (vgl. Abb. 181, 593–595).³⁸⁶⁶

Tatsächlich lassen sich für die neu errichtete Sakramentskapelle jedoch noch weitere Funktionen ermitteln, die Abt Penna für den neu errichteten Anraum geplant hatte. So sollte das Altarbild der neuen Sakramentskapelle jenes Kultbild der „Madonna del Giglio“ bilden, das seit den Umgestaltungen des Abts Pavoni in der Cappella Andromaca Baglioni (die nun die Familien Ranieri beziehen sollten) verwahrt wurde (Abb. 797), dessen Platz nun aber durch Basottis Verkündigungsbild eingenommen werden sollte. Die Verlagerung erfolgte offenbar im Jahre 1763 (Abb. 155).³⁸⁶⁷ Damit wurde auf die neue Sakramentskapelle also noch eine weitere Funktion übertragen, die bisher einer anderen, im Nordosten der Kirche vorbestehenden Kapelle zugekommen war, nämlich die Funktion eines Verwahrungs- und

3862 S. o. S. 310 und insb. Fn. 922.

3863 S. o. S. 667 ff.

3864 Zumindest wird auf der Website „keytombria.com“ behauptet, dieses Bild sei für 1784 als in S. Pietro befindlich dokumentiert, http://www.keytombria.com/Perugia/Bassotti_Giovanni_Francesco.html (Zugriff am 5. September 2021). S. u. Fn. 3913.

3865 S. o. S. 667 f.

3866 S. u. S. 1264 f. und 1356 f.

3867 Galassi 1774, S. 51 f.; Orsini 1784, S. 27; Galassi 1792, S. 46 f.; Siepi 1822b, S. 595; De Stefano 1902a, S. 22. Galassi behauptet eine Translation im Jahre 1760, was nicht möglich ist, da die Kapelle zu diesem Zeitpunkt noch nicht stand. Die Verlagerung im Jahre 1763 behauptet Siepi.

Verehrungsort für das durch Abt Pavoni vor 1635 nach S. Pietro verlagerte Marien-Kultbild. Diese Translation beschränkte sich nicht nur auf das Kultbild selbst, sondern auch auf die durch Abt Pavoni Mitte des 17. Jahrhunderts in dieser Kapelle bekräftigten Marienikonographie: So handelt es sich bei dem von Pietro Carattoli und Francesco Appiani gemalten Kuppelbild der Mariä Himmelfahrt in der neuen Sakramentskapelle (Abb. 802) um eine Wiederaufnahme der unter Abt Pavoni in den 1640er Jahren in der Cappella Baglioni / della Donna Andromaca anlässlich der Einbringung der Madonna del Giglio erneuerten Kuppelmalerei (Abb. 760).

Das Lo Spagna zugeschriebene Kultbild wurde an seinem neuen Aufstellungs-ort nun dadurch besonders herausgehoben, dass es von drei im selben Jahr 1763 gemalten Heiligen (der heilige Josef, S. Filippo Neri und die heilige Gertrude) flankiert wurde. Dieses heute verlorene Bild von Carlo Spiridione Mariotti (1726–1790) wurde laut einem Memorialeintrag im April 1763 nach Abschluss der Malarbeiten an der Kapelle aufgestellt – Pietro Carattoli hatte die Ausmalung der Kapelle also termingerecht fertiggestellt.³⁸⁶⁸ Galassi nennt es noch an seinem Ort und schreibt es korrekt Mariotti zu;³⁸⁶⁹ Siepi und Manari behaupten aber eine Autorschaft von Baldassarre Orsini.³⁸⁷⁰ Dies scheint jedoch tatsächlich nicht der Fall gewesen zu sein, schweigt Orsini in seinem Führer doch über diese Heiligenbilder, die er ob ihrer künstlerischen Qualität offenbar noch nicht einmal einer Erwähnung wert befindet. Symptomatisch für die Unterschiede zwischen Galassis erster und seiner dritten Auflage ist dagegen, dass sich Galassi in seinem ursprünglichen Kunst-urteil, wonach das Bild ein „virtuoser Herr“ („virtuoso Signor“) gemalt habe, 1792 dahingehend korrigiert, dass es dem Kapellenaltarbild „wirklich nicht allzu viel Ehre erweist“ („che veramente non le fa troppo honore“).³⁸⁷¹ Es scheint hier wie an anderen Orten, dass der in manchem Urteil in der Erstaufgabe noch recht naiv argumentierende Galassi einige Anregungen vor allem vom um adäquate Kunst-kritik bemühten Baldassarre Orsini angenommen hatte, sodass er in der dritten Auflage an zahlreichen Stellen zu veränderten Einschätzungen gelangte. Mariottis Heiligenbilder wurden denn auch, weil man mit der Qualität der Malerei nicht zufrieden war, laut Zeugnis von Luigi Manari im Jahre 1825 durch ein Gemälde von Jean-Baptiste Joseph Wicar (1762–1834) ersetzt, das Manari allerdings ebenfalls ablehnte, da die Gesichter der dargestellten Heiligen Petrus und Paulus „ein alles andere als heiliges Aussehen“ hätten (Abb. 809).³⁸⁷² Damit besaß auch S. Pietro

3868 ASPi, Lib. div. 31 (= Loncini, et al. 2014, S. 396 f., Nr. 32), S. 4v, transkribiert in Lolli 2019, S. 219.

3869 Galassi 1774, S. 52. In der Auflage von 1792 nennt Galassi keinen Künstlernamen. Zu dem Künstler vgl. N. N., s. v. Mariotti, Carlo Spiridione, in: *ThB* XXIV (1930), S. 112.

3870 Siepi 1822b, S. 596; Manari 1864a, S. 59.

3871 Galassi 1774, S. 52, korrigiert zu Galassi 1792, S. 48. Galassis späterer Einschätzung folgen Siepi 1822b, S. 595 und Manari 1864a, S. 59.

3872 „...ma poco felice riuscì la pittura, massime quanto alla caratteristica espressione degli Apostoli, I quali spirano da quei volti aria tutt'altra che di Santi“, Manari 1865a, S. 60; s. auch Gambini 1826, S. 43; De Stefano 1902a, S. 22; Kauffmann 1987, S. 474 und Siciliani 1994, S. 35. Zu Wicar vgl. N. N., s. v. Wicar (Vicar, Vicart), Jean-Bapt. Joseph in: *ThB* XXXV (1942), S. 506.

nun ein Bild eines der wichtigsten Exponenten des Neoklassizismus in Italien. Auch im 19. Jahrhundert zeigt sich also noch die Bestrebung, im Kircheninneren von S. Pietro die jeweils aktuelle Entwicklung der Kunst in Italien abzubilden.³⁸⁷³ Das Rahmengemälde des Jacques-Louis-David-Schülers Wicar wird heute in der Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro verwahrt (Abb. 808); Zeitpunkt und Grund seiner Entfernung ist nicht bekannt.

Es könnte sogar die Übertragung noch einer weiteren Funktion einer vorbestehenden Kapelle wenigstens angedeutet worden sein. So hingen, wie aus dem Vertrag mit Pietro Carattoli deutlich geworden ist, in der Kapelle außerdem vier *Quadri laterali*, deren Hängung laut Galassi noch von Abt Penna geplant worden war und die, wie er es formuliert, die Kapelle „weiter nobilitierten und einzigartig machen“. ³⁸⁷⁴ Dabei handelte es sich zum einen um die drei Bilder Giorgio Vasaris, der diese im Jahre 1566 für das Refektorium von S. Pietro gemalt hatte, und die dementsprechend mit der Hochzeit zu Kana, der „Tod im Topf“-Episode aus dem Leben des Propheten Elischa und dem Speisungswunder des heiligen Benedikt allesamt – wie dies für ein Refektorium angemessen war – Themen aus der Gastmahlsikonographie zeigen (Abb. 155 sowie 804–806); ³⁸⁷⁵ sie wurden im Jahre 1763 in der Sakramentskapelle aufgehängt und hängen hier – allerdings in leicht veränderter Anordnung – noch heute (Abb. 158 sowie 797–801). ³⁸⁷⁶ Zum anderen wurde hier die Haupttafel von Peruginos ehemaligem Hochaltar von S. Pietro angebracht, die sich heute allerdings in Musée des Beaux-Arts in Lyon befindet (Abb. 155 und 851 unten). ³⁸⁷⁷ Der Transfer dieser vier Bilder an ihren neuen Auf-

3873 De Chirico 2014, S. 156 f. Vgl. zur Rolle und Bedeutung Wicars auch Touring Club Italiano 2012g, S. 74.

3874 „In questa ragguardevole, ed in ogni sua parte compita Cappella sono collocati quattro gran quadri, che oltra modo la nobilitano, e rendono singolare“, Galassi 1774, S. 52 f.; Galassi 1792, S. 47.

3875 Der Prophet Elischa hatte durch das Einstreuen von Mehl einen wohl durch Beigabe der Frucht der Koloquite ungenießbar gewordenen Eintopf auf wundersame Weise wieder genießbar gemacht. Angesichts des bitteren Geschmacks hatte einer von Elischas Schülern ausgerufen: „O Mann Gottes, der Tod im Topf“; 2 Kön. 4, 38 f.; vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Tod_im_Topf (Zugriff am 8. Februar 2021).

3876 Die Hochzeit zu Kana, die laut Morelli im Refektorium in der Mitte der beiden anderen Bilder aufgehängt worden war (Morelli 1683, S. 55), wurde nun auf der rechten Seite der Westwand gehängt; links daneben brachte man das „Tod im Topf“-Wunder des Propheten Elischa an. Während das erstgenannte Bild noch an seinem Platz ist, hängt links nun Jan Schepers' (erwähnt 1579–1593) Darstellung des heiligen Benedikt, der den heiligen Maurus nach Frankreich schickt, um dort den Benediktinerorden zu etablieren (Abb. 798). Das Benediktswunder wurde rechts an der Ostwand aufgehängt, wo es noch heute hängt (Abb. 799), Galassi 1774, S. 55–58; Orsini 1784, S. 28 ff. (mit ausführlicher Bewertung), Galassi 1792, S. 51–53; Manari 1864a, S. 58; Siepi 1822b, S. 598; De Stefano 1902a, S. 23; Kauffmann 1987, S. 474; Siciliani 1994, S. 36. Vasari selbst berichtet über diese Bilder: Vasari 1568 ed. Milanese 1878b, S. 266 f.; s. dort auch die ergänzenden Anmerkungen Milanese. Eine umfangliche Zusammenstellung der Quellen und Auszüge aus Bini, Manari und Galassi liefert Farnedi 2011b. Zu den wohl 1805 erfolgten Umhängungen s. u. Kapitel XIII.1.e) am Anfang.

3877 Dieses Bild hing auf der Ostseite links; Galassi 1774, S. 53; Orsini 1784, S. 32; Galassi 1792, S. 48; Manari 1864a, S. 58.

stellungsort war im März 1763 erfolgt.³⁸⁷⁸ Bereits 1766 war eine Restaurierung der in *Marmorino* ausgeführten fingierten Sockelzone erforderlich.³⁸⁷⁹

Es ist also durchaus denkbar, dass Abt Penna mit der Hängung eines prominenten Benediktswilds an der rechten Seitenwand der Sakramentskapelle an die Funktion der an dieser Stelle vorbestehenden Benediktswildkapelle erinnern wollte, die der Errichtung des Neubaus im Jahre 1760 hatte weichen müssen. Die Parallelität wäre in diesem Fall auch in formaler Hinsicht gegeben; so hatten sich auch in der Benediktswildkapelle ein Teil der Benediktswildhistorien an den Seitenwänden befunden (Abb. 154). Bekräftigt würde der Bezug auf einen der Vorgängerbauten zusätzlich noch durch den Umstand, dass die Ikonographie des Perugino-Altarbilds jener des ursprünglichen Altarbilds der Benediktswildkapelle entspricht, die von Carlo als Christi-Himmelfahrts-Kapelle errichtet und mit einem Bild entsprechender Ikonographie von Orazio Alfani versehen worden war (Abb. 369).³⁸⁸⁰ Es ist außerdem denkbar, dass es sich bei dem über dem Sakramentsstabernakel der neu errichteten Kapelle angebrachten Holzkreuz um einen bewussten Verweis auf die ebenfalls niedergelegte Kreuzigungskapelle handelte (Abb. 797). Deren Altarbild hatte bis 1760 das ursprüngliche Lettnerkreuz von S. Pietro gebildet, das Abt Penna, wie bereits dargelegt, an einen neu eingerichteten Seitenaltar im linken Seitenschiff hatte verlagern lassen (Abb. 199). Damit enthielt die neu eingerichtete Sakramentskapelle Verweise auf die Funktionen und die damit verbundenen Einrichtungsgegenstände sämtlicher der vier nordöstlichen Kapellen von S. Pietro, wie sie zum Großteil erst von Abt Pavoni im 17. Jahrhundert eingerichtet worden waren.

c) Die endgültige Zerlegung des Altarbilds des Pietro Perugino und die Doppelfunktion der Sakramentskapelle als Andachtsraum und Hauptraum der von Abt Pavoni begründeten Bildergalerie

Allerdings sind mit dem erhöhten Gotteslob, der Aufnahme des Sakraments, der Bündelung von Aufgaben vorbestehender Kapellen und den Zwecken der Familienrepräsentation die von Abt Penna intendierten Funktionen der in bisher unerreichten Dimensionen errichteten Kapelle immer noch nicht erschöpfend beschrieben. Ausgangspunkt für diese Einschätzung ist die Einbringung der Haupttafel des Altarwerks des Pietro Perugino (Abb. 851 unten) in die neu errichtete Sakramentskapelle.

Zunächst einmal kann aus dieser Beobachtung geschlossen werden, dass Abt Penna den Plan zur Errichtung der Sakramentskapelle möglicherweise bereits lange vor der tatsächlichen Ausführung dieses Vorhabens in den Jahren zwischen 1760 und 1763 gefasst hatte. So ist nämlich durch den Zeitgenossen Galassi und durch

3878 ASPi, Lib. div. 31 (= Lonzini, et al. 2014, S. 396 f., Nr. 32), S. 4r, transkribiert in Lolli 2019, S. 219.

3879 ASPi, L. E. 79 (Lonzini, et al. 2014 = Lamberti) *Giornale* (1764–1769), S. 121, transkribiert in Lolli 2019, S. 219 f.

3880 S. o. Kapitel VIII.3.b).

die wohl um 1763 anlässlich der Fertigstellung der Sakramentskapelle erstellen „Notanda“ belegt (Dok. 30f.), dass die beiden 1567 in die Nische vor dem zentralen Fenster des Chorpolygons von S. Pietro verlegten Hauptbilder von Peruginos Altarwerk bereits im Jahre 1751 zerlegt und seine Bestandteile gemeinsam mit den bereits 1567 entfernten Propheten-Tondi über den Kircheninnenraum von S. Pietro verteilt wurden.³⁸⁸¹ Die Gottvater-Lünette wurde dabei im südlichen Querhausarm rechts des Zugangs zur Sakristei aufgehängt (Abb. 155 und 897),³⁸⁸² während die ursprünglich außen an der Cassa von Peruginos Altarbild befindlichen Propheten-Tondi, die seit 1567 an einem unbekannten Ort gegangen hatten, nun auf den äußeren beiden Bildern Orazio Alfani auf den ehemaligen vorderen Chorschranken von S. Pietro angebracht wurden, die sich seit 1592 an der inneren Westwand von S. Pietro befanden (Abb. 155 und 898).³⁸⁸³ Wie das Folgekapitel ergeben wird, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass auch das Hauptbild mit der Himmelfahrt Christi in privilegierter Stellung in die Bildergalerie des Abts Pavoni aufgenommen wurde, indem es nämlich bis ca. 1760 das Altarbild des mittleren jener drei Seitenaltäre bildete, die Abt Penna um 1751 im linken Seitenschiff einrichten ließ. Wie die Folgeüberlegungen des Weiteren ergeben werden, ist allerdings auch grundsätzlich denkbar, dass Abt Penna bereits um 1751 eine endgültige Anbringung von Peruginos Hauptbild in einer neu zu errichtenden Sakramentskapelle plante.

Sieht man von einer möglichen zwischenzeitlichen Verwendung des Hauptbilds als Altarbild eines Seitenaltars ab, sind für die 1751 erfolgte, endgültige Zerlegung des Altarwerks keine liturgischen Motive mehr erkennbar. Dies war im Jahre 1567 noch ganz anders gewesen, als man das Altarwerk zurück- und höherverlagerte. So hatte man durch die damalige Maßnahme immerhin noch die unmittelbare

3881 Kommentar zum ersten Künstlervertrag mit Perugino (Notanda in praecedenti Instrumento [1495, 8, Martii]), nach Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 143f. und 145f.; Galassi 1792, S. 49f.; siehe auch Siepi 1822b, S. 597, Fn. *. S. zur weitgehenden Zerlegung des Altarwerks bereits im Jahr 1567 o. Kapitel IX.2. Die Zerlegung wird von der Forschung weitgehend fälschlich bereits in die Zeit der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 datiert, s.o. Kapitel XI.2.d).

3882 Galassi 1774, S. 31; Galassi 1792, S. 26; Orsini 1784, S. 19.

3883 Galassi und Orsini berichten davon, dass sich zu ihrer Zeit auf den Bildern Alfani vier *Tondi* befunden hätten. Die beiden inneren *Tondi*, die den Windfang flankieren, bildeten zwei Kopien nach Guercino mit den Darstellungen von Christus vor dem Gericht und eine Geißelung. Peruginos Prophetendarstellungen Davids und Jesajas seien dagegen über den äußeren beiden Bildern angebracht worden, Galassi 1774, S. 14f.; Orsini 1784, S. 3; Galassi 1792, S. 13f.; Siepi 1822b, S. 577f.; Gambini 1826, S. 38 (Kopien nach Guercino flankieren die Tür; keine Nennung von Peruginos Propheten, sondern „due dipinti in muro di Orazio di Paris Alfani“). In seiner ersten Auflage hatte Galassi noch behauptet, Guercino habe die beiden inneren *Tondi* selbst gemalt; in der dritten Auflage schließt er sich jedoch Orsini an, der die Bilder als Kopien nach Signor Cardinale Benedetto Baldeschi, geborener Monaldi gemalt habe. Die Originale befanden sich im Palazzo Monaldi.

Unterhalb dieser Bilder habe man nach wie vor die Überreste der vier Fresken des Orazio Alfani erkennen können, Galassi 1792, S. 14; Orsini 1784, S. 3. Manari behauptet, dass ihr schlechter Zustand dadurch zu erklären sei, dass auf ihnen einmal die *Tondi* angebracht gewesen seien.

Beziehung zumindest der beiden Haupttafeln mit der Himmelfahrt Christi und dem Gottvater mit Engeln zu den am Hochaltar vollzogenen Riten aufrecht erhalten wollen, auch wenn man die Rolle des prominentesten Ausstattungstücks des Hochaltars nun einem neu errichteten Sakramentstabernakel zuwies.³⁸⁸⁴ Dass ein Ziborium zur Aufnahme einer Monstranz auch dauerhaft den Hauptschmuck des Hochaltars bilden sollte, war durch den zwischen 1627 und 1635 errichteten neuen Sakramentstabernakel auch am neuen Altarstandort noch einmal bekräftigt worden.

Bevor es 1751 nun zur endgültigen Zerlegung des Altarwerks kam, war jedoch bereits eine wesentliche Veränderung bewirkt worden, die die Beziehung zwischen dem Hochaltar und dem ursprünglich für ihn geschaffenen Altarwerk erheblich geschwächt hatte. So war der Altar durch die um 1591 erfolgte Vorverlagerung räumlich so weit vom Altarwerk entfernt worden, dass dieses im Bewusstsein der Zeitgenossen nun vollends seine liturgische Rolle als nobilitierender Schmuck der am Hochaltar vollzogenen Riten verloren hatte.³⁸⁸⁵ Schon 1567 war mit der Verlagerung der Predella das ursprünglich sehr komplexe Bildprogramm mit seiner Bekräftigung der Cassinensischen Reform in ihrer auf S. Pietro zugeschnittenen und in der Vita des S. Pietro Abate konzentrierten Fassung deutlich reduziert worden;³⁸⁸⁶ wenn man dem über 100 Jahre später schreibenden Giovanni Francesco Morelli glauben darf, hatte damals schon die Ermöglichung des Kunstgenusses der kleinformatigen Tafeln eine entscheidende Rolle gespielt.³⁸⁸⁷ Inzwischen bewertete man also das Anliegen des ungehinderten gelehrten Studiums und Genusses des berühmtesten Kunstwerks von S. Pietro höher, als dessen physische Integrität oder dessen Funktion als Schmuck und Mittel zur Steigerung der Repräsentanz des Sanktuariums von S. Pietro.³⁸⁸⁸

Die nun im Jahre 1751 erfolgte vollständige Zerlegung des Hochaltarbilds von S. Pietro kann als konsequente Fortführung dieser Entwicklungslinie betrachtet werden. So waren von nun an auch die Tafeln mit der Gottvater-Lünette und den Propheten im Kircheninneren von S. Pietro auch für den Laien ungehindert einsehbar, und zwar ohne dass die Kunstbetrachter die im Sanktuarium herrschende Mönchsklausur verletzen mussten. Der mit dieser Maßnahme einhergehende, im Vergleich zu heutigen konservatorischen Prinzipien mangelhaft erscheinende Respekt der Mönche des 18. Jahrhunderts für die älteren Rahmenwerke und die physische Integrität der ursprünglichen Altarwerks-Disposition fand sich im Übrigen noch einmal bestätigt, als Galassi in der dritten Auflage seines Kirchenführers beschreibt, dass die nun im rechten Querhausarm befindliche Gottvater-Lünette zwischenzeitlich restauriert worden sei. Nach seinem Bericht hatten sich die einzelnen Paneelen des Malträgers auseinanderbewegt und so Peruginos Malereien

3884 S. o. Kapitel IX.2.

3885 S. o. Kapitel XI.8.

3886 S. zum ursprünglichen Bildprogramm Kapitel VIII.2.h) und zur Verlagerung Kapitel IX.2.

3887 S. o. Fn. 3775.

3888 S. o. Kapitel XII.3.c).

beschädigt. Daher habe man sich dafür entschieden, die Bretter neu zusammenzufügen und das offensichtlich die Störungen befördernde Rahmenwerk zu verwerfen. Hier zeigt sich allerdings, dass derartige Maßnahmen auch im 18. Jahrhundert nicht unumstritten waren. So sagt Galassi lakonisch: „[...] über diese Entfernung sind die Meinungen divers, wie das Denken des Menschen divers ist“ („[...] sopra la quale rimozione varie sono state le opinioni, come vario è il pensare degli uomini“).³⁸⁸⁹

Dass mittlerweile die Malereien als einzelne, autonome Kunstwerke höhergeschätzt wurden als das historische Dokument der ursprünglichen Rahmungsdisposition zeigt auch die oben bereits zitierte Beurteilung Baldassarre Orsinis solcher Rahmungen als „il fare barbaro di que' tempi“³⁸⁹⁰ und die Tatsache, dass die bis dahin in einer gemeinsamen gemalten Rahmung vereinten drei Christus-Historien auf ihrem Weg nach Paris zu drei Einzeltafeln aufgetrennt und für lange Zeit ohne die Reste ihrer gemalten Rahmungen fotografisch reproduziert wurden.³⁸⁹¹

Als Abt Penna, was wohl erst in seiner zweiten Amtszeit erfolgte, die Errichtung einer Sakramentskapelle plante, spielte das Hauptbild von Peruginos Altarwerk offensichtlich eine herausragende Rolle. So ist durch den Augenzeugen Francesco Maria Galassi gesichert, dass Abt Penna die später erfolgte Hängung der Bilder an deren Seitenwänden persönlich geplant hatte,³⁸⁹² und in der Tat scheint der gesamte Raum auf die Größendimension der vier Gemälde hin abgestimmt worden zu sein (Abb. 797–799). Dabei wollte Abt Penna offenbar die vier prominentesten Renaissancegemälde des Klosters S. Pietro zusammenführen. Dass nämlich neben Peruginos Himmelfahrt auch die drei Vasaris von den Kunst Kennern Perugias in ganz besonderer Weise geschätzt wurden, dokumentiert schon allein die Tatsache, dass diese die einzigen sind, die Morelli von den damals außerhalb des Kirchenbaus befindlichen Bildern des Klosters S. Pietro namentlich aufführt.³⁸⁹³

Die weitere von Abt Penna intendierte Funktion der Sakramentskapelle von S. Pietro war es also, einen eigenen Museumsraum für die prominentesten Stücke der Kunstsammlung von S. Pietro zu bilden. Deren besondere Stellung wurde zukünftig durch eine Hängung in einem eigens dafür geschaffenen Anraum ausgedrückt; gleichzeitig gab dieser Anraum mit seiner vorzüglichen Bestückung der von Abt Pavoni begründeten Bildergalerie in S. Pietro einen Höhepunkt. Die Sakramentskapelle wurde so zu einem gemischten Raum für eine ungestörte doppelte Andacht – so sollte hier sowohl dem Sakrament als auch das Kultbild von S. Pietro ebenso in religiöser Andacht gehuldigt werden wie den Hauptstücken der Kunstsammlung von S. Pietro mit der Andacht eines Kunst Kenners. Indem die vier Bilder– wie Galassi berichtet – von Abt Penna „zum größeren Decorum und zur Nobilität“ der Sakramentskapelle aufgehängt worden waren („per maggior decoro

3889 Galassi 1792, S. 26 f.

3890 S. o. Fnn. 1840 und 1909.

3891 S. o. Kapitel VIII.2.f) und u. Kapitel XIII.1.b) sowie Fn. 1777.

3892 S. o. Fn. 3851.

3893 Morelli 1683, S. 55.

e nobiltà di questa ben degna Cappella“),³⁸⁹⁴ dienten sie also einem doppelten, profanen wie religiös-praktischen Zweck: Sie machten die Sakramentskapelle nicht nur zum Hauptraum der Kunstgalerie, sondern lieferten einen besonders feierlichen Rahmen für die Verehrung des heiligen Sakraments und des Kultbilds am Kapellenaltar.

Diese wundervolle und ungezwungene Zusammenführung von säkularen und religiösen Interessen, ist im Kircheninneren von S. Pietro nicht erst seit dem ersten Kunstführer Crispoltis nachweisbar. Sie hatte sich beispielsweise bereits am Ende des 15. Jahrhunderts bei der Auftragsvergabe des Hochaltarwerks an einen „pictor[em] excellentissim[um]“ (Perugino) gefunden;³⁸⁹⁵ Ziel war damals also bereits neben der Schaffung eines angemessenen Rahmens für die Liturgie am Hochaltar auch die Bereicherung des Kircheninneren um ein herausragendes Kunstwerk gewesen. Eine ähnliche Mischnutzung findet sich aber auch in Bezug auf die beiden vorbestehenden Altarbilder des rechten Seitenschiffs (Abb. 154). So bildeten diese einerseits den Schmuck der an den Seitenaltären vollzogenen Messen und zeichneten den Ort besonders aus, zu dem im Falle des Altars des heiligen Maurus jährlich eine große Menschenmenge zur religiösen Feier des Schutzheiligen der Kranken zusammenströmte.³⁸⁹⁶ Gleichzeitig wurden sie durch den Hängungszusammenhang mit zahlreichen Bildern ohne jegliche liturgische Funktion in die Bildergalerie des Abts Pavoni inkorporiert und wurden so zum Gegenstand profanen Kunstgenusses.

d) Die Ergänzung und formale Fortentwicklung der Bildergalerie des Abts Pavoni durch Abt Penna

Auch die durch Pavoni begonnene Bildergalerie und ihre Verknüpfung mit den Seitenaltären und ihren Altarbildern ist von Abt Penna konsequent weitergeführt worden. Dies erfolgte jedoch nicht nur durch die im Vorkapitel ausgeführte Anreicherung der Bildergalerie durch einige Bestandteile des 1751 endgültig zerlegten Hochaltars des Pietro Perugino. Vielmehr kam es auch einer weitgehenden Neugestaltung bzw. Neuordnung der Altäre in beiden Seitenschiffarmen.

Diesen Maßnahmen war am 14. Oktober 1734 eine Stiftung für den Maurus-Altar vorausgegangen.³⁸⁹⁷ Diese hat, offenbar mit einiger zeitlicher Verzögerung, zur von Manari behaupteten Verlagerung des Altares von seiner ursprünglichen

3894 Galassi 1774, S. 57 f.; Galassi 1792, S. 53.

3895 So der Wortlaut des ersten Vertrages mit Pietro Perugino zur Fertigung der Ancona des Himmelfahrts-Altarwerks, ASPi, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597], S. 119r; zit. nach Canuti 1931 II, S. 176 f., Dok. 224 (= Dok. 11).

3896 S. o. Fn. 3628.

3897 Am 14. Oktober 1734 kommt es zu einer Übereinkunft mit Donna Gentile, der Witwe von Francesco Gentile, und Tochter von Donna Prudenza Moretti über das Los und die Früchte aus einem Geldvermögen von 150 Scudi, das deren Eltern Vincenzo Moretti und Cinzia Pascuccio dem Altar bzw. der Kapelle des heiligen Maurus in S. Pietro hinterlassen hatten, und das Donna Gentile für sich beansprucht hatte, Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 281.

Stelle im Westen des nördlichen Seitenschiffs, wo sich heute ein Zugang zu einem Anraum befindet (Abb. 154, 347), an die heutige Position als mittlerer Altar in diesem Seitenschiff geführt (Abb. 155, 354 f.).³⁸⁹⁸ Diese Behauptung wurde von Manari ohne jeden Nachweis aufgestellt; sie gewinnt jedoch schon dadurch eine gewisse Plausibilität, dass der heute an dieser Stelle befindliche Zugang erst im 19. Jahrhundert geschaffen worden sein kann, da sich hier wohl seit 1760, mindestens aber seit 1774 bis nach 1822 Orazio Alfani's Auferstehung Christi befunden hatte (Abb. 155 f. und 369).³⁸⁹⁹

Darüber hinaus lässt sich Manari's Bericht an dieser Stelle jedoch noch weiter plausibilisieren. So wird in der quellennah erarbeiteten Literatur zu S. Pietro durchweg behauptet, dass sämtliche Prophetendarstellungen im rechten Seitenschiff bereits bei der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 gemalt worden seien – abgesehen von dem Propheten Hosea, der sich an der Stelle des von Manari behaupteten ursprünglichen Aufstellungsorts des Maurusaltars befand. Dieser sei erst durch Francesco Appiani (1704–1792) gemalt worden (Abb. 383).³⁹⁰⁰ Der Maler Appiani tritt jedoch mit den von Penna geplanten Umbauarbeiten in S. Pietro in Erscheinung; sowohl bei der Ausmalung der Kuppel der Sakramentskapelle als auch, wie gleich ausgeführt werden wird, im Jahre 1751 als Maler der Bilder der beiden westlichsten Altäre in S. Pietro. Es scheint also, als hätte Appiani unter Abt Penna auch den Propheten in eine Lünette gemalt, die bis vor kurzem noch durch den oberen Abschluss eines Seitenaltars ausgefüllt gewesen war. Da es sich dabei offensichtlich um Arbeiten handelte, die die mit der Altarverlagerung einhergehenden physischen Eingriffe in den vorbestehenden Lünettenzyklus heilen sollten (wahrscheinlich handelt es sich bei dem Propheten Hosea sogar um eine Übernahme des Bilds an der oberhalb des neuen Maurus-Altars befindlichen Lünette), ist womöglich auch die Altarverlagerung in die erste Amtszeit des Abts Penna zu datieren. Dazu passt, dass Galassi im Jahre 1774 behauptet, dass der Maurusaltar erst „vor wenigen Jahren“ mit seltenen Marmorsorten und vergoldeter Bronze geschmückt worden sei.³⁹⁰¹ Und in der Tat ist der Altarblock in hochwertiger *Pietradura*-Arbeit und stilistischen Formen ausgeführt, die eine Datierung frühestens in das mittlere 18. Jahrhundert wahrscheinlich machen. Dem entspricht auch die Tatsache, dass die Rahmung des Bildes Rocaille aufweist (Abb. 354).

Bei Galassi sind außerdem erstmals Altäre im linken Seitenschiff greifbar. Den westlichsten von ihnen schmückt ein den heiligen Pietro Abate darstellendes

3898 Zur Altarverlagerung s. o. Fn. 3629.

3899 Auferstehung nachgewiesen als zweites Bild von rechts an der Südwand von S. Pietro: Galassi 1774, S. 27 f.; Orsini 1784, S. 10; Galassi 1792, S. 24; Siepi 1822b, S. 581; Himmelfahrt Mariens nachgewiesen als östlichstes Altarbild im linken Seitenschiff: s. Fn. 3905.

3900 S. o. Fn. 2497 sowie Kapitel X.3.c).

3901 Galassi 1774, S. 26; Galassi 1792, S. 23; Siepi 1822b, S. 581 f. Siepi behauptet, dies sei im Jahre 1786 erfolgt, doch handelt es sich hier wohl um eine Fehldatierung, da die Verschönerung ja bereits von Galassi im Jahre 1774 behauptet wird, es sei denn, es ist von einer erneuten Umgestaltung auszugehen. Siepi's Datierung übernimmt De Stefano 1902a, S. 16.

Altarblatt vom später an der Sakramentskapelle beteiligten, eben genannten Francesco Appiani, das im Jahre 1751 gemalt wurde³⁹⁰² – also just in jenem Jahr, in dem Peruginos Altarbild zerlegt und seine Bestandteile auf den Kircheninnenraum von S. Pietro verteilt wurden (Abb. 155–158 und 264 f.). Offensichtlich ist dieser Altar überhaupt erst im Jahre 1751 errichtet worden, und zwar zusammen mit einem Pendant gegenüber im rechten Seitenschiff, wo ein ebenfalls auf das Jahr 1751 datiertes Altarblatt von Francesco Appiani die heilige Scholastika darstellt (Abb. 155–158 und 350 f.). Auch dieser Altar ist erst seit Galassi durch eine Quelle greifbar.³⁹⁰³ Des Weiteren werden bei Galassi erstmals im linken Seitenschiff der Kreuzigungsalter mit dem aus der niedergelegten Kreuzigungskapelle übernommenen Holzkreuz des Giovanni Tedesco (Abb. 155–158 und 269–270a)³⁹⁰⁴ und der Mariä-Himmelfahrts-Altar mit einem entsprechenden Altarblatt von Orazio de Paris Alfani greifbar (Abb. 155–158 und 273 f.).³⁹⁰⁵ Dieses sei, so gibt erstmals Galassi an, erst im Jahre 1753 aus der Chiesa delle Povere, einem Konvent der Religiose dell’Ordine de’ Servi di Maria, für sehr mäßigen Preis erworben worden.³⁹⁰⁶

Die drei Altargründungen des linken und die Gründung des westlichsten Altares im rechten Seitenschiff scheinen also ebenfalls Bestandteil der von Abt Penna konzipierten und ins Werk gesetzten Umgestaltungen von S. Pietro gewesen zu sein. In den Rechnungsdokumenten hat die Umgestaltung von Leone Pavonis Bildergalerie durch Abt Penna kaum Niederschlag gefunden; es findet sich allerdings eine Zahlung aus dem Juni 1752 über 50 Denari (= Scudi) „für die Neufassung von einigen Rahmen der Bilder in der Kirche“ („per rifattura di alcune cornici de’ quadri della chiesa“).³⁹⁰⁷

Es ist allerdings nicht ganz sicher, ob alle hier den Planungen von Abt Penna zugeschriebenen Umgestaltungen zum gleichen Zeitpunkt projektiert und umgesetzt wurden, oder ob sich die Planungen nicht doch in zwei Schritten vollzogen, die der ersten (1745–51) und der zweiten Amtszeit Pennas (1757–60) zugeordnet werden könnten. Sicher ist der ersten Planungsphase die auf das Jahr 1751 datierte Zerlegung von Peruginos Altarbild, die Einbringung der Gottvater-Lünette und

3902 Galassi 1774, S. 60; Orsini 1784, S. 37; Galassi 1792, S. 56; Siepi 1822b, S. 599 f.; Manari 1865a, S. 56; De Stefano 1902a, S. 21.

3903 Galassi 1774, S. 26; Orsini 1784, S. 13; Galassi 1792, S. 23; Siepi 1822b, S. 581; nicht genannt bei Gambini 1826, S. 39; Manari 1865a, S. 56; De Stefano 1902a, S. 15; Kauffmann 1987, S. 471. Manari behauptet, die Altäre von S. Pietro Abate und von der heiligen Scholastika seien bereits vom Ende des 16. Jahrhunderts in S. Pietro tätigen Francesco di Guido d. J. geschaffen worden; hierfür gibt es jedoch überhaupt keinen Hinweis, Manari 1864a, S. 461 Fn. 1.

3904 Galassi 1774, S. 59 f.; Orsini 1784, S. 37; Galassi 1792, S. 54; Siepi 1822b, S. 599; De Stefano 1902a, S. 21; Kauffmann 1987, S. 474; Siciliani 1994, S. 33.

3905 Galassi 1774, S. 59; Orsini 1784, S. 36; Galassi 1792, S. 54; Siepi 1822b, S. 599; Gambini 1826, S. 43; De Stefano 1902a, S. 21; Kauffmann 1987, S. 474; Siciliani 1994, S. 33.

3906 Galassi 1792, S. 54; Siepi 1822b, S. 599. Vgl. für eine ausführliche stilistische Würdigung und Kontextualisierung Teza 2014, S. 243.

3907 ASPI, L. E. 76 (Lonzini, et al. 2014 = Lamberti) *Giornale* (1749–1754), S. 194, transkribiert in Lolli 2019, S. 214.

der beiden Tondi in die Bildergalerie von S. Pietro sowie die Gründung und Ausstattung des Pietro-Abate- und des Scholastika-Altars zuzuordnen, deren Altarblätter ebenfalls auf das Jahr 1751 datiert sind. Die Erwerbung von Orazio Alfani's Altarbild der Mariä Himmelfahrt im Jahre 1753 weist auf eine Fertigstellung des Altars ebenfalls ungefähr in diesem Zeitraum hin; der Erwerb des Altarbilds erst kurz nach dem Ende der ersten Amtszeit von Abt Penna könnte damit zu erklären sein, dass man nicht auf Anhieb ein für das Altarpatrozinium geeignetes Gemälde beschaffen konnte. Damit ist es aber auch wahrscheinlich, dass zu diesem Zeitpunkt auch der gegenüberliegende Hieronymusaltar in seiner künstlerisch-formalen Ausgestaltung an den Epochenstil des mittleren 18. Jahrhunderts ajouriert wurde und dass die Neufassung des Maurusaltars und des gegenüberliegenden mittleren Altars im linken Seitenschiff ebenfalls bereits jetzt erfolgte. Die entscheidende Anregung zu dieser Erweiterung und Umgestaltung der von Abt Pavoni in der Mitte des 17. Jahrhunderts begonnenen Bildergalerie in S. Pietro, die von Anfang an auch Seitenaltäre in S. Pietro umfasste, könnte dabei die eingangs des vorliegenden Kapitels erwähnte Dotation für den Maurusaltar aus dem Jahr 1734 gebracht haben.

Fraglich ist allerdings, ob Abt Penna, wie dies oben bereits im Vorkapitel als eine Möglichkeit angedeutet worden ist, tatsächlich zu diesem Zeitpunkt bereits sämtliche Maßnahmen plante, mit denen er in der Folgezeit den Kircheninnenraum von S. Pietro umgestalten sollte. Dies betrifft insbesondere die erst 1761–1763 durchgeführte Errichtung der Sakramentskapelle und die damit einhergehenden Verlagerungen von Bildern und Altären. Würde man von einer einheitlichen Planung sämtlicher Maßnahmen seit 1751 ausgehen, so wäre es naheliegend davon auszugehen, dass die eigentlich erst durch die Niederlegung der Kapellen von 1760 unmittelbar nötig gewordenen Verlagerungen bereits um das Jahr 1751 erfolgt sind, als die entsprechenden Altäre geschaffen bzw. neu gestaltet wurden. In diesem Falle wäre der mittlere Altar des linken Seitenschiffs bereits jetzt als Kreuzaltar gefasst worden, wobei es sich dabei um eine Verlagerung des Kapellenaltars samt des ehemaligen Lettnerkreuzes von S. Pietro aus der Kreuzkapelle an dieser Stelle gehandelt haben würde (Abb. 155). Außerdem wäre bereits jetzt der Kapellenaltar der Benediktskapelle an die Stelle des Altare di S. Gerolamo verlagert und mit einem Benediktusbild ausgestattet worden, wobei das dort vorbestehende Altarbild des Eusebio da S. Giorgio an der Wand zwischen der Kreuz- und der Marienkapelle aufgehängt wurde (Abb. 155). Derartige Verlagerungen dienten der Aufrechterhaltung der eigentlich seit der Stiftung bis zur Wiederkehr Christi ewig fortzuführenden, mit den Altären verbundenen Messlegaten bzw. sonstigen Benefizien; sie waren notwendig geworden, weil Abt Penna bereits jetzt um die zukünftige Niederlegung der entsprechenden Kapellen mit ihren Altären wusste. Er hätte an dieser Stelle zwei Ziele gleichzeitig erreicht, die kirchenrechtlich vorgeschriebene Aufrechterhaltung der Benefizien und Messlegate und die Anreicherung der von Abt Pavoni begründeten Bildergalerie in S. Pietro. Insofern das ehemalige Altarbild des Eusebio da S. Giorgio an seinem neuen Aufhängungsort nicht mehr mit einem Altar verbunden war, ist von einer Verarmung der entsprechenden Altarpfründe auszugehen; möglicherweise bestand das entsprechende Messlegat am transformierten Benediktusaltar fort und wurde aus dessen Pfründen

bezahlt. Tatsächlich war die Verlagerung des Lettnerkreuzes und die Einrichtung des Benediktsbilds also auch aus kirchenrechtlich-liturgischen Motiven erfolgt. Die Verlagerung der Anbetung der Könige des Eusebio da S. Giorgio innerhalb des Kircheninnenraums von S. Pietro als auch die oben bereits genannte Verlagerung weiterer Bilder aus den zwei niedergelegten Seitenkapellen in die Kirche erfolgte dagegen mit dem Ziel der Ermöglichung des Kunstgenusses und wohl auch dem Gotteslob durch künstlerische Ausschmückung seines Hauses.³⁹⁰⁸

Denkbar ist aber auch ein zweischrittiges Vorgehen, bei dem die Errichtung der Sakramentskapelle einen erst in seiner zweiten Amtszeit gefassten Nachgedanken des Abts Pavoni darstellt. In diesem Falle wären die Altarverlagerungen aus den Seitenkapellen erst dann erfolgt, als sie auch tatsächlich niedergelegt wurden – das heißt also um das Jahr 1760. In diesem Falle wäre die 1751 erfolgte endgültige Zerlegung von Peruginos Altarbild also nicht bereits deshalb erfolgt, weil schon zu diesem Zeitpunkt die Sakramentskapelle als privilegierter Museumsraum der Galerie geplant worden war. Vielmehr hatte Abt Penna lediglich die Bildergalerie des Abts Pavoni anreichern und den Kunstbetrachtern nun ungehinderten und eine Nahsicht ermöglichenden Zugang zu sämtlichen Bestandteilen des Perugino-Altars im Kircheninneren von S. Pietro ermöglichen wollen. In diesem Falle wäre das Hauptaltarbild von Pietro Perugino wohl kaum davon ausgenommen gewesen; will man von einem zweischrittigen Vorgehen ausgehen, wäre wohl zu vermuten, dass der mittlere Altar des linken Seitenschiffs ursprünglich zur Aufnahme von Peruginos Himmelfahrt bestimmt war. Die Verlegung des Kreuzaltars an diese Stelle wäre dann erst um 1760 erfolgt, wobei die Entfernung von Peruginos Altartafel in der Absicht erfolgte, es nach Fertigstellung der Sakramentskapelle nun an deren rechter Seitenwand aufzuhängen.

Im Kern würde die Theorie einer einheitlichen Planung also bedeuten, dass Abt Penna um 1751 bereits die Sakramentskapelle als Hauptraum der Bildergalerie plante; möchte man dagegen von einer zweischrittigen Planung ausgehen, wären die um 1751 erfolgten Umgestaltungen also erst einmal nur im Hinblick auf eine Anreicherung und formale Konsolidierung von Pavonis Bildergalerie erfolgt.

Nach dem Wortlaut eines anlässlich der Niederlegung der zwei westlichen Kapellen erstellten Memorialeintrags von 1760, der höchstwahrscheinlich von Francesco Maria Galassi stammte, scheint es, als hätte tatsächlich von Anfang an ein Gesamtplan bestanden: „Da es der Gedanke und die stark befürwortete und mit Beifall versehene Idee des hochgeehrten Abts P. D. Carlo Francesco della Penna aus Perugia war, der gegenüber diesem seinem Kloster sehr wachsam war, eine bessere Symmetrie über die Kapellen dieser Kirche und ihrer zugehörigen Altäre zu legen: und weil er *deshalb* [Hvm] von den Fundamenten her eine großzügige Kapelle an der Stelle errichten musste, die bereits von der Benediktskapelle und der Kapelle der Herren Grafen Ranieri eingenommen wurde, um dort anschließend zu seiner Zeit das Bild der heiligsten Maria del Giglio einzubringen, die bereits von

3908 S. zu den Verlagerungen von Gemälden aus den Seitenkapellen in den Kircheninnenraum oben Kapitel XII.4.b) am Anfang.

ihrem Ort, wo sie gestanden hatte, entfernt worden war, und um außerdem dort noch das hochheilige Sakrament einzurichten; und, mit dem Ziel, sie umso mehr zu schmücken und auszuzeichnen, um hier, über die berühmte Tafel, die einmal von Pietro Perugino für den Hochaltar gemalt worden war, hinaus auch die drei hervorragenden Bilder, die von Giorgio Vasari aus Arezzo gemalt worden sind und die derzeit im großen Refektorium stehen, aufzustellen, daher kommt es, dass man bis zu den Fundamenten die genannte Benediktiskapelle abtragen und außerdem noch ihren Boden entfernen musste.“ (Dok. 29).³⁹⁰⁹

Diese langgestreckte Begründung aus der Feder des mit der Ausstattung von S. Pietro äußerst gut vertrauten Francesco Maria Galassi wirkt wie eine Bestätigung des bisher rekonstruierten Programms des Abts Penna, der hier im Übrigen eindeutig als alleiniger Protagonist in Erscheinung tritt. Die multifunktionale Dimension der zu dem Zeitpunkt noch zu errichtenden Sakramentskapelle wird ausführlich dargelegt, von der Einbringung der Madonna del Giglio und des Sakraments bis hin zur Nobilitierung dieses Raums durch ihre Ausstattung und die vier einzubringenden, höchst prominenten Bilder. Entscheidend ist an dieser Stelle jedoch, dass Galassi die Errichtung der Sakramentskapelle *als direkte Folge* des Wunsches von Abt Penna beschreibt, den Innenraum von S. Pietro neu zu systematisieren („deshalb“/„perciò“). Damit eine einheitliche Planung sowohl der Umgestaltung des Innenraums von S. Pietro, als auch der deutlich später erfolgten Einrichtung der Sakramentskapelle als fast gesichert, auch wenn die Begründung freilich *ex post* erfolgt.

Ein weiterer Beleg für die Tatsache, dass die Bildergalerie und die Errichtung der Sakramentskapelle Bestandteil derselben Kampagne sind, ist jene Buchung, die bereits für den Zeitraum zwischen Juni 1750 und Mai 1751 die Errichtung Arbeiten an einer Kapelle dokumentiert. Wenn man mit Lolli davon ausgehen möchte, dass es hier bereits um die neue Sakramentskapelle ging, so könnte es sich um Arbeiten an deren Nordwand handeln, für die ja die erst 1760 erfolgte Niederlegung der zwei Vorgängerbauten noch nicht erforderlich war.³⁹¹⁰ Damit hätte der Bau an der Sakramentskapelle schon zeitgleich mit der Zerlegung des Perugino-Altarbilds begonnen und wäre einem übergreifenden, alle der Planung des Abts Penna zuschreibbaren Maßnahmen umfasst.

Bei der Konsolidierung bereicherte Penna die von Abt Pavoni begründete Galerie nicht nur um zahlreiche neu in Auftrag gegebene und durch Umhängungen zugeführte Stücke. Vielmehr führte er das von Abt Pavoni bereits angedeutete Prinzip einer profanen und religiös-praktischen Mischnutzung einzelner Bilder fort, das Penna mit seinen Planungen für die Funktionen der Sakramentskapelle und der darin enthaltenen Bilder dann in den 1760ern noch einmal steigern sollte. So wurden die Altarbilder so aufgestellt, dass sie fortlaufende Bestandteile der Seitenschiffe und Querhausarme umlaufenden Bildern bilden sollten; sie konnten

3909 ASPi, Lib. div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16r, transkribiert bei Lolli 2019, S. 214 (Dok. 29).

3910 S. o. Fn. 3852.

durch den Kunstkennner also in gleicher Form rezipiert werden wie alle anderen Galeriebilder auch. Der Unterschied zu den übrigen Bildern bestand bei den Altarbildern jedoch in ihrer gleichzeitigen liturgischen Funktion. Wie dies oben in Bezug auf den Maurusaltar bereits angedeutet ist, boten sie nämlich für den Messvollzug und sonstige religiöse Feste einen feierlichen Rahmen, der auf die Zeremonien nobilitierende Wirkung hatte.³⁹¹¹ Insgesamt wird die durch die Bildergalerie erreichte Steigerung der Dekorationswirkung des Gotteshauses auch, wie dies für die Sakramentskapelle direkt fassbar ist, als Maßnahme zum Lobe Gottes intendiert gewesen sein. Dies war umso mehr der Fall, als Penna die Altarbilder besonders aufwendig rahmen ließ.

Zu beachten ist an dieser Stelle, dass Abt Penna allerdings nicht an allen Stellen die von Abt Pavoni geschaffene Bildergalerie mit ihren oft sehr klaren räumlichen Zuordnungen und Schwerpunktsetzungen fortführte. Dies betrifft nicht nur die Einfügung und teilweise Umordnung der Bilder im Kircheninnenraum, der die inhaltlichen und formalen Schwerpunktsetzungen Pavonis verwässerte. Vielmehr legte er auch mit der Benedikts- und der Kreuzkapelle zwei Anräume nieder, in denen Pavoni eine konsequente, raumübergreifende und auf die jeweiligen liturgischen Nutzungen bezogene Bildprogrammatik eingerichtet hatte. Diesen Verlust fing Penna allerdings dadurch wenigstens teilweise auf, dass er die Funktionen der niedergelegten Kapellen teilweise auf die neu errichtete Sakramentskapelle verlagerte. Problematisch mag man in diesem Zusammenhang schließlich auch die teilweise Aufgabe der Einheitlichkeit der Raum-Ikonographie der von Abt Pavoni geschaffenen Marienkapelle sehen, die nun die neue Cappella Ranieri bildete. Diese wurde weniger durch die Entfernung des Altarbilds der Madonna del Giglio beeinträchtigt, da jene damals durch das hier sicher von 1760 bis 1792 nachweisbare Verkündigungsbild von Giovanni Francesco Basotti (also erneut durch eine Mariendarstellung) ersetzt worden war (Abb. 155 und womöglich Abb. 765).³⁹¹² Dieses Bild war von den Familien Ranieri selbst beschafft worden, um in der neu bezogenen, bisher der Mariä Himmelfahrt gewidmeten Kapelle das Verkündigungspatrozinium der von ihnen aufgegebenen Cappella Leona/Pantasilea (der nunmehr niedergelegten Cappella Ranieri aB) zu etablieren. Das in der aufgegebenen Kapelle vorbestehende Terrakotta-Altarwerk mit der Darstellung einer Verkündigung, das womöglich noch aus der Erbauungszeit der Kapelle stammte, hatten die Ranieri aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustands als für die Ausstattung der neuen Ranierikapelle ungeeignet angesehen.³⁹¹³ Vielmehr scheint es, als wäre bereits unter Abt Penna in der Cappella Ranieri eine Darstellung Benedikts, der die Ordensregel ausgibt, aufgehängt worden, von der Serafino Siepi berichten wird, dass sie im Jahre

3911 S. o. Fn. 3896 mit Verweis auf Fn. 3629.

3912 S. o. Fn. 3864.

3913 Die Maßnahmen von um 1760 sind durch einen Memorialeintrag in einem Totenbuch des Klosters S. Pietro belegt (*transkribiert als Dok.* 29), s. o. S. 667 ff. und insb. Fn. 2157. Spätere Führer weisen das Verkündigungsbild Basottis bis 1792 nach, Galassi 1774, S. 49; Orsini 1784, S. 26; Galassi 1792, S. 43 f. Zu Giovanni Francesco Basotti vgl. A. St., s. v. Bassotti (Basotti), Giovanni Francesco, in: *AKL* VII (1993), S. 412 f.

1819 in die Cappella Vibi verlagert wurde, und die heute am östlichsten Altar im rechten Seitenschiff hängt (Abb. 155 und 358 f.).³⁹¹⁴ Da dieses Bild laut Siepi aus dem Definitorium des Klosters kam, scheint es, als habe man hier die ständige Ausstellung in S. Pietro erweitern wollen, ohne dabei aber auf die vorgefundene Gliederung der Hängung zu achten.

Die Niederlegung der Benediktiskapelle im Jahre 1760 führte, wie dies oben bereits angedeutet worden ist, im Übrigen noch zu weiteren Veränderungen in S. Pietro, da sich hier die Grablege der Mönche von S. Pietro befunden hatte. Um die Errichtung der Sakramentskapelle zu ermöglichen, wurde die Familiengrablege der Oddi, die mit ihrem Aussterben an die Äbte von S. Pietro gefallen war und so die Verwendung als eine der Grablegen für die Mönche von S. Pietro ermöglichte, zerstört und wohl zur Vorbereitung der Fundamentierung der neuen Kapelle verfüllt. Wie mit den menschlichen Überresten in der Grabkammer umgegangen wurde, wird in den entsprechenden Quellen nicht berichtet.³⁹¹⁵ Eine Ausnahme davon bildete der Leichnam des im Jahr 1716 im Kloster S. Pietro verstorbenen ehemaligen Bischofs von Laibach, Graf Sigismund von Herberstein aus Graz. Wie bereits angedeutet musste bei der Verlagerung seines in der Benediktiskapelle vorbestehenden Epitaphs an die Rückseite des linken Vierungspfeilers von S. Pietro laut dem Bericht von Francesco Maria Galassi im Totenbuch B ein an dieser Stelle vorbestehendes Bild einer Maria Magdalena mit einem Engel in den „Raum neben der Sakristei“ weichen (Dok. 29) (Abb. 155 und 298–300).³⁹¹⁶ Außerdem öffnete man offenbar den Boden vor der Kapelle, um dort die Überreste des Bischofs Herberstein zu rekondieren. Es war diese Maßnahme, bei der erstmals die seit um 1330 verschüttete Krypta von S. Pietro wieder aufgefunden wurde, ohne dass diese zu jenem Zeitpunkt jedoch weiter untersucht worden wäre.³⁹¹⁷ Verlagert wurde außerdem zu diesem Zeitpunkt das offenbar trotz eines wohl im frühen 17. Jahrhundert erfolgten Wechsels des Kapellenpatroziniums von einer Auferstehungs- in eine Benediktiskapelle immer noch hier befindliche ehemalige Altarbild der Auferstehung Christi des Orazio Alfani (Abb. 368 f.). Es wurde an die Stelle am Anfang des südlichen Seitenschiffs verlagert, die durch die unter Abt Penna erfolgte Verlagerung des Maurusaltars freigeworden war (Abb. 154 f.).³⁹¹⁸

Zu berücksichtigen ist schließlich, dass der von Abt Penna im Jahre 1751 eingerichtete Pietro-Abate-Altar tatsächlich der erste Altar mit diesem Patrozinium in S. Pietro gewesen ist (Abb. 265). Seit der Umgestaltungskampagne von ca. 1330 bis 1333 war der Heilige nämlich ausschließlich am Hochaltar von S. Pietro verehrt worden, wo sich durchgängig – bis auf die Zeit der provisorischen Verlagerung zwischen 1591 und 1609 in die Sakristei – auch seine Reliquien befunden hatten.

3914 S. u. Fn. 4030.

3915 ASPi, Lib. div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16r (= Dok. 29) und S. 21r (= Dok. 29a). S. o. S. 667.

3916 Zum Bild der Maria Magdalena s. ASPi, Lib. div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Dok. 29), S. 18v.

3917 S. o. S. 310.

3918 S. o. Fn. 3676.

Die Errichtung des Pietro-Abate-Altars im Jahre 1751 bedeutete allerdings nicht, dass für die heiligen Pietro und Stefano Abate eingerichtete Altargrab auf der Rückseite des Hochaltars aufgegeben wurde, vielmehr wurde auf diese Weise nur ein weiterer Verehrungsort für den Heiligen im Kircheninnenraum von S. Pietro geschaffen. Ob es in diesem Zuge zu einer Verlagerung eines Teils der Reliquien in den neuen Seitenaltar kam, ist unbekannt.

Mit Blick auf die Geschichte der Verehrung und insbesondere der bildlichen Darstellung des Pietro Abate im Kircheninnenraum von S. Pietro stellt der von Abt Penna neu errichtete Seitenaltar einen Bruch dar. So befindet sich dieser im Langhaus der Kirche und damit in einem Bereich, der für Laien im 18. Jahrhundert anders als der Sanktuariumsbereich mit höchster Wahrscheinlichkeit frei zugänglich war. Es scheint, als wäre in S. Pietro auf diese Weise erstmals wieder ein Verehrungsort für den Heiligen geschaffen worden, der sich primär an die Laien und nicht an die Mönche des Klosters richtete. Dies mag zwar in der Ursprungsdisposition, als die Reliquien des Pietro Abate höchstwahrscheinlich in der Krypta der Kirche verehrt wurden, ebenfalls der Fall gewesen sein, doch waren die Reliquien seit der zwischen 1330 und 1333 durchgeführten Kirchenumgestaltung kontinuierlich an einem grundsätzlich nur den Mönchen von S. Pietro zugänglichen Verehrungsort verwahrt worden. Dass der Pietro-Abate-Kult vor allem an die Mönche des Klosters adressiert war, war im Jahre 1609 sogar noch einmal räumlich bekräftigt worden, indem das neu eingerichtete Altargrab nicht Richtung Langhaus, sondern vielmehr in Richtung des im Chorraum befindlichen Chorgestühls ausgerichtet worden war. Möglicherweise war es dennoch eine Spätfolge genau dieser Umgestaltungsmaßnahme, dass der Pietro-Abate-Kult in der Folgezeit auch für die Volksandacht erschlossen wurde; schließlich hatte sich durch die mehrfache Erhebung des Pietro Abate zum Schutzheiligen von Perugia im 17. Jahrhundert gezeigt, dass der Heilige seit der überaus feierlichen Translation von 1609 im Bewusstsein der Peruginer Bürger stark verankert gewesen war.³⁹¹⁹

In Bezug auf die visuelle Präsentation des Pietro Abate ergibt sich sogar ein noch stärkerer Bruch mit der im Kircheninnenraum von S. Pietro bisher geübten Tradition. So wurde der Heilige nun nicht mehr wie seit 1436 üblich als Verkörperung der in jener Zeit entwickelten Vita dargestellt, mit deren Hilfe die Congregazione di S. Giustina den Mönchen von S. Pietro die von ihr betriebene Ordensreform hatte einschränken wollen. Vielmehr sieht man auf dem Altarblatt den Heiligen nun als Empfänger einer göttlichen Vision, wodurch das Bild keinerlei Appelcharakter aufweist, sondern vielmehr zu einer meditativen Betrachtung einlädt (Abb. 265). Auch dieser Umstand ist ein Indiz dafür, dass der Pietro-Abate-Kult an dieser Stelle erstmals primär an das Volk und nicht an die Mönche von S. Pietro adressiert wurde.

Indem das Altarbild außerdem räumlich einer Darstellung der heiligen Scholastika gegenübergestellt wurde (Abb. 155 und 350f.), wurde außerdem die seit spätestens 1330/33, wahrscheinlich aber sogar seit dem Ursprungsbau bestehende

visuelle Tradition aufgegeben, S. Pietro Abate in räumlicher Opposition zum heiligen Benedikt darzustellen. Da Penna im rechten Seitenschiff tatsächlich auch einen Benediktsaltar hatte einrichten lassen (Abb. 155 und 358), hätte sich diese Tradition auch im Zuge der 1751 durchgeführten Errichtung der sechs Seitenaltäre durchaus aufrechterhalten lassen. Dass Penna dennoch auf eine direkte Gegenüberstellung der Heiligen Pietro Abate und Benedikt verzichtete, ist – falls ihm diese Darstellungstradition überhaupt bewusst gewesen war – wahrscheinlich damit zu erklären, dass er an dieser Stelle der Einrichtung einer stilistischen Symmetrie in der Anordnung der Altarbilder den Vorzug gegeben wollte. So wurden mit den Darstellungen des S. Pietro Abate und der heiligen Scholastika nämlich nun jene Altarblätter gegenübergestellt, die als einzige der Altarbilder in den Seitenschiffen im Jahre 1751 von Francesco Appiani in zeitgenössischem Stil neu gemalt worden waren. Im Ergebnis wurde mit dem Verzicht auf eine räumliche Gegenüberstellung der heiligen Benedikt und Pietro Abate auch das zweite zentrale Element der visuellen Strategie aufgegeben, mit denen den Mönchen von S. Pietro bisher ihr Klostergründer als nachahmenswerte Verkörperung des vom heiligen Benedikt vorgegebenen Ordensideals präsentiert worden war. Auch an dieser Stelle zeigt sich also, dass der von Abt Penna eingerichtete zusätzliche Verehrungsort für S. Pietro Abate primär an die Laien und nicht an die Mönche des Klosters gerichtet war.

e) Die Ajourierung der Wandgestaltung in den Seitenschiffen und den Querhausarmen um 1751 und ca. 1760–1763 und deren formale Konsolidierung

Wenn also die sechs Seitenaltäre in ihrer heutigen Gestalt und Disposition grundsätzlich erst durch Abt Penna geschaffen worden sind, stellt sich die Frage, welche Folgen dies für die architektonische Inkrustation der Seitenschiffe gehabt hat, von der bisher vermutet worden ist, dass sie wahrscheinlich ursprünglich während der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 geschaffen worden ist.³⁹²⁰

Der Grund für die Annahme, dass die architektonische Inkrustation spätestens mit der Umgestaltungskampagne von um 1600 geschaffen worden sein muss, war der Befund gewesen, dass die in jener Zeit geschaffene ursprüngliche Ausmalung der Lünetten mindestens im linken Seitenschiff mit einer solchen Verkleidung zu rechnen scheint (Abb. 302 f. und 310).³⁹²¹ Es liegen allerdings keine Quellen vor, die eine sichere Datierung der architektonischen Inkrustation in ihrer heutigen Gestalt erlauben.

Nähere Aufschlüsse über die Datierung kann daher nur eine Autopsie und ein Abgleich mit den bisher angestellten Überlegungen bezüglich der Umgestaltungskampagne des Abts Penna erbringen. In seiner Gestaltung ähnelt der klassizistische Fries, der in unregelmäßigen Abständen in beiden Seitenschiffen durch Pilaster getragen

3920 S. o. Kapitel X.3.c).

3921 S. o. S. 793 f.

und von Bögen überfangen wird, durchaus den vorderen und den seitlichen Chorschranken, die sich durch zahlreiche Quellen als ein 1534–1537 geschaffenes Werk von Guido di Francesco nachweisen lassen, wobei die vorderen Chorschranken durch seinen Sohn Francesco di Guido d. J. unter der Bauaufsicht von Valentino Martelli im Jahre 1592 an die Westwand von S. Pietro verlagert wurden. Der Friesschmuck ist jedoch an keiner Stelle genau so gestaltet wie an den Chorschranken, wo der Gebälkfries durch relativ frei gestaltete florale Elemente gekennzeichnet ist und die Spiegel der Pilaster nicht figürliche, groteskenartige, in der Längsachse symmetrische Formen aufweisen (vgl. Abb. 184, 231 f., 293, 296, 374 und 376 mit Abb. 199 f. und den Abbildungen der Friese in den Bereichen von Abb. 259–289 sowie Abb. 345–370). Insofern scheint die Seitenschiff-Inkrustation in ihrer heutigen Gestalt jedenfalls kein Werk des Guido di Francesco zu sein. Sie ist damit in jedem Fall frühestens in die Zeit der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 zu datieren.

Sämtliche Pilaster der umlaufenden architektonischen Inkrustation sind kanneleiert und nicht mit Ornamenten versehen. Ihr Fries weist in verschiedenen Bereichen jeweils unterschiedliche Motive auf. So findet sich zum einen ein Fries, der aus regelmäßigen runden, floralen Mäanderformen gestaltet ist. Dieser findet sich im linken Seitenschiff und Querhaus in dem Bereich westlich des ersten Seitenaltars (Abb. 259 und 261 f.). In freierer, nun nicht mehr nur dasselbe Motiv wiederholender Form findet sich dieses Motiv auch zwischen dem ersten und dem zweiten, sowie zwischen dem zweiten und dem dritten Seitenaltar, zwischen den der Ranieri (nB)- und der Vibi-Kapelle, östlich der Vibi-Kapelle und an der Ostwand des linken Querhausarms (Abb. 266, 271, 278, 283, 287 und 289). Bei der in diesen Bereichen anzutreffenden, komplexeren Gestaltung findet sich an zentraler Stelle ein weiteres Motiv, so etwa eine Tiara (Abb. 266 und 287) und zwischen den beiden Seitenkapellen (Abb. 266 und 287) auch das Wappen der Cassinensischen Kongregation, bestehend aus einem Dreieck, einem Doppelkreuz Cassinensischen Kongregation, bestehend aus einem Cassinensischen Kongregation, bestehend aus einem und dem dahinter gelegten Wort „PAX“, die offenbar seit der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 das Doppelstemma des Benediktinerklosters S. Pietro bilden (Abb. 283).³⁹²² Diese Motive finden sich auch an der Lisene, die im nördlichen Bereich auf der rechten Seite den Bogen zwischen Seitenschiff und Querhaus trägt; von oben nach unten finden sich hier auf einzelnen Spiegeln ein von zwei Mäanderformen flankierter Puttenkopf, eine Tiara, das Benediktinerwappen sowie zwei gekreuzte Schlüssel (Abb. 298). An dieser Stelle sind die plastischen Elemente in Gold gefasst. In gleicher Form sind auch die Lisenen gestaltet, die den korrespondierenden Bogen zwischen dem südlichen Seitenschiff und dem südlichen Querhausarm tragen (Abb. 334, 340, 336–339 und 380). Der Bogen zwischen dem nördlichen Seitenschiff und Querhausarm wird wiederum auf der Nordseite nicht von einer solchen Lisene getragen. Allerdings findet sich in dem dortigen, zwischen der Cappella Ranieri nB und der Cappella Vibi gelegenen Fries zumindest eine in Gold gefasster Puttenkopf zeigt (Abb. 254 und 278).

Im rechten Seitenschiff bzw. Querhausarm findet sich der Mäanderfries westlich des ersten Seitenaltars bis auf Höhe der westlich davon befindlichen Türöffnung, zwischen den Seitenaltären sowie an der rechten Seitenwand des Querhauses (Abb. 347, 349, 353, 357, 364, 368 und 370). Während dort die Tiara sowie das Benediktinerwappen bzw. gekreuzte Schlüssel als in das Mäandermotiv eingeschobene Motive auftreten, finden sich zwischen den beiden ersten Altären eine Tiara und im Teil westlich des ersten Seitenaltars in regelmäßigen, weiteren Abständen Muschelmotive sowie einmal auch ein Paar gekreuzter Schlüssel. Das Mäandermotiv schließt auf der Westseite mit einem Benediktinerwappen ab (Abb. 347). Westlich davon schließt sich eine Friesform in achssymmetrisch angeordneten floralen Elementen, die etwas üppiger wirken als bei Guido di Francesco; auch hier finden sich in weiteren Abständen Muscheln (Abb. 345 und 347). Dieses Motiv findet man außerdem zwischen dem Bogen, der das Seitenschiff und das Querhaus trennt, und dem dritten Seitenaltar (Abb. 361 f.). Ein ähnliches Motiv, bei dem die Muscheln jedoch deutlich enger angeordnet sind, findet sich im linken Seitenschiff zwischen dem dritten Seitenaltar und dem Zugang zur Sakramentskapelle (Abb. 275). Es findet sich außerdem auf dem kurzen Gebälkstück westlich der Vierungspfeiler, wo sich das Epitaph für Bischof Herberstein befindet (Abb. 298).³⁹²³

Stilistisch sicher dem späteren 18. Jahrhundert zuzuordnen ist der Fries am Kopfende des linken Querhausarms, schließlich wird hier eine Muschel von zwei stark bogenförmig stilisierten Gebälkstücken flankiert, die in ihren Innenseiten rocaillenartige Formen aufweisen (Abb. 289). Da dieses Gebälkstück ansonsten die hier zuerst beschriebenen runden Mäanderformen aufweist, liegt es nahe, auch sämtliche Bereiche, die diese Friesform aufweisen, in das 18. Jahrhundert zu datieren. Dies wird im rechten Seitenschiff dadurch bestätigt, dass der Fries in durchgehender Form erst nach der Entfernung des Maurusaltars geschaffen worden sein kann, der, wie oben nachgewiesen, erst unter Abt Penna verlegt worden ist und an der Stelle des Propheten Hosea gestanden hat (Abb. 347).³⁹²⁴ Damit scheint aber auch jenes achsensymmetrische Blattmotiv aus dem 18. Jahrhundert zu stammen, das vereinzelt Muschelmotive verwendet, da sich auch diese Friesform in jenem Bereich findet, in dem ursprünglich einmal der Maurusaltar gestanden haben muss (Abb. 347). Sicher dem 18. Jahrhundert zuzuordnen ist auch der Bereich rund um die Sakramentskapelle, wo sich einmal die Eingänge in die Cappella Carlo und die Cappella Pantasilea/Leona (die Cappella Ranieri aB) befunden haben (Abb. 275). Da die Seitenaltäre des linken Seitenschiffs, wie oben dargelegt, offenbar erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts errichtet worden sind, werden auch die sie flankierenden Pilaster und die sie überfangenden Bögen erst jetzt geschaffen worden sein, wobei mindestens in den Fällen des Kreuzigungs- und des Mariä-Himmelfahrts-Altars je eine der um 1600 gemalten Frauendarstellungen des Alten Testaments mutiliert wurde (Abb. 269, 273, 307 und 309).

3923 Leider ist mir die Gestaltung des korrespondierenden kurzen Gebälkstücks auf der gegenüberliegenden Seite nicht bekannt.

3924 S. o. S. 1205 f.

Insofern im Bereich des Gebälks nun kaum mehr Teile zu denken sind, die überhaupt zur Zeit von Guido di Francesco oder Francesco di Guido d.J. bzw. Paolo Boldrino um 1591 geschaffen worden sein können, ist davon auszugehen, dass die architektonische Seitenschiff-Inkrustation zumindest in den oberen Bereichen erst zur Zeit Francesco Pennas bzw. seines Nachfolgers Giuseppe Maria Bartoletti (1762–1769) in ihr heutiges Erscheinungsbild gebracht worden ist. Insofern die um 1600 gemalten Lünettenbilder jedoch bereits mit einer architektonischen Inkrustation zu rechnen scheinen, wird es sich dabei nicht um eine vollständige Neuschöpfung, sondern vielmehr um die Umarbeitung einer seit der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 vorbestehenden Inkrustation gehandelt haben, deren Aussehen und Erstreckung jedoch nicht mehr überprüft werden kann. Es wird sich dabei um eine jener zahlreichen unbestimmten Steinarbeiten gehandelt haben, die sich für Francesco di Guido d.J. in der Zeit ab Mitte des Jahres 1592 nachweisen lassen.³⁹²⁵

Inspirationsquelle für die umgestaltete und wohl auch die ursprüngliche Seitenschiff-Inkrustation waren die Kleinarchitekturen von Guido di Francesco gewesen, die durch die Verlagerung der vorderen Chorschränken im Jahre 1592 bereits an zwei weit auseinanderliegenden Teilen der Kirche vorhanden waren. Insofern wird es für Francesco di Guido d.J. nahegelegen haben, diese durch eine Inkrustation der Seitenschiffs- und der Querhauswände miteinander zu verbinden. Dies haben Abt Penna bzw. Bartoletti im Zuge der von ihnen vorgenommenen Umgestaltungen dann noch einmal bekräftigt. Die damit einhergehenden Arbeiten sind entsprechend der Datierung der das vorbestehende Gebälk durchbrechenden Seitenaltäre wohl um 1751 zu datieren und sind damit Teil jener Kampagne, in der Abt Penna in seiner ersten Amtszeit die Bildergalerie des Abts Pavoni um einige Altäre und Ausstellungsstücke – unter anderem um die Tafeln des im selben Jahr endgültig zerlegten Altarwerks des Pietro Perugino – ergänzte.

Allerdings werden zwischen 1760 und 1763 erneut Anpassungen an der Seitenschiff-Inkrustation notwendig gewesen sein, da der ehemalige Zugang zu der 1760 niedergelegten Benediktiskapelle vermauert und angleichend kaschiert werden musste. Außerdem wurde wohl ungefähr an der Stelle des Zugangs zur ehemaligen, im Jahre 1760 ebenfalls niedergelegten Kreuzkapelle das Portal zur bis 1763 neu geschaffenen Sakramentskapelle eingerichtet. Dabei orientierten sich die Gestalter offenbar erneut grundsätzlich an der Gestaltung vorbestehender Inkrustationen, in diesem Falle der bogenförmigen Zugänge zu den von Francesco di Guido d.Ä. mit errichteten, von Abt Penna erhaltenen Kapellen im Nordosten der Kirche (Abb. 252).³⁹²⁶ Allerdings wurden die vorgefundenen Formen auch in diesem Fall im Zuge der im 18. Jahrhundert erfolgten Maßnahmen ästhetisch fortentwickelt und in diesem Falle zu einer besonderen Auszeichnung des Kapelleneingangs benutzt: So ist dieser deutlich höher gestaltet als der Zugang zu den älteren Kapellen, und nur hier wurden an den Wänden von S. Pietro freistehende Säulen verwendet (Abb. 275). Möglicherweise stammt auch die Verglasung des Zugangs, die den Raum stärker noch als die beiden vorbestehenden

3925 S. o. Kapitel **X.3.a**) und dort insb. Fn. **2512**.

3926 S. zu diesen Kapellen oben Kapitel **VIII.3.b**).

Kapellen vom Kirchenraum – wohl zur Erleichterung stiller Andacht und möglicherweise auch zum Schutz der darin enthaltenen Kunstschatze – abschließbar macht, aus jener Zeit. Trotz der Abweichungen soll der neue Zugang des 18. Jahrhunderts jedoch offenbar ausdrücklich als eine Fortentwicklung der Gestaltungstradition des Kircheninneren von S. Pietro Kircheninneren verstanden werden: So sind die flankierenden Kapitelle des Zugangs zur Sakramentskapelle mit gegenüber der kanonischen Gestaltungsweise nämlich ebenso verkehrt herum gedrehten Voluten versehen wie die Kapitelle am Eingang der Cappella Ranieri nB des Francesco di Guido d. Ä. (vgl. Abb. 275, 278 und 283 sowie 784–787).

Die gesamte neue Gestaltung der Seitenschiffe von S. Pietro nimmt also direkten Bezug auf die gestalterische Geschichte der Kirche, entwickelt diese aber am Zugang zu dem Raum weiter, der auch die Hauptstücke der Bildergalerie von S. Pietro und Teile seiner wichtigsten religiösen Gegenstände aufnehmen sollte. Anders gesprochen: Die Fortentwicklung von Abt Pavonis Bildergalerie in S. Pietro durch Abt Penna liegt nicht nur in der Ergänzung seiner Stücke, der Schaffung weiterer, in die Sammlung einbezogener Altäre und der Schaffung eines weiteren Ausstellungsraums, sondern auch einer höchst geeigneten architektonischen Rahmung, die sowohl die Verbundenheit einzelner Bilder mit der Geschichte von S. Pietro als auch den Höhepunkt der Sammlung geschickt inszeniert.

Ziel der von Abt Penna geplanten und von Abt Bartoletti ausgeführten neuen Wandgestaltung war außerdem eine Harmonisierung der beiden Seitenschiffe. Durch die Verlagerung des Maurus-Altars, die Umwidmung des Hieronymusaltars zu einem Benediktusaltar, die Gründung des Altares der heiligen Scholastika im südlichen Seitenschiff sowie die Neugründung aller Altäre im nördlichen Seitenschiff waren nun auf beiden Seiten je drei Altäre vorhanden, die in Form einheitlicher Nischen mit einem über das Gebälk hinausgehenden Bogenabschluss gestaltet wurden. Laut dem bereits oben zitierten, wahrscheinlich von Francesco Maria Galassi verfassten Eintrag im Totenbuch B von S. Pietro war dies das ausdrückliche Ziel der Maßnahmen Pennas: „Da es der Gedanke und die stark befürwortete und mit Beifall versehene Idee des hochgeehrten Abts P.D. Carlo Francesco della Penna aus Perugia war, der gegenüber diesem seinem Kloster sehr wachsam war, eine bessere Symmetrie über die Kapellen dieser Kirche und ihrer zugehörigen Altäre zu legen...“ („Essendo stato pensiero, ed idea molto approvata ed applaudita del Reverendissimo P.D. Carlo Francesco della Penna perugino Abate vigilantissimo di questo suo Monastero di S. Pietro, di porre in una migliore simmetria le Cappella di questa chiesa e loro rispettivi Altari...“, Dok. 29).³⁹²⁷

Die jeweils mittleren Altäre wurden dabei durch eine besondere, reichere und im Altarblock mit einem moderneren Stilidiom arbeitende Gestaltung ausgezeichnet (Abb. 269 und 354); die Gestaltung der übrigen vier Altarblöcke mag entsprechend ihrer traditionelleren Gestaltung vom Aussehen des vorbestehenden Hieronymusaltars im südlichen Seitenschiff ausgegangen sein (Abb. 265, 273, 350

3927 ASPi, Lib. div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16r, transkribiert bei Lolli 2019, S. 214.

und 358). Zu beachten ist außerdem, dass Abt Bartoletti für die Schaffung der Nischen auch erhebliche Veränderungen am Äußeren von S. Pietro vornahm; so mussten offenbar für die Schaffung der Nische des Kreuzaltars die vorhandenen Mauern abgetragen, bzw. ausgekerbt und durch einen Mauer-Rücksprung ersetzt bzw. verstärkt werden (Abb. 35–38). Am Außenbau ist außerdem noch deutlich der ehemalige Zugang zur Benediktuskapelle sichtbar, der von der sehr tiefen, im Außenbau äußerst schlicht gestalteten Sakramentskapelle überschritten wird (Abb. 37f.). Die Altarverlagerungen und -neuschaffungen waren dabei so umständlich gewesen, dass die vorbestehende Inkrustation der Seitenschiffe weitgehend neu überarbeitet werden musste. Dass davon mit den Querhausarmen auch Bereiche betroffen waren, in denen Penna offenbar keine Veränderungen vorgenommen hatte, mag damit zusammenhängen, dass Penna ein alle Raumteile umfassendes harmonisches Erscheinungsbild anstrebte. Es ist jedoch noch einmal ausdrücklich hervorzuheben, dass Abt Penna auch in diesem Bereich bereits eine architektonische Inkrustation vorgefunden haben muss, da die bereits 1592 geschaffenen Lünettenfiguren unterhalb der Orgelbalkone mit einer solchen Wandverkleidung rechnen (Abb. 516–520 sowie 526–530).

Fraglich ist, ob die von Abt Penna geschaffenen bzw. verlagerten und neu gestalteten Seitenaltäre in ihrem gesamten heutigen Erscheinungsbild dem Resultat der Umgestaltungskampagne von um 1751 und den etwaigen nachträglichen Anpassungen von um 1760 entsprechen. So berichtet nämlich Serafino Siepi – möglicherweise aber irrtümlich – von Arbeiten an der Pietra-Dura-Verkleidung des Maurus-Altars im Jahre 1786, die auf erneute Umbauten an dem Altar hindeuten.³⁹²⁸ Außerdem berichtet Galassi in seinem Reiseführer von 1792 (nicht aber in den Auflagen zuvor), dass man gerade dabei sei, den Kreuzigungsaltar in Bezug auf die Steinverkleidung und vergoldete Metalle an den gegenüberliegenden Maurusaltar anzugleichen.³⁹²⁹ Möglicherweise kam es also im Nachgang zu den Umgestaltungsmaßnahmen von Abt Penna noch einmal am Ende des 18. Jahrhunderts zu erneuten Arbeiten an beiden mittleren Altären, die diese erst in das uns bekannte Erscheinungsbild gebracht haben. Dies könnte auch mit der Tatsache in Verbindung stehen, dass durch einen Wechsel des Altarbilds des mittleren Altars im linken Seitenschiff von der hier möglicherweise 1751 angebrachten Himmelfahrtsdarstellung des Pietro Perugino zum ehemaligen Lettnerkreuz um 1760 eine ästhetisch unbefriedigende Situation eingetreten war, die durch nachträgliche Arbeiten in Symmetriebildung zum Maurusaltar beseitigt werden sollte.

Einen *Terminus ante quem* für die Fertigstellung dieser architektonischen Glieder bildet deren farbliche Fassung in grauem und orangem *Marmorino* durch den Marmorimitator, Mosaikmaler und Vergolder Giacomo (bzw. Jacopo) Agretti (erwähnt 1751/1800)³⁹³⁰ im Jahre 1763 unter Abt Giuseppe Maria Bartoletti (1762–1769). Diese umfasste außerdem „die Rahmen der hier und da über

3928 S. o. Fn. **3901**.

3929 Galassi 1792, S. 54.

3930 N. N., s. v. Agretti, Giuseppe, *AKL I* (1983), S. 566.

die Kirche verteilten Gemälde, die Ornamente der Altäre und alles andere, das ringsherum die Wände umgibt“, d. h. also wohl die Wandflächen selbst.³⁹³¹ In diesem Zuge erhielten jedoch nicht nur die neu errichteten Bauglieder eine neue farbliche Fassung, sondern vielmehr auch die vorbestehenden Chorschranken und Kapelleneingänge von Guido di Francesco.³⁹³² Diese Maßnahme habe laut Galassi zum Ziel gehabt, den Oberflächen „größeren Anmut im Stile verschiedener, höchst natürlich wirkender Marmorsorten“ zu verleihen („per maggior vaghezza a marmi diversi naturalissimi“).³⁹³³ Von Bini, Manari und De Stefano wird diese Maßnahme später stark kritisiert; Manari behauptet sogar, die Übermalung habe die Objekte „beschädigt“.³⁹³⁴ Dieses Urteil wird jedoch nicht auf die gesamte Inkrustation zutreffen, da zahlreiche Teile durch Penna neu geschaffen worden sind und damit durch Agretti ihre erste, tatsächlich von den Entwerfern intendierte Fassung erhalten haben. Zu beachten ist außerdem, dass Agretti's Fassung an zahlreichen Stellen wahrscheinlich Pennas Eingriffe zu kaschieren hatte; dies gilt beispielsweise für die Umbauarbeiten im Bereich der Sakramentskapelle, wo der nun verschlossene ursprüngliche Zugang zur Benediktskapelle zu überdecken war.

Agretti scheint jedoch nicht der einzige Künstler gewesen zu sein, der die von Abt Penna geplanten Umgestaltungen im Bereich der Seitenschiffe durch Übermalungen konsolidiert hat. Vielmehr scheint es, als wäre auch jene Übermalung, bei der die im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 geschaffenen Lünettenbilder unter grundsätzlicher Beibehaltung von deren Disposition und Motivik neu geschaffen wurden³⁹³⁵ – im Zuge der von Penna initiierten Baukampagne erfolgt; schließlich hatte er mit der Schaffung bzw. Umgestaltung der sechs Seitenschiff-Altäre und der sie überfangenden Bögen die vorbestehenden Malereien teils sehr stark beschädigt. In Bezug auf die Neuschaffung des Propheten Hosea im rechten Seitenschiff im Zuge der durch Abt Penna vorgenommenen Verlagerung des Maurus-Altars ist eine solche nachträgliche malerische Behandlung der betroffenen Lünetten unmittelbar greifbar; als Maler war hier Francesco Appiani in Erscheinung getreten.³⁹³⁶ Da sämtliche Lünettendarstellung außer jener des Adam (Abb. 391), der Kontemplationslandschaft

3931 „[...] le cornici de' quadri quà, e là sparsi per la Chiesa, gli ornati degli Altari, e tutt'altro che d'ogn'intorno ne circonda le pareti [...]“, Galassi 1774, S. 13 f.; Galassi 1792, S. 12 f.; Siepi 1822b, S. 576; De Stefano 1902a, S. 32; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 288. Nur Siepi datiert diese Arbeiten in das Jahr 1763.

3932 Siepi behauptet allerdings, die seitlichen Chorschranken seien erst im Jahre 1822 farblich gefasst worden, Siepi 1822b, S. 590.

3933 Galassi 1774, S. 13 f.; Galassi 1792, S. 12 f.

3934 Bini berichtet, die Maßnahme sei nicht von allen gelobt worden, weil das Maskieren bestimmter feiner und delikater Arbeiten mit Gips, Farben und Lack bedeute, ihnen ihre Schönheit zu nehmen, Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 288. Manari befand, der Farbauftrag verdicke die Form und habe ihr damit ihre Feinheit genommen und die Objekte so beschädigt. Manari 1864a, S. 560. De Stefano: „Vielleicht wäre es besser gewesen, wenn man diese Einfassung nicht gemacht und die Sachen in ihrer natürlichen Farbe gelassen hätte“ („forse sarebbe stato meglio lasciarli nel loro colore naturale“), De Stefano 1902a, S. 38.

3935 S. o. Kapitel X.3.c).

3936 S. o. Fn. 2497, Kapitel XII.4.d) und dort insb. S. 1205 f.

(Abb. 392) und der beiden fingierten Stuckfiguren auf rotem Grund (Abb. 393) im rechten Seitenschiff und Querhaus maltechnisch und stilistisch einheitlich gestaltet sind, ist nun davon auszugehen, dass Appiani in Wahrheit nicht nur den Propheten Hosea, sondern sämtliche aus dem 16. Jahrhundert stammende Darstellungen der Männer und Frauen des Alten Testaments in den Seitenschiffen von S. Pietro übermalte (Abb. 302–309 sowie 382–390).

Dabei übernahm Appiani offenbar weitgehend das Programm und die Motivik des Vorbestands,³⁹³⁷ nahm jedoch aufgrund der strukturellen Veränderungen Pennas auch einige Anpassungen vor. So verlagerte er offenbar nicht nur den Propheten Hosea von der Lünette oberhalb des mittleren Altars im rechten Seitenschiff an seine heutige Position an der von Westen aus gesehen zweiten Lünette (Abb. 347 und 383).³⁹³⁸ Vielmehr übermalte er außerdem die Reste der vorbestehenden Hosea-Darstellung sowie zwei weitere Männerdarstellungen, die durch den Einbau der beiden weiteren Seitenkapellen mutuiert worden waren, mit Vorhangmotiven (Abb. 350, 354, 358, 385, 387 und 389). Im linken Seitenschiff kürzte er die Frauen des Alten Testaments um mindestens zwei (durch Freilegung nachgewiesen), wahrscheinlicher aber um drei Figuren (drei neue Altäre mit in die Lünetten einschneidenden Bögen, Abb. 265, 269, 273, 305, 307 und 309).³⁹³⁹

Dass sich Appiani dabei gegenüber dem Vorbild der Darstellungen Bandieras einige Freiheiten nahm, wird nicht zuletzt bei dem von ihm benutzten Rahmensystem deutlich. So behielt er zwar grundsätzlich die Lünettenrahmung in Form fingierter steinerner Bögen mit Girlandenfries bei, verwandte bei dessen Gestaltung jedoch nicht mehr die Blumenmotive Bandieras, sondern vielmehr vergoldete Eicheln (vgl. die untere Malschicht in Abb. 307 mit den darüber gemalten Friesen in Abb. 302–311).³⁹⁴⁰ Da dieses Motiv außerdem auch an den Gewölbelünetten auf der nördlichen, dem Seitenschiff zugewandten Seite der linken Arkadenreihe Verwendung findet, scheint Appiani außerdem auch diesen Bereich im 18. Jahrhundert durch Übermalung restauriert zu haben (Abb. 313–322).

Die um 1763 vorgenommene Ausmalung wird im Bereich der Seitenschiffe auch die innere Westwand umfasst haben, da auch hier die von Jacopo Agretti fingierten Marmorplatten fortgesetzt werden (Abb. 255–257 und 323 sowie 341 f.). Mindestens die Lünetten im oberen Bereich der beiden Seitenschiffe scheinen jedoch von Francesco Appiani gemalt worden zu sein, da sie in Motivik, Stilistik und der Rahmung mit Eichelmotiv der Gestaltung der Lünetten an der Nordseite der Arkatur im linken Seitenschiff entsprechen. Möglicherweise hat Appiani auch die Vorhänge gemalt, da er diese Motivik auch an den von ihm geschaffenen Lünetten verwendet hatte. Möglicherweise stammt von ihm aufgrund der gestalterischen Ähnlichkeit auch die Bemalung der Laibung des Rundfensters im nördlichen Bereich der Westwand, die dann auch bei dem fingierten Kopie dieses Okulus auf

3937 S. o. Kapitel X.3.c).

3938 S. o. S. 1205 f.

3939 S. o. Kapitel X.3.c).

3940 S. o. S. 788 f.

der gegenüberliegenden Seite Verwendung fand (Abb. 255–257 und 342).³⁹⁴¹ Es ist wahrscheinlich, dass tatsächlich Francesco Appiani und nicht etwa Jacopo Agretti diesen fingierten Okulus malten, da spätestens seit 1774 durch Galassis *Descrizione* nachgewiesen ist, dass an dieser Stelle oberhalb der Beichtstühle die beiden Bilder von Francesco Gessi gehangen haben, die aus der im Jahre 1760 niedergelegten Kreuzigungskapelle stammten. Da Agretti die *Marmorino*-Ausmalung im Jahre 1763 vornahm, hätte er also an einer Stelle einen Okulus fingiert, die zu seiner Zeit bereits durch ein großformatiges Bild verdeckt war. Wahrscheinlicher ist es, dass der um 1751 malende Francesco Appiani diese Malerei schuf, als deren baldige Kaschierung durch eines der Bilder Gessis noch nicht absehbar war.

Merkwürdig bleibt dabei im Übrigen, dass Gessis Darstellung der Begegnung Jesu mit Veronika am westlichen Ende des nördlichen Seitenschiffs bis zu seiner Restaurierung und dem anschließenden Transfer in die Cappella Ranieri nB zur Zeit von Luigi Manari in der Mitte des 19. Jahrhunderts vor einem tatsächlich vorhandenen Okulus gehangen haben muss. Dies wird sowohl den seit der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 stark eingeschränkten Lichteinfall ins Langhaus weiter gemindert haben als auch das Bild einer erheblichen klimatischen Belastung ausgesetzt haben.

Bini berichtet außerdem, die marmorähnliche Fassung der Seitenschiff-Wände sei mit der Fertigung von Rahmen für die einzelnen Bilder einhergegangen.³⁹⁴² Entweder wurden dabei die der Sammlung neu hinzugefügten Bilder bzw. der Altarbilder nach dem Vorbild der bereits von Morelli erwähnten Stuckrahmungen der übrigen Bilder gerahmt, oder die Errichtung der architektonischen Inkrustation machte eine Neurahmung aller Bilder erforderlich.

Insgesamt wurde bei der Bemalung der Seitenschiff-Inkrustation – abgesehen von den ajourierten Figurendarstellungen und die sie begleitenden Raumfiktionen, die ja im Kern aus einer früheren Kampagne stammen – lediglich deren Materialität fingiert. Eine Raumerweiterung mit illusionistischen Mitteln, wie diese noch die um 1591–1609 geschaffene Bemalung der übrigen Wand- und Gewölbebereiche von S. Pietro bestimmt hatte, fehlt – abgesehen von dem fingierten Okulus – vollkommen, und damit auch jegliches Spiel mit Brechungen der fingierten Realitäten. Ebenso fehlt eine Ergänzung der plastisch vorgefundenen Architekturelemente durch figürliche oder nichtfigürliche plastische Elemente.

Die Malereien im Bereich der Seitenschiffe durch Giacomo Agretti und Francesco Appiani sowie die weiter oben erwähnte Überarbeitung der Gottvater-Lünette des Pietro Perugino waren jedoch nicht die einzigen Restaurierungen, die im Kircheninneren von S. Pietro im 18. Jahrhundert vorgenommen wurden.

3941 Vgl. dazu auch oben Kapitel X.3.c).

3942 Bini [1848] II [Ms.], S. 229f. nach ASPi, Lib. div. 93 (= Loncini, et al. 2014, S. 420, Nr. 94), S. 46r. Bini behauptet an dieser Stelle, sowohl die Fertigung der Rahmen als auch die farbliche Fassung der Seitenschiffe sei im Jahre 1778 unter Abt Bartoletti erfolgt. Dies ist ein offensichtlicher Datierungsfehler, da Bartoletti von 1762 bis 1769 in S. Pietro regierte. Wahrscheinlicher ist es, wie oben geschehen, mit Siepi von einer Datierung dieser Maßnahmen in das Jahr 1763 auszugehen.

Vielmehr ergaben sich weitere Restaurierungskampagnen aus zwei Naturereignissen, die die Leinwandbilder des Antonio Vassilacchi im Langhaus von S. Pietro beschädigt hatten. Das erste Schadenereignis war ein Erdbeben im Jahr 1701, ohne dass sich allerdings der Umfang und die genaue Lokalisierung der Schäden über die Quellen näher rekonstruieren ließen. Aus einem Rechnungsbucheintrag lassen sich mechanisch-konservierende Restaurierungen wie die Abnahme von Leinwänden, die Wiederherstellung von Rahmen, Sägearbeiten und Arbeiten an der Unterfütterung der Leinwände rekonstruieren. Während der mit diesen Aufgaben betraute Tischler namentlich nicht identifiziert wird, nennt die Quelle den Maler Giuseppe Cassani als Ausführenden der malerischen Restaurierungsanteile.³⁹⁴³

Im Jahr 1787 traf außerdem ein Blitz den Campanile der Kirche. Francesco Maria Galassi berichtet in den Memorien des Klosters, dass infolgedessen unvorsichtigerweise dort gelagerte Bruchsteine Dächer und Gewölbe durchschlugen und dabei „die Bilder auf der gegenüberliegenden Seite [?] des Hochaltars [wohl der Ordensbaum des heiligen Benedikt] und zwei andere kleinere des Mittelschiffs auf der vom Eingang der Kirche her gesehen linken Seite“ sehr weitgehend beschädigten. Tatsächlich seien die Gemälde „vielleicht rettungslos zerstört worden“; der Schaden würde in die Tausenden gehen.³⁹⁴⁴

Die entsprechenden Restaurierungsarbeiten wurden im Folgejahr 1788 ausgeführt. In den Memorien des Klosters datiert Francesco Maria Galassi den Beginn auf den 15. Juli, doch vermutet Giorgia Boccassini, dass hiermit lediglich der Beginn der größeren Arbeiten an den Klostergebäuden und der Kirche gemeint sein kann, da über die Rechnungsbücher die Zahlungen für die Arbeiten an den Leinwänden des Antonio Vassilacchi bereits für April bis Juni 1788 nachweisbar sind. In den Memorien berichtet Galassi, dass der Ordensbaum des heiligen Benedikt „fast komplett“ restauriert worden und das erste Gemälde links „komplett neu unterfüttert“ worden sei, während man die übrigen Gemälde gereinigt und wieder gespannt habe. Diese Arbeiten habe der „fähige Restaurator“ Francesco Romano unter Hilfe des Males

3943 „Sono stati spesi scudi 179,56 in far raccomandare i Quadri grandi della Chiesa e sono scudi 110 dati al Signor Giuseppe Cassani Pittore per sua opera e segreto, scudi 30 dati al falegname per sporre detti Quadri grandi e raggiustare li telai, scudi 5,50 in una trave per fare il telaio ad un quadro grande in fondo alla chiesa, scudi 1,15 per segatura di detto trave, scudi 4,80 in tanti Vergoloni, scudi 1,15 per segatura e Piattatura di detti Vergoloni, scudi 8,70 in canne 27 di Panno per rinforzare le tele di detti quadri, scudi 4 in canne 600 fettuccia“, ASPi, L. E. 210 (Lonzini, et al. 2014 = 150 Lamberti) *Giornale* (1698–1706), S. 90, zit. nach Boccassini 1957, S. 186 Fn. 17.

3944 „A di 30: settembre 1787: Circa le ore 13: Suscitatosi un fiero temporale, caddero nel campanile, e chiesa de fulmini, che svellendo dalla sommità del Campanile medesimo li grossi enormi macigni collocatici senza riflettere al caso possibile, piombarono detti macigni sui tetti della Chiesa e Monastero sfondandoli con frattura de travi, soffitti, volte... inoltre sono rimasti forse senza rimedio offesi li Quadri di prospetto all'Ara Maggiore, ed altri due Minori della navata grande al lato sinistro entrando in Chiesa. Danno di migliaia“, ASPi, Lib. div. 93 [„Libro di memorie del monastero di S. Pietro di Perugia“, 1774–1802] (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 94), S. 121 f., zit. nach Boccassini 1957, S. 186 Fn. 18.

[Giovanni] Cappelli aus Perugia vorgenommen.³⁹⁴⁵ Die Rechnungsbelege nennen für den April 1788 Arbeiten an der Unterfütterung von Leinwänden sowie die Restaurierung („rimarginatura“) der Gemälde durch [Giacomo?] Agretti. Es folgten im Mai Zahlungen für unterschiedliche Leinwandarten zur Unterfütterung der Bilder sowie an Giovanni Battista Fortini „für Schnitzarbeiten für die Rahmen der Gemälde der Kirche“ („per intaglio delle cornici delli quadri“). Im Juni vergoldete Vincenzo Pompili offenbar zuvor wieder instandgesetzte Teile der Soffitte, ein gewisser Omicini erhält Gelder für „verschiedene ausgeführte Arbeiten für die Rahmen der genannten Bilder“, während an Francesco Romano und Giovanni Cappelli eine Zahlung für die „Reinigung und Ausbesserung der 11 großen Bilder der Kirche“ („ripulitura e accomodata dei 11 quadri grandi della chiesa“) geleistet wird.³⁹⁴⁶ Damit bleiben die Restauratoren, die die Leinwände ertüchtigt haben, offenbar unbenannt.³⁹⁴⁷

Für Paola Passalacqua ergibt sich damit eine Einteilung der Restaurierungsarbeiten in „mechanische Arbeiten“ wie die Reparatur des Rahmens und die Unterfütterung der Leinwand und „künstlerische Arbeiten“ auf der Maloberfläche. Die mechanischen hätten offenbar eine Abnahme der Leinwände erforderlich gemacht; diese seien wohl so stark beschädigt worden, dass sie nicht mehr selbsttragend gewesen seien. Als das jeweils erste Gemälde der Nord- und Südwand des Christuszyklus in den Jahren 2010 und 2011 restauriert wurde, wurden laut Passalacqua tatsächlich zahlreiche Risse bzw. Brüche in den Leinwänden festgestellt, die offenbar entweder direkt aus diesen Schadensereignissen resultierten oder indirekt aus der darauf jeweils folgenden Abnahme der Bilder von der Hochschiffwand. Die mechanischen Arbeiten dienten dem denkmalpflegerischen Ziel der Konservierung bzw. Erhaltung von Alienses Bildern, das sie jedoch – wohl durch die Verwendung von gekochtem Öl und Terra rossa – auf Dauer zum Teil verfehlten. So wurden die Leinwände durch die Alterungsprozesse der

3945 Boccassini 1957, S. 186–188. „A di 15: Luglio 1788 si pose mano a risarcire i danni causati dal fulmine caduto dal campanile il di 30 settembre 1787. Nel campanile si rimise la guglia e il parafulmine... I Quadri similmente sono stati ristorati il grande quasi del tutto e il laterale a sinistra entrando in chiesa, totalmente rifoderato, e gl'altri stati ripuliti, e ritirati dal valente ristoratore Francesco Romano coll'aiuto del Cappelli Pittore perugino e questo a spese della Sagrestia“, ASPi, Lib. div. 93 [„Libro di memorie del monastero di S. Pietro di Perugia“, 1774–1802] (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 94), S. 123 f., zit. nach Boccassini 1957, S. 188 Fn. 19.

3946 „Aprile 1788, canne venti e altre 6 e mezzo per foderare li quadri della Chiesa scudi 20. All'Agretti per la rimarginatura di detti quadri scudi 80.“
 „Maggio 1788: Canne 6 e mezzo di tela di Roma e canne 10 di tela nostrale per foderare li detti quadri scudi 20. A Giov. Battista Fortini per intaglio delle cornici delli quadri della Chiesa scudi 6.“
 „Giugno 1788: a Vincenzo Pompili per dorature e colori della soffitta della Chiesa scudi 5,80; a Francesco Romano Genovese e Giovanni Cappelli per ripulitura e accomodata dei 11 quadri grandi della Chiesa scudi 240; per canne 3 di tela a scudi 2,4 e canne 8 panno a baiocchi 20 il braccio per foderare il quadro più grande scudi 10,40; al Omicini per vari lavori fatti per le cornici di detti quadri baiocchi 80.“ Alle Quellen finden sich in: ASPi, L. E. 228 (Lonzini, et al. 2014 = 168 Lamberti) *Libro della Cassa [Giornale]* (1785–1791), Cassa, zit. nach Boccassini 1957, S. 188 Fn. 19.

3947 Passalacqua 2014, S. 207 f.

Materialien derart fest und spannungsgeladen, dass bereits im 19. Jahrhundert eine weitere Restaurierung der Leinwandbilder erforderlich werden sollte.³⁹⁴⁸

Die Arbeiten des von Francesco Maria Galassi geschätzten Genueser Malers Giuseppe Cassani, seines Peruginer Gehilfen Giovanni Cappelli sowie offenbar auch von Giacomo Agretti bestanden laut Paola Passalacqua dagegen in der Reinigung der Maloberfläche (laut den Rechnungsbucheinträgen sämtlicher Bilder des Aliense) und der Wiederherstellung von Malschichten (offenbar nur bei den stark beschädigten Bildern des Ordensbaums und den ersten beiden Bildern auf der linken Seite). Dabei verbargen die Restauratoren ihre eigene Arbeit so weit wie möglich, indem sie sie dem Malstil Vassilacchis anpassten. Einerseits wurden durch die malerischen Restaurierungsanteile die authentischen Malschichten Alienses wieder besser sichtbar gemacht, andererseits aber nicht augenfällig gemacht, welche Bereiche Aliense tatsächlich selbst gemalt hatte. Vielmehr wurde die Wiederherstellung des Nutzens des Objekts in den Vordergrund gestellt – was im vorliegenden Fall wohl bedeuten soll, dass auch die Neuerfindung von malerischen Anteilen erfolgte, um den Gemälden wieder jene Schönheit zu verleihen, die sie zur angemessenen Dekoration des Gotteshauses S. Pietro in Perugia aufweisen sollten.³⁹⁴⁹ Dieses Vorgehen einer „mimetischen Restaurierung“, die verlorene oder beschädigte Teile stilangleichend wiederherstellt, steht ganz im Gegensatz zu dem spätestens seit der auf den Architekten und Historiker Camillo Boito zurückgehenden „Carta del restauro“ von 1883 proklamierten „philologischen“ Prinzip einer optischen Trennung authentischer und später hinzugefügter Bereiche.³⁹⁵⁰

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Abt Penna mit seinen sehr weitreichenden Maßnahmen die von Abt Pavoni begonnene Bildergalerie in S. Pietro und seinen Anräumen fortgeführt hat, ohne ihr Prinzip qualitativ zu verändern. Die Anfügung der Sakramentskapelle als Museumsraum für die besonders wertvollen, großformatigen Stücke von S. Pietro, die in einer Mischnutzung als Andachtsraum präsentiert werden, entspricht prinzipiell den Gestaltungsweisen Pavonis, der die vier Seitenkapellen und die Sakristei sowohl als thematisch fokussierte Museums- als auch als weiterhin liturgisch zu nutzende Räume eingerichtet hat. Im Kircheninnenraum hat Penna nun die Galerie Pavonis um einige Stücke und einige Altäre ergänzt, für eine ästhetisch befriedigende Symmetrierung der Anordnung gesorgt und durch eine Ajourierung der architektonischen Inkrustation in ihrer Repräsentativität erhöht. Die Hängung Pavonis wurde dabei kaum angetastet; allerdings wurde die konsequente Anordnung nach Malschulen durch die Ergänzungen an einigen Stellen auch verwässert. Nachdem die Bildergalerie im

3948 S. u. Fn. 4110.

3949 Passalacqua 2014, S. 207 f. Paola Passalacqua nennt Giacomo Agretti nicht, der allerdings in dem oben zitierten Rechnungsbucheintrag genannt wird. Passalacqua hat die ihren Überlegungen zugrundeliegenden Informationen eigenen Angaben nach der Memorialliteratur des Archivio di S. Pietro entnommen, zitiert allerdings nicht die genauen Fundstellen. Diese finden sich dagegen – mit zusätzlichen Transkripten aus den Rechnungsbüchern – bei Boccassini 1957, S. 186–188.

3950 S. u. S. 1384 ff.

Kircheninneren von S. Pietro auf diese Weise insgesamt also noch einmal erheblich aufgewertet worden war, sollte sie kurz darauf durch die Arbeiten Galassis und Orsinis jene kunstkennerische Würdigung erfahren, auf die sie von Anfang an abgezielt hatte. Leider sollte diese Blütezeit der gelehrten Kunstpräsentation und des kritisch-würdigenden Kunstgenusses im Kircheninneren von S. Pietro schon kurz darauf recht weitgehend zerstört werden.

XII.5 Zusammenfassung

Anders als bisher angenommen ist der Kircheninnenraum von S. Pietro auch in der Zeit vom 17. bis zum 19. Jahrhundert Gegenstand umfassender Umgestaltungskampagnen gewesen. Diese lassen sich insbesondere durch das Studium der seit dem späten 16. Jahrhundert aufkommenden Guidenliteratur mit ihren in relativ kurzen Abständen wiederkehrenden Beschreibungen und Beurteilungen des Kircheninnenraums von S. Pietro rekonstruieren und interpretieren.

Die früheste Beschreibung des Kircheninneren stammt aus dem 1597 erschienenen Stadtführer von Cesare Crispolti d. Ä. Dabei beschreibt er noch in sehr knapper Form jenen Zwischenzustand der grundstürzenden Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609, der sich nach dem weitgehenden Abschluss der Arbeiten an der räumlichen Disposition und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände ergeben hatte, bevor dann in einem zweiten Schritt in den Jahren 1608 und 1609 der Sanktuariums-bereich – vor allem durch die Einrichtung des Heiligengrabs an der Rückseite des Hochaltars – noch einmal in bedeutsamer Weise transformiert werden sollte. Dabei zeigt sich Crispolti neben historischen und kunstwissenschaftlichen auch an religionspraktischen Fragen interessiert.

Dies gilt in besonderer Weise auch für Ottavio Lancellotti, der sich in seiner zwischen ca. 1649 und 1659 abgefassten „*Scorta Sagra*“ erneut mit dem Kircheninnenraum von S. Pietro beschäftigte. Dabei handelt es sich um einen Führer zu den Festen des Peruginer Kirchenjahrs, anlässlich derer Lancellotti auch ausführlich die Geschichte und das Aussehen jener Bauten beschrieb, in denen die jeweiligen Feste wesentlich zelebriert wurden. In Bezug auf S. Pietro beschreibt er das Kircheninnere, wie es nach dem weitgehenden Abschluss einer erneut recht umfassenden Transformationskampagne gestaltet war, die Abt Leone Pavoni (reg. 1632–1637 und 1642–44) hatte vornehmen lassen.

Tatsächlich rekonstruierbar wird diese Kampagne jedoch erst durch den von Giovanni Francesco Morelli erarbeiteten Kunstführer zur Stadt Perugia, der im Gegensatz zu den beiden Vorgängerwerken im Jahre 1683 tatsächlich auch im Druck erschienen war. Zwar sind auch dessen Ausführungen noch recht knapp gehalten, doch nennt er nun vor allem die in S. Pietro vorhandenen Bildwerke derart ausführlich, dass sich die Gestalt des Kircheninneren vor allem durch den Abgleich mit den später erschienenen Guiden sehr weitgehend rekonstruieren lässt (Abb. 154).

Auf diese Weise lässt sich ermitteln, dass Abt Leone Pavoni in seiner zweiten Regierungszeit den Kircheninnenraum von S. Pietro und einige seiner Anräume funktional und bildprogrammatisch umgestalten ließ. Dabei wurde im Kircheninneren an den Wänden der Seitenschiffe und der Querhausarme eine Bildergalerie eingerichtet, deren Bestand Pavoni einerseits durch Umhängungen von an unterschiedlichen Stellen in S. Pietro bereits vorhandenen Bildern, zum größten Teil aber durch die Beauftragung zeitgenössischer Maler oder durch Stiftungen aus seiner persönlichen Kunstsammlung schuf. Diese Galerie ist in wesentlichen Teilen auch heute noch erhalten. Zum ersten Mal wurden dabei Gemälde im Kircheninnenraum von S. Pietro aufgehängt, die trotz ihrer durchweg religiösen Bildthemen größtenteils keinerlei liturgische oder religionspraktische Funktion (etwa als Altar-, Memorial- oder Andachtsbilder) erfüllten, sondern vor allem den Zwecken des Kunstgenusses und der Kunsterziehung dienten. Damit bildete die Bildergalerie das Gegenstück zur Textgattung der nun vermehrt und in immer stärkerer Ausführlichkeit erscheinenden Guiden, die das offenbar zunehmend interessierte Publikum bei der Beschreibung, Interpretation und kritischen Würdigung der entsprechenden Bildwerke unterstützen sollten. Die Auftragsvergabe und Hängung war dabei keineswegs willkürlich; so sollten, wie sich in unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen bei der räumlichen Verteilung der Bilder niederschlägt, etwa sämtliche zeitgenössischen italienischen und die lokal bedeutsamen historischen Malschulen, stilistische Ausprägungen und unterschiedliche Bildprogramme und Genres vertreten sein. Vereinzelt kam es jedoch auch zu einer geschickt inszenierten Überlagerung von kunstwissenschaftlichen und zumindest entfernt religiös-praktischen Aspekten, indem etwa zwei Bilder am Mönchseingang zum Chorgestühl gemeinsam mit dem Kreuz auf dem Hochaltar eine Deesis bilden.

In noch viel stärkerem Maße ist eine solche Überlagerung kunstwissenschaftlicher und religiös-praktischer Funktionszuweisungen jedoch bei den Anräumen der Fall, die Leone Pavoni offenbar zwischen 1642 und 1643 vornehmen ließ. Hier war es offenbar Pavonis Bestreben gewesen, Räume einer jeweils einheitlichen religiös-praktischen wie auch bildprogrammatischen Thematik zu unterwerfen und formal auf einen innerräumlichen Fokuspunkt auszurichten. Dies betraf zunächst die nordöstlichen Kapellen, wobei die Funktion der Cappella Carlo als Benediktiskapelle bekräftigt, die Cappella Pantasilea/Leona (bzw. Cappella Ranieri aB) in eine Kreuzkapelle und die Cappella Baglioni bzw. Andromaca (die spätere Cappella Ranieri nB) in eine Marienkapelle transformiert und die Funktion der Cappella Vibi als Sakramentskapelle beibehalten wurde. In diesem Zuge wurde für die beiden erstgenannten Kapellen jeweils ein Bild an den jeweiligen beiden Seitenwänden aufgehängt, die Pavoni erneut zu diesem Zwecke in Auftrag gegeben hatte. Diese Bilder waren thematisch und formal-gestalterisch auf die Altarbilder hin ausgerichtet, wodurch die Kapellen eine einheitliche inhaltliche Aussage erhielten, und die Ausrichtung auf die an den Kapellenaltären verdichtete jeweilige Funktion der Kapelle unterstrichen wurde. Während Pavoni bei der Benediktiskapelle offenbar ein bereits ca. zwanzig Jahre zuvor in Auftrag gegebenes Altarbild beibehielt, ließ er den gesamten Kreuzaltar samt dem dort aufgestellten ehemaligen Lettnerkreuz von S. Pietro aus dem rechten Seitenschiff in die Cappella Pantasilea/Leona (bzw. Cappella Ranieri aB)

verbringen, die so erst überhaupt ihr neues Patrozinium als Kreuzkapelle erhielt. Dies gilt auch für die Cappella Ranieri nB, die erst dadurch zu einer Marienkapelle wurde, dass Pavoni im Jahre 1643 mit päpstlicher Sanktionierung ein bereits seit ca. 1635 in S. Pietro vorhandenes Marien-Kultbild in diese Kapelle verlegte. Möglicherweise geht die gesamte Neuordnung der Seitenkapellen auf diese Maßnahme zurück, wobei bereits die ursprüngliche Verlagerung des Kultbilds aus einer Dorfkirche in den Kircheninnenraum von S. Pietro auf Abt Pavoni zurückgegangen war. Der erneuten Verlagerung dieses Altarbilds innerhalb der Kirche S. Pietro war eine seit 1642 durchgeführte Umgestaltung der Cappella Baglioni vorausgegangen, bei der diese ein sämtliche Wände und Gewölbeflächen umfassendes und in Freskomalerei ausgeführtes Marienprogramm erhalten hatte.

Die Neuordnung der Räume, die sich sowohl auf deren Funktionszuweisungen als auch die künstlerische Gestaltung ihrer Raumhülle und Einrichtungsgegenstände erstreckte, betraf jedoch auch noch zwei weitere Anräume von S. Pietro. So ließ Abt Pavoni offenbar die in der Sakristei möglicherweise bereits seit 1567 vorhandenen Predellentafeln durch eine Vielzahl weiterer kleinformatiger Tafeln ergänzen, wodurch die Sakristei – neben ihren religiös-praktischen Funktionen als *Vestiarium*, als mit einem Altar ausgestattete Kapelle und als Aufbewahrungsort der liturgischen Bücher – nun auch die profane Funktion eines Kunstkabinetts erhielt. Möglicherweise wurde auch erst in diesem Zuge die Rahmung und Verglasung von Peruginos Predellentafeln an der Nord- und der Südwand der Sakristei geschaffen. Offenbar wollte Pavoni, dem auch ansonsten an einer klaren Ordnung der Raumfunktionen gelegen war, allerdings eine funktionelle Überfrachtung der Sakristei vermeiden. Daher ließ er die im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 auf die Sakristei übertragene Funktion der Reliquienkapelle von S. Pietro auf die Cappella degli Angeli transferieren, indem er den Reliquienschrank an der Altarwand der Sakristei entfernte und entweder in die Engelskapelle verlagerte oder dort neu schuf und durch seitliche Schränke ergänzte. Dies ging mit einer Entfernung zweier Bilder von Ventura Salimbene einher, die dieser anlässlich der im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 erfolgten Schaffung der Cappella degli Angeli geschaffen hatte; sie wurden Teil der von Pavoni geschaffenen Bildergalerie im Kircheninneren.

Diese Galerie wurde zwischen ca. 1677 und 1679 noch einmal um fünf Bilder ergänzt, die man bei dem in Pistoia geborenen Maler Giacinto Gimignani, offenbar einem Schüler des Pietro da Cortona, in Auftrag gegeben hatte. Diese Ergänzung der Bildergalerie ist wahrscheinlich Bestandteil übergreifender Umgestaltungsplanungen, die auch den 1682 geschaffenen neuen Windfang und die beiden offenbar zur selben Zeit gefertigten Beichtstühle umfassten. Möglicherweise wurden jetzt auch sämtliche Bilder aus Pavonis Galerie mit einheitlichen Stuckrahmungen versehen; es ist aber auch denkbar, dass dies bei den vorbestehenden Bildern bereits in den Jahren 1642 und 1643 geschehen war.

Die Einrichtung der Bildergalerie hatte auch Auswirkungen auf die gelehrte Beschäftigung mit dem Kircheninnenraum von S. Pietro durch die lokale Guidenliteratur. So erschien im Jahre 1774 erstmals ein Kunstführer, der sich ausschließlich

mit der Kirche S. Pietro befasste und dabei die Beschreibung und Analyse der dort aufgehängten Bilder zentralstellte. Dabei handelte es sich um die „Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia“ des Priors von S. Costanzo, Francesco Maria Galassi, der zugleich Mönch des Klosters S. Pietro war. Für eine derartige systematische Erschließung von Pavonis Bildergalerie und den übrigen in S. Pietro hängenden Bildern bestand offenbar akuter Bedarf. Dies wird nicht nur durch die Angaben Galassis bestätigt, der in seinem Vorwort davon berichtet, dass viele Fremde S. Pietro besuchen und dabei „distinguierte Notiz der Autoren der vielen Bilder, die die Kirche des Klosters von S. Pietro in Perugia verschönern und von all dem anderen, das sie schmückt“, einfordern würden. Vielmehr wird die Tatsache, dass die von Pavoni über ein Jahrhundert zuvor begründete Bildergalerie noch im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts stark und mit dem Ziel einer gelehrten Auseinandersetzung rezipiert wurde, auch dadurch unmittelbar nachweisbar, dass Galassi der Erstauflage seines Führers in den Jahren 1778 und 1792 bearbeitete Neuauflagen folgen lassen musste. Galassis „Descrizione“ kann damit als Quelle sowohl für die Rekonstruktion des Kircheninneren im späteren 18. Jahrhundert dienen als auch für das Fortwirken jener geistigen Bewegung, die bereits die Umgestaltungen des Kircheninnenraums von S. Pietro durch Abt Pavoni in den 1640ern hervorgebracht hatte, nämlich die gelehrte Auseinandersetzung mit der älteren und neueren bildnerischen religiösen Kunst.

Dass sich die Autoren ihrem Gegenstand dabei recht unterschiedlich nähern konnten, zeigt der 1784 erschienene Peruginer Kunstführer des Künstlers und Akademielehrers Baldassarre Orsini. Sein „Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia“ versteht sich vom Titel her zwar ausdrücklich als Fremdenführer, ist in Wahrheit aber vor allem auch an die Peruginer Jugend gerichtet. Orsinis Text liegt ein aufklärerischer Fortschrittsgedanke zugrunde: So geht er davon aus, dass der Fortschritt der Menschheit letztlich auch „durch die Schönheit und Würde der Kunst“ bewirkt werden könne. Da dieser Effekt jedoch voraussetzt, dass das Publikum über Kunstbildung verfügt, möchte Orsini nun insbesondere der jungen Generation sowohl Wissen als auch Geschmack vermitteln, die es in die Lage versetzt, Malereien, Skulpturen und Architekturen in Perugia als Werke einer Freien Kunst zu erfassen und in ihrer Schönheit zu bewerten. Dies setzt zunächst einmal Faktenwissen voraus, für das es Orsini offenbar nicht auf Originalität ankommt, da die entsprechenden inhaltlichen Berichte über die einzelnen Kunstwerke in seinem Text großzügige Plagiate der „Descrizione“ des Francesco Maria Galassi darstellen. Orsinis originärer Beitrag besteht dagegen in der anschließenden kritischen Würdigung des Kunstwerts der einzelnen Bilder und Skulpturen. Zumindest einen Leser scheint er mit seinem Geschmacksurteil weitgehend überzeugt zu haben, insofern Galassi für die dritte Auflage seines Kunstführers zahlreiche Einschätzungen von Orsini übernahm. Auch Orsinis Werk scheint einen breiten Leserkreis besessen zu haben, da bereits im Jahre 1788 eine Kurzfassung seines Kunstführers im Druck erschien.

Galassis und Orsinis Führer erlauben jedoch nicht nur, den Gang der gelehrten Auseinandersetzung mit den in S. Pietro vorhandenen Kunstwerken nachzuzeichnen. Vielmehr bilden sich auch die Basis für die Rekonstruktion zweier

umfassender Umgestaltungsmaßnahmen, die Abt Carlo Francesco della Penna (reg. 1745–1751 und 1757–1760) in S. Pietro hatte vornehmen lassen (Abb. 155). In seiner ersten Amtszeit bereicherte er die von Abt Pavoni begründete Bildergalerie durch Neuerwerbungen und Umhängungen um zahlreiche Stücke, sorgte durch eine symmetrische Anordnung für eine formale Konsolidierung und steigerte die seit Abt Pavoni teilweise bereits bestehende profane und religiös-praktische Mischnutzung. Dies erreichte er zunächst dadurch, dass er im Jahre 1751 das Altarwerk Peruginos endgültig zerlegte und die großformatigen Tafeln Pavonis Bildergalerie zuführte. Dazu zählten auch die seit 1567 an einem unbekannten Ort aufbewahrten beiden Propheten-Tondi, die ursprünglich an der „Cassa“ von Peruginos Altarwerk angebracht gewesen waren. Außerdem richtete Pavoni durch die Verlegung des vorbestehenden Maurus-Altars und die Neugründung von vier weiteren Altären eine symmetrische Anlage von insgesamt sechs Altären in den Seitenschiffen ein. Dabei wurde wahrscheinlich eines der Altarbilder durch das Hauptbild von Pietro Peruginos Altarwerk gebildet. Indem die Altarbilder abwechselnd mit Gemälden der Bildergalerie angeordnet wurden, dienten sie gleichzeitig sowohl als Schmuck der an den Altären vollzogenen religiösen Zeremonien als auch als Gegenstände der profanen Kunstbetrachtung. Pavonis Bildergalerie erfuhr dabei nicht nur durch die symmetrische Anordnung der Altarbilder eine Konsolidierung, sondern auch durch eine Einheitlichkeit schaffende Überarbeitung der architektonischen Inkrustationen der Seitenschiffe.

Es ist denkbar, dass Abt Pavoni bereits jetzt auch die Errichtung einer Sakramentskapelle projektierte. Wahrscheinlicher aber ist, dass er zumindest die Planungen für die konkrete Ausgestaltung des Neubaus erst in seiner zweiten Amtszeit vornahm, wobei die tatsächliche Ausführung aufgrund seines Todes im Jahre 1760 zwischen 1761 und 1763 durch seinen Klausuralprior Massimo Agosti da Bergamo und seinen Nachfolger im Abbatat, Giuseppe Maria Bartoletti (reg. 1762–1769) erfolgte. Erlebt hatte Penna lediglich die Niederlegung der Benedikts- und der Kreuzigungskapelle, an deren Stelle der gegenüber den vorbestehenden Kapellen deutlich größer dimensionierte neue Kapellbau errichtet werden sollte. Während der Architekt der neu errichteten Kapelle unbekannt ist, sind mit Pietro Carattoli und Francesco Appiani (1704–1792) wenigstens die Maler der freskierten Wand- und Gewölbedekoration bekannt, wobei Carattoli die erneut den vorbestehenden Raum ergänzende und erweiternde Illusionsarchitektur und Appiani die diese Architektur bevölkernden Figuren schuf.

Auch bei der Funktionszuweisung für die Sakramentskapelle griff Abt Penna auf von seinem Amtsvorgänger Abt Pavoni entwickelte Strategien zurück, wobei er diese nun auch an dieser Stelle noch subtiler ausgestaltete bzw. steigerte. So sah auch Abt Penna für den neu errichteten Kapellbau eine Zuweisung unterschiedlicher eindeutiger Funktionen vor, die sich in der formalen und ästhetischen Ausgestaltung des Kapelleninnenraums niederschlugen und sich teils überlagerten und ergänzten. So sollte die Sakramentskapelle – wie durch den Künstlervertrag mit Pietro Carattoli unmittelbar greifbar ist – in ihrer künstlerisch qualitätvollen Ausgestaltung zunächst dem Lob Gottes und der weiteren Verschönerung des Gotteshauses dienen.

Außerdem kam es zu einer breit angelegten Verlagerung von Funktionen aus den vier in diesem Bereich vorbestehenden Kapellen, die durch eine Verlagerung bzw. in gewissem Sinne einer Verdopplung ihrer Ausstattungsstücke und Ausstattungsstrategien bewirkt wurde. So sollte die neue Kapelle der Aufbewahrung, Verehrung und wohl auch Weisung des heiligen Sakraments dienen; sie übernahm also die Funktion einer Sakramentskapelle von der Cappella Vibi. Hierzu wurde am Hauptaltar der Kapelle eine tempelartig ausgestaltete Hostienkammer geschaffen, die funktionell sowohl den Sakramentsaltar als auch die Hostienkammer der Cappella Vibi doppelte. Von der Cappella Ranieri nB übernahm die neue Sakramentskapelle durch eine Verlagerung des Marienkultbilds an den neu geschaffenen Sakramentsaltar die Funktion als dessen Verehrungsort; offenbar sollte die Ausmalung des Gewölbes der neuen Sakramentskapelle mit einer Himmelfahrt der Gottesmutter im Gewölbe auch die Funktionsverlagerung einer Marienkapelle aus der Cappella Ranieri nB postulieren; diese Funktion hatte die ältere Kapelle überhaupt erst durch Abt Pavoni erhalten, der hierzu ebenfalls eine Himmelfahrt Mariens im Gewölbe hatte malen lassen. In gewissem Sinne war die Sakramentskapelle aber auch ein Ersatz für die niedergelegte Benediktiskapelle, indem mit einem der drei aus dem Refektorium hierhin verlagerten Bilder Vasaris die Benediktisikonographie in der Wandgestaltung eine tragende Rolle spielte. Außerdem ist in der neuen Kapelle auch ein Hinweis auf die ebenfalls zerstörte Kreuzigungskapelle gegeben; so ist über der tempelartig ausgestalteten Hostienkammer ein Kreuz zu sehen. Damit sind sämtliche der von Abt Pavoni im 17. Jahrhundert auf die einzelnen Seitenkapellen im Nordwesten übertragenen bzw. übernommenen Funktionszuweisungen bzw. Patrozinien erhalten geblieben, wurden jedoch – teils vollständig und teils nur in Form von Verweisen – auf die von Abt Penna geschaffene neue Kapelle übertragen.

Scheinbar wollte Abt Penna, der aus dem Geschlecht der Vibi stammte, mit dieser Vorgehensweise auch eine Art neue Cappella Vibi schaffen, und damit den Rang dieser Familie im Kontext der sich in S. Pietro repräsentierenden Peruginer Adelsfamilien erhöhen. Dies erreichte Penna dadurch, dass er zwei Kapellen konkurrierender Familien niederlegte und die Familienkapelle der Vibi unter Beibehaltung der traditionellen Funktion als Sakramentskapelle von S. Pietro durch den Kapellenneubau vergrößerte und ästhetisch ajourierte, ohne dass die ältere Vibikapelle überhaupt niedergelegt werden musste.

Damit sind jedoch noch nicht sämtliche Verlagerungen von Ausstattungsstücken und Funktionen genannt, die die von Abt Penna konzipierte Neuschaffung der Sakramentskapelle bedeutete. So durfte das Benediktspatrozinium des Altars der niedergelegten Cappella degli Oddi (der Benediktiskapelle) aufgrund seiner ewigen Stiftung nicht aufgehoben werden und wurde somit aus kirchenrechtlich-liturgischen Gründen an die Stelle des im rechten Seitenschiff vorbestehenden Altare di S. Gerolamo verlagert. Dafür musste dessen Altarbild weichen; es wurde als Teil der Bildergalerie an jene Stelle verlagert, an der durch die Zumauerung des ehemaligen Zugangs zur Benediktiskapelle Platz entstanden war – eine Verlagerung, die wiederum aus ästhetischen Gründen erfolgte. Was mit dem vorbestehenden Patrozinium des Seitenaltars geschah, ist unbekannt. In ähnlicher Weise wurde

das Patrozinium des Kreuzaltars samt dem ehemaligen Lettnerkreuz von S. Pietro aus Gründen der Liturgie und des Kirchenrechts an einen der von Abt Pavoni im Jahre 1751 neu geschaffenen Altäre im linken Seitenschiff verlagert, während die Kreuzwegdarstellungen aus ästhetischen Gründen nun als Bestandteil der Bildergalerie an der Westwand des Kircheninnenraums aufgehängt wurden.

Der Hauptgrund für die Errichtung der neuen Sakramentskapelle scheint jedoch erneut eine Verlagerung von Ausstattungsstücken gewesen zu sein. So hatte Penna die Kapelle von Anfang an mit dem Ziel errichtet, hier die prominentesten Gemälde des Klosters S. Pietro aus der Zeit der Renaissance unterzubringen, nämlich des Hauptbilds des Altarwerks des Pietro Perugino und die drei großformatigen Historien des Giorgio Vasari – also alle vier Bilder, die der prominenteste Kunstkritiker und Kunsthistoriker Italiens persönlich im Kloster S. Pietro erwähnt hatte, und die auch von den späteren Führern zum Kloster S. Pietro immer besonders hervorgehoben wurden. Damit sollte die neu errichtete Sakramentskapelle also nach den Plänen des Abts Penna als doppelter Andachtsraum wirken – zum einen zur religiösen Andacht, bei der der einzelne Gläubige an einem geschützten Ort das Sakrament und das Marienkultbild verehren konnte, und zum anderen zu einer profanen Andacht, bei der die Hauptbilder der Kunstsammlungen des Klosters S. Pietro durch den kunstinteressierten Betrachter genossen und kritisch gewürdigt werden konnten. In dieser Form bildete die Sakramentskapelle nun den Hauptraum der von Abt Pavoni im Kircheninneren von S. Pietro begründeten Bildergalerie.

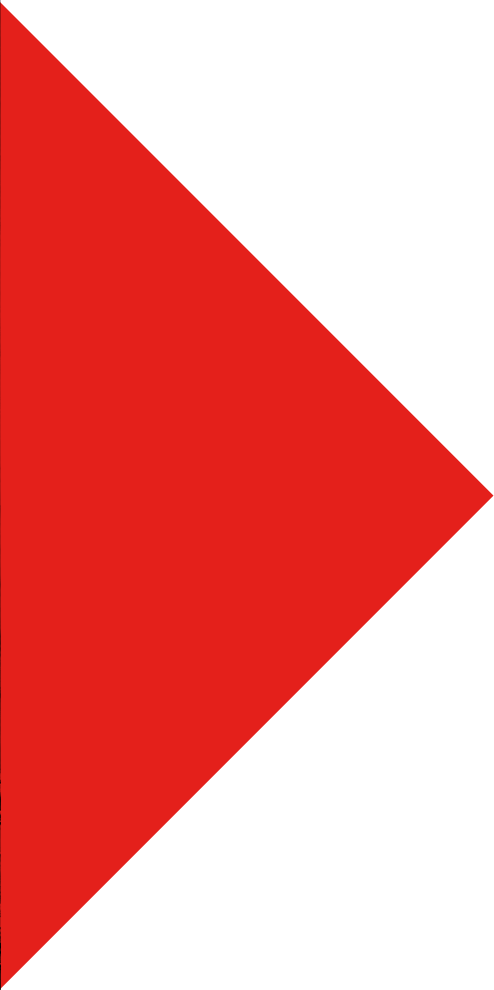
Die nun stattfindenden Umbauarbeiten machten erneut auch Arbeiten an der architektonischen Inkrustation der Seitenschiffe erforderlich. Dabei zeigt die Gestaltung der dabei neu geschaffenen Elemente, dass die neu geschaffenen architektonischen Glieder eine reflektierte Fortentwicklung des Vorgefundenen und nicht etwa eine komplette Neuschöpfung unter Negierung früherer Gestaltungen darstellen sollen. Damit geht Abt Penna auch hier ganz ähnlich vor wie bei der Ergänzung und Fortentwicklung der Bildergalerie und der raumfunktionalen Zuweisungen an die Nebenräume der Kirche, die auf seinen Vorgänger Abt Pavoni zurückgehen. Basierend auf einem tiefen Verständnis des Vorbestands und seiner historischen Schichtungen wurde der Kircheninnenraum von Penna also quasi weitergedacht. Bis 1763 wurde dabei auch die gesamte architektonische Inkrustation und große Teile der inneren Westwand neu bemalt. Dabei wurden – abgesehen der „übermalenden Restaurierung“ vorbestehender Bilder und ihrer Wirklichkeitsräume – lediglich Materialien fingiert, aus denen die plastisch gegebenen architektonischen Elemente angeblich bestehen soll; anders als bei der Umgestaltung von ca. 1591–1609 wurden jedoch – abgesehen von einem Okulus – keine Raumerweiterungen, figürlichen oder nichtfigürlichen plastische Elementen oder deren Brechungen malerisch fingiert.

Neben der Fortentwicklung des Kircheninnenraums von S. Pietro kam es schon im 18. Jahrhundert zu ersten denkmalpflegerischen Eingriffen. So wurden einzelne Bilder des Antonio Vassilacchi im Langhaus nach traumatischen Ereignissen durch eine Ertüchtigung der Leinwände konserviert. Die anschließende

Behandlung der Malschichten erfolgte dagegen in Form einer „mimetischen Restaurierung“. Das bedeutet, dass die Gemälde nicht nur gereinigt, sondern zerstörte oder beschädigte Bereiche durch die Maler Giuseppe Cassani, Francesco Romano und Giovanni Cappelli in Form stilangleichender Erfindungen so übermalt wurden, dass die Gemälde wieder den vermuteten ursprünglichen Gesamteindruck vermitteln konnten, der von Aliense intendiert worden war. Entscheidend war also nicht die Authentizität von Vassilacchis Malerei, sondern die Wiederherstellung der ursprünglichen Funktion der Bilder, um so dem Betrachter erneut den Kunstgenuß zu bereiten. Damit erinnert die Restaurierungspraxis des 18. Jahrhunderts bereits stark an jene des 19. Jahrhunderts, war aber technisch noch nicht so weit ausgereift wie die der Folgezeit – tatsächlich wurden die technischen Anteile der Restaurierung teils so inadäquat ausgeführt, dass die Bilder in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Alterungsprozesse der neu eingefügten Materialien stark gefährdet waren.

Die von Abt Penna so aufwendig und durchdacht geschaffene neue räumliche Disposition von S. Pietro, die unterschiedlichste Nutzungsmöglichkeiten auf höchst subtile Art miteinander verband, hatte jedoch in unbeschadeter Form nur kurzen Bestand, sollte sie doch bereits Ende des 18. Jahrhunderts durch die Napoleonischen Requisitionen empfindlich beeinträchtigt werden.





XIII

**Französische
Requisitionen und die
denkmalpflegerische Wende:
Die Transformationen
des 19. Jahrhunderts**

XIII.1 Siepi „Descrizione topologico-istorica“ (1822) oder die Folgen der französischen Invasionen von 1797, 1798–99 und 1810–1814

a) Die „Descrizione topologico-istorica“ des Peruginer Gymnasiallehrers Serafino Siepi

Der nächste Autor, der umfänglich die Inneneinrichtung von S. Pietro beschreibt, ist der Gymnasiallehrer Serafino Siepi (1776–1829).³⁹⁵¹ Siepi verfasste zu Lebzeiten zwei getrennte Reihen zu den Bauwerken der Stadt Perugia, von denen jedoch nur eine im Druck erschien. Bei dem gedruckten Werk handelt es sich um eine „topologisch-historische Beschreibung der Stadt Perugia“ („Descrizione topologico-istorica della città di Perugia“); sie hat den Charakter eines Kunstführers und enthält im zweiten, 1822 erschienenen Band auch ein ausführliches Kapitel über das Kloster S. Pietro in Perugia.³⁹⁵² Siepis Parallelwerk, seine die Stadtbeschreibung ergänzenden „Annotazione Storiche“, sind erst vor kurzem durch Mario Roncetti in einer mehrbändigen Ausgabe ediert worden. Sie sind nur fragmentarisch überliefert und offenbar von Siepi auch nicht vollständig abgeschlossen worden; zu S. Pietro liegen keine „Historischen Anmerkungen“ vor.³⁹⁵³

Siepis Beschreibung des Kircheninneren von S. Pietro macht deutlich, dass seit der 1792 erschienenen dritten Auflage seiner „Descrizione“ kaum Veränderungen an der letztmalig von den Äbten Penna und Bartoletti fortentwickelten Bildergalerie von S. Pietro vorgenommen worden sind. Daher wurden im vorliegenden Text bei der Nennung der meisten Bilder in den vorausgegangenen Kapiteln zu Morelli, Orsini und Galassi die entsprechenden Fundstellen bei Siepi bereits mit angefügt. Allerdings ist es dennoch zu einigen wenigen, aber in der Qualität jedoch umso einschneidenderen Umgestaltungen der Bildergalerie gekommen, die allesamt mit den tiefgreifenden politischen Veränderungen in Zusammenhang stehen, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts in Italien ereignet haben: So wurde Umbrien im Zuge des von Napoleon Bonaparte geleiteten Italienfeldzugs (1796–1797) während des Ersten Koalitionskriegs (1792–1797) im Jahre 1797 besetzt.³⁹⁵⁴ Eine

3951 Vermiglioli 1829a, S. 288–290. Eine tiefgehende Einführung in die Charakteristik von Siepi's Œuvre liefert Mario Roncetti in seiner Einleitung zu der von ihm kuratierten Edition von Siepi's „Annotazioni storiche“, Siepi [vor 1829] ed. Roncetti 1994 I, S. 7–20. Mario Roncetti bezeichnet ihn darin als „Abt“ (S. 7, ohne Nennung eines Ordens), doch gibt es keine weiteren Anhaltspunkte dafür, dass Siepi dem geistlichen Stand angehört hat.

3952 Siepi 1822b, S. 570–610.

3953 Siepi [vor 1829] ed. Roncetti 1994; vgl. zum fragmentarischen Charakter auch die „Presentazione“ des Direktionsrats (in: *ibid.*, S. 1 f.) und die Einleitung Mario Roncetti's (in: *ibid.*, S. 7–20, insb. S. 12 ff.). Die in den „Annotazioni“ fehlenden Hauptsehenswürdigkeiten Perugias nennt Roncetti in: *ibid.* auf S. 14.

3954 Vgl. zu dieser Kampagne und den in ihrem Zuge angestellten Requisitionen Galassi 2004, S. 19–60.

zweite französischen Invasion erfolgte im Jahre 1798, als im Kirchenstaat eine von Frankreich abhängige „Römische Republik“ errichtet wurde, die jedoch nur bis in das Jahr 1799 Bestand haben sollte.³⁹⁵⁵ Zwischen 1810 und 1814 sollte es dann noch einmal zu einer für S. Pietro äußerst folgenreichen Annexion des Kirchenstaats durch das napoleonische Frankreich kommen.³⁹⁵⁶

b) Die weitgehende Requirierung von Peruginos Altarwerk während Napoleons Italienfeldzug im Jahre 1797: eine Teilzerstörung von Pennas Bildergalerie

Insbesondere die Besetzung unter den von Napoleon geführten französischen Truppen im Jahre 1797 brachte für das Kircheninnere von S. Pietro einschneidende Veränderungen. So kamen am 16. Februar 1.500 Soldaten in Perugia an, von denen 400 in den Kornspeichern von S. Pietro einquartiert wurden; acht Offiziere nahmen Quartier in den Klostergebäuden. Bereits am 19. Februar kam ein französischer Kommissar, um eine Auswahl von zu requirierenden Gemälden zu treffen, über die er sich zuvor Notizen gemacht hatte.³⁹⁵⁷ Am Folgetag requirierten dann die französischen Kommissare Jean-Simon Berthélemy (als Maler Mitglied der von Napoleon eingesetzten „Commission des sciences et des arts“, die über die Auswahl der nach Frankreich zu transportierenden Kunstwerke befand), Jean Guillaume Moitte (ein offenbar in ähnlicher Funktion befindlicher Bildhauer) und – wohl federführend – Jaques-Pierre Tinet den Großteil der nun über den Kirchenraum von S. Pietro verteilten Einzelbilder von Peruginos Himmelfahrtsaltar, nämlich das in der Sakramentskapelle befindliche Hauptbild, die Gottvaterlunette im linken Querhausarm, die Propheten-Tondi an den Eingängen der Kirche und die drei Historien der Christusgeschichte sowie die Darstellungen der heiligen Benedikt, Giustina und Placidus aus der Sakristei. In S. Pietro beließen die französischen Kommissare lediglich die verbleibenden fünf Bilder der Predella in S. Pietro, während die übrigen Bilder zunächst allesamt nach Paris verschickt wurden.³⁹⁵⁸ Dabei gingen sie äußerst brutal vor; so wurde der untere Teil der Holzplanke mit den drei Christus-Historien bei der Entnahme der Tafel abgebrochen und verblieb zunächst in S. Pietro. Adamo Rossi zeichnete im Januar 1860 den ungefähr auf Fußhöhe abgebrochenen Rest in seiner „Guida inedita della Pinacoteca Vannucci“, der späteren Galleria Nazionale dell’Umbria (Abb. 891a); seine Zeichnung trägt

3955 Vgl. zu den Requisitionen in der Zeit der „Römischen Republik“ Galassi 2004, S. 61–68.

3956 Vgl. zu den Requisitionen in dieser Zeit Galassi 2004, S. 69–98; außerdem u. a. Touring Club Italiano 2012g, S. 39 und Reinhardt 2003, S. 175–180.

3957 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 312.

3958 Manari 1864a, S. 451 Fn. 1 und S. 457 (dort allerdings 1795); Manari 1865b, S. 449 (dort 1797); Gurrieri 1953, S. 18; Scarpellini 1991, S. 93. Die Quellen zu diesem Vorgang liefert Rossi 1876; Rossi 1877. Umfangreiche Quellenverweise bei Galassi 2004, S. 25, Fn. 45–49. Vgl. auch Galassi 2006.

heute wesentlich zur Rekonstruktion des zentralen Teils der Predella bei. Dieser Rest wurde 1912 und 1914 auch von Walter Bombe in der Pinakothek lokalisiert; er ist heute in der Galleria Nazionale dell'Umbria aber nicht mehr auffindbar.³⁹⁵⁹ Die Zeichnung Rossis belegt, dass die Christus-Historien zum Zeitpunkt der Requirierung noch in einer gemeinsamen Holzplanke zusammengefasst waren; da sie jedoch in Paris bereits in Form dreier getrennter Tafeln ankommen, müssen sie in der Zwischenzeit zersägt worden sein.³⁹⁶⁰ Als Motiv ist wahrscheinlich erneut die Verengung des Blicks auf vermeintlich autonome Kunstwerke eines nun als wichtig angesehenen Malers zu sehen, wobei weder die authentische, ja sogar wahrscheinlich von Künstler selbst gemalte Rahmung, noch der engere Kontext einer Zugehörigkeit der Einzeltafeln zu einem Polyptichon als schützenswert angesehen werden.³⁹⁶¹ Requiriert wurden außerdem die zwei auf dem Tisch an der Westwand der Sakristei befindlichen Bilder von Sebastiano Conca³⁹⁶² und die beiden Bilder im rechten Querhausarm über den Zugängen zur Sakristei und zum Konvent, die Orsini Raffael zugeschrieben hatte, und die – im Gegensatz zu Peruginos Bildern – seit der Requirierung unauffindbar sind.³⁹⁶³

Die Requirierung der Bildtafeln von Peruginos Altarwerk war Teil einer übergreifenden Politik des in der letzten Phase der Französischen Revolution regierenden Direktoriums, die künstlerischen Hauptwerke aus jenen Städten und Regionen, die das französische Militär erobert hatte, nach Paris zu schaffen. Dies betraf zunächst die Konfiszierung großer Hauptwerke der flämischen Kunst nach der Besetzung Brüssels am 10. Juli 1794 und im Jahr 1796 auch diverse italienische Staaten: mit dem Waffenstillstand von Parma vom 9. Mai das Herzogtum Parma, mit dem Waffenstillstand von Mailand vom 17. Mai das Herzogtum Modena und mit dem

3959 Zeichnung bei Rossi [1860] [Ms.], unpaginiert; Beschreibung des brutalen Vorgehens der Kommissare bei Mezzanote 1836, S. 64 f.; Bombe 1912, S. 176; Bombe 1914b, S. 238; Jullian 1961, S. 68–71 mwA (das Stück ist damals schon verloren); die Vorgeschichte einordnend Teza 2023c, S. 184 und 186; s. o. Kapitel VIII.2.f).

3960 René Jullian behauptet, dass die Listen der Commissaires de la Révolution und das Inventar des Musée central die Tafeln bereits getrennt angäben, sodass sie bei Ankunft in Frankreich bereits zerlegt gewesen seien (Jullian 1961, S. 72, allerdings ohne Angabe der Fundstellen); so dann auch Teza 2023c, S. 187. Roberto Saccuman hatte vermutet, dass die Tafeln bereits bei der hier auf 1567 datierten Abnahme der Predella zerlegt wurden, da die Zwischenstücke möglicherweise mit dem inneren Rahmenwerk der Predella fest verbunden gewesen waren, vgl. Saccuman 2023, S. 77.

3961 S. o. Fn. 1777.

3962 Siepi 1822b, S. 605. Zu den Bildern s. o. Fn. 3800.

3963 Ibid., S. 583 f.; Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 312; Galassi 2006, S. 370. Manari behauptet, sie seien erst 1813 requiriert worden, doch handelt es sich dabei um einen offensichtlichen Irrtum, Manari 1864a, S. 451 Fn. 1; Manari 1864b, S. 548. Wahrscheinlich hat Manari die kleinformatigen Bilder mit Sassoferatos Kopie von Raffaels Baglioni-Grablege und Sassoferatos Unbefleckten Empfängnis verwechselt, die tatsächlich 1813 requiriert wurden (s. u. Fn. 3996). Offenbar in Abhängigkeit von Manari behauptet Gurrieri eine Requirierung im Jahre 1812, Gurrieri 1953, S. 18; umfangreiche Quellenverweise bei Galassi 2004, S. 25, Fn. 50 f.

Waffenstillstand von Bologna vom 23. Juni mit Pius VI. den Kirchenstaat.³⁹⁶⁴ Die endgültigen Regelungen für den Frieden zwischen der Französischen Republik und Papst Pius VI. sollten im Vertrag von Tolentino vom 19. Februar 1797 geschlossen werden. Danach hatte der Kirchenstaat nicht nur Gebietsverluste zu verzeichnen, sondern auch erhebliche Geldzahlungen an Frankreich zu leisten, die angesichts leerer Staatskassen durch Kunstschatze zu begleichen waren.³⁹⁶⁵ In der Folge wurden aus dem Kirchenstaat Hunderte von Hauptwerken der Kunst von antiken Statuen bis hin zu modernen Gemälden nach Paris transferiert und darüber hinaus über fünfhundert Bücher und Manuskripte.³⁹⁶⁶

Diese Politik ging über die klassische Beutenahme als bisher übliche Kriegspraxis hinaus; vielmehr realisierte das Direktorium nun eine seit 1791 ausgearbeitete Doktrin, wonach Paris zum „modernen Athen“ auserwählt und Frankreich der legitime Erbe des antiken Griechenlands und des imperialen Roms geworden sei. Daraus folgte entlang dieser Ideologie, dass die Hauptwerke menschlicher Geniekunst nun nach Paris zu schaffen seien, weil sie erst in Frankreich, der einzigen qua Revolution „freien Nation“ zu größtmöglicher Blüte kommen könnten.³⁹⁶⁷

Mit den Requirierungen in S. Pietro in Perugia wurde dort die nur ein knappes halbes Jahrhundert zuvor geschaffene Anordnung der Bilder, in der religionspraktische Bedürfnisse in einen höchst kunstvollen Ausgleich mit jenen der Kunstkennerschaft und Kunsterziehung gebracht worden waren, bereits wieder zerstört. Kriterium für die Requirierung war der künstlerische und repräsentative Wert der Einzelbilder; die Kommissare nahmen im Allgemeinen das mit, was ihnen in den „Lettere pittoriche perugine“ des Annibale Mariotti von 1788 und insbesondere in der im selben Jahr erschienenen Kurzfassung von Orsinis Perugia-Führer als Hauptattraktionen beschrieben worden war und auf diese Weise als Hauptwerke menschlicher Geniekunst angesehen werden konnte. Es ist faktische Ironie der Geschichte, dass Mariottis und Orsinis Arbeiten, mit denen diese überhaupt erst die Existenz einer „umbrischen Schule“ herausgearbeitet hatten, nun dazu diente, möglichst repräsentative Exempel aus Perugia zu entfernen, um in Frankreich im „Muséum central des arts de la République“ (Musée du Louvre) eine möglichst umfassende Geschichte der italienischen Kunst mit allen ihren Malschulen präsentieren zu können.³⁹⁶⁸ Dies gilt insbesondere für die Bilder Peruginos, dessen Œuvre unter den Requisitionen überproportional stark vertreten war. Die besondere

3964 Masi 2020, S. 44 f. mwA.

3965 https://de.wikipedia.org/wiki/Vertrag_von_Tolentino (Zugriff am 29. Oktober 2021); Jullian 1961, S. 62. Bombe nennt in diesem Zusammenhang mit dem „Vertrag von Bologna“ den vorausgegangenen Waffenstillstand, Bombe 1912, S. 176 Bombe 1914b, S. 238.

3966 Masi 2020, S. 48 f., u. a. mit Bezug auf Pinelli 1989, S. 20 f.

3967 Masi 2020, S. 45 mwA sowie S. 70 mwA.

3968 Galassi 2004, S. 361 f., 371. Die Auswahl repräsentativer Stücke wurde gerade in Orsinis Führer (Orsini 1788) dadurch erleichtert, dass die prominentesten Kunstwerke durch Sternchen ausgezeichnet wurden. Die französischen Kommissare hielten sich bei ihren Requisitionen offenbar genau an diese Empfehlungen. Bei Mariottis Werk handelt es sich um edierte Briefe an Baldassarre Orsini, Mariotti 1788. Vgl. zum

Wertschätzung gerade der Bilder Peruginos konnte weder aus der französischen noch aus der allgemeinen italienischen Historiographie erwachsen sein, die Perugino zu jenem Zeitpunkt noch sehr stiefmütterlich behandelten; vielmehr scheint es, als wäre Orsini selbst für die hohe Zahl der Requisitionen von Bildern Pietro Vannuccis verantwortlich, da er als einer der ersten Perugino erneut sehr hohe Wertschätzung entgegengebracht hatte.³⁹⁶⁹

Bei ihrer Requirierung waren im Übrigen nicht nur Bedürfnisse der Staatsrepräsentation durch die Vermehrung der französischen Kunstsammlungen und imperiales Überlegenheitsdenken ausschlaggebend. Vielmehr folgten die französischen Kommissare im Grunde derselben Geisteshaltung, im Zuge derer die Mönche von S. Pietro im Jahre 1751 das Altarbild hatten zerlegen lassen: Die Bedürfnisse des Kenners und das Verlangen, Kunstwerke vor allem um pädagogischer Anliegen Willen zu präsentieren, die in Perugia insbesondere durch die Schriften Galassis und Orsinis repräsentiert wurden, wurden nun höher bewertet als physische Integrität eines Renaissance-Altarbilds, bzw. nun, im Jahre 1797, als die Beibehaltung des historischen Kontexts der Kirche, für die das Altarbild einmal geschaffen worden war.³⁹⁷⁰ Die große Wende zum Paradigma der Erhaltung früherer Zustände sollte für S. Pietro erst mit der Restaurierungskampagne der 1850er und 1860er kommen, die durch Luigi Manari intellektuell hinterfangen wurde. Diese Maßnahme hat das historische Innere von S. Pietro so erhalten, wie wir es heute sehen können, doch kam die hier zum Ausdruck kommende konservatorische Haltung für Peruginos Altarbild zu spät.³⁹⁷¹

In Frankreich blieb die von Napoleon realisierte imperiale Kulturpolitik des Direktoriums nicht unwidersprochen. So wandte sich der aufgeklärte Gelehrte Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755–1849) in einer zwischen dem 4. April und Juli 1796 verfassten Serie von sieben Briefen an den venezolanischen General Francisco Miranda gegen eine Akkumulation sämtlicher europäischer Hauptwerke der Kunst in Paris als neuem Athen bzw. Rom. Diese heute als „Briefe an Miranda“ bekannten Schriften wurden noch 1796 unter dem Titel „Lettres sur le préjudice qu’occasionneraient aux arts et à la science, le déplacement des monuments de l’art de l’Italie, le démembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, &c.“ veröffentlicht.³⁹⁷² Darin verurteilte der Autor die Verlagerung der Kunstwerke aus den eroberten Gebieten nach Paris und entwickelte

Aufbau des „Muséum central des arts de la République“ seit 1793: Léri 1989; vgl. zu den italienischen Requisitionen Napoleons: Sandholtz 2007, S. 47–70, jeweils mwL.

3969 Galassi 2006, S. 367f.

3970 Das pädagogische Anliegen hinter dem Aufbau einer Sammlung von Malerschulen durch die französischen Requisitionen wird besonders betont durch Jullian 1961, S. 63.

3971 Zur Restaurierungskampagne der 1850er und 1860er und zu Luigi Manari s. u. Kapitel XIII.2.

3972 Quatremère de Quincy 1796.

in diesem Zusammenhang das für die Denkmalpflege wegweisende Konzept des schützenswerten Originalkontextes für die Kunstwerke.³⁹⁷³

Der französische Gelehrte argumentierte, dass Kunstgüter – speziell die bisher in Rom bewahrten Antiken – erheblich und irreparabel an Bedeutung verlören, wenn ihnen durch Verlagerung jene sakrale Aura genommen würde, die ihnen Jahrhunderte von Geschichte, die Geschichte ihres denkmalpflegerischen Schutzes durch den Kirchenstaat und die natürliche Beschaffenheit des Territoriums verleihen würden. So sei für die einzelnen Antiken beispielsweise Rom selbst das Museum, indem es erst im Zusammenspiel von Landschaft und unterschiedlichsten anderen Kunstwerken den Kontext zum Verständnis der einzelnen Stücke böte – die römischen Landschaftsausblicke könne man, wie es Quatremère de Quincy exemplarisch zuspitzt, beispielsweise nicht mit einpacken, wenn man die Kunst an andere Orte verlagere.

Dies gelte auch für Werke der einzelnen italienischen Malschulen: Erst im Kontext mit Vorgängern, Nachfolgern, Weiterentwicklungen, lokalen Irrwegen in der künstlerischen Rezeption und anderen Bezügen, die nur bei einer Bewahrung des künstlerischen Kontextes der einzelnen Kunstwerke zu erkennen seien, würden diese überhaupt erst vollumfänglich verständlich. Müsse man die Werke zukünftig außerhalb der Kunstlandschaften studieren, für die und in denen sie geschaffen worden waren, bleibe das Verständnis stark geschmälert. Eine Reise nach Italien bleibe beispielsweise für den künstlerischen Nachwuchs weiter erforderlich, der daraus gezogene Erkenntnisgewinn müsse aber nun seinerseits aufgrund der dort nun fehlenden künstlerischen Hauptwerke ebenfalls unvollständig bleiben.³⁹⁷⁴

Nach dem Wiener Kongress wurden die einzelnen Bilder von Peruginos Altarbild durch den Bildhauer Antonio Canova für den Papst – und nicht etwa für S. Pietro in Perugia – zurückgefordert. Die drei im Louvre befindlichen Predellenbilder wurden sofort restituiert. Sie wurden durch Papst Pius VII. allerdings nicht an S. Pietro weitergeleitet, sondern der Sammlung der Pinacoteca Vaticana zugeschlagen, wo die Bilder auch heute noch hängen. Die übrigen Bilder waren in Frankreich im Jahre 1803 bzw. 1809 auf unterschiedliche Standorte verteilt worden, nämlich auf die Pariser Kirche Saint-Gervais und die Kunstmuseen in Lyon und Rouen. Als nun das Verlangen zu einer Restitution des Hauptbildes der Himmelfahrt an François Artaud, den Direktor des Musée des Beaux-Arts in Lyon, herangetragen wurde, richtete dieser direkt an den Papst die Bitte, das Bild auf Dauer zu behalten. Daraufhin schenkte es Pius VII. „als Beglaubigung seiner dankbaren Erinnerung der Stadt Lyon“ („in attestato della grata sua rimembranza per la città di Lione“). Die anderen Bilder wurden vom Papst ebenfalls nicht mehr eingefordert und verblieben in Frankreich.³⁹⁷⁵

3973 S. u. Kapitel XIV.2.

3974 Quatremère de Quincy 1796, für den vorliegenden Text rezipiert über die Paraphrase und die Teilzitate in: Masi 2020, S. 45–48.

3975 Zur Geschichte der Bilder nach 1797 vgl., jeweils mit weiteren Angaben, allgemein: Galassi 2004, S. 25, Fn. 45–49 (zu den Bemühungen um eine Rückführung der Bilder durch Antonio Canova s. *ibid.*, S. 127–129; speziell zum Himmelfahrtsbild des Pietro Perugino S. 131, Fn. 39); Manari 1865b, S. 449; Canuti 1931 I, S. 116f.; Jullian

Heute werden diese Bilder in den jeweiligen Museen zum Zweck des Kunstgenusses, der Forschung und der Selbstrepräsentation der jeweiligen Städte präsentiert; dabei haben sie nun jeglichen Bezug zu Liturgie oder Religionsausübung verloren. Nur fünf Bilder sind in S. Pietro verblieben, in deren Sakristei sie nun, als letzte Erinnerung an das Vorhandensein des vormaligen Altarwerks von Pietro Perugino, betrachtet werden könnten. Der bereits in dem Raub der Bilder am Ende des 18. Jahrhunderts angelegte Verlust jeglichen Bezugs auf die Religionspraxis wurde in der Folgezeit also festgeschrieben, was de facto auch für die nun in der Sakristei von S. Pietro bewahrten fünf Predellenbilder gilt, da am ihnen gegenüberliegende Altar nicht mehr zelebriert wird, und man die Sakristei auch kaum mehr als *Vestiarium* nutzt.

Dass die dort befindlichen Bilder in jüngerer Zeit jedoch nicht nur aufgrund ihres Kunstwerts, sondern auch aufgrund ihres rein monetären Werts hoch geschätzt werden, wurde im Jahre 1916 deutlich, als sie nämlich zusammen mit anderen in der Sakristei befindlichen Bildern zum Gegenstand eines Diebstahls wurden. Zwar konnten zumindest die gestohlenen Predellentafeln Peruginos in der Folge für S. Pietro zurückgewonnen werden; die Darstellung der heiligen Scholastika, die erst im Jahre 1994 aufgefunden wurde, war in der Zwischenzeit jedoch schwer beschädigt worden (Abb. 856).³⁹⁷⁶

Infolge des bereits am 19. Februar 1797 abgeschlossenen Vertrag von Tolentino wurde Perugia an den päpstlich geführten Kirchenstaat restituiert; die Truppen zogen sich am 25. März aus Perugia zurück.³⁹⁷⁷ Damit hatte die erste Besetzung von

1961, S. 62 f.; Montanari 1966, S. 59–67; Scarpellini 1991, S. 93; Manuali 2003, S. 64; Garibaldi und Innamorati 2004, S. 150 Fn. 32; Bakhuys 2023; Biferali 2023 sowie Piacentini und Violini 2023. Die Tafeln wurden (bis auf die fünf in S. Pietro verbliebenen) zunächst nach Paris verbracht, wo sie im August 1798 ankamen. Sie wurden in der Folgezeit wie folgt aufgeteilt:

Hauptbild der Himmelfahrt (seit 1809 im Musée des Beaux-Arts, Lyon): Jullian 1961, S. 62; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 98; Habert 1987, S. 23.

Lünette mit Gottvater und Engeln (1809 nach Saint-Gervais in Paris; seit 1952 im Musée des Beaux-Arts, Lyon): Jullian 1961, S. 62 f. (bes. S. 63 Fn. 19; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 98; Habert 1987, S. 21).

Tondi mit der Darstellung von David bzw. Jesaja (seit 1809 im Musée des Beaux-Arts, Nantes): Jullian 1961, S. 62; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 98; Habert 1987, S. 25.

Predellentafeln: Fünf Figurentafeln (der heilige Herkulanus, der heilige Constantius, S. Pietro Abate, der heilige Maurus und die heilige Scholastika) verblieben schon bei der Requisition in der Kirche S. Pietro in Perugia; drei Figurentafeln (der heilige Benedikt, die heilige Giustina und der heilige Placidus) kamen 1815 in die Musei Vaticani, Rom. Zuvor waren sie im „Muséum central des arts de la République“, also dem Louvre, aufbewahrt worden. Drei Historien mit den Darstellungen der Geburt, der Taufe und der Himmelfahrt Christi sind seit 1803 im Musée des Beaux-Arts Rouen, Jullian 1961, S. 62; Castellaneta und Camesasca 1969, S. 98.

Eine übergreifende Untersuchung der französischen Requisitionen in Perugia und dem Schicksal der von ihr so benannten „umbrischen ‚Schule‘“ vgl. Galassi 2004 und Galassi 2006.

3976 S. u. S. 1363 f.

3977 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 313.

Perugia durch französische Truppen nur äußerst kurz (nämlich vom 16. Februar bis zum 25. März 1797) gedauert; sie hatte jedoch ausgereicht, um die künstlerische und andachtstechnische Kircheninnenraumgestalt von S. Pietro empfindlich und dauerhaft zu beeinträchtigen. Tatsächlich trifft die Analyse Quatremères de Quincy zu den Folgen einer Verlagerung von Kunstwerken aus ihrem originären Kontext auf Peruginos Altarwerk genau zu: Das Verständnis der Tafeln ist an den unterschiedlichen Aufbewahrungsorten stark eingeschränkt, weil sowohl der Zusammenhang mit den übrigen Tafeln als auch mit dem Kircheninnenraum von S. Pietro heute fehlen. So sind die Einzeltafeln in den Museen Lyon, Rouen, Lille und dem Vatikan nicht mehr als Bestandteile der im Kircheninnenraum von S. Pietro vollzogenen Liturgie, als bildlich-inhaltliche Botschaft an die in dem ihnen gehörenden Unter- raum von S. Pietro – dem Chor – versammelten Mönche oder als Bestandteil eines im 17. und 18. Jahrhundert entworfenen Raumkonzepts mit seiner subtilen Überlagerung frömmigkeitsspezifischer, der Repräsentation dienender oder auf den Kunstgenuss und das Kunstverständnis abzielender Funktionen erfahrbar. Umge- kehrt ist auch der Kircheninnenraum von S. Pietro durch den Verlust der Bildtafeln um eine ganz wesentliche Deutungsdimension ärmer geworden, da hier nun sowohl der (freilich bereits 1751 aus der Apsis heraus verlagerte) Kulminationspunkt der Innenausmalung von ca. 1591–1593 fehlt, als auch der Höhepunkt der Galerie- konzeption der Äbte Pavoni und Penna. Dadurch bleibt heute die ursprüngliche Achse von Benedikt im Ordensbaum an der Westwand über den Heiligen Geist am Triumphbogen über den Gottvater im Gewölbe mit seinem heute ins Leere gehenden Empfangsgestus auf den Christus im Altarwerk Peruginos hin ebenso schwer leserlich wie die Galeriekonzeption im Kircheninneren, sodass es Manari im 19. Jahrhundert wohl gar nicht auffiel, als er die ursprüngliche Konzeption Pavonis und Pennas durch zahlreiche Umhängungen erheblich beeinträchtigte.³⁹⁷⁸

Quatremère de Quincy ist außerdem zuzustimmen, dass diese Verluste vor- erst als irreparabel erscheinen müssen. Es bleibt allerdings zu fragen, ob imperiale Verlagerungen wie jene von Peruginos Altarwerk in unterschiedliche französische Museen und in die Musei Vaticani zukünftig wenigstens in Einzelfällen rückgängig gemacht werden sollten, um das Verständnis und den Genuss von Kunstwerken durch die Wiederherstellung ihres Ursprungscontextes wiederherzustellen. Wenn man die Authentizität des Originalwerks als nicht entscheidend beurteilt, wäre mindestens zu überlegen, ob auf Kosten jener Staaten, die die Kunstwerke ursprüng- lich entwendet haben, authentische Kopien nach dem Modell beispielsweise von Veroneses ebenfalls 1797 entwendeter „Hochzeit zu Kana“ aus dem Refektorium von S. Giorgio Maggiore in Venedig hergestellt und an den originalen Aufstellungs- orten installiert werden sollten, wie dies 2007 durch Adam Lowe und seine Firma „Laboratoriums Factum Arte“ im Auftrag der Kulturstiftung Cini auf Basis von

Scanner- und Stitchingtechnik (letztere wurde auch für einzelne Fotografien in der vorliegenden Publikation verwendet) realisiert worden ist.³⁹⁷⁹

c) Die Errichtung der französisch dominierten Römischen Republik (1798–1799)

Drastische Auswirkungen auf das Kloster S. Pietro hatte auch die Errichtung der Römischen Republik („Repubblica romana“) im Kirchenstaat unter französischer Vorherrschaft, die in den Jahren 1798 und 1799 bestand. Von den Ereignissen dieser Zeit berichtet ausführlich Bini in seiner Chronik der Äbte von S. Pietro, wobei er seinen Bericht aus der zeitgenössischen Memorialliteratur des Klosters erarbeitet hat.

Nach den von Bini kolportierten Angaben der Memorien des Klosters trafen am 14. Januar 1798 erneut französische Kommissare mit ca. 150 Soldaten in Perugia ein, wo sie ein „Comitato di pubblica istruzione“ bildeten, in das auch der Abt von S. Pietro, Giuseppe Lauri (reg. 1792–1798) eingebunden wurde. Bald darauf ordnete Kommissar Robaglia an, dass aus den Kirchen alle aus Silber gefertigten Gegenstände in die Casa Ansdei zu bringen seien. Diese Anordnung hatte zur Folge, dass offenbar so gut wie alle aus Silber gefertigten Einrichtungsgegenstände und liturgischen Objekte des Klosters S. Pietro verloren gingen. So berichtet Bini aus der Memorialliteratur des Klosters, dass große und kleine Kerzenständer, Reliquiare, Kelche, die (von Cosimo Merlino zwischen 1628 und 1630 geschaffene) Lampe mit je fünf Sitzstatuen der klugen und der törichten Jungfrauen, Vasen, ein (?) Prozessionskreuz, Becher, Untertassen, ein (?) Hirtenstab, das erst 1726–1729 unter Abt Carlo Baldizoppi durch Francesco Bartoccini nach Entwürfen von Mattia Batini und Giacinto Boccanera geschaffene Silberantependium des Hochaltars, ein großer Lüster im Presbyterium, die „Büste“ („busto“) des Pietro Abate, Besteck, Schöpfkellen, Fleischgabeln, Tranchiermesser und Weiteres in der Mitte der Kirche gesammelt und zu Bruch geschlagen wurde, um es dann abzutransportieren – ein Akt unerträglicher Kulturbarbarei. Den Wert und das Ausmaß der zerstörten Gegenstände könne man daran ermessen, dass ein Bediensteter, dem es gelungen sei, Bollette und weitere kleine Fragmente aufzuheben, diese für 50 römische Scudi habe weiterverkaufen können.³⁹⁸⁰ Baldassarre Orsini hatte als Direktor der

3979 https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-falsche-veronese.1162.de.html?dram:article_id=183021 (Zugriff am 29. Oktober 2021).

3980 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 271, 313f. Manari spricht in diesem Zusammenhang von der Zerstörung von Kunstwerken von „opere di Cesarino, di Mariotto, di Anastagio e di altri del quattrocento e del cinquecento“, Manari 1865b, S. 161; vgl. Galassi 2004, S. 62, Fn. 16–18.

Die Zerstörung des Antependiums wird außerdem erwähnt (und jeweils falsch datiert) bei Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 271 (1797), teilweise transkribiert in Manari 1865b, S. 59f. Offenbar in Abhängigkeit dieser Autoren, aber erneut unsicher beim Transkribieren von Daten behauptet Gurrieri eine Zerstörung im Jahre 1796, S. Gurrieri 1953, S. 46.

Accademia del Disegno bzw. der Accademia delle Belle Arti zuvor noch vergeblich versucht, mit einem Gutachten die Zerstörung der Altarleuchter, des Silberantependiums sowie einer Lampe zu verhindern, indem er ausführlich deren hohe künstlerische Qualität herausarbeitete.³⁹⁸¹ Damit begab sich Orsini noch einmal auf die Höhe seiner nun schon in einer längeren Tradition stehenden Kunst der Kunstgelehrsamkeit in Perugia. Der Versuch, mit den Mitteln der Aufklärung Gier und Zerstörungswut wirksam einzuhegen, scheiterte jedoch.

Am 2. April 1798 kam Robaglia persönlich ins Kloster, um weitere Requirierungen anzuordnen, wobei er der von Francesco Galassi angelegten Kunst- und Antikensammlung einige Stücke entnahm. Beraten wurde er dabei von dem Arzt und Leiter der Biblioteca Augusta, Dr. Giovanni Angiolo Cocchi, einer der exponiertesten Figuren im in Perugia errichteten republikanischen Regiment und Präsident der Bezirksverwaltung (*presidente dell'amministrazione dipartimentale*)³⁹⁸², der bereits im Monat zuvor zusammen mit dem Gelehrten und Kustos des Kommunalmuseums, Giovanni Battista Vermiglioli, nach S. Pietro gekommen war, um dort einige Papst-Medaillen und andere Kunstobjekte zu entwenden. Später kam Cocchi erneut nach S. Pietro und nahm im angeblichen Auftrag von Kommissar Robaglia weitere Kunstwerke weg, gefolgt von Giovanni Vermiglioli, der am 19. April im Auftrag der Verwaltung der Bibliothek einige große Bände entnahm.³⁹⁸³ Am Tag zuvor hatte Kommissar Robaglia dem Kloster hohe Geldzahlungen auferlegt, die er in der Folge teils durch weitere Requirierung von Kunstgegenständen aus dem Kloster befriedigte, und die in der Folge zu einer Verkleinerung des Klosterbesitzes führten. Am 21. April kam erneut Cocchi und requirierte im Namen von Robaglia zwei Bilder von Giovanni Piazzetta; diese fanden sich jedoch nach dem Ende der republikanischen Herrschaft nicht etwa in öffentlichem Besitz, sondern vielmehr in dessen persönlichen Sammlung wieder. Als Cocchi daraufhin aufgefordert wurde, sie herauszugeben, sandte er sie dem Kloster erst, nachdem er die Maloberfläche abgekratzt hatte.³⁹⁸⁴

Am 9. Mai legte Robaglia dem Kloster erneut eine Geldzahlung auf, die nun mit 12.000 Scudi weit höher war als die erste, die ursprünglich 6.000 Scudi betragen hatte und über die Zeit verringert worden war. Auch diese Maßnahme hatte

3981 Gutachten des Baldassarre Orsini, in: ASPi, Mazzo LXXXV, fasc. 3 [„Requisizione napoleonica degli argenti e dei quadri del Monastero di San Pietro, loro consegna, stima e recupero, 1796–1797.“] (= Lonzini, et al. 2014, S. 354, Nr. 64), o. P., transkribiert bei Lolli 2019, S. 220–222 und Manari 1866, S. 170–172. Merkwürdigerweise datiert Manari das Gutachten auf den 8. August 1796, was nicht auf Binis Schilderung der Ereignisse passt, da er die zweite Requirierung in S. Pietro bereits am 2. April 1798 anordnete, vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 314. Bei Lolli findet sich eine Datierung in den April 1797; vgl. auch Galassi 2004, S. 62 f., Fn. 19.

3982 Er war wohl Präsident des Dipartimento del Trasimeno, des Perugia umfassenden Verwaltungsbezirks. Bini nennt nur dessen Nachnamen, doch ergibt sich die Identität von Giovanni Angiolo Cocchi zweifelsfrei durch die Angaben in Cecchini 1978, S. 56–58.

3983 Zu diesen Bänden gehören womöglich jener Kodex, der die älteste uns bekannte Version der Vita A beinhaltet, s. o. S. 227. Vgl. zu den Verlagerungen auch Fn. 3358.

3984 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 314 f. Siehe auch Manari 1865a, S. 161 und Galassi 2004, S. 64, Fn. 28.

für S. Pietro eine weitere erhebliche Verkleinerung des Ländereibesitzes zur Folge. Gleichzeitig kam es zu andauernden Einquartierungen in S. Pietro mit der Folge, dass ein Teil der Mönche nicht mehr im Kloster nächtigen konnte. Am 3. Juni 1798 kam es dann zu einer klosterinternen Rebellion gegen das Abbatat des Giuseppe Lauri, vielleicht, weil die Mönche unzufrieden waren mit dessen Umgang mit der durch die republikanische Regierung verursachten schweren Krise. Noch am selben Abend wurde Lauri abgesetzt und Stefano Rossetti in das Abbatat gewählt, was noch im Jahre 1798 durch den Präsidenten der Cassinensischen Kongregation sanktioniert wurde.³⁹⁸⁵

Als im Jahre 1799 mit der französisch-republikanischen Armee unierte polnische Truppen in S. Pietro eintrafen, wurden sie im Kloster S. Pietro einquartiert. Da es ihnen an Geldmitteln fehlte, wurden die Glocken der Kirchen von Perugia eingeschmolzen, darunter auch die von S. Pietro. Als die Mönche am 29. April 1799 die seit 1609 jährlich stattfindende Prozession zur Erinnerung der Umbettung der heiligen Pietro Abate und Herkulanus und den Bekenner Bevignate³⁹⁸⁶ durch die Stadt Perugia zelebrierten, fanden sie bei ihrer Rückkehr vor dem Kloster Vertreter der Stadtverwaltung vor, die das Kloster nun für aufgehoben erklärten. Die Mönche wurden angewiesen, in den Konvent von S. Domenico umzuziehen, wobei die meisten Mönche jedoch offenbar aus Angst vor weitergehender Verfolgung flohen. Am 3. Juni 1799 wurde das Kloster auch physisch abgeschlossen; die Kirche blieb nur zum Festtag der Apostel Peter und Paul für einige Betende geöffnet.

Am 1. August kamen die Austro-Aretiner nach S. Pietro, wobei sie sich nach S. Pietro begaben, um dort die Messe zu lesen und in der Sakristei ihre Waffen abzulegen. Daraufhin begannen sie, vom Klostergarten von S. Pietro aus die Rocca zu beschießen, in der sich die Franzosen verschanzt hatten. Dabei kam es zu einigen Schäden an den Dächern des Klosters und an der Eingangsfassade; außerdem wurde, wie oben beschrieben, die von Abt Pavoni aufgestellte Friedhofssäule zerstört.³⁹⁸⁷ Schließlich kapitulierten die Franzosen, und das Kloster wurde Ende August wieder eröffnet.

In Perugia und den benachbarten Städten wurde dieser Sieg in den Kirchen durch Feiern, Festgottesdienste Feste, Festbeleuchtung in Kirchen und Feuerwerke gefeiert. In Perugia wurden die öffentlichen Angelegenheiten einem Magistrat übertragen, der „Imperiale Provvisoria Reggenza“, deren Mitglieder von den Chefs der

3985 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 315–318.

3986 Bini sagt nicht, um welche Prozession es sich handelte, er spricht nur von der „üblichen Prozession“ („la solita processione“) *ibid.*, S. 293.

Lancellotti berichtet jedoch unter dem 28. April, dass im Jahre 1609 auf Befehl des Bischofs Napoleone Comitoli ein Edikt erlassen wurde, wonach die feierliche Translation der Heiligen Bischof Herkulanus und Pietro Abate sowie des Bekenners Bevignate in aller Feierlichkeit in Zukunft am Folgetag nach dem 4. Sonntag von Ostern zu begehen sei, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.] 132v p. v. (= p. n.) mit einem unleserlichen Quellenverweis. Ostern fiel im Jahre 1799 auf den 24. März; der vierte, darauffolgende Sonntag ist der 28. April. Möglicherweise liegt hier ein Abschreibfehler Binis vor, und die Ereignisse trugen sich am 28. April zu.

3987 S. o. S. 1185f.

Austro-Aretiner gewählt wurden. Dort verlangte die oberste Leitung von S. Pietro, also Abt Stefano Rossetti, der erste Kämmerer, Luigi Veglia, der zweite Kämmerer, Costanzo degli Oddi und der Vikar der Sakristei, Ilarione Battisti, die Restitution des Klosterbesitzes. Diese wurde am 30. August 1799 durch die *Reggenza* gewährt, wobei der entsprechende Restitutionsvertrag eine vollständige Rückgabe in Aussicht zu stellen schien.

Tatsächlich wurden dem Kloster aber im Zuge der Restitution unter anderem hohe Lebensmittel-Abgaben auferlegt, die erheblichen Geldmitteln entsprachen. Daraufhin bestritten die übrigen, ins Kloster zurückgekehrten Mönche die Befugnis der vier vorgenannten Mönche, für S. Pietro Verträge abzuschließen und verlangten die Aufhebung des Vertrags. Daraufhin wurde auf Intervention des neuen Papstes Pius VII. ein neuer Restitutionsvertrag ausgehandelt, der jedoch erneut erhebliche Verluste für das Kloster bedeutete, die sich unter anderem in einer Verkleinerung des Klosterbesitzes und aufgezwungenen Verkäufen niederschlugen. Als Folge dessen stand das bisher sehr wohlhabende Kloster S. Pietro am Ende des 18. Jahrhunderts vor dem wirtschaftlichen Ruin.³⁹⁸⁸ Dennoch wurde laut Bini in der Folgezeit nach und nach durch die Rückkehr der Mönche die klösterliche Familie von S. Pietro wieder hergestellt.³⁹⁸⁹

Bini berichtet daraufhin, dass laut der Memorialliteratur des Klosters trotz der wirtschaftlich schwierigen Lage die durch die Republikaner zerstörten und entwendeten Möbel und Utensilien in Kloster und Kirche neu beschafft worden seien; außerdem habe man bereits am 22. Juni 1800 die für den Campanile neu beschafften Glocken einsegnen können.³⁹⁹⁰ Es ist jedoch fraglich, ob es über die bereits geschilderten Zerstörungen unter Kommissar Robaglia hinaus in der Zeit der „Römischen Republik“ noch zu weiteren Verlusten im Kircheninneren von S. Pietro gekommen war. Zu dieser Frage wird der im Folgekapitel angestellte Abgleich zwischen Siepi und Galassis Ausführungen weitere Aufschlüsse ergeben.

Das Abbatat von Romualdo Bernardini della Massa (1802–1810) war zunächst geprägt von den erheblichen finanziellen Schwierigkeiten, die die vorangehenden Ereignisse mit sich gebracht hatten. Hinzu kam, dass die Procura Generale der Cassinensischen Kongregation große Schulden hatte, die nun nur noch in jenen Klöstern eingetrieben werden konnten, die im Bereich des seit 1797 verkleinerten Kirchenstaats lagen. Hierdurch wurde das Kloster S. Pietro mit weiteren erheblichen Forderungen konfrontiert. Die wirtschaftliche Situation wurde nun dadurch verschlechtert, dass die Klosterverwaltung in dieser Notsituation ungünstige Verpachtungsverträge einging.³⁹⁹¹

3988 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 293–299 nach ASPi, Lib. div. 93? Vgl. auch Tosti 2014, S. 24 mwL.

3989 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 300.

3990 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 299f. nach ASPi, Lib. div. 93 [„Libro di memorie del monastero di S. Pietro di Perugia“, 1774–1802] (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 94), S. 159.

3991 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 219–324.

d) Die Unierung des Kirchenstaats mit Frankreich (1810–1814) und die zweimalige Säkularisation von S. Pietro

Einen weiteren dramatischen Einschnitt für das Kloster S. Pietro brachte die Deklaration vom 7. Mai 1809 mit sich, mit der der mittlerweile zum Kaiser der Franzosen erhobene Napoleon das Ende der weltlichen Macht des Papstes erklärte, wobei der säkularisierte Kirchenstaat am 10. Juni mit dem französischen Kaiserreich unierte wurde. Die päpstliche Regierung in Perugia endete faktisch erst am 14. Juni. In der Folge erklärte Napoleon mit einem Dekret aus dem Mai 1810 alle religiösen Institutionen im römischen Staat für aufgelöst.³⁹⁹² Am 7. Juni präsentierten sich in S. Pietro die Kommissare Ubaldo Narboni, Giovanni Anselmi und der Notar Felice Ciofi, um das Kloster aufzulösen. Die Mönche wurden am 15. Juni aufgefordert, ihren Habit abzulegen und Priesterkleidung anzulegen; Ende Juni gaben die Mönche ihr Kloster auf.

Um die Kirche zu erhalten, verlegte die neue Regierung die Pfarrei von S. Costanzo nach S. Pietro, sodass der dortige „Priore coadiutore“, Mauro Bini, der von diesen Ereignissen selbst berichtet, nun die Kirche S. Pietro pflegte und hier die Gottesdienste feierte.³⁹⁹³ Der bisher letzte Abt von S. Pietro, Romualdo Massa, starb am 8. November 1813. Die Kirche wurde daraufhin weiter vom Prior Mauro Bini und dem ehemaligen Diener von Abt Massa als Sakristan bespielt und vor größeren Schäden bewahrt. Das Kloster wurde derweil an Bürger aus Perugia vermietet, und ein Großteil der Räume diente nun zur Lagerung salpeterhaltiger Erden. Am 25. Mai 1812 wurde das im späten 18. Jahrhundert im Eingangshof von S. Pietro eingerichtete Inschriftenmuseum in das aufgelöste Kloster von Monte Morcino verlegt, wo sich nun die Universität von Perugia befand.³⁹⁹⁴

Parallel zu den Säkularisierungen der kirchlichen Institutionen wurden in Italien wie auch sonst im napoleonisch beherrschten Europa Museen nach dem Vorbild des Louvre aufgebaut, den Napoleon wie oben beschrieben zum wichtigsten Museum der Welt machen wollte. Die wichtigsten italienischen Museen waren dabei die 1809 gegründete Pinacoteca Brera in Mailand und das Museo Capitolino di Roma. Dessen Konservator Agostino Tofanelli wurde vom Intendanten der Krone aufgefordert, in den Dipartimenti del Tevere und del Trasimeno Kunstgegenstände auszuwählen, die in die Sammlung der Kapitolinischen Museen aufgenommen werden sollten. Ab Oktober 1812 und bis 1814 besuchte Tofanelli immer die umbrische Region. In Perugia wählte er unter Beteiligung des Bürgermeisters (Maire) die zu translozierenden Werke auf Basis von 35 Inventaren auf, die 1810 als Bestandteil der von Pietro Fontana vorgesehenen Inventarisierung der Kunstgegenstände in Umbrien erstellt worden waren.³⁹⁹⁵

3992 Ibid., S. 324f. Bini datiert das Dekret Napoleons, mit dem er das Ende der weltlichen Herrschaft des Papstes erklärte, irrtümlich auf den 10. Juni 1809.

3993 Ibid., S. 325 nach ASPi, Lib. div. 94 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95), S. 143.

3994 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 325 nach ASPi, Lib. div. 94 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95); Tosti 2014, S. 24 mwL.

3995 Galassi 2014, S. 107 meN.

Zwei Memorialeinträge des Jahres 1813 überliefern die zwischenzeitliche Requirierung zahlreicher Bilder aus dem Kircheninneren von S. Pietro (Dok. 35). Danach wird auf Befehl der französischen Regierung in Perugia zunächst zunächst im Februar 1813 eine „SS.^{ma} Concezione“ (also eine Unbefleckte Empfängnis) des Sassoferrato abtransportiert, die sich zwischen dem Kreuzigungsalter und jenem des Sassoferrato und jenem des S. Pietro Abate befunden habe (Abb. 155, 266 und 267a).³⁹⁹⁶ Damit bestätigt sich für dieses Bild auch die oben vorgenommene Rekonstruktion seiner Anbringung seit Leone Pavoni.

Am 7. März 1813 transportiert der Schreiner Serafino Franceschini auf Befehl des Unterpräfekten Spada des von der französischen Besatzung eingerichteten, Perugia umfassenden Bezirks weitere Bilder aus der Kirche. Dabei handelt es sich zunächst um Sassoferratos Judith, die – übereinstimmend mit der bisher vorgenommenen Rekonstruktion – zwischen der Sakramentskapelle und der Cappella Ranieri nB lokalisiert wird (Abb. 278 f.). Außerdem entfernt er aus der Sakristei fünf Bilder Peruginos, die oberhalb des Schanks lokalisiert werden („sopra il credenzale“), nämlich die Figurentafeln der Heiligen Herculano, Placidus (tatsächlich der heilige Maurus),³⁹⁹⁷ Scholastika, Pietro Abate und Costanzo.³⁹⁹⁸ Nach diesem Bericht ist davon auszugehen, dass man diese infolge der vorangegangenen Requirierung von 1797, bei der ja bereits mit den drei Historien und drei Figurentafeln fünf Predellentafeln entfernt worden waren, wohl insgesamt an die über einen entsprechenden Schrank verfügende Nordwand verlagert hatte, um alle Tafeln in einem Rahmen zusammenzutragen (Abb. 156; vgl. für den Zustand vor 1798 Abb. 904 f.). Als Ersatz für die so entstehenden Leerstellen an der Südwand wurden jene aquarellierten und stark verkleinerten Kopien der beiden Prophetentondi von Pietro Savorelli (1765 – nach 1818)³⁹⁹⁹ geschaffen, die bis 2023 an den Supraporten der den Altar flankierenden Türen zu sehen waren (Abb. 901, 932a und 932b). Sie wurden laut Serafino Siepi im Jahr 1820 angebracht.⁴⁰⁰⁰

3996 ASPI, Lib. div. 94 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95), S. 146, transkribiert bei Lolli 2019, S. 224 (Dok. 35). Von dem Abtransport berichtet auch Siepi 1822b, S. 599 f. Wahrscheinlich meint Luigi Manari mit der von ihm genannten, 1813 requirierten „Regina del cielo fra gli angeli“ genau diese Tafel. Er schreibt sie – ebenso wie Sassoferratos Kopie der Grablege Christi – irrtümlicherweise Raffael zu und lokalisiert ihren ursprünglichen Hängungsort fälschlich zwischen der Tür zum Konvent und der Tür zur Sakristei im rechten Querhausarm (Manari 1864a, S. 451 Fn. 1; Manari 1864b, S. 548). S. zu der Requirierung und zu zahlreichen weiteren Informationen und Fundstellen o. Fn. 3716 und auch unten Fn. 4027.

3997 Die Bildtafel des heiligen Placidus ist bereits 1797 requiriert worden und befindet sich daher heute in der Pinacoteca Vaticana, s. o. Kapitel XIII.1.b).

3998 ASPI, Lib. div. 94 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95), S. 147, transkribiert bei Lolli 2019, S. 224 (Dok. 35). Zahlreiche weitere Informationen und Fundstellen finden sich bei Galassi 2014: zu Sassoferratos Judith s. S. 108, Fn. 15; zu den fünf Tafeln des Perugino s. S. 108, Fn. 18.

3999 Mengarelli 2023.

4000 Siepi 1822b, S. 604; auch genannt bei De Stefano 1902a, S. 36; dazu nun auch Mengarelli 2023, der auf eine Zahlung an Agostino Valentini verweist, der die von Pietro Savorelli angefertigten Zeichnungen an den Abt von S. Pietro, Stefano Rosetti verkaufte (ASPI, Lib. div. 126 (= Lonzini, et al. 2014, S. 433 f., Nr. 128), eines der losen

Requiriert werden am 7. März 1813 außerdem die S. Francesca Romana des Caravaggio bzw. des Spadarino (Abb. 900 und 907) und – so schließt Leonardo Lolli aus dem Zusammenhang anderer, im Cassone befindlicher Dokumente – der kreuztragende Christus nach Giovanni Francesco Maineri. Dieses Bild wird in der Guidenliteratur seit Galassi an der Ostwand der Sakristei lokalisiert.⁴⁰⁰¹

Am 20. Juli kehrt der Schreiner Serafino Franceschini zurück und requiriert im Auftrag der französischen Besatzung weitere Bilder, nämlich die von Domenico Cerrini geschaffenen Darstellungen des Johannes der Täufer und der Maria lactans, die an ihren bereits rekonstruierten, noch von Leone Pavoni festgelegten Orten gegenüber der Zugangstür zur Sakristei und der zum Klostergebäude an den seitlichen Chorschränken im südlichen Querhaus lokalisiert werden. Abtransportiert wird außerdem die seit Pavoni zwischen der Cappella Ranieri nB und der Cappella Vibi hängende Kopie Sassoferratos der Grablege Christi nach Raffael sowie die zwischen der Sakramentskapelle und dem Mariä-Himmelfahrtsaltar hängende Anbetung der Könige mit dem heiligen Hieronymus, die hier fälschlicherweise nicht Eusebio da S. Giorgio, sondern Dono Doni zugeschrieben wird. Außerdem erfolgt eine Requirierung von Sassoferratos Verkündigung, die zwischen diesem Altar und dem Kreuzigungsaltar lokalisiert wird. In allen Fällen werden damit Rekonstruktionen der durch die Äbte Pavoni und Penna erfolgten Hängung in S. Pietro bestätigt. Der Memorialeintrag nennt nun auch ausdrücklich den Grund für die Requirierungen, nämlich die Aufnahme in die Sammlung der „Galleria Imperiale di Roma“.⁴⁰⁰² Eine weitere geplante Requirierung, eine Andrea del Sarto zugeschriebene Heilige Familie mit der heiligen Elisabeth scheiterte, weil die Mönche sie vor dem Zugriff versteckten.⁴⁰⁰³

Die am 20. Juli 1813 requirierten fünf Bilder kehren jedoch bereits am 27. Oktober nach S. Pietro zurück. Zwischenzeitlich hatte die napoleonische Regierung nämlich den Befehl erlassen, dass aus Kirchen, in denen weiter der

Blatt am Ende des Bandes). Valentini war der Vater von Lavinia Cecchini, der Frau des römischen Stechers Francesco Cecchini. Die Zeichnung war durch Savorelli vor der Requirierung der Propheten-Tondi angefertigt worden, damit Francesco Cecchini auf ihrer Basis Drucke anfertigen würde. Dieses Vorhaben hatte man aufgrund des Todes Cecchins zuvor aufgeben müssen sodass Valentini für seine Tochter nun die Zeichnungen an das Kloster S. Pietro verkaufte (Mengarelli 2023, S. 226).

4001 ASPI, Lib. div. 94 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95), S. 147, transkribiert bei Lolli 2019, S. 224f. (Dok. 35); Lolli nimmt an dieser Stelle Bezug auf einen von ihm nicht transkribiertes loses Blatt auf S. 3 am Ende des Buches). S. zu diesem Bild o. Fn. 3791. Zahlreiche weitere Informationen und Fundstellen finden sich bei Galassi 2014: zu Caravaggios oder Lo Spadarinos S. Francesca Romana s. S. 108, Fn. 19; zum kreuztragenden Christus nach Giovanni Francesco Maineri s. S. 108, Fn. 20.

4002 ASPI, Lib. div. 94 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95), S. 147, transkribiert bei Lolli 2019, S. 224f. (Dok. 35). Zahlreiche weitere Informationen und Fundstellen finden sich bei Galassi 2014: zu Cerrinis Johannes der Täufer s. S. 108, Fn. 13; zu Cerrinis Maria lactans s. S. 107f., Fn. 12; zu Sassoferratos Kreuzabnahme s. S. 108, Fn. 14; zu Eusebio da S. Giorgios Anbetung der Könige s. S. 108, Fn. 16.

4003 Galassi 2004, S. 108, Fn. 21; dort abgebildet auf S. 192, fig. 61.

Kult ausgeübt würde, keine Kunstgegenstände entfernt werden dürften.⁴⁰⁰⁴ Sie werden allesamt offenbar wieder an ihre ursprünglichen Hängungsorte innerhalb von S. Pietro zurückverlagert, da sie sich zur Zeit von Serafino Siepi (1822) wieder an diesen Orten rekonstruieren lassen (Abb. 155 f.).

Nach dem Sturz Napoleons im April 1814 kehrte der zwischenzeitlich interinierte Papst Pius VII. aus Paris nach Rom zurück. Am 7. November 1814 erklärte Kardinal Bartolomeo Pacca als Staats-Prosekretär die aufgelösten Klöster und Konvente wieder für eingesetzt und ordnete die Rückgabe von deren Eigentum an.⁴⁰⁰⁵ Die Rückgabe von S. Pietro erfolgte am 26. November 1814.⁴⁰⁰⁶ Im März 1815 erhielt das Kloster S. Pietro mit Pietro Febei (1815–1816) einen neuen Abt. Mauro Bini war nun für die Wirtschaftsverwaltung des Klosters zuständig und sorgte sich ab dem Frühjahr 1815 um die Wiederherstellung der Gebäude des Klosters und seiner Dipendenzen. In der Folge kehrten auch die Mönche nach S. Pietro zurück.⁴⁰⁰⁷

Dabei forderte das Kloster S. Pietro auch die Rückführung jener Bilder, die 1813 requiriert und bereits nach Rom für die zu gründende Galleria Imperiale abtransportiert worden waren. Sieben der zehn im Februar und März requirierten Bilder erhielt das Kloster nach einem entsprechenden, durch die Stadtregierung von Perugia unterstützten Antrag am 18. August 1815 zurück, wobei sie noch selbst für die Transportkosten aufkommen mussten. Dabei handelte es sich im Kirchenraum um Sassoferatos Judith, die wie schon die 1813 zurückgekehrten Bilder wieder an ihrem ursprünglichen, noch von Leone Pavoni festgelegten Ort aufgehängt wurde (Abb. 156).⁴⁰⁰⁸

Die übrigen sechs Bilder wurden laut dem Memorialbericht in die Sakristei gebracht. Laut dem Quellenbericht werden von den sechs zunächst restituierten Bilder vier „über dem Schrank“ und zwei „an der Wand“ angebracht.⁴⁰⁰⁹ Möglicherweise kehrten zu diesem Zeitpunkt also vier der fünf requirierten Tafeln Peruginos sowie die S. Francesca Romana und der kreuztragende Christus in die Sakristei zurück. Alle fünf Predellenbilder Peruginos werden von sämtlichen folgenden Guiden seit Serafino Siepi (1822) an der Nordwand der Sakristei lokalisiert, wo sie auch heute noch hängen;⁴⁰¹⁰ dies gilt auch für die S. Francesca Romana an derselben Wand

4004 ASPi, Lib. div. 94 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95), S. 148, transkribiert bei Lolli 2019, S. 225 (Dok. 35).

4005 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 325 f. nach ASPi, Mazzo LXXXIV, Nr. 35 (= Lonzini, et al. 2014, S. 354, Nr. 63). Hierzu zahlreiche weitere Informationen bei Galassi 2014 in den in der vorangegangenen Fußnote gegebenen Fundstellen.

4006 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 326 nach ASPi, Mazzo LXXXVI (= Lonzini, et al. 2014, S. 355, Nr. 65).

4007 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 326 f. Vgl. auch Tosti 2014, S. 25 mwL.

4008 Siehe dazu auch Galassi 2014, S. 108, Fn. 15.

4009 ASPi, Lib. div. 94 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95), S. 179, transkribiert bei Lolli 2019, S. 225 (Dok. 35).

4010 Siepi 1822b, S. 603 f. (wobei Siepi irrtümlich für sämtliche 1797 requirierte Tafeln eine ursprüngliche Anbringung oberhalb der Supraporten der Südwand rekonstruiert); De Stefano 1902a, S. 35 f.

(Abb. 156 und 900)⁴⁰¹¹ und den Giovanni Francesco Maineri zugeschriebenen kreuztragenden Christus dagegen zwischen den Fenstern an der Ostwand (Abb. 156).⁴⁰¹² Damit sind alle aus der Sakristei requirierten Bilder in der Folgezeit vor 1822 nach S. Pietro zurückgekehrt; wann das siebte Bild genau restituiert wurde, ist unbekannt.

Serafino Siepi beschreibt außerdem, wie die beiden verlorenen, auf dem Tisch frei stehenden Bilder Sebastiano Concas ersetzt wurden, die ja bereits 1797 requiriert worden waren, und von denen eine laut Francesco Maria Galassi eine Madonna mit Kind gewesen sei.⁴⁰¹³ So befänden sich in der Sakristei nun als Substitution „zwei Bilder, die auf dem Tisch für die Vorbereitung der Messe stehen, beide mit der Jungfrau und dem Kind, [...] von einem Autor vor oder zeitgenössisch zu Pietro [Perugino].“⁴⁰¹⁴ Diese beiden Bilder sind heute offenbar noch in der Sakristei vorhanden und hängen nun in der Mitte der Ostwand (Abb. 910) und der Südost-Ecke des Raumes (Abb. 911).⁴⁰¹⁵

Am 3. Mai 1818 erhielt das Kloster S. Pietro im Zuge der Restitutionen aus Rom ein weiteres Bild, nämlich „eine Tafel des Pietro [Perugino], die eine Kreuzabnahme unseres Herrn Jesus Christus“ zeigt („una tavola di Pietro [Perugino], rappresentante la deposizione dalla Croce di Nostro Signore Gesù Cristo“). Weiter heißt es, dass die Tafel irrtümlich als aus dem Kloster S. Pietro stammend identifiziert worden war; dennoch hängte man sie an die Stelle der durch die Requirierung 1813 nun dauerhaft verlorenen Unbefleckten Empfängnis des Sassoferrato (Abb. 156, 267a).⁴⁰¹⁶ Dort hängt sie auch noch heute (Abb. 158 und 266). Dieser Vorgang erklärt auch, warum das Bild für den umgebenden Rahmen zu klein ausfällt.⁴⁰¹⁷ Manari berichtet, sie sei ursprünglich Teil des großen Altarwerks des Perugino in S. Agostino in Perugia gewesen.⁴⁰¹⁸ Die Verwechslung ist wohl darauf zurückzuführen, dass bereits 1797 eine Tafel mit einer Beweinung Christi requiriert worden war, die von Galassi und Orsini Raffael zugeschrieben, bei ihrer ersten Ausstellung in Paris 1799 jedoch als Tafel Peruginos ausgestellt worden war.⁴⁰¹⁹

4011 S. o. Fn. 3790.

4012 S. o. Fn. 3791. S. zu der Requirierung und Rückkehr dieses Bilds, das offenbar seinerzeit für ein Werk von Andrea Mantegna gehalten wurde, Galassi 2004, S. 116, Nr. 20, zit. nach Blasio 2019, S. 127, Fn. 27.

4013 S. o. Fnn. 3800 und 3962.

4014 „I 2 quadretti posti sopra le tavole della preparazione alla Messa, ambedue con la V. e il B., sono di autore antecedente o contemporaneo a Pietro, qui situati in luogo di due buoni quadretti di Sebastiano Conca, che partiti nel 1797 più non tornarono“, Siepi 1822b, S. 605.

4015 S. u. S. 1363 ff.

4016 ASPi, Lib. div. 94 (= Loncini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95), S. 179, transkribiert bei Lolli 2019, S. 225 (Dok. 35). S. zu dieser Tafel ausführlich Galassi 2004, S. 25, Fn. 63.

4017 Auch die Unbefleckte Empfängnis Sassoferratos hatte ein deutlich anders Format als der heute dort vorhandene Rahmen (vgl. Abb. 266 und Abb. 267a). Wie das Bild ursprünglich in den Rahmen eingepasst war, ist unbekannt.

4018 Manari 1864b, S. 548; Kaufmann behauptete, sie komme aus S. Angelo, Kauffmann 1987, S. 474; vgl. zu der Tafel auch Piagnani in: Galassi 2017a, S. 110–113.

4019 Quellenverweis bei Galassi 2004, S. 25, Fn. 50; zu der Tafel s. o. Fn. 3739 und zu ihrer Requirierung oben Fn. 3963. Außerdem wird die Pietà aus S. Agostino in den bei der

e) Die Folgen der französischen Invasionen für das Kircheninnere von S. Pietro

Fraglich ist nun, ob sich anhand von Siepi Beschreibung des Kircheninneren von S. Pietro aus dem Jahre weitere Folgen der für das Kircheninnere von S. Pietro verheerenden französischen Besetzungen rekonstruieren lassen.

Berichtet wurde bereits vom Verlust des überwiegenden Teils von Pietro Peruginos Altarwerk in S. Pietro. Als Ersatz des bis 1797 in der Sakramentskapelle befindlichen Himmelfahrtsbilds wurde laut Siepi im Jahre 1805 das noch heute dort hängende Bild des Jan Schepers, genannt Giovanni Fiammingo (erwähnt 1579–1593), angebracht; es zeigt den heiligen Benedikt, der den heiligen Maurus nach Frankreich schickt, um dort den Benediktinerorden zu etablieren (Abb. 798 links).⁴⁰²⁰ Dieses Bild hatte Galassi noch im Refektorium von S. Pietro verortet;⁴⁰²¹ seit Anfang des 19. Jahrhunderts sind die Seitenwände der Sakramentskapelle nun also vollständig mit Gemälden aus diesem Raum des Klosters ausgestattet.

Das Bild hängt allerdings heute nicht an der Stelle, von der die Himmelfahrt des Pietro Perugino entfernt wurde, sondern vielmehr links an der linken Seitenwand (Abb. 156 und 797–799). An dieser Stelle hatte man im Jahre 1763 nach den Planungen Pennas Vasaris Wunder des Propheten Elischa aufgehängt (Abb. 155 und 805); dieses befindet sich heute an jener Stelle, an der Penna das Hauptbild des Perugino-Altars hatte hängen lassen; die beiden anderen Bilder befinden sich auch heute noch in der bereits bei der Errichtung der Sakramentskapelle im 18. Jahrhundert vorgenommenen Positionierung (Abb. 156 und 797–799).⁴⁰²² Es ist davon auszugehen, dass dieser Zustand insgesamt im Jahre 1805 geschaffen wurde, um den Verlust von Peruginos Himmelfahrt auszugleichen. Die Umhängung des Elischa-Bilds ist wohl dadurch zu erklären, dass man nach dem Verlust des Perugino-Hauptbilds nun einem Bild des Giorgio Vasari die Ehrenposition rechts des Kapellenaltars zukommen lassen wollte und stattdessen das Gemälde des Jan Schepers an der am wenigsten ehrenvollen Position aufhängte. Im Ergebnis wurde durch die Einbringung von Schepers' Altarbild die Benediktsthematik in der Sakramentskapelle gestärkt, indem nun zwei Bilder mit einer Benediktisikonographie einander gegenüberstanden (Abb. 156 und 797–799). Handlungsleitend waren für diese Maßnahme, die einen der Verluste aus der Zeit der französischen Besetzung ausgleichen sollte, also sowohl Erwägungen einer in hierarchischen Qualitätsstufen denkenden Kunstkritik als auch Überlegungen zu einer stimmigen Programmatik.

Restitution erstellten Dokumenten als aus S. Pietro stammend bezeichnet, Galassi 2004, S. 25, Fn. 63. S. zu der offenbar irrigen Annahme, die Tafel sei 1816 von den Mönchen von S. Pietro aus von den Mönchen von S. Agostino erworben worden, unten Fn. 4027.

4020 Siepi 1822b, S. 598 f.; Gambini 1826, S. 43; De Stefano 1902a, S. 23; Kauffmann 1987, S. 474 (angeblich gemalt 1670, das ist unmöglich), Siciliani 1994, S. 36.

4021 Galassi 1792, S. 15; Orsini 1784, S. 28 Fn. a.

4022 Vgl. zu der von Abt Penna vorgesehenen Hängung oben Fn. 3876.

Die Gottvater-Lünette im rechten Querhausarm wurde laut Siepi durch eine Tafel des Domenico Alfani (um 1480 – nach 1553) ersetzt, die die Heimsuchung der Elisabeth durch Maria zeige, und die zuvor im „Definitorium“ des Klosters gegangen habe (Abb. 156).⁴⁰²³ Es liegt nahe zu vermuten, dass es sich in Wahrheit um die Heimsuchung des Polidoro Ciburri handelte, die dieser 1530/31 für den Heimsuchungsalter der Medea Montemellini gemalt hatte, und die sich Galleria tesori d'arte di S. Pietro in Perugia (Abb. 921) befindet, da nämlich eine Heimsuchung Mariens von Domenico Alfani heute nicht identifiziert werden kann.⁴⁰²⁴ In das „Definitorium“ ist die ursprünglich für Medea Montemellini, die Tochter von Leona di Bolsena, der Begründerin der Cappella Leona/Pantasilea gemalte Heimsuchung des Polidoro Ciburri gelangt, als Abt Pavoni die Kapelle in eine Kreuzigungskapelle transformierte.⁴⁰²⁵

Von den ehemaligen vorderen Chorschranken von S. Pietro an der Westwand berichtet Siepi, dass statt der vier Tondi nunmehr wieder die stark beschädigten Fresken des Orazio Alfani sichtbar seien; man könnte daher nun denken, die beiden Kopien nach Guercino seien mittlerweile entfernt worden. Das ist allerdings nicht der Fall, da sie laut Raffaele Gambini 1826 noch den Eingang zur Kirche flankierten.⁴⁰²⁶

Siepi bestätigt, dass die Kopie der Unbefleckten Empfängnis Mariä des Sassoferato nach Raffael, die Galassi noch zwischen den Altären des Pietro Abate und dem Kreuzaltar im linken Seitenschiff lokalisiert hatte, im Jahre 1813 durch die Franzosen requiriert und nach Rom geschickt worden sei, von wo man sie aber nie restituiert habe (Abb. 156 und 267a). Fälschlicherweise berichtet er daraufhin, dass man im Jahre 1816 jene Perugino zugeschriebene Pietà erworben habe, die heute noch an dieser Stelle hängt – aus den oben zitierten Memorialberichten ging ja hervor, dass sie 1818 irrtümlich restituiert worden war (Abb. 156 und 199).⁴⁰²⁷

In der Cappella Ranieri, so Siepi weiter, habe man im Jahre 1819 das seit der Transferierung der Madonna del Giglio in die Sakramentskapelle um das Jahr 1760 und der gleichzeitigen Umwidmung der ehemaligen Mariä-Himmelfahrts-Kapelle der Donna Andromaca Baglioni in eine Verkündigungskapelle der Familien Ranieri hier angebrachte Altarbild, eine Verkündigung von Gianfrancesco Basotti aus dem Familienbesitz der Ranieri (wahrscheinlich Abb. 765), an die

4023 Siepi 1822b, S. 583; Gambini 1826, S. 40. Zu Domenico Alfani s. o. Fn. 3700.

4024 Vgl. zur Anfertigung von Ciburris Heimsuchung oben S. 672 f.

4025 S. o. S. 1160 f.

4026 Gambini 1826, S. 38; Siepi 1822b, S. 577. Merkwürdig ist, dass Siepi an dieser Stelle die Fresken als „Tondi“ bezeichnet. Möglicherweise war die Form der zwischenzeitlich über ihnen angebrachten *Tondi* also auf den Fresken noch sichtbar. Es ist dagegen sehr unwahrscheinlich, dass die Oberflächen der Fresken außerhalb der *Tondi* zwischenzeitlich übermalt worden waren, denn dann hätte beispielsweise Galassi nicht mehr auf die Alfani-Fresken und ihren Zustand Bezug genommen, weil sie schlichtweg nicht mehr sichtbar gewesen wären.

Manari behauptet, alle vier *Tondi* seien von den Franzosen requiriert worden, Manari 1864a, S. 464.

4027 Siepi 1822b, S. 599 f.; Gambini 1826, S. 43; Manari 1864b, S. 548; De Stefano 1902a, S. 21; Siciliani 1994, S. 33; Kauffmann 1987, S. 474; Galassi 2004, S. 25, Fn. 63.

rechte Wand der Kapelle versetzt (Abb. 156).⁴⁰²⁸ Stattdessen habe man auf den Altar eine Kreuzabnahme mit Johannes und Magdalena angebracht, die Raffaello Vanni (1587–1673) zugeschrieben werde.⁴⁰²⁹ Außerdem habe man in diesem Jahr ein Gemälde des heiligen Benedikt, der mit vor ihm knienden Mönchen diskutiert, und das ursprünglich aus dem „Definitorium“ des Klosters S. Pietro stammte, von der Cappella Ranieri nB in die Cappella Vibi transferiert.⁴⁰³⁰ Es könnte sich dabei um die Darstellung Benedikts, der die Ordensregel ausgibt, handeln, die heute das östlichste Altarbild im rechten Seitenschiff bildet (Abb. 358 f.).⁴⁰³¹ Allerdings wird dieses Bild offenbar noch 1826 durch Raffaele Gambini im „Locale del Capitolo“ des Klosters verortet.⁴⁰³² Wenn die in der Literatur erwogene Zuschreibung an Eusebio da S. Giorgio stimmt, könnte es sich bei dem Bild um das Altarbild eines seit 1492 nachweisbaren Benediktaltars nahe des Kircheneingangs gehandelt haben.⁴⁰³³ Möglicherweise wurde es verlagert, um dem Bild Basottis Platz zu machen, da Siepi auf der gegenüberliegenden Seite der Cappella Ranieri bereits seit dem Umgestaltungen Leone Pavonis von der Himmelfahrt Mariens von Domenico di Paris Alfani eingenommen wird (eine Lokalisierung, die Serafino Siepi bestätigt) (Abb. 156 f.);⁴⁰³⁴ vielleicht sollte aber auch die Cappella Ranieri wieder einheitlich als Marienkapelle gestaltet werden.

Hinzu kommt nämlich, dass Raffaele Gambini an einer Seitenwand der Cappella Ranieri eine „Tavola con S. Sebastiano, la B.[eata] V.[ergine], il Bambino, ed altri Santi – della Scola del Perugino“ lokalisiert.⁴⁰³⁵ Dabei handelt es sich offensichtlich um jene Sacra Conversazione, die Siepi noch als Altarbild der Sebastianskapelle nachgewiesen hatte, und die in der Literatur oft mit Eusebio da S. Giorgio in Verbindung gebracht wird. Sie wird seit De Stefanos Reiseführer 1902 als erstes Bild im rechten Seitenschiff nachgewiesen (Abb. 157 und 345). Ihre Verlagerung scheint mit der Profanierung der Sebastianskapelle, dem heutigen altarlosen Verkaufsraum von S. Pietro, einhergegangen zu sein (Abb. 741–746); diese muss also offenbar auch in den Zeitraum zwischen 1822 und 1826 datiert werden. Jedenfalls hatte Serafino Siepi 1822 die Cappella di S. Sebastiano noch als solche identifiziert und darin eine sitzende Madonna zwischen den Heiligen Sebastian und Magdalena lokalisiert.⁴⁰³⁶ Merkwürdig ist allerdings, dass Gambini in der Kapelle Domenico Alfani Himmelfahrt nennt, nicht aber Basottis Verkündigung.⁴⁰³⁷

4028 S. o. S. 667 f. sowie Fnn. 3913 und 3864.

4029 Siepi 1822b, S. 593; in dieser Position bestätigt durch Gambini 1826, S. 42. Zu dem Künstler vgl. N.N., s. v. Vani, Raffaello, in: *ThB* XXXIV (1940), S. 99.

4030 Siepi 1822b, S. 592.

4031 S. u. Fn. 4097.

4032 Gambini 1826, S. 44.

4033 S. o. Fn. 1764.

4034 S. o. Fn. 3700 und Siepi 1822b, S. 593 f.

4035 Gambini 1826, S. 42.

4036 S. o. Fn. 1998 und u. Fn. 4039.

4037 Ibid., S. 42.

Für die übrigen Bilder bestätigt Siepi die Fortdauer der Hängung, die zuletzt Galassi und Orsini beschrieben hatten.⁴⁰³⁸ Außerdem nennt er wie bereits angedeutet ein weiteres Bild, das bereits zu früheren Zeiten an dem von Siepi beschriebenen Ort gehangen haben mag: So habe sich in der Sebastianskapelle, dem heutigen Verkaufsraum von S. Pietro, ein Stuckaltar befunden, oberhalb dessen ein Altarbild des 15. Jahrhunderts gehangen habe, das eine sitzende Madonna zwischen den Heiligen Sebastian und Magdalena zeige.⁴⁰³⁹ Die Restaurierung des Rahmens für ein Bild des heiligen Sebastian durch einen Schreinermeister Giovanni ist durch Buchungen vom Juni und Dezember 1766 belegt; sie könnten sich auf dieses Bild beziehen.⁴⁰⁴⁰ Des Weiteren berichtet Siepi, man habe im Jahre 1807 oberhalb des Altars der Sakramentskapelle, wo sich zuvor ein Fenster befunden habe, durch Lorenzo Faina (erwähnt 1804–1822) einen Gottvater in den Wolken malen lassen (Abb. 156).⁴⁰⁴¹ Dabei handelt es sich möglicherweise um die heute noch vorhandene Darstellung des Gottvaters in der Bekrönung der Rahmenarchitektur des Altars (Abb. 797); möglicherweise war hier also ursprünglich eine Öffnung gewesen.

Eine weitere Maßnahme lässt sich durch die Auflistung der Kunstwerke im Kircheninneren von S. Pietro rekonstruieren, die Raffaele Gambini im Jahr 1826 veröffentlicht hat. So nennt er über der Türen zum Konvent und zur Sakristei fünf Heiligenbilder, die sich auch heute noch dort befinden (Abb. 157, 364 mit 365 und 367 sowie Abb. 370 mit 371–373).⁴⁰⁴² Bis bis zu ihrer Requirierung durch die Franzosen im Jahr 1797 hatte über den Türen noch je ein Bild Raffaels gehangen. Bei den Bildern Sassoferratos handelte es sich um fünf der insgesamt zehn halbfigurigen Heiligenbilder, die Sassoferrato wohl im Auftrag Leone Pavonis für die Abtswohnung gemalt hatte, und die teils die Figurentafeln der Predella von Peruginos Himmelfahrtsaltar kopierten.⁴⁰⁴³

4038 Ich habe daher bei allen Bildern, die Siepi in der jeweils bei Crispolti, Morelli Galassi und Orsini beschriebenen Hängung bestätigt, in den Vorkapiteln auch die Fundstellen bei Siepi nachgewiesen.

4039 Siepi 1822b, S. 600. Dieses Bild hängt heute an der westlichsten Stelle der Südwand im rechten Seitenschiff, s. u. Fn. **4085**.

4040 ASPi, L. E. 79 (Loncini, et al. 2014 = Lamberti) *Giornale* (1764–1769), S. 154 und 178, transkribiert bei Lolli 2019, S. 220.

4041 Ibid., S. 595 f.; Manari 1865a, S. 58; De Stefano 1902a, S. 23; Zu dem Künstler vgl. J.[örg] S.[chepers], s. v. Faina, Lorenzo, in: *AKL XXXVI* (2003), S. 258.

4042 Über der Pforte rechts (Tür zum Kloster, Abb. 364): Sassoferrato, Placidus und Maurus (Kopien nach den Predellenbildern von Peruginos Himmelfahrtsaltar; Abb. 365 und 367), Gambini 1826, S. 40; Manari 1865a, S. 55; De Stefano 1902a, S. 19; Kauffmann 1987, S. 472.
Über der Sakristeitür (Abb. 370): Sassoferrato, S. Giustina (nach Peruginos Altarbild, Abb. 371), S. Apollonia (Abb. 372) und S. Caterina (Abb. 373). Diese seien Kopien nach Perugino, Gambini 1826, S. 40; Manari 1865a, S. 55 (nennt statt Katharina eine Barbara und referiert, dass diese Barbara und die Apollonia angeblich von Raffael seien (vogliosi)); De Stefano, S. 1902a, S. 19; Kauffmann 1987, S. 472 (Sassoferrato, drei Bilder, von denen zwei Perugino kopieren (Apollonia und Katharina)).

4043 S. o. Fnn. **3759** und **3760**.

Alessandra Donati und Francesca Mavilla haben die Verlagerung der fünf Figurentafeln einer Modernisierungskampagne der Kirche zugeordnet, die Abt Federico Chiaramonti zwischen 1822 und 1826 durchgeführt habe. Tatsächlich regierte der Abt jedoch zwischen 1825 und 1829. Bini, der die Vorgänge aus eigener Anschauung kannte, ordnete dem Abt lediglich die Wiederherstellung der Cappella Vibi zu. Eine übergeordnete Modernisierungskampagne, die den gesamten Kircheninnenraum betraf, lässt sich auf dieser Basis nicht rekonstruieren.⁴⁰⁴⁴

Mithin hat das Kircheninnere von S. Pietro die erheblichen Umwälzungen der Jahrhundertwende in der breiten Menge der Objekte weitgehend unverändert überstanden. Die Mehrzahl der Objekte ist weder verloren gegangen oder umgehängt worden. Diese Einzelverluste waren jedoch qualitativ bedeutsam, verlor die Kirche doch einen vorzügliches Antependium, eine hervorragende Lampe, nahezu ihr gesamtes liturgisches Gerät, ihre Glocken und mit Peruginos Tafeln ihre bedeutendsten Gemälde.

Die von den Äbten Pavoni und Penna geschaffene Bildergalerie wurde so zwar im Kern erhalten, an einigen Stellen jedoch verwässert. So wurde das eigentümliche Arrangement einer liturgisch-kunstkennerischen Mischnutzung der Sakramentskapelle erheblich beeinträchtigt, indem diese ihr prominentestes Stück verlor und nun nicht mehr so prononciert als Haupt-Museumsraum der Kirche wahrgenommen werden konnte. Außerdem wurden die Verluste der Sammlung innerhalb des Kirchenraums, wohl angesichts der knappen Finanzmittel des Klosters, fast ausschließlich durch Stücke des bestehenden Gemäldebesitzes von S. Pietro bestückt, die sich bisher in den Klostergebäuden befunden hatten. Die Folge war, dass Pavonis räumlich-thematische Schwerpunktsetzungen der Gemäldegalerie nun sogar noch weniger deutlich erkennbar waren als nach den Einfügungen Pennas. Dies mag dazu beigetragen haben, dass die Tatsache, dass in S. Pietro tatsächlich im 17. Jahrhundert eine Gemäldegalerie angelegt worden war, über die Zeit in Vergessenheit geriet.

4044 Donati und Mavilla 2023, S. 218. Allerdings behauptet François Macé de Lépinay, dass Mauro Bini in der handschriftlichen Version seiner *Memorie storiche* von umfangreichen Verschönerungsarbeiten durch Abt Federico berichte (Mace de Lépinay 2023, S. 45 Fn. 55 mit Bezug auf Bini 1848 I [Ms.], S. 137). Ob das zutrifft, konnte ich nicht überprüfen; in der Edition von Elli findet sich eine solche Textstelle nicht. Zur Biographie des späteren Abts Mauro Bini s. o. Fn. 187.

XIII.2 Restaurierungsakten, die Literatur des 19. Jahrhunderts und 20. Jahrhunderts und die konservatorische Wende: Bewahrung und Restaurierung als Umgestaltungsziele seit den 1850er und 1860er-Jahren

a) Bini „Memorie Storiche“ (1848), Manaris „Cenno Storico“ (1864–1866), Restaurierungsakten und Klosterchroniken: Die Rekonstruktion der Umgestaltungen Mitte des 19. Jahrhunderts

Weitere tiefgreifende Veränderungen erfuhr die Ausstattung des Kircheninneren von S. Pietro im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts.

Einen Teil dieser Maßnahmen hat Roberta Porfiri auf Basis von Quellenstudien vor allem im Archivio di S. Pietro und im Archivio di Stato in Rom ermittelt. Dabei handelt es sich um umfangreiche Restaurierungsarbeiten an unterschiedlichen Ausstattungsstücken des Kircheninneren, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts durchgeführt wurden. Als erstes Objekt wurde das Chorgestühl der Kirche restauriert, weil es zu jener Zeit noch unbestritten als Entwurf von Raffael galt und die Werke der Hochrenaissance als besonders schutzwürdig angesehen wurden. In Perugia ist diese Wertschätzung vor allem auf den Einfluss des Malers und Kunsttheoretikers Tommaso Minardi zurückzuführen, dessen kurzes Wirken als Präsident der Peruginer Accademia di Belle Arti (1818–1821) deren Ausrichtung hin zu einem klassizistischen Purismus auch in der Folgezeit nachhaltig prägte.⁴⁰⁴⁵ Die Akademie beeinflusste in der Folge auch unmittelbar die Ausgestaltung der in Perugia vorgenommenen Restaurierungen, da die Mitglieder jener *Commissione Ausiliare* von Perugia, die im Auftrag des Kirchenstaats und speziell des Ministero dei Lavori Pubblici, del Commercio, delle Belle Arti, dell’Industria e dell’Agricoltura anstehende Restaurierungsprojekte begutachten und deren Verlauf und Abschluss zu überwachen hatte, aus ihren Reihen stammten.⁴⁰⁴⁶

Roberta Porfiri hat aufgezeigt, dass die Vorbereitung und Durchführung der Restaurierung des Chorgestühls im Detail aus jener Korrespondenz rekonstruiert werden können, die im Archivio di S. Pietro in Perugia für das Benediktinerkloster und im Archivio di Stato in Rom für das genehmigende Ministerium erhalten sind. So erbat zunächst der Prior von S. Pietro eine Erlaubnis zur Restaurierung

⁴⁰⁴⁵ Porfiri 2014, S. 219f., auch Fn. 17; s. auch unten Fn. [4234](#). Das Chorgestühl könnte bereits um 1847 restauriert worden sein; so findet sich ein von Mauro Bini verfasster Fasciolo vom 26. Februar 1847 mit der Überschrift „Restauri al Coro“ in einem „Pacco contenente un libro di amministrazione ed altre carte per l’Opera degli Ornati del Coro – anni 1843 al 1848“, ASPI, Cass. XXV, 8 (Miscellanea, 38), zit. nach Lonzini, et al. 2014, S. 724f.

⁴⁰⁴⁶ Ibid., S. 218f. S. zur Entwicklung der staatlichen Denkmalpflege im Kirchenstaat nach der Napoleonischen Besatzung das Folgekapitel [XIII.2.b\)](#).

des Chorgestühls beim zuständigen Minister für Schöne Künste und bat dabei um einen finanziellen Zuschuss. Dieser reichte die Anfrage an den für die Restaurierungen zuständigen Apostolischen Delegierten weiter, der wiederum die ebenfalls für diesen Bereich zuständige lokale *Commissione Ausiliaria* in Perugia beauftragte, Notwendigkeit und Umfang der Restaurierung zu prüfen.⁴⁰⁴⁷

Diese besuchte die Kirche am 9. April 1852. In ihrem Bericht diagnostizierte sie deutliche Schäden, die durch Alterung, Feuchtigkeit und Vernachlässigung während der Zeit der Unterdrückung der Orden entstanden sei. Die intarsierten Tafeln seien grundsätzlich gut erhalten, wenn auch einige fehlen würden. Insgesamt sei eine Restaurierung des Chorgestühls dringend angezeigt, die dergestalt durchzuführen sei, dass auch die kleinsten Überbleibsel des ursprünglichen Werks gewissenhaft gesichert würden. Allerdings empfahl die Kommission auch die Schließung von *Lacunae* durch moderne Einfügungen, die jedoch so vorgenommen werden müssten, dass sie dem Betrachter nicht direkt ins Auge fallen würden. Ziel dieser ergänzenden Restaurierung war die Aufrechterhaltung der Funktionalität des Chorgestühls, das zu diesem Zeitpunkt immer noch für die klösterliche Liturgie genutzt wurde.

Daher seien laut der Kommission Künstler mit der Restaurierung zu betrauen, die einerseits über unbestrittene technische Fertigkeiten verfügten, andererseits aber auch den Renaissance-Stil so perfekt beherrschten, dass sie bei der Ergänzung von Fehlstellen eine perfekte stilistische Imitation leisten könnten. Die Kommission schlug jeweils einen Vertreter aus drei unterschiedlichen Berufsgruppen vor, nämlich einen Schnitzmeister, einen Intarsienmeister und einen Künstler, der auf die Sgraffiti spezialisiert sei, die auf den Intarsien aufzubringen waren. Als Intarsienmeister brachte sie den Peruginer Federico Lancetti ins Spiel, der für den Prior von S. Pietro Emanuele (?) Lisi bereits zwei erfolgreiche Proben erstellt hatte.⁴⁰⁴⁸

Daraufhin wurde die Restaurierung mit einem Schreiben des Ministers Camillo Iacobini an Prior Lisi vom 16. Juni 1852 genehmigt und eine finanzielle Unterstützung zugesagt. Diese könne laut dem ministeriellen Schreiben allerdings erst im Folgejahr geleistet werden, da die Mittel derzeit ausgeschöpft seien.⁴⁰⁴⁹ Tatsächlich zahlte das Ministerium im Jahr 1853 dann einen Betrag von 500 Scudi an das Kloster S. Pietro.⁴⁰⁵⁰ Am 19. Juni 1852 dankte der Prior dem Minister für die Genehmigung und Finanzierungszusage und kündigte an, dass er sich freue, das Projekt an den neuen Abt Placido Acquacotta (reg. 1851–1861, † 1881) zu übergeben, der durch die Zusage sicher animiert würde, auch die vielen anderen

4047 Porfiri 2014, S. 221, an dieser Stelle noch ohne Datierung und Identifikation der Archivalien.

4048 Ibid., S. 221–223. Porfiri paraphrasiert den Inhalt des Gutachtens in Briefform, ohne allerdings die Fundstelle des Berichts in den Archiven anzugeben.

4049 Ibid., S. 221 und 224 mit Verweis auf ASPi, Cass XXV, 8 und ASR, Ministero Commercio e Lavori Pubblici, b. 371.

4050 Ibid., S. 224 nach ASPi, Cass XXV, 8.

Restaurierungen vorzunehmen, derer die vielen hervorragenden Gemälde, die in der Kirche verwahrt werden, bedürften.⁴⁰⁵¹

Da die Restaurierung durch die Mönche von S. Pietro und nicht durch den Staat selbst erfolgte, waren diese in der Wahl der Künstler frei. Allerdings wichen sie kaum von den Empfehlungen der Kommission ab, obwohl sich zahlreiche Künstler in S. Pietro bereits initiativ um den Restaurierungsauftrag bewarben.⁴⁰⁵² Sie verzichteten lediglich auf die Indienstnahme eines spezialisierten Sgraffito-Meisters, beauftragten aber ansonsten den von der Kommission favorisierten Intarsienmeister Federico Lancetti (1817–1892)⁴⁰⁵³ und den Schnitzer Federico Benvenuti (Lebensdaten unbekannt), die beide zu den herausragenden Repräsentanten der künstlerischen Holzbearbeitung in Perugia zählten. Sie erhielten laut der Rechnungsbücher von S. Pietro von Juni 1854 bis April 1859 Zahlungen für die Arbeiten am Chorgestühl. Dieser lange Zeitraum ist, wie Porfiri vermutet, auf zwischenzeitlichen Geldmangel zurückzuführen; so bat Abt Acquacotta um einen weiteren Zuschuss, woraufhin das Ministerium im Jahr 1859 einen zusätzlichen Betrag von 400 Scudi an das Kloster leistete.⁴⁰⁵⁴

Der Umfang der Arbeiten lässt sich aus einem Gutachten rekonstruieren, das die Restaurateure selbst verfasst hatten. Darin nennen sie das Gebälk samt seiner Konsolen und dem darüber umlaufenden „Kymation“ („cima“), die Seitenwände der oberen Sitzreihe, die unteren Sitze, Armstücke aus Chimären und Tieren unterschiedlicher Formen sowie weitere Elemente. Außerdem restaurierten sie das Leseput und die mittlerweile zu der zentralen Aussichtsplattform führende Tür des Frau Damiano da Bergamo im Chorraum. Ein Bericht der *Commissione Ausiliare* vom 6. Oktober 1857 bezeichnet die Arbeiten als gut vorangeschritten; Benvenuti würde nun die Sgraffiti auf den von Lancetti restaurierten Intarsientafeln anbringen.⁴⁰⁵⁵

Am 11. April 1857 besuchte Papst Pius IX. den Chor von S. Pietro anlässlich einer Reise durch die Provinz Perugia; dieser Besuch wurde auf einem jener Stiche des Abts Raffaello Marchesi festgehalten, mit denen die Reise noch im Jahr 1857 dokumentiert wurde (Abb. 591o). Dabei erhielten die visitierten Orte fotografische Reproduktionen der Stiche. In dem Album wurde laut Roberta Porfiri die Leistung der Restaurierung besonders hervorgehoben; sie sei auch vom Papst

4051 „[A]ttenderò con impazienza il cominciamento del nostro lavoro e sarò ben lieto di consegnare al novello D. Placido Acquacotta destinato al Governo di questa Badia il progetto (sic) già, sua mercè, reso concreto animandolo a concorrere ai molti dispendiosi restauri di cui abbisogna questa nostra chiesa e gl'insigni quadri che vi si conservano“, zit. nach Ibid., S. 224f. mit Verweis auf ASPi, Cass. XXV, 8. Zum Abbatat Acquacottas vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 347f.

4052 Ibid., S. 223, Fn. 24 mit Verweis auf ASPi, Cass. XXV 8.

4053 N. N., s. v. Lancetti, Federico, in: *ThB* XXII (1928), S. 283.

4054 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 224 mit Verweis auf ASPi, Mazzo CXX (= Lonzini, et al. 2014, S. 367f., Nr. 98). Zur Restaurierung des Chorgestühls vgl. auch ausführlich Manari 1865a, S. 61.

4055 Porfiri 2014, S. 225 mit Verweis auf ASR, Ministero Commercio e Lavori Pubblici, b. 371.

bewundert worden.⁴⁰⁵⁶ Im Jahr 1858 erfolgte eine abschließende Begutachtung der Restaurierung durch zwei Vertrauenspersonen, die die *Commissione Generale Consultiva* in Rom nach Perugia entsandte: niemand anders als Tommaso Minardi (nun in seiner Eigenschaft als *Ispettore delle Pubbliche Pitture*) und Luigi Grifi, der *Segretario Generale del Ministero*. Auch sie äußerten sich positiv über den durch die aktuellen Maßnahmen erreichten Zustand des Chorgestühls, „das in allen Teilen durch die Sorge des hochhehrwürdigen Abts Acquacotta hervorragend restauriert erscheint“ („apparendo in ogni sua parte restaurato ottimamente per cura del R.mo P. Abate Acquacotta“).⁴⁰⁵⁷

Weniger erfreut zeigten sich die beiden Inspizienten allerdings über einen anderen Umstand. So hätten sie gesehen, dass „durch den Herrn Professor Fantacchiotti einige Bilder restauriert worden sind, für deren Restaurierung nicht die notwendige Erlaubnis des Ministeriums eingeholt worden war. Der Herr Professor Cecchini wurde als Mitglied der *Commissione Ausiliare* darauf hingewiesen, dass er darüber zu wachen habe, dass sich ein ähnlicher Vorgang nicht wiederhole, indem er entweder versuche, die Rektoren dieser Kirche zu belehren oder das Ministerium daran beteilige“ („[...]restaurati dal Sig. Prof. Fantacchiotti alcuni quadri, pel quale restauro non essendo stato richiesto il necessario permesso del Ministero, fu avvertito il Sig. Professore Cecchini membro della Commissione Ausiliare a vegliare che non si rinnovi simile cosa, o col cercare di avvisare i rettori della chiesa, o col darne parte al Ministero“).⁴⁰⁵⁸

Tatsächlich hatte der Künstler Carlo Fantacchiotti (1808–1860) mit Abt Acquacotta und dem Kämmerer im Gegenzug für Kost und Logis für sich und seine siebenköpfige Familie dem Kloster S. Pietro die Durchführung einiger Restaurierungen vereinbart.⁴⁰⁵⁹ Der aus Cortona stammende Carlo Fantacchiotti hatte eine grundständige Ausbildung an der Accademia in Perugia erhalten und war vom dort gelehrtten puristischen Paradigma nach Tommaso Minardi überzeugt. Er arbeitete daraufhin zunächst im römischen Atelier des Malers Luigi Cocchetti, stand dort unter Tommaso Minardis Protektion und kam dadurch mit anderen puristischen Malern und Nazarenern in Kontakt. Deshalb erschien er dem für das künstlerische Umfeld in Perugia bedeutenden Kunstkritiker Luigi Carattoli, der ebenfalls eine Ausbildung an der Peruginer Akademie durchlaufen hatte, auch als der legitimste Restaurateur für die „göttlichen“ („divini“) Bilder der Renaissance. Carlo Fantacchiotti lebte von 1855 bis zu seinem Tod 1860 Gast des Klosters S. Pietro.⁴⁰⁶⁰

4056 Ibid., S. 225 f. mit Verweis auf N. N. 1857, tav. XXXIV, S. 66.

4057 Ibid., S. 226 mit Verweis auf ASR, Ministero Commercio e Lavori Pubblici, b. 371.

4058 Ibid., S. 226 mit Verweis auf ASR, Ministero Commercio e Lavori Pubblici, b. 371.

4059 Ibid., S. 227, Fn. 40 mit Verweis auf ASPi, Cronache dal 1847 al 1866, S. 101 und 120 f. Diese Quelle ist als solches allerdings nicht verzeichnet bei Lonzi, et al. 2014.

4060 Ibid., S. 227 f.; für nähere Literatur zu Carlo Fantacchiotti verweist Porfiri auf Boco und Ponti 2006. Vgl. außerdem Boco, Fedora, s. v. Fantacchiotti, Carlo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 44 (1994) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-fantacchiotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-fantacchiotti_(Dizionario-Biografico)/); Zugriff am 15. Dezember 2021) und Teza 2014, S. 240 mwL. Zu Luigi Carattoli s. <https://research.unipg.it/handle/11391/1410553> (Zugriff am 12. März 2022).

Die Restaurierungen erfolgten allerdings offenbar teils ohne nähere Absprache mit den Mönchen von S. Pietro. So hätten diese bei ihrer Rückkehr aus der Sommerfrische in Casalina im Oktober 1854 überrascht festgestellt, dass Fantacchiotti über den Sommer hinweg Orazio Alfani's Auferstehung Christi (Abb. 369) und die perugineske Darstellung von Jesus und Johannes dem Täufer als Kinder in der Sakristei (Abb. 914) meisterhaft restauriert habe.⁴⁰⁶¹ Luigi Carattoli berichtet in einem Zeitungsartikel, dieses Bild sei aufgrund einer nicht fachgerecht ausgeführten früheren Restaurierung in schlechtem Zustand gewesen, wobei eine fortgesetzte weitere Verschlechterung gedroht habe. Fantacchiotti habe das Bild durch sein Eingreifen gerettet.⁴⁰⁶²

Im Oktober 1854 bezahlte Abt Acquacotta laut der Klosterchronik außerdem 22 Scudi für die Abnahme eines ersten Freskos der vier Szenen aus dem Leben der heiligen Petrus und Paulus an den ehemaligen Chorschranken von S. Pietro an der inneren Westwand (Abb. 231 f.) und für dessen Übertragung auf Leinwand. Dabei handelte es sich wohl Petri Heiligung des Gelähmten (Abb. 234). Mit der Arbeit wurden die „Sig.ri Mariano Guardabassi e Silvio [Pampaglini] Perugini“ betraut. Der Eintrag in der Chronik führt außerdem weiter aus: „jetzt ist man gerade dabei, das zweite Bild abzunehmen, das den heiligen Paulus [eig. den heilige Petrus] im Kerker darstellt [Abb. 235], wobei das eine wie das andere Bild durch den Alterungsprozess stark beschädigt sind“.⁴⁰⁶³

Im Oktober 1855 restaurierte Fantacchiotti außerdem die im Stile Peruginos gemalte Darstellung des heiligen Benedikt, der die Ordensregel ausgibt (Abb. 359) sowie eine „kleine Madonna von Bonifacio Venezianer Schule [Bonifazio Veronese], die sich in Casalina in unserem Casino befunden hatte, und die man bereits hatte kommen und restaurieren lassen. Sie ist nun in der Mitte der beiden kleinen Gemälde des Sassoferrato über der Supraporte des Eingangs zur Kirche angebracht worden, wenn man in diese aus der geheimen Tür des Klosters tritt“ (Abb. 364 und 366). Auf diesen Vorgang wird im Folgenden noch einzugehen sein.⁴⁰⁶⁴

4061 Ibid., S. 227, Fn. 41 mit Verweis auf ASPi, Cronache dal 1847 al 1866, S. 134 (diese Quelle ist allerdings als solches nicht verzeichnet bei Loncini, et al. 2014). Das Zitat lautet im Transkript Porfiris: „Fantacchiotti consegnava anche il restauro del quadro rappresentante San Benedetto che dà la Regola ai monaci e una ‚Madonnina di Bonifacio scuola veneziana che si trovava in Casalina nel nostro casino anco già fatta venire e fatta restaurare ed è posto in mezzo ai due quadretti del Sassoferrato su la sopraporta d'ingresso alla chiesa entrando in essa alla porta secreta del monastero“.

4062 Ibid., S. 227 mit Verweis auf Luigi Carattoli, Restauri di antiche Pitture e ornati in legno nella Chiesa dei Monaci Benedettini di S. Pietro in Perugia, L'Osservatore del Trasimeno, 3. Januar 1855.

4063 „Ottobre 1854 [...] per distaccare dal muro il primo affresco e porlo in tela [Acquacotta] à importato scudi 22, ora si sta staccando il secondo rappresentante S. Paolo in carcere, che si l'uno che l'altro dal tempo sono molto rovinati“, zit. nach ibid., S. 228 mit Verweis auf ASPi, Cronaca dal 1847 al 1886, S. 104. Diese Quelle ist allerdings als solches nicht verzeichnet bei Loncini, et al. 2014. Zur Identifikation von „Silvio Perugini“ als Silvio Pampaglini s. Porfiri 2014, S. 228, Fn. 44.

4064 „Madonnina di Bonifacio scuola veneziana che si trovava in Casalina nel nostro casino anco già fatta venire e fatta restaurare ed è posto in mezzo ai due quadretti del Sassoferrato su la sopraporta d'ingresso alla chiesa entrando in essa alla porta secreta del

Bemerkenswert ist außerdem ein weiterer Bericht über eine Gemälderestaurierung aus den Chroniken des Klosters: „Unser Prior [Paolo] Melchiorri hat heute dank seiner unerschütterlichen Aufmerksamkeit und dem Bemühen darin, sich für die Abnahme von Fresken und die Übertragung auf Leinwand einzusetzen, die Früchte seines Bestrebens gesehen. Er hat nämlich feststellen dürfen, dass das lünettenförmige Bild hervorragend gelungen ist, das er von der Mauer neben dem Novitiat am 18. April 1856 abgenommen hat, und das eine Madonna zeigt, die auf einem Arm das Kind hält, flankiert von betenden Engeln aus der Schule des Pietro Perugino. Es ist auch wahr, dass der Professor Carlo Fantacchiotti anwesend war und in dieser Funktion mitgewirkt hat. [...] Jetzt wird man es durch den genannten Fantacchiotti restaurieren lassen.“⁴⁰⁶⁵

Dieser Bericht bezieht sich offensichtlich auf die Lünette des Giannicola di Paolo, die dieser ursprünglich für die Cappella Pantasilea (d. i. die Cappella Ranieri aB) gemalt hatte (Abb. 920).⁴⁰⁶⁶ Anhand dieses Memorialberichts lässt sich wahrscheinlich machen, dass Abt Penna die Lünette bei der Niederlegung dieser Kapellen im Jahr 1760 zunächst an einer Wand im Klostergebäude anbringen ließ, wo sie sich 1856 noch befand.⁴⁰⁶⁷ Ihr Transfer auf Leinwand ist jedoch mit einer weiteren Translozierung einhergegangen, ist sie doch schon auf der Abbildung anlässlich des Besuches von Papst Pius IX. in Perugia am 11. April 1857 bereits an jener Stelle im Chorraum oberhalb der Tür zum Aussichtsbalkon zu sehen (Abb. 591 o), an der sie noch bis zur Restaurierung des Chorgestühls 1938–1939 nachweisbar ist (Abb. 181, 593–595)⁴⁰⁶⁸. Dabei verdeckte das Bild nun die 1591 geschaffene Darstellung der Begegnung Jesu mit dem Hauptmann von Kafarnaum (Abb. 445) – wobei die flankierenden Karyatid-Figuren auch weiterhin sichtbar blieben, obwohl sie seit der Entfernung des Perugino-Altars durch Abt Penna um 1751 nichts mehr trugen. Die Mönche von S. Pietro ließen um 1856 allerdings offenbar im Stil der übrigen architektonischen Inkrustation der Seitenschiffe und Querhausarme einen neuen Rahmen schaffen, der das lünettenförmige Bild in die queroblonge Form des zu verdeckenden Bildfelds brachte (Abb. 594).

monastero“, zit. nach *ibid.*, S. 227 mit Verweis auf ASPi, Cronache dal 1847 al 1866, S. 134. Diese Quelle ist allerdings als solches nicht verzeichnet bei Lonzini, et al. 2014. S. u. Fn. 4101.

4065 „Il nostro P. priore Melchiorri mercè la sua indefessa attenzione e studio nello ingegnarsi a togliere i quadri dipinti in affresco al muro e porli in tela quest'oggi à veduto il frutto dei suoi desideri con aver scoperto che il quadro che tolse dal muro il giorno 18 aprile esistente in una mezza luna posta al fianco del Noviziato rappresentante la Madonna che à un braccio posato sopra il Bambino, angeli in atto di preghiera verso la stessa Madonna e Bambino scuola di Pietro Perugino è riuscito benissimo. Evvero sì che il Prof. Sig. Carlo Fantacchiotti era presente ed anco operante in tale funzione [...] Ora si farà restaurare dal det.o Fantacchiotti“, *ibid.*, S. 228 f. nach ASPi, Cronache 1847–1886, S. 141. Diese Quelle ist allerdings als solches nicht verzeichnet bei Lonzini, et al. 2014. S. a. Manari 1864a, S. 464.

4066 S. o. S. 667 f.

4067 S. o. S. 1198 f.

4068 S. u. S. 1356 f.

Für den März 1858 wird in den Chroniken des Klosters die Rückführung des Schiffbruchs des heiligen Paulus (Abb. 236) in die Kirche berichtet, die nun durch Carlo Fantacchiotti restauriert wurde.⁴⁰⁶⁹ Es steht zu vermuten, dass er auch die übrigen drei Bilder nach ihrer Abnahme und Übertragung auf Leinwand restauriert hat. Luigi Manari beschrieb das frappierende Resultat der Restaurierungskampagne, die offenbar alle vier Bilder umfasst hatte, dergestalt, dass Alfani Fresken durch den Transfer auf Leinwand durch Guardabassi und die anschließende Übermalung der verbliebenen bloßen Überreste der ursprünglichen Malerei durch Carlo Fantacchiotti „wieder zum Leben erweckt“ worden seien.⁴⁰⁷⁰ Der heutige, äußerlich sehr gute Zustand der Bilder wird also erst durch eine recht weitgehende Neuerfindung von Alfani Malerei – also eine „mimetische Restaurierung“ – erzielt worden sein (vgl. Abb. 184 und 233–235).⁴⁰⁷¹

Mit den von Roberta Porifri ermittelten und ausgewerteten Quellen ist aber noch nicht einmal das gesamte Ausmaß der Umgestaltungen des 19. Jahrhunderts seit der erneuten Unabhängigkeit des Kirchenstaats erfasst. Weitere Maßnahmen lassen sich vor allem sowohl durch entsprechende Berichte des Abts Mauro Bini (reg. 1821–1825, 1841–1843) und des späteren Abts Luigi Manari (reg. 1883–1890) nachweisen wie durch einen Abgleich von Siepi Beschreibung mit dem nächsten Kunstführer zu S. Pietro, den Abt Silvano De Stefano (reg. 1901–1902) im zweiten Jahr seiner Regentschaft vorlegte.⁴⁰⁷² Alle drei Verfasser setzten die schon vor Galassi bestehende Tradition fort, dass sich die Mönche von S. Pietro wissenschaftlich mit ihrem archivalischen und künstlerischen Erbe auseinandersetzten. Dabei haben sich, wie bereits ausführlich herausgearbeitet worden ist, Bini und Manari so intensiv wie nie zuvor mit dem Quellenbestand in S. Pietro auseinandergesetzt; Manari hatte sogar eine Quellenedition herausgegeben, die in weiten Teilen zur Grundlage der vorliegenden Arbeit geworden ist.⁴⁰⁷³ De Stefano legte dagegen zum ersten Mal seit Francesco Maria Galassi wieder einen allein auf S. Pietro beschränkten Kunstführer vor. Er näherte sich Galassi auch dadurch an, dass er gegenüber Orsini und Siepi die kunstkritischen Anteile seines Textes relativ gering fasste und sich oft auf deskriptive Angaben beschränkte. Obwohl De Stefano außerdem ein Regest für

4069 Ibid., S. 228 mit Verweis auf ASPi, Cronaca dal 1847 al 1886, S. 168. Diese Quelle ist allerdings als solches nicht verzeichnet bei Lonzini, et al. 2014.

4070 „[...] dopoché le pitture del prelato Alfani sono da pochi anni state richiamate a vita per opera e dell'egregio artista mariano Guardabassi che ne ha raccolto in tela le superstiti reliquie e di Carlo Fantacchiotti che le ha ristaurate“, Manari 1864a, S. 464; s. o. ausführlich Fn. 2259.

4071 Vgl. zu mimetischen Restaurierungen die Aufsätze von Passalacqua 2014 und Porfiri 2014.

4072 Zu den jeweiligen Amtszeiten vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 333–337; und (im selben Band) Elli 1994, S. 352 f. In den Fällen, in denen einzelne Bilder ihre Hängung seit Crispolti, Morelli, Galassi oder Siepi nicht mehr verändert haben, habe ich in den Fußnoten in den entsprechenden Belegen bereits die Nachweise von Gurrieri, Kauffmann und Siciliani beigebracht.

4073 S. zu den Arbeiten Binis und Manaris allgemein oben Kapitel I.3.b). S. zur Problematik von Binis Vorgehensweise und seiner starken Wirkung auf die spätere Forschung insb. Kapitel VII.1.d) und VII.1.e).

das Archivio di S. Pietro vorlegte,⁴⁰⁷⁴ hat sein Kunstführer kaum eigenständige, direkt aus den Quellen gewonnenen Anteile. Vielmehr gewann er seine Erkenntnisse weitgehend aus den Angaben Galassis, Binis und Manaris, wobei er nicht immer sorgfältig abschrieb, sodass einige Jahreszahlen durch die wiederum bei De Stefano abschreibende Folgeliteratur bis in die Gegenwart falsch kolportiert wurden. Darüber hinaus scheint De Stefano auch manche Fakten frei erfunden zu haben und ist so für einige Legendenbildungen über die Vergangenheit von S. Pietro verantwortlich.⁴⁰⁷⁵ Für die Rekonstruktion des Zustands der Kirche um die Wende zum 20. Jahrhundert ist sein Kirchenführer jedoch unentbehrlich.

Das Studium der nach De Stefano und bis heute erschienenen Kunstführer bestätigt im Übrigen, dass zumindest seit De Stefano die Hängung der Bilder und die Gestaltung der Wandflächen nicht mehr verändert worden ist; dementsprechend habe ich bei den jeweiligen Objekten bisher und im Folgenden auch die Belegstellen in den jüngeren Kunstführern mit angegeben, sobald ein Objekt bereits spätestens zur Zeit De Stefanos seine bis heute gültige Aufstellung erreicht hat. Neben dem persönlichen Augenschein können als Quelle für den Zustand des Kircheninneren im 20. und 21. Jahrhundert die beiden Kirchenführer von Ottorino Gurrieri (1953) und des heutigen Priors von S. Pietro und Direktors des dort befindlichen seismischen Observatoriums „Andrea Bini“, Martino Siciliani (1994), ebenso dienen wie der Kunstreiseführer zur Region Umbrien von Georg Kauffmann (1987) und der letzte dementsprechende „Guida rossa“ des Touring Club Italiano (2012).⁴⁰⁷⁶

Erhebliche Umgestaltungen haben gleich unmittelbar nach dem Erscheinen von Siepi's Perugia-Führer stattgefunden. So ist bereits erwähnt worden, dass man laut Manari im Jahre 1825 das die Madonna del Giglio am Altar der Sakramentskapelle rahmende Gemälde von Annibale Mariotti oder Baldassarre Orsini, mit dem man in der Vergangenheit sehr unzufrieden gewesen war, durch ein zweifiguriges Gemälde des französischen Klassizisten Jean-Baptiste Joseph Wicar (1762–1834) ersetzen ließ, das die Heiligen Petrus und Paulus darstellt. Dieses Rahmengemälde ist durch eine Fotografie noch für den September 1979 in situ in der Sakramentskapelle dokumentiert (Abb. 809) und wird von Martino Siciliani 1994 noch an dieser Stelle beschrieben;⁴⁰⁷⁷ es befindet sich heute in der Galleria Tesori d'Arte von S. Pietro (Abb. 808). Der genaue Zeitpunkt und Grund seiner Abnahme ist unbekannt.

4074 De Stefano 1902b.

4075 Dies betrifft beispielsweise die Zuschreibung des Eingangshofs an Valentino Martelli (s. o. Fn. 237) und die Behauptung, die Säulen der ehemaligen Loggia von S. Pietro stünden nun in den vier Ecken dieses Hofes, (s. o. Fn. 1069).

4076 Gurrieri 1953; Kauffmann 1987; Siciliani 1994; Touring Club Italiano 2012g. Zu dem Künstler vgl. N. N., s. v. Wicar (Vicar, Vicart), Jean-Bapt. Joseph, in: *TbB XXXV* (1942), S. 506.

4077 S. o. Fn. 3872. Die Fundstelle der Fotografie lautet: ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio fotografico, Fototeca, Perugia, Basilica di San Pietro, *Scheda* 24220.

Bini berichtet außerdem, Abt Federico Chiaramonte (reg. 1825–1829) habe die zu diesem Zeitpunkt vernachlässigte Cappella Vibi ausräumen lassen, die bis dahin als Stauraum für Werkzeuge und Hölzer verwendet worden war, die in der Kirche gebraucht wurden. In diesem Zuge habe er auch die Lünette oberhalb des Altars reinigen lassen, wobei die Verkündigung von Pintoricchio (in Wahrheit Giovanni Battista Caporali) zum Vorschein gekommen sei (Abb. 767 und 771).⁴⁰⁷⁸ Außerdem habe man im Jahr 1826 bzw. 1827 die Grabplatte des Peruginer Bischofs Ugolino I. dei Guelfoni da Gubbio (Abb. 292) aus der Cappella Vibi entfernt und provisorisch in der Sebastianskapelle aufgestellt; später habe man sie dann an ihren heutigen Ort an der Ostwand des linken Querhausarms verbracht (Abb. 157 und 289). Damit habe man einerseits eine Stolpergefahr beseitigen, andererseits aber auch die Tafel vor weiterem Abrieb bewahren wollen.⁴⁰⁷⁹

Elli behauptet, Bini würde die heutige Anbringung der Grabplatte an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffs bereits für 1862 dokumentieren; seit De Stefano (1902) ist sie an ihrem heutigen Aufstellungsort nachweisbar.⁴⁰⁸⁰ Möglicherweise steht diese Verlagerungsmaßnahme in Zusammenhang mit der Entfernung des hier bis 1822 nachweisbaren Magdalenenbilds von Hendrick Berckman, das für die Bildergalerie von Abt Pavoni in Auftrag gegeben worden war.⁴⁰⁸¹ Raffaele Gambini führt an seiner Stelle im Jahr 1826 erstmals ein inschriftlich in das Jahr 1469 datiertes Bild auf, das er Benedetto Bonfigli zuschreibt. Darin folgen ihm Manari und die Guidenliteratur, nicht aber die Soprintendenza bei der Restaurierung des Bilds im Jahr 1976, wo sie es Fiorenzo di Lorenzo zuschreibt. Bei diesem Bild handelt es sich um die auch heute noch oberhalb der Grabplatte Ugolinos an der Ostwand des linken Querhausarms befindliche Pietà mit den heiligen Hieronymus und Leonhard (Abb. 157 und 289). Weder Manari noch die späteren Autoren weisen allerdings die Herkunft des Bildes nach oder datieren den Zeitpunkt seiner Hängung in S. Pietro.⁴⁰⁸² Zu berücksichtigen ist außerdem, dass im Bereich vor der Cappella Vibi bis 1822 einige Familiengräber genannt werden, die

4078 Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 338.

4079 Ibid., S. 74 und S. 338 f.; vgl. Fn. 1039 („1826“) und Bini [1848] II [Ms.], S. 199 f. („1827“). Bini identifiziert den dargestellten Bischof mit Ugolino Vibi; tatsächlich ist hier aber zweifelsfrei Ugolino da Gubbio dargestellt, s. o. S. 466 f.

4080 Elli 1994, S. 65 (die entsprechende Textstelle bei Bini habe ich nicht auffinden können); De Stefano 1902a, S. 25; Kauffmann 1987, S. 473.

4081 S. o. Fn. 3736.

4082 Tempera auf Holz. Kauffmann behauptet, sie sei inschriftlich bezeichnet als Werk Benedetto Bonfiglis von 1469, Kauffmann 1987, S. 473. In Wahrheit sichert die Inschrift aber nur das Entstehungsjahr (vgl. Abb. 289). Die Zuschreibung ist also nur aufgrund stilistischer Zuschreibung erfolgt, wie dies auch bestätigt wird durch die dort befindliche Bildtafel. Vgl. zur Lokalisierung und Zuschreibung an Benedetto Bonfigli Gambini 1826, S. 42; Manari 1864a, S. 458, De Stefano 1902a, S. 25, Kauffmann 1987, S. 473 und Siciliani 1994, S. 37. S. zur Datierung durch die *Soprintendenza* u. Fn. 4360.

jedoch heute nicht mehr erkennbar sind. Auch sie scheinen in vergleichbarer Zeit entfernt worden zu sein.⁴⁰⁸³

Durch De Stefanos Kirchenführer sind außerdem zahlreiche weitere Veränderungen an der Bildergalerie nachweisbar, die sich zwischen 1822 und 1902 ereignet haben müssen und die nun ausschließlich das rechte Seitenschiff betreffen. So wurde Gimignanis Darstellung des Pietro Abate, der beim Bau von S. Pietro die fallende Säule aufhält, von seinem bisherigen Aufstellungsort ganz im Westen des rechten Seitenschiffs (Abb. 155 f.) zwischen die westlichen beiden Altäre im selben Seitenschiff verlagert (Abb. 157, 200 und 352).⁴⁰⁸⁴ Stattdessen wurde als von rechts aus gesehen erstes Bild des rechten Seitenschiffs jene Sacra Conversazione aufgehängt, die Siepi noch als Altarbild der Sebastianskapelle nachgewiesen hatte, und die in der Literatur oft mit Eusebio da S. Giorgio in Verbindung gebracht wird (Abb. 157 und 345).⁴⁰⁸⁵ Sie war offenbar im Zuge der Profanierung der Sebastianskapelle zwischen 1822 und 1826 an eine Seitenwand der Cappella Ranieri verlegt worden.⁴⁰⁸⁶

An die Stelle von Orazio Alfanis Auferstehung Christi ist nun eine Tür zu einem Anraum getreten (Abb. 157 und 147); Alfanis Bild wurde stattdessen an jene Stelle im rechten Querhausarm verlagert, an der sich bis 1797 die Gottvater-Lünette von Pietro Perugino befunden hatte (Abb. 157 und 368).⁴⁰⁸⁷ Was mit der Heimsuchungsdarstellung des Domenico Alfani geschah, die hier laut Siepi zunächst als Ersatz des verlorenen Perugino-Bildes aufgehängt worden war, ist unbekannt (vgl. Abb. 156). Wenn man wie oben vorgeschlagen allerdings davon ausgeht, dass es sich bei der zwischenzeitlich hier aufgehängten Heimsuchungsdarstellung um jenes Bild von Polidoro Ciburri handelte, das jener ursprünglich für den Heimsuchungsalter der Medea Montemellini geschaffen hatte (Abb. 921), so wäre dies nun der Zeitpunkt, an dem das Bild an seinen zwischenzeitlichen Anbringungsort in die Cappella Vibi verlagert worden wäre (Abb. 157).⁴⁰⁸⁸ Die Verlagerung der Auferstehung Christi lässt sich durch Manari näher datieren, da er sie bereits in seinem 1864 erschienenen „Cenno storico“ nennt. Außerdem berichtet er von der

4083 Außerhalb der Cappella Vibi Gräber der Vibifamilie: Galassi 1774, S. 47; Galassi 1792, S. 42. Siepi nennt an dieser Stelle zwei Familiengräber; vgl. Siepi 1822b, S. 593. Zu beachten ist, dass Siepi auch in der Cappella Ranieri nB zahlreiche Gräber der Familie Ranieri nennt, vgl. *ibid.*, S. 594. Auch diese Grabstätten scheinen nachträglich entfernt worden zu sein.

4084 De Stefano 1902a, S. 15; Kauffmann 1987, S. 471; Touring Club Italiano 2012g, S. 171.

4085 Es handelt sich um eine Madonna mit Kind zwischen der heiligen Maria Magdalena und dem heiligen Sebastian, De Stefano 1902a, S. 15 (Zuschr. Scuola Perugina 16. Jahrhundert); Gurrieri 1953, S. 36 (Eusebio da S. Giorgio); Kauffmann 1987, S. 471 (sieht auf der Tafel einen heiligen Georg); Touring Club Italiano, S. 171 (zur Zuschreibung nur: „[...] die Tafel wurde einmal E. da S. Giorgio zugeschrieben“ („[...] tavola già attribuita a Eusebio da San Giorgio“).

4086 S. o. Fn. 4039.

4087 Hier lokalisiert durch Manari 1864b, S. 551; De Stefano 1902, S. 19 und Kauffmann 1987, S. 472.

4088 S. dazu oben S. 1255 f.

Restaurierung des Bildes durch Carlo Fantacchiotti, die sich – wie durch Roberta Porfiri ermittelt, auf den Sommer 1854 datieren lässt.⁴⁰⁸⁹

Östlich der neu geschaffenen Tür folgt spätestens seit De Stefano und bis heute eine von der malerischen Qualität her gesehen sehr mediokre Himmelfahrt Mariens, die in der Literatur gemeinhin Orazio Alfani zugeschrieben wird (Abb. 157 und 200).⁴⁰⁹⁰ Dabei wird es sich um jenes Bild handeln, das Siepi an der linken Wand der Cappella Ranieri nB genannt und als Werk des Domenico di Paris Alfani bezeichnet hatte,⁴⁰⁹¹ und die höchstwahrscheinlich das ursprüngliche Altarbild der Cappella Ranieri nB gebildet hatte, als die Kapelle als „Cappella Andromaca“ noch der Familie Baglioni gehört hatte.⁴⁰⁹² In S. Pietro existiert nämlich nur ein weiteres Tafelbild mit einer Himmelfahrt Mariens, die aber seit spätestens 1774 als östlichstes Altarbild im linken Seitenschiff nachgewiesen ist und tatsächlich von Orazio Alfani stammt; außerdem entspricht die Darstellung im rechten Seitenschiff Siepis Beschreibung.⁴⁰⁹³ Das bisher hier befindliche Bild Salimbenes mit der Darstellung Davids, der zwischen den Sündenstrafen wählt, wurde dagegen zwischen die beiden östlichen Altäre im rechten Seitenschiff verlagert (Abb. 157 und 200).⁴⁰⁹⁴

Der westlichste Altar zeigt weiterhin und bis heute die heilige Scholastika (Abb. 157 und 200). Darauf war noch bei Siepi Gimignanis Darstellung des heiligen Benedikt, der Totila zurechtweist, gefolgt; dieses Bild wurde, wie Manari berichtet, vor 1864 ins Kloster von S. Pietro verbracht.⁴⁰⁹⁵ Analog ist auch der mittlere Altar gleichgeblieben, während Gimignanis Bild des Christus, der Petrus die Herde zuweist, ebenfalls aus dem Kircheninneren von S. Pietro entfernt und, wie Manari berichtet, zu seiner Zeit und vor 1864 ins Kloster S. Pietro verbracht wurde.⁴⁰⁹⁶ Am östlichsten Altar ist nun jene perugineske Darstellung mediokrer Qualität des die Ordensregel ausgebenden Benedikts zu sehen, die laut Siepi im Jahre 1819 von der Cappella Ranieri in die Cappella Vibi verlagert wurde, und das ursprünglich aus dem „Definitorium“ des Klosters stammen soll, während es Raffaele Gambini 1826 im „Locale del Capitolo“ des Klosters verortet (Abb. 258 und 200).⁴⁰⁹⁷ Falls

4089 Manari 1864b, S. 551; De Stefano 1902a, S. 19; Kauffmann 1987, S. 472. Zum Restaurierungsbericht in der Memorialliteratur des Klosters s. o. Fn. **4061**.

4090 De Stefano 1902a, S. 15; Kauffmann 1987, S. 471; Touring Club Italiano 2012g, S. 171.

4091 S. o. Fn. **4034**.

4092 S. o. Fn. **2127**.

4093 Aufgrund der sehr mediokren Qualität des Bilds im rechten Seitenschiff wird dieses nicht Orazio Alfani zuzuschreiben sein. Wahrscheinlich beruht diese Identifikation auf einem Irrtum von De Stefano und den späteren Autoren, die die einschlägigen Quellen mit jenen für das Altarbild im linken Seitenschiff verwechseln.

4094 De Stefano 1902a, S. 16; Kauffmann 1987, S. 471; Touring Club Italiano 2012g, S. 171.

4095 Manari 1865a, S. 54.

4096 Ibid., S. 54.

4097 Zu Siepi und Gambini vgl. Fn. **4030**. Am östlichsten Altar im rechten Seitenschiff nennen es: De Stefano 1902a, S. 16; Kauffmann 1987, S. 471; Touring Club Italiano 2012g, S. 171. Die Predella zeigt zehn Episoden des Martyriums der heiligen

die von der Literatur vereinzelt erwogene Zuschreibung an Eusebio da S. Giorgio zutrifft,⁴⁰⁹⁸ könnte es sich um das Altarbild des seit 1492 nachweisbaren Benediktaltars dieses Malers am Eingang der Kirche gehandelt haben.⁴⁰⁹⁹ Ein denkbarer Zeitpunkt für die Entfernung dieses Altars wäre die Umgestaltungskampagne von 1591/92 für den Fall, dass der Altar der neuen Gestaltung der inneren Westwand im Wege stand. Dies würde auch eine zwischenzeitliche Verlagerung des Altarbilds in die Klostergebäude erklären. Über den Verbleib von Fiammenghinos Darstellung des die Idole zerschmetternden Benedikt gibt die Literatur keinerlei Aufschluss. Der wahrscheinlichste Zeitpunkt für die Rückführung des Gemäldes in den Innenraum von S. Pietro und an seine heutige Stelle ist die bereits genannte Restaurierung des Bildes durch Carlo Fantacchiotti im Oktober 1855.⁴¹⁰⁰

Über den Türen zum Konvent und zur Sakristei, wo sich bis zu ihrer Requirierung durch die Franzosen noch zwei Bilder Raffaels befunden hatten, waren ja bereits vor 1826 fünf kleinformatige Bilder Sassoferratos aufgehängt worden, die ursprünglich wohl für die Abtswohnung gemalt worden waren. Auf diese Weise hatte man den Verlust zweier Gemälde Raffaels ausgleichen wollen, die 1797 requiriert worden waren. Laut der Memorialliteratur des Klosters hatte man im Jahr 1855 über die Tür zum Konvent außerdem die heute noch dort befindliche Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und einer weiteren Heiligen (Magdalena?) ergänzt, die Bonifazio Veronese (ca. 1487–1553) zugeschrieben wird (Abb. 366), nachdem das Bild offenbar zu diesem Zweck aus Casalina nach S. Pietro in Perugia transferiert worden war. Die Hängung wird 1865 auch durch Manari persönlich erinnert.⁴¹⁰¹ Die weiteren Bilder im rechten Seitenschiff und Querhaus sind ebenso wie alle übrigen Bilder des linken Seitenarms mit zwei Ausnahmen geblieben.⁴¹⁰²

Diese Ausnahmen bestehen in den beiden Darstellungen Francesco Gessis aus der Kreuzigungsgeschichte, die sich seit der Niederlegung der Kreuzigungskapelle im Jahre 1760 oberhalb der Beichtstühle an den Westenden der Seitenschiffe befunden hatten. Sie sind schon seit Manari an den Seitenwänden der Cappella

Christina; sie stammt tatsächlich von Eusebio da S. Giorgio und ist nach der Verlagerung der zu ihr gehörenden Pala (Eusebios Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem heiligen Hieronymus im Hintergrund) hier verblieben; s. o. Fn. 2111.

4098 Die Zuschreibung an Eusebio da S. Giorgio wird im TCI-Führer referiert, jedoch nur für die Predella für wahrscheinlich gehalten (Touring Club Italiano 2012g, S. 171). Manari schreibt das Werk der „Florentiner Schule des Quattrocento“ zu („della scuola fiorentina del quattrocento“), Manari 1864a, S. 458. De Stefano schätzt die Pala ein als „opera molto accurata del secolo XVI che ricorda la maniera di Masolino da Panicale“ (De Stefano 1902a, S. 16).

4099 S. o. Fn. 1764.

4100 S. o. Fn. 4064.

4101 S. o. Fn. 4042; Manari 1864b, S. 551; De Stefano 1902a, S. 19; Kauffmann 1987, S. 471 f. Zu dem Künstler vgl. Barbara Mazza, s. v. Bonifazio Veronese, in: *AKL online* (https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10134210/html; Zugriff am 1. April 2022).

4102 Daher habe ich die entsprechenden Nachweise der jüngeren Reiseführer jeweils an dem Ort nachgewiesen, an dem ich erstmals ihre auch heute noch gültige Hängung bespече.

Ranieri nachweisbar, wo sie heute noch hängen.⁴¹⁰³ Manari berichtet außerdem, man habe die Bilder durch Ettore Fantacchiotti restaurieren lassen, als er bereits Mönch in S. Pietro war;⁴¹⁰⁴ womöglich stehen hier also wie bei Orazio Alfani Himmelfahrt Christi (restauriert Sommer 1854), Bonifazio Veroneses Tafel der Madonna mit Kind und Heiligen (restauriert Oktober 1855), die perugineske Darstellung von Benedikt, der die Ordensregel ausgibt (restauriert Oktober 1855) und im Übrigen auch Giannicola di Paolos Madonnenlünette (restauriert 1866/67) Restaurierung und Verlagerung in engem Zusammenhang. Da Gessis Bilder die gesamten Seitenwände der Kapelle ausfüllen, mussten offenbar die von Siepi an dieser Stelle genannten Gemälde verlagert werden. Während Domenico Alfani Himmelfahrt Mariens, wie bereits beschrieben, in das rechte Seitenschiff verlegt wurde, wurde die Verkündigung Giovanni Francesco Basottis möglicherweise jetzt schon an die Kirche S. Teresa degli Scalzi abgegeben, wo sie sich heute angeblich befindet (wahrscheinlich Abb. 765).⁴¹⁰⁵ Das von Siepi genannte Altarbild einer Kreuzabnahme von Raffaello Vanni, das seit 1819 das Altarbild der Kapelle gebildet hatte, ist heute nicht mehr im Kircheninneren von S. Pietro vorhanden; es muss also nach 1902, nachdem es ein letztes Mal von Silvano De Stefano (wenn auch etwas missverständlich) am Altar der Cappella Ranieri nB bestätigt worden war, von diesem entfernt worden sein.⁴¹⁰⁶

Zu beachten ist nun außerdem, dass Luigi Manari von einigen weiteren Restaurierungen an den Bildern in S. Pietro berichtet. So wurde in den Jahren 1855 und 1856 die Soffitte restauriert, wobei zahlreiche Teile ausgetauscht und alle Teile fast komplett neu vergoldet und neu bemalt wurden. Im Jahre 1859 folgte dann eine Dachsanierung.⁴¹⁰⁷

Den Arbeiten an der Soffitte war eine Renovierung der Verkündigung am Triumphbogen und der Ornamentmalereien im Bereich oberhalb von Alienses Gemälden im Hochschiff von S. Pietro vorausgegangen. Diese seien durch Giuseppe Rossi (Ornamente), Ettore Fantacchiotti (Figuren) und Annibale Brugnoli ausgeführt worden (Figuren), der uns bereits als Maler des Gewölbes in der Cappella Vibi begegnet ist. Während dieser dort jedoch die Malereien Caporalis mit eigenständigen Motiven übermalte, scheint, gemessen am Ergebnis dieser Restaurierung, im Hochschiff von S. Pietro die Erhaltung der vorhergehenden Malereien in großer Treue zum zu restaurierenden Original angestrebt worden zu sein.

4103 Manari 1865a, S. 63; De Stefano 1902a, S. 24; Kauffmann 1987, S. 473; Siciliani 1994, S. 36f.

4104 Manari 1865a, S. 63.

4105 S. o. Fnn. 3864 und 3913.

4106 De Stefano behauptet 1902, die auf dem Altar stehende Verkündigung sei jene von Gianfrancesco Basotti, von einigen Autoren werde sie jedoch Raffaello Vanni zugeschrieben, De Stefano 1902a, S. 24. Hier ignoriert De Stefano allerdings die Angaben Siepis, wonach Basottis Altarbild im Jahre 1819 durch ein Bild von Raffaello Vanni ersetzt worden sei, wobei Basottis Bild an die rechte Kapellenwand verlagert wurde, s. o. Fn. 4029.

4107 Manari 1865a, S. 61 f. Die zeitliche Abfolge der Ereignisse wird von Manari dabei nicht ganz eindeutig geschildert. Vgl. auch Porfiri 2014, S. 229 Fn. 49.

Die Grotteskenmalerei des 16. Jahrhunderts im rechten Seitenschiff, die nach Angaben Manaris zu seiner Zeit weitgehend vergangen gewesen war, ließ er dagegen im Jahre 1863 wiederherstellen. So berichtet er mit großer Wertschätzung, dass diese durch den von ihm ausgewählten Restaurateur, Giuseppe Rossi, „mit Liebe und Sorgfalt [...] mehr als restauriert worden sind“ („[...] sono stati con amore e diligenza [...] più che restaurati“). Allerdings scheint Rossi ebenfalls angewiesen worden zu sein, dennoch der für das Original anzunehmenden Motivik und Stilistik möglichst nahezukommen, da die Malereien des rechten und des linken Seitenschiffgewölbes einander stilistisch relativ nahekamen (Abb. 312 und 394). Allerdings nahm er auch selbst Restaurierungen an dem nach Manaris Bericht deutlich weniger beschädigten linken Seitenschiff vor.⁴¹⁰⁸ Mindestens an einer Stelle scheint es jedoch eine bewusste Abweichung vom ikonographischen Vorbestand gegeben zu haben. So finden sich nun auf den Velen im östlichsten Joch des nördlichen Seitenschiffs die Darstellungen der heiligen Eucharistie in Form von Kelch und Hostie bzw. einer Monstranz (Abb. 312). Diese Motive bilden im Kontext der übrigen Dekoration der Seitenschiffsgewölbe einen Fremdkörper; sie sind wohl als bewusste Bezugnahme auf den an dieser Stelle befindlichen Eingang zur Sakramentskapelle zu verstehen, die jedoch, wie die vorherigen Ausführungen ergeben haben, erst Mitte des 18. Jahrhunderts geschaffen worden ist.

Manari berichtet außerdem, dass Alienses Bilder im Hochschiff von S. Pietro stark restaurierungsbedürftig gewesen seien, insofern sie durch dessen hier angewandte spezifische Maltechnik und der Tatsache, dass der Firnis zuvor nie angefasst worden sei, fast schwarz geworden wären. So habe Ettore Fantacchiotti, der Sohn des Carlo, die Auferweckung des Lazarus des Antonio Vassilacchi restauriert (Abb. 212).⁴¹⁰⁹ Diese Maßnahme lässt sich mit den *Memorie* des Klosters auf das

4108 Manari gibt an, dass das rechte Seitenschiffgewölbe im Jahre 1863 durch Giuseppe Rossi stark restauriert worden sei, nachdem die ursprüngliche künstlerische „Idee und die Umrisszeichnungen quasi verloren waren“ („[...] divenuti a sì cattivo essere che aveano quasi smarrita l'idea ed i lineamenti di quel che erano [...]“). Außerdem habe er auch an dem deutlich weniger beschädigten linken Seitenschiff gearbeitet, *ibid.*, S. 62. Die Zuordnung des rechten Seitenschiffs als jenes mit den stärkeren Beschädigungen ergibt sich dabei aus dem Zusammenhang; Manari bezeichnet es als „kleines Schiff“ auf der Evangelienseite („navata piccola di verso l'evangelo“) und lokalisiert es damit eigentlich auf der linken Seite. Anschließend vergleicht er dieses Seitenschiff jedoch mit dem weniger beschädigten im Mittelschiff und im linken Seitenschiff („nave media“, „nave a sinistra“), sodass das erstgenannte Seitenschiff also das rechte sein muss. Kauffmann behauptet, dass das angeblich von Valentino Martelli während der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 entworfene Dekorationsschema bis ins 19. Jahrhundert befolgt worden sei und nennt als Beleg das linke Seitenschiff, Kauffmann 1987, S. 470. Damit scheint es, als würde Kauffmann implizit die Ausmalung des linken Seitenschiffs erst in das 19. Jahrhundert datieren. Wahrscheinlich bezieht er sich dabei aber auf eine Bemerkung eben auf den hier einschlägigen Passus bei Luigi Manari.

Manari kündigt an dieser Stelle im Übrigen an, dass er „im Zweiten Teil unserer Erläuterung“ weitere Details von dieser Restaurierung berichten werde; allerdings scheint er seine Pläne für eine Erläuterung auch der Arbeiten des 19. Jahrhunderts später aufgegeben zu haben, da seine Quellensammlung im Jahre 1762 abbricht.

Jahr 1863 datieren. Außerdem wird dort berichtet, dass die Leinwand unterfüttert und die Vergoldung des Rahmens erneuert worden sei. Außerdem sei die Rückseite – laut Paola Passalacqua bei der Restaurierung des 18. Jahrhunderts technisch unsachgemäßerweise – mit gekochtem Öl und Terra rossa behandelt worden. Diese Mittel seien mittlerweile verhärtet, sodass sich die Leinwand nun in einem zu festen und überaus empfindlichen, prekären Zustand befand. Außerdem beklagte der Memorialeintrag die Verdunklung sämtlicher Oberflächen der Aliense-Bilder beklagt, was an der spezifischen Malweise des Antonio Vassilacchi gelegen habe. So habe er nicht im Venezianer, sondern im Bologneser Verfahren auf roter Leinwand *alla prima* nach dunkel hin gearbeitet und keinen Firnis verwendet, der auch später nie aufgetragen worden sei. Der junge Restaurator Ettore Fantacchiotti habe sie an verschiedenen Stellen, vor allem im Bereich der Bäume geradezu „restauriert“ und dabei sein ganzes malerisches Können aufgeboten („a schiarirla non meno che aristarla in diversi punti, massime nell'alberato, ha messo in opera tutta la valentia del suo pennello“).⁴¹¹⁰ Ähnlich wie bei den Restaurierungen des 18. Jahrhunderts wurden hier also zunächst mechanische Restaurierungen am Rahmen und an den Leinwänden vorgenommen (Ziel der Konservierung), anschließend im malerischen Bereich durch Reinigungsarbeiten die ursprünglichen authentischen Malschichten wieder sichtbar gemacht (Ziel der Erschließung) und an Fehlstellen durch stilangleichende „mimetische Restaurierungen“ unter Aufbietung aller stilangleichender Meisterschaft erfinderisch wiederhergestellt (Ziel des ursprünglichen Zweck des ungestörten Kunstgenusses).

Auf die Restaurierung des Lazarusgemäldes folgte zwischen 1882 und 1904 eine ganze Serie von Restaurierungen Leinwandbilder des Antonio Vassilacchi, deren technische Ausführung offenbar immer bei dem jungen Tommaso di Fata aus Gubbio lag, während die malerischen Anteile immer durch den Peruginer Maler Ulisse Ribustini (1852–1944) übernommen wurden. Dieser stammte aus Civitanova in den Marken, war schon als Kind nach Perugia gelangt und hatte dort sieben Jahre lang die Accademia die Belle Arti besucht. Anschließend hatte er in Neapel, Rom, Florenz und Mailand gelernt und gearbeitet und war dadurch

4110 „Febbraio 1863: Oggi è stato ultimato il lavoro della rinnovazione di un quadro della navata grande della chiesa nostra: di quello cioè che rappresenta la Risuscitazione di Lazzaro. Questo lavoro ha importato che si fosse per intero rifoderata la tela, si fosse schiarita la dipintura e ridonata la doratura alla cornice. Si è incominciato dal rifoderare la tela, la quale, per avere posteriormente ricevuto nell'indietro una mano d'olio cotto e terra rossa, erasi quasi come invetrata, attaché premendola si spezzava. Questo quadro erasi oltremodo annerito, non altrimenti che gli altri nove della detta navata: vuolsene attribuire la cagione a quell'essere essi, quantunque della scuola veneziana, stati eseguiti ad imitazione del far Bolognese, vale a dire in tele rosse alla prima e poi velati ed al non avere mai avuto la vernice. Ora questa dipintura è tutta schiarita, che non si può desiderar meglio. E siane lode all'autore, cioè ad Ettore Fantacchiotti, giovinetto pittor perugino, il quale, a schiarirla non mento che aristarla in diversi punti, massime nell'alberato, ha messo in opera tutta la valentia del suo pennello. La cornice del quadro è stata tutta per la esperta mano del Sig.“, ASPi, Memorie e ricordi di S. Pietro di Perugia dal 5 maggio 1847 al 30 luglio 1866, zit. nach Boccassini 1957, S. 188 Fn. 21. Vgl. auch Passalacqua 2014, S. 208 f.

mit italienischen verschiedenen Malschulen vertraut. In Perugia hielt er von 1898 bis 1906 eine Professur an der Accademia und trat als vom Symbolismus und den Präraffaeliten beeinflusster Maler von Wanddekorationen, Gemälden und Illustrationen mit hohem handwerklichem Können in Erscheinung.⁴¹¹¹

Zunächst wurde im Juli 1882 eine technische Restaurierung der Kreuzigung (Abb. 215) durch Tommaso Fata abgeschlossen, bei der dieser die Leinwand auf der Rückseite durch einen Holzrahmen mit Leinwandbezug ertüchtigte, bevor Ribustini mit der malerischen Restaurierung begann.⁴¹¹² Am 1. Januar 1883 wurde die im Juli 1882 abgeschlossene Restaurierung von Jesu Wiederauferstehung (Abb. 216) als überaus erfolgreiches Projekt erinnert. Zunächst habe man das Bild unterfüttert, dann ein wenig Firnis aufgetragen, um unlesbar gewordene Stellen wieder sichtbar zu machen. Anschließend habe Ulisse Ribustini jene Stellen malerisch wiederhergestellt, die endgültig verschwunden waren. Der ausführliche Memorialbericht ist für die Rekonstruktion der damaligen Restaurierungsstandards überaus aufschlussreich; auf ihn wird im Folgenden noch einzugehen sein.⁴¹¹³ Mit einem Eintrag

4111 Annette Wagner-Wilke, s. v. Ribustini, Ulisse, in: *AKL online* (https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00170621/html; Zugriff am 2. April 2022), s. außerdem Fn. 4113.

4112 „20. Luglio 1882: Oggi si è dato compimento al restauro meccanico di uno de' quadri della navata maggiore della nostra basilica, che rappresenta la Crocifissione di N. S. G. C. a restaurarlo si pose mano il 17. giugno prossimo scorso. Un tal Tommaso Fata di Gubbio gli ha dato questo restauro materiale, con rinforzarlo nella parte di dietro di un telaio di legno e di una copertura di tela. Il Quadro (e così altri della detta navata) ha la superficie di 27 metri quadrati. Deve ora essere restaurato artisticamente e l'artista a ciò deputato è un tal Robustini, valente pittore perugino. Non omettiamo di notare che la spesa pel mentovato restauro meccanico ascende a L. 400, fatta tutta dal monistero“, ASPi, Memorie del monistero di S. Pietro di Perugia dal 30 luglio 1866 al 9 giugno 1885, S. 262, zit. nach Boccassini 1957, S. 188 Fn. 22. Die Datierung auf den 20. Juli 1822 ist offenbar ein Druckfehler.

4113 „1 gennaio 1883. Abbiám fatto restaurare un altro degli undici quadri grandi della scuola veneziana..., il quadro cioè della Risurrezione di Nostro Signore. Il restauro che da circa cinque mesi ha avuto compimento non poteva riuscire più bello. Tocchiamo del modo com'è stato restaurato. Si è prima rifoderato, poi gli si è data una mano di vernice d'Amer sopraffina per cavarne ciò che dal tempo era stato illeso atto ciò, il pittore con la tavolozza ha cominciato a dipingere sopra le tracce tutto il disparito, conservando con la più scrupolosa fedeltà il carattere della vecchia dipintura e della maniera dell'autore. Il restauratore ha creduto far così per tornare il quadro a vita: dacché questo essendo (e così gli altri della detta navata) fatto propriamente per decorare le mentovate pareti della chiesa, non si sarebbe ottenuto l'intento col rimetterlo al suo posto mediante il semplice ritoccamento nelle parti rattoppate. Il lavoro cominciò circa l'entrata di luglio 1882 ed ebbe termine verso la fine dello stesso mese. L'autore del lavoro è l'egregio Ulisse Robustini di Civitanova nelle Marche. Facciamo cenno del come questo giovane si è venuto formando nella sua arte. Il Robustini di 13 anni lasciò la sua patria e venne in Perugia per quivi riunirsi a suo padre, impiegato nella ferrovia, allora in questi luoghi in costruzione. Nel 1868 entrò a studiare nell'Accademia di Belle Arti di questa Città ove continuò per 7 anni. Nel 1875 si recò a Napoli, ove fu ammesso al Real Istituto di Belle Arti, ma quivi non poté che per pochi mesi far tesoro della buona scuola del Morelli. Più tardi si fece a visitar Roma, Firenze e Milano, affine d'istruirsi circa le diverse maniere delle scuole di pittura in Italia“, ASPi, Memorie del monistero di S. Pietro di Perugia dal 30 luglio 1866 al 9 giugno 1885, S. 283, zit. nach Boccassini 1957, S. 188 Fn. 23.

vom 28. Oktober 1883 berichten die *Memorie* von einer Restaurierung des Bilds von Jesus im Haus des Pharisäers (Abb. 211), Dabei habe Tommaso Fata diesmal mit einer starken Plane vorgenommen; auch habe man den Rahmen vergoldet. Die Bemerkung, dass Ulisse Ribustini bei der malerischen Restaurierung dieselbe Strategie angewendet habe wie bei der Kreuzigung, zeigt, dass die Mönche von S. Pietro an den im Kircheninneren geübten Restaurierungsstandards großen Anteil nehmen.⁴¹¹⁴ Ein Memorialeintrag vom 30. Oktober 1883 berichtet von einer laufenden Restaurierung von Vassilacchis Vertreibung der Händler aus dem Tempel (Abb. 213).⁴¹¹⁵ Am 3. und 13 November folgen Memorialeinträge zur gerade abgeschlossenen Restaurierung der Tempelpredigt des jungen Jesus (Abb. 208).⁴¹¹⁶ 1904 schloss Professor Ulisse Ribustini die Restaurierung der Wiederauferstehung Christi ab; möglicherweise bezieht sich auf dieses Bild eine Vereinbarung mit dem Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti dell'Umbria vom 29. Dezember 1903 zur Restaurierung eines Gemäldes in S. Pietro.⁴¹¹⁷ Für den 20. Oktober 1904 liegt außerdem ein Brief vor, in dem er sich verpflichtet, in experimenteller Form ein weiteres Gemälde nach den 1882 bis 1883 angewandten Methoden des Unterfütterns und malerischen Restaurierens inklusive der Versilberung des Rahmens

4114 „28 Ottobre 1883. Abbiám fatto ristaurare un altro degli undici grandi quadri della Scuola Veneta. Il restauro da pochi giorni ha ricevuto compimento ed è riuscito egregiamente. Questo dipinto erasi annerito in modo che non vi si leggea più il soggetto. Ma ora è schiarito in maniera e le figure sono ritornate sì visibili, distinte e piccate, che chiunque lo guarda può dir subito: questa tela rappresenta Gesù nella casa del Fariseo co ai suoi piè la Maddalena. Il restauratore è stato il valente Ulisse Ribustini, il quale nel restaurarlo ha tenuto lo stesso processo che praticò l'anno scorso nella restaurazione del quadro rappresentante la Crocifissione di N. S. G. C. Vuolsi aggiungere che il giovane Fata ha messa l'opera sua in questo restauro con rafforzarne la parte posteriore del quadro d'un forte telone: La cornice del quadro è stata ridorata dal... [fehlt]“, ASPi, Memorie del monistero di S. Pietro di Perugia dal 30 luglio 1866 al 9 giugno 1885, S. 311, zit. nach Boccassini 1957, S. 188 Fn. 24.

4115 „30 ottobre 1883. Si è da pochi giorni messo mano alla ristaurazione di un'altra tela della scuola Veneta, rappresenta essa Gesù che scaccia i venditori del tempio. Il Robustini ne è parimenti il restauratore“, ASPi, Memorie del monistero di S. Pietro di Perugia dal 30 luglio 1866 al 9 giugno 1885, S. 311, zit. nach Boccassini 1957, S. 188 Fn. 25.

4116 „3 novembre 1883. Grazie a Dio, si procede con alacrità e buon successo nel ristauramento de' quadri della scuola Veneziana. Si è già ristaurato il quadro rappresentante Gesù che predica alle turbe, e si è rimesso al suo posto con el cornice ridorata. Vuolsi notare che la spesa di tali restauri è tutta a carico del Monastero. L'egregio Ulisse Robustini segnita ad essere il restauratore“, ASPi, Memorie del monistero di S. Pietro di Perugia dal 30 luglio 1866 al 9 giugno 1885, S. 312, zit. nach Boccassini 1957, S. 188 Fn. 26.

„13 novembre 1883. L'egregio Ulisse Robustini prosegue la ristaurazione dei quadri grandi della scuola Veneziana. Egli ha già compiuto il lavoro sopra un quinto quadro, il quale rappresenta Gesù che predica alle turbe. Il detto quadro è stato rimesso al suo posto con cornice ridorata“, ASPi, Memorie del monistero di S. Pietro di Perugia dal 30 luglio 1866 al 9 giugno 1885, S. 319, zit. nach Boccassini 1957, S. 188 Fn. 27.

4117 ASPi, Mazzo XXI, Nr. 6 (= Loncini, et al. 2014, S. 338, Nr. 24), zit. nach Boccassini 1957, S. 188, Fn. 28. Es bleibt bei der Formulierung Boccassinis unklar, ob sich die Vereinbarung tatsächlich auf die Auferstehung Christi bezog. S. auch Passalacqua 2014, S. 209.

vorzunehmen. Im Zuge der Restaurierungen Anfang des 20. Jahrhunderts malte Ribustini auch erst den Bart des heiligen Benedikt am Ordensbaum an der inneren Westwand, der bisher keinen solchen aufgewiesen hatte (Abb. 218, vgl. auch Abb. 219).⁴¹¹⁸

Eine weitere, erhebliche Veränderung des 19. Jahrhunderts in der Kirche S. Pietro aufgestellten Gemäldebestands betrifft schließlich das Sanktuarium. So wurde nun an der Stelle des zentralen Fensters im Chorpolygon jene, ursprünglich eventuell für die Cappella degli Angeli geschaffene⁴¹¹⁹ Himmelfahrt Benedikts von Benedetto Bandiera eingebracht, die auch heute noch dort zu sehen ist (Abb. 157, 433, 445 und 517). Dieses Bild wird nämlich an dieser Stelle erst seit Manari genannt, nicht aber beispielsweise bei Galassi, der ansonsten bemüht ist, den gesamten Gemäldebestand der Kirche S. Pietro aufzulisten.⁴¹²⁰ Offenbar ist das Fenster auch jetzt überhaupt erst vermauert worden, da man ansonsten davon ausgehen müsste, dass seit der Zerlegung des Perugino-Altars im Jahre 1751 die Mönche von S. Pietro für zirka einhundert Jahre lang eine unverdeckte, rohe Vermauerung im Zentrum ihres Chorpolygons hingenommen hätten. In diesem Zusammenhang ist auch zu beachten, dass Galassi und Orsini am Ende des 18. Jahrhunderts berichten, dass das Perugino-Altarwerk einmal an jener Stelle gestanden habe, „die heute vom mittleren Fenster eingenommen wird“ – nach der Entfernung von Peruginos Altarwerk im Jahre 1751 war im Scheitel des Chorpolygons also zunächst wieder ein Fenster zu sehen gewesen.⁴¹²¹

Als wahrscheinlichster Zeitpunkt für die Vermauerung und Reduktion des zentralen Fensters zur Einbringung des Benediktbilds ist die Verlagerung der Gian-nicola-di-Paolo-Lünette 1856/57 über die zentrale Tür des Frau Damiano da Bergamo zu sehen. Es ist sehr wahrscheinlich anzunehmen, dass zu diesem Zeitpunkt insgesamt der zentrale Bereich des Chorpolygons durch die Einbringung dieser zwei Bilder aufgewertet werden sollte und so die seit ca. 1852 laufende und gerade zu einem Ende kommende Restaurierung des Chorgestühls einen gestalterischen Höhepunkt erfahren sollte. Auf dem Bild des Besuchs Pius' IX. im Chor von S. Pietro scheint das Bild des Benedetto Bandiera auch bereits zu sehen zu sein (Abb. 591o). Damit hätte die insgesamt stark auf Authentizität und Konservierung abzielende Restaurierung des Chorgestühls neben den ohnehin schon vorhandenen ergänzenden Arbeiten im Bereich der zahlreichen *Lacunae* außerdem noch einen erheblichen schöpferischen, weiterentwickelnden Anteil gehabt. Erneut zeigt sich

4118 Boccassini 1957, S. 188, Fn. 29, mit Verweis auf einen Brief, den Professor Bianchini, ein Schüler von Ulisse Ribustini, dem Archivar von S. Pietro übergeben habe.

4119 S. o. Fn. 2550.

4120 Es ist hier dokumentiert durch Manari 1864b, S. 551; De Stefano 1902a, S. 31 (ohne Datierung) und Siciliani 1994, S. 45. Zur Möglichkeit, dass das Altarbild ursprünglich für die Cappella degli Angeli geschaffen worden sein könnte, s. o. S. 794 ff.

4121 „Codesto gran quadro [del Perugino] [...] stava collocato nell'alto del Coro, in quel sito appunto, che ora è occupato dal Finestrone di mezzo [...]“, Galassi 1774, S. 54f.; ähnlich bei Galassi 1778b, S. 59f., Orsini 1784, S. 32, und Galassi 1792, S. 49f.

also, dass eine Restaurierungskampagne doch immer auch eine Kirchenumgestaltung ist, die einen insgesamt neuen Zustand schafft.

**b) Einzug des Denkmalschutzparadigmas:
Die bestandserhaltenden und wiederherstellenden
Umgestaltungen der 1850er und 1860er und ihre
intellektuelle Fundierung durch Luigi Manari**

Das Kircheninnere von S. Pietro ist also insbesondere in den 1850er und 1860er Jahren zum Gegenstand umfassender Restaurierungsarbeiten geworden, die von ca. 1852 bis 1859 das Chorgestühl, ab 1854 diverse Malereien und von 1855 bis in das Folgejahr auch die Soffitte der Kirche betroffen haben. Dabei wurde die von den Äbten Pavoni und Penna im 17. und 18. Jahrhundert entwickelte Hängung der Gemälde im Kircheninneren allerdings stark verändert. Außerdem wurden neue Bildwerke in das Zentrum der Apsis eingebracht, zwei neue Zugänge im rechten Seitenschiff geschaffen, die Sebastianskapelle profaniert und die Josephskapelle geschaffen. Dabei handelte es sich um Umgestaltungen, mit denen der Kircheninnenraum aus ästhetischen und funktionalen Gründen fortentwickelt werden sollte.

An dieser Stelle soll es zunächst um die Restaurierungsarbeiten gehen, die, wie sich im Folgenden herausstellen wird, trotz ihres überwiegend auf Erhaltung des Vorgefundenen abzielenden Charakters erneut als eine Umgestaltungskampagne bezeichnet werden können. Den Kontext für diese zunächst einmal auf den Bestandserhalt zielenden Maßnahmen bildete eine Ausweitung des Kunst- und Kulturgutschutzes im Kirchenstaat des 19. Jahrhunderts, der damit erneut eine inneritalienische, ja, weltweite Avantgardestellung im staatlichen Denkmalschutz einnahm.⁴¹²² Dieses besondere legislative Bemühen im Kirchenstaat um einen kohärenten Denkmalschutz geht auf die Erfahrung aus der Zeit von um 1800 zurück, als die durch die französischen Feldzüge und Besatzungen finanziell unter Druck geratenen römischen Familien wichtige Kulturgüter auf den Kunstmarkt brachten, der zu einem Abverkauf wichtiger Kunstgegenstände in das Ausland führen würde. Es drohte damit weiterhin ein massiver Verlust des laut der „Briefe an Miranda“ von Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy ja unbedingt schützenswerten räumlichen Kontextes für die jeweiligen Kunstgegenstände und eine Verarmung der Kulturlandschaft des Kirchenstaats.⁴¹²³

Daher wurde am 2. Oktober 1802 zunächst das Editto Pamphilj des Kardinals Giuseppe Doria Pamphilj erlassen, das eine Handschrift (*Chirografo*) des Papstes Pius VII. mit Bestimmungen zum Kulturgutschutz im Kirchenstaat enthielt. In dieser Passage fasst das Edikt systematisch die Ergebnisse der Diskussion um die juristischen, ästhetischen und historischen Aspekte des Denkmalschutzes

⁴¹²² Masi 2020, S. 49–61; Passalacqua 2014, S. 215–217.

⁴¹²³ Masi 2020, S. 49 f. Zum Konzept des schützenswerten Originalkontextes für Kunstwerke von Quatremère de Quincy s. o. S. 1241 ff.

der jüngeren Vergangenheit zusammen. Aufbauend auf der bis in die Renaissance zurückreichenden Tradition des Schutzes von Antiken und Kunstgütern im Kirchenstaat organisierte das Edikt ein zunächst auf die Rom und ihre Umgebung konzentriertes, effektives staatliches Denkmalschutzsystem, dessen ausschließliche Zuständigkeit beim Kardinalkämmerer selbst angesiedelt wurde. Zentrale Punkte bildeten dabei ein grundsätzliches Ausfuhrverbot für Kunstgüter, eine Genehmigungspflicht für private archäologische Grabungen, ein Beschädigungs- und Abrissverbot für antike Gebäude und der Schutz der Integrität von Kunstgütern in Kirchen und ihren Nebengebäuden.⁴¹²⁴

Dieses System wurde am 7. April 1820 durch den Erlass des „Editto Pacca“ durch den Kardinalkämmerer Bartolomeo Pacca ausgeweitet.⁴¹²⁵ Dabei verblieb die volle und ausschließliche Jurisdiktion im Kunstgutschutz weiterhin beim Kardinalkämmerer selbst, dem nun jedoch eine Commissione di Belle Arti zur effektiven Umsetzung des Denkmalschutzes beigegeben wurde.⁴¹²⁶ Im Jahr 1848 sollte die zentrale Steuerung auf den Ministro dei Lavori Pubblici, del Commercio, delle Belle Arti, dell'Industria e dell'Agricoltura übertragen werden.⁴¹²⁷

Die zu schützenden Kulturgüter wurden im Editto Pacca nun deutlich weiter als noch im Editto Pamphilj gefasst; neben die Antiken und nachantiken Marmorwerke sollten laut Art. 20 des Editto Pacca nun auch Kunstwerke anderer Gattungen wie etwa der Malerei mit treten, „die den Niedergang, den Wiederaufstieg und die Geschichte der Künste“ belegen könnten („che possono illustrare il decadimento, il risorgimento e la storia delle Arti“). Als schützenswert wurden daher nun nicht mehr nur künstlerisch herausragende Werke, sondern auch solche mit bloßem (kunst)geschichtlichem Zeugniswert angesehen; damit wurde das Konzept der „Monuments“ (im Deutschen wohl am ehesten zu übersetzen mit „Denkmal“) von Quatremère de Quincy für den römischen Kulturgutschutz aufgegriffen.⁴¹²⁸

Besonders folgenreich war die in Art. 5 festgelegte Ausweitung des institutionellen Denkmalschutzes auf den gesamten Kirchenstaat: So waren nun auch in den Provinzen *Commissioni locali* und *Commissioni ausiliarie* zu bilden, die von der Commissione di Belle Arti abhängen und deren Wirkung auch in die Fläche ermöglichen sollten. Dabei sollten die Mitglieder der *Commissioni ausiliarie* auf die Einhaltung des Editto Pacca achten und zu diesem Zwecke über den Kardinallegaten oder den *Prelato Delegato* genau so wie die römische Kommission mit dem Kardinalkämmerer korrespondieren. Ausdrücklich in Bologna und Perugia sollte das sonst übliche Verfahren einer Auswahl der Kommissionsmitglieder durch den jeweiligen Kardinallegaten allerdings nicht gelten; vielmehr seien die *Accademie*

4124 Masi 2020, S. 50–53; Nuzzo und Dalla Negra 2010, S. 39–50. Das Edikt ist reproduziert bei <https://archive.org/details/chirografodellas00cath/mode/2up> (Zugriff am 16. März 2022).

4125 https://it.wikisource.org/wiki/Editto_sopra_le_antichit%C3%A0_e_gli_scavi (Zugriff am 16. März 2022).

4126 Masi 2020, S. 58; Nuzzo und Dalla Negra 2010, S. 61.

4127 Porfiri 2014, S. 217.

4128 Ibid., S. 215.

delle Belle Arti in der Vergangenheit hier so lobenswert aufgetreten, dass sie Vorschläge für die Besetzung der Kommission mit Mitgliedern aus ihren Reihen machen sollten. Mit dieser Bestimmung zur Schaffung von *Commissione ausiliarie* war weltweit erstmals eine Verwaltungsstruktur geschaffen worden, die die Mittel hatte, auch in der Fläche einen effektiven Denkmalschutz durchzusetzen. Für die genaue Umsetzung wurde in Art. 6 der Erlass von Ausführungsbestimmungen für die Denkmalschutzkommissionen angekündigt.⁴¹²⁹ Die auf diese Weise gebildeten *Commissione ausiliare* des Kirchenstaats sollten zum Vorbild für die *Commissioni consultative* im postunitarischen Italien werden – oft sogar mit unmittelbarer personeller Kontinuität.⁴¹³⁰

Das Editto Pacca legte jedoch bereits fest, dass die Basis für den Denkmalschutz eine Inventarisierung der jeweiligen Kulturgüter in allen Regionen des Kirchenstaats sein sollte. Hierzu wurden die kirchlichen wie auch die profanen Eigentümer von öffentlichen und lokalen Kunstsammlungen in Art. 7 verpflichtet, in doppelter Ausführung „eine ganz genaue und ausführliche Bekanntmachung“ („una esattissima e distinta Nota“) ihres Besitzes anfertigen und diese bei den Uffici della Camera Apostolica oder bei der Segreteria Generale delle Legislazioni hinterlegen. Nach einer Kontrolle würde eine der beiden Ausgaben dem jeweiligen Eigentümer zurückgegeben. Erstmals bildete so eine Inventarisierung des Kunstbesitzes in der Fläche die Basis des öffentlichen Kulturgutschutzes.⁴¹³¹

Das Editto Pacca verpflichtete die Kommissionen in Art. 9, die Eigentümer von Antiken regelmäßig zu visitieren und dem Kardinalkämmerer Kunstgüter zu nennen, die „wegen ihrer Kunst oder Gelehrsamkeit von einzigartigem oder berühmten Wert sind“ („Oggetti di Antichità [...] di singolare e famoso pregio per l'Arte o per l'Erudizione“). Dies hätte zur Folge, dass die Eigentümer dann gebunden („vincolare“) seien, diese Objekte nur im Inland und nur mit Erlaubnis des Kardinalkämmerers zu verkaufen. Alle anderen Kunstwerke durften laut Art. 12–14 nur dann ins Ausland verkauft werden, wenn der Kardinalkämmerer nach strengen Kriterien eine Erlaubnis erteilt und anschließend eine Genehmigung durch die Commissione di Belle Arti erfolgt sei, wobei 20 % Zoll zu zahlen seien. Ausgenommen von diesem grundsätzlichen Ausfuhrverbot waren laut Art. 21 dagegen Kunstwerke lebender Künstler, die zur Förderung der Kunstproduktion im Kirchenstaat noch dazu zollfrei exportiert werden konnten. Für private Ausgrabungen wurde des Weiteren nach Art. 25 eine Genehmigungspflicht angeordnet; wöchentlich war laut Art. 33 über dabei aufgefundene Objekte Bericht zu erstatten; über den Umgang mit diesen Objekten einschließlich einer Restaurierung hatte laut Art. 34 die jeweilige Kommission zu bestimmen. Es wurde nach Art. 40 verboten, antike Gebäude abzureißen oder zu beschädigen. Wann immer ein Grundeigentümer an einem auf seinem Grund befindlichen antiken Monument Verfallserscheinungen

4129 Vgl. zur Konstitution und dem Wirken der *Commissioni ausiliarie* Nuzzo und Dalla Negra 2010.

4130 Porfiri 2014, S. 222 Fn. 21 mit Verweis auf Bencivenni et al. 1987.

4131 Masi 2020, S. 58.

feststelle, habe er die Segreteria del Camerlengato zu informieren, die daraufhin die geeigneten Maßnahmen ergreifen würde (Art. 45). Außerdem wurde das bereits im Art. 9 des Editto Doria von 1802 verhängte Verbot, jegliche Kunstgegenstände aus kirchlichen Instituten zu entfernen, bekräftigt (Art. 53). Dieses Verbot traf ausdrücklich auch die Rektoren der Kirchen, und es wurden vorsorglich sämtliche anderslautenden päpstlichen Privilegien für ungültig erklärt; die Kommissionen hätten über die Einhaltung dieser Bestimmung zu wachen.⁴¹³²

Am 6. August 1821 wurden schließlich die Ausführungsbestimmungen für die *Commissioni ausiliarie* erlassen. Mit diesem „Regolamento per le Commissioni Ausiliarie di Belle Arti“ wurden die Kommissionen mit einem klaren Handlungsrahmen für ihr Wirken in ihren jeweiligen Territorien ausgestattet.⁴¹³³ Von zentraler Bedeutung für die hier betrachteten Zusammenhänge ist dabei die Bestimmung, dass Restaurierungen zukünftig bei den Kommissionen – also der Commissione di Belle Arti in Rom und die *Commissioni ausiliarie* in den Provinzen – zur Genehmigung vorgelegt werden müssten. Damit wollte man den schlechten Ergebnissen der zahlreichen amateurhaft ausgeführten Restaurierungen jener Zeit vorbeugen, die unterschiedliche Entitäten (einschließlich der Rektoren einzelner Kirchen unterschiedlicher Denomination) an ihrem Kulturgut hatten durchführen lassen.⁴¹³⁴

Die im Vorkapitel referierten Quellenfunde von Roberta Porfiri haben ergeben, dass sich die Mönche des Grauen Klosters bei der Restaurierung des Chorgestühls an die neuen Maßgaben zu einer staatlichen Aufsicht von Restaurierungen gehalten haben. So haben sie bei den staatlichen Behörden die Genehmigung für die Restaurierung eingeholt, das Vorhaben durch die lokale *Commissione ausiliaria* begutachten lassen, die notwendige Ministererlaubnis eingeholt, sich bei der

4132 Ibid., S. 58 f. Art. „53. Richiamando in vigore la Costituzione della Sa: Mem. di Sisto IV. e l'Art 9. dei Chirografo Sovrano del primo Ottobre 1802, rigorosamente proibiamo di togliere dalle Chiese pubbliche, e Fabbriche annesse, compresi anche i semplici Oratorj, i Marmi antichi scolpiti o lisci di qualunque sorta, le Pitture, Iscrizioni, Mosaici, Urne, Terre Cotte, ed altri Ornamenti, o Monumenti esposti alla publica vista, o ascosi e sepolti, ricordando che Sua Santità nel medesimo Chirografo per fare avere pieno effetto a questa proibizione, ha tolto ai Rettori o Amministratori delle sudette Chiese e Fabbriche annesse, ed Oratorj, di qualunque grado e dignità e di qualunque privilegio muniti, compresi anche i Rm̃i Cardinali Titolari e Protettori, e i Patroni o Laici o Ecclesiastici, le Congregazioni de' Vescovi e Regolari, del Concilio, della Disciplina Regolare ed altre, e lo stesso Em̃o Sig. Cardinal Vicario Generale di Sua Beatitudine in Roma, la facoltà di accordare sotto qualsivoglia ragione o pretesto alcuna licenza di levare dal loro luogo, e molto più di distrarre i detti ornamenti; la qual facoltà è unicamente a Noi riserbata, previo però l'esame e la relazione della Nostra Commissione in Roma, e rispettivamente delle Commissioni ausiliarie nelle Province“, Editto Pacca, zit. nach https://it.wikisource.org/wiki/Editto_sopra_le_antichit%C3%A0_e_gli_scavi (Zugriff am 16. März 2022).

4133 Masi 2020, S. 60. Leider konnte ich die Ausführungsbestimmungen nicht im Wortlaut einsehen. Nuzzo weist den ersten Entwurf des *Regolamento* nach als: ASR, Fondo del Camerlengato, tit. IV, P.I., B. 46 f. 445 und verweist auf spätere Editionen, darunter Mariotti 1892, Nuzzo 2020, S. 40 Fn. 81.

4134 Porfiri 2014, S. 217; Nuzzo und Dalla Negra 2010, S. 67.

Auswahl der Künstler weitgehend an deren Empfehlungen gehalten sowie eine laufende und abschließende Kontrolle der Restaurierung ermöglicht.⁴¹³⁵

Als treibende Kraft hinter der Restaurierung erschien zunächst der Prior des Klosters, Emanuele Lisi, der das Projekt beim Ministerium beantragt und eine staatliche Förderung beantragt hatte. Nachdem Lisi das Projekt wie von ihm angekündigt an den neuen Abt Placido Acquacotta weitergegeben hatte, verfolgte dieser die Realisierung der Chorgestühlsrestaurierung mit Leidenschaft. Dies lässt sich laut Porfiri aus Acquacottas Korrespondenz mit der Pontifikaladministration zu deren Finanzierung ablesen.⁴¹³⁶

Die *Commissione ausiliaria* hatte bei ihrer Begutachtung des Chorgestühls den Erhalt der Authentizität des ursprünglichen Bestands als herausragenden Wert für die Restaurierung hervorgehoben; so sollten „auch die kleinsten Überbleibsel des ursprünglichen Werks gewissenhaft gesichert werden“. Allerdings waren auch neue Hinzufügungen möglich; diese müssten jedoch meisterhaft so weit wie möglich an den ursprünglichen Bestand angeglichen werden.⁴¹³⁷ Roberta Porfiri sieht die Kommission damit auf der Höhe des aktuellen Denkmalschutz-Diskurses in Italien, der Anfang des Jahrhunderts zu dem Axiom gelangt war, dass die Basis jeder Restaurierung der Respekt vor der Authentizität des Werkes gelte, die es unbedingt zu erhalten gäbe. Erstmals wurde damit die bisherige Selbstverständlichkeit einer stilangleichenden Reintegration von *Lacunae* infrage gestellt und die Eigenständigkeit von authentischen Fragmenten zugelassen.⁴¹³⁸ Das bedeutete laut Porfiri allerdings keineswegs, dass nunmehr keine ergänzenden, den intakten Eindruck eines Kunstwerks wiederherstellenden Restaurierungen („restauro integrativo“) und stattdessen nur noch „philologische“ Eingriffe mit dem bloßen Ziel einer Konservierung des authentischen Bestands zerfallsbedrohter Kunstwerke möglich gewesen seien. Vielmehr habe man im Kirchenstaat auch weiterhin mimetische Restaurierungen, also die erfinderische Schließung verlorener Partien, für zulässig erachtet, dies allerdings von Fall zu Fall rechtfertigen und in einer besonders gekonnten Weise ausführen müssen – also durch einen Restaurator, der in der Lage war, dem Originalstil und der Originaltechnik gleichzukommen, sodass der Übergang von Altem zu Modernem absolut unsichtbar sein würde. Als Zäsur habe in dieser Frage laut Porfiri Antonio Canovas Weigerung gegolten, im Jahr 1816 den Parthenongiebel zu restaurieren, die der Bildhauer damit begründete, dass

4135 Porfiri 2014, S. 221, 223 und 225 f.

4136 Porfiri 2014, S. 2018 Fn. 12 mit Verweis auf ASR, Ministero Commercio e Lavori Pubblici, b. 371 und ASPi, Mazzo CXX (= Lonzini, et al. 2014, S. 367 f., Nr. 98).

4137 Porfiri 2014, S. 222 zitiert – allerdings ohne nähere Lokalisierung – aus dem entsprechenden Gutachten: „noi saremmo di avviso che scrupolosamente venisse conservato anche il minimo vestigio superstite dell'opera antica e che il nuovo fosse maestrevolmente a quella innestato applicandogli una tinta che lo facesse scorgere il meno possibile all'occhio del riguardante“.

4138 Porfiri 2014, S. 223 mit Verweis auf Rossi Pinelli 1996.

kein moderner Künstler in der Lage sei, die stilistische Perfektion der Originale des Phidias zu erreichen.⁴¹³⁹

Damit war es also ausdrückliches Ziel, nachträgliche Hinzufügungen nicht etwa ostentativ herauszustellen, um so jedem Betrachter das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein authentischer Formfindung unmittelbar vor Augen zu führen, wie dies Camillo Boito 1883 in der einflussreichen „Carta del Restauro“ fordern würde.⁴¹⁴⁰ Vielmehr schlug offenbar das Ziel der Ermöglichung des Gesamterlebens eines historischen Kunstobjekts in der ursprünglich intendierten Erscheinung das Ziel einer Zurschaustellung von Authentizität und die „philologische“ Verpflichtung, nachempfundene Teile von authentischen zu trennen. Allerdings unterschied sich die durch die Peruginer *Commissione ausiliaria* und damit die Accademia di Belle Arti vertretene Position Haltung eines gewissenhaften Erhalts und der Nichtveränderbarkeit der erhaltenen authentischen Teile („che scrupolosamente venisse conservato anche il minimo vestigio superstite dell’opera antica“) deutlich von der gleichzeitig und teils noch bis in das frühe 20. Jahrhundert im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und im Deutschen Reich geübten historistischen Restaurierungspraxis, die nicht nur durch einen Stilpurismus, sondern auch durch eine Bevorzugung eines intakten Bauwerks in historischen Formen gegenüber dem Erhalt etwaiger erhaltener authentischer Fragmente gekennzeichnet war. Als Beispiel mag hier die Rekonstruktion der Burg Dankwarderode in Braunschweig durch Ludwig Winter im Auftrag Prinz Albrecht von Preußen dienen, in deren Zuge zwischen 1887 und 1906 sämtliche (!) erhaltenen romanischen Bauteile eliminiert wurden, um die Ruine, die man zuvor ohnehin schon stilreduzierend von sämtlichen Überformungen der Renaissance und des Barock befreit hatte, wieder auf einen vermuteten romanischen Ursprungszustand in Form eines intakten Bauwerks zurückzuführen.⁴¹⁴¹ Vor diesem Hintergrund, dem noch zahlreiche (auch zeitlich frühere) weitere Beispiele aus dem Reich angefügt werden könnten,⁴¹⁴² erscheint der bei der Restaurierung des Chorgestühls in S. Pietro geübte Respekt vor der Authentizität seiner erhaltenen ursprünglichen Teile bemerkenswert; die altersbedingt Fragmentarisierung und Patinierung, also der Erhalt des Gesamtobjekts in seinem vorgefundenen durch physiologische Alterungsprozesse erreichten Zustand erscheint den Zeitgenossen in Perugia dagegen nicht als schützenswerte historische Schicht. Wie die folgenden Überlegungen ergeben werden, bedeutet dies jedoch nicht, dass im Kircheninneren von S. Pietro im 19. Jahrhundert auch

4139 Porfiri 2014, S. 223.

4140 S. u. S. 1384 ff.

4141 Hubel 2019, S. 70–73.

4142 Ibid., S. 64–70; Hubel nennt beispielsweise die Stilpurifizierung der Münchner Frauenkirche, die teils durch die Zerstörung barocker Ausstattung und die Einbringung neogotischer Einrichtungsgegenstände bewirkt wurde (1858–1868 unter dem Architekten Matthias Berger) und die zahlreichen vom Architekten August von Essenwein (1831–1892) umgestalteten Kircheninnenräume, bei denen etwa im Falle des Braunschweiger Doms erhaltene mittelalterliche Fassungen übermalt wurden, damit diese in ihrer Fragmentarisierung und Patinierung nicht den Gesamteindruck einer in frühgotischem Stil einheitlich neu eingerichteten Kirche störten.

spätere bewusste künstlerische Überformungen eines Ursprungszustands als nicht schützenswert betrachtet wurden, wie dies allerdings in der historistischen, auf Stilpurifizierung gerichteten Restaurierungspraxis im Reich im 19. Jahrhundert an zahlreichen Stellen der Fall gewesen war.

Bei dem Chorgestühl hat laut Porfiri ohnehin noch ein weiteres Motiv hinter der spezifischen Ausgestaltung seiner Restaurierung Mitte des 19. Jahrhunderts gestanden, nämlich die Wiederherstellung seiner Funktionalität als Ort der monastischen Liturgie. Schon deshalb hätten laut Porfiri auch strukturelle Lücken durch neue Hinzufügungen geschlossen werden müssen – aber eben auch hier in Form einer besonderen stilangleichenden Perfektion, deren Errichtung in historischer Plausibilität durch die teilweise Serialität der Stallen allerdings stark erleichtert war. Aus den Zielen einer möglichst nachhaltigen Konservierung und perfekten stilangleichenden Wiederherstellung ergab sich die besondere Wichtigkeit einer Durchführung durch technisch fähige und im Renaissancestil besonders geschulte Künstler, die durch eine entsprechende Personalempfehlung durch die *Commissione ausiliaria* sichergestellt werden sollte und durch deren weitgehende Einhaltung vonseiten der Mönche von S. Pietro auch weitgehend erreicht wurde.⁴¹⁴³

Die Restaurierung des Chorgestühls von S. Pietro von ca. 1852–1858 war damit vollständig nach Maßgabe der überaus fortschrittlichen Denkmalschutzgesetzgebung im Kirchenstaat und nach Maßgabe der neuesten Erkenntnisse und Überzeugungen eines sach- und fachgerechten Denkmalschutzes erfolgt. Für die ungefähr gleichzeitige Restaurierung zahlreicher Gemälde im Kircheninneren von S. Pietro galt dies allerdings nur eingeschränkt. So hatten die zur Begutachtung der Chorgestühlsrestaurierung direkt durch die römische Commissione Generale Consultativo entsandten Vertrauenspersonen Tommaso Minardi und Luigi Grifi ja gerügt, dass die Mönche einige Gemälde durch Carlo Fantacchiotti hatten restaurieren lassen und die Peruginer *Commissione ausiliaria* zu einer Unterbindung derartigen eigenmächtigen Vorgehens für die Zukunft ermahnt.

Allerdings scheint Fantacchiotti dennoch zumindest die Restaurierungsstandards einer gekonnten Stilangleichung bei der Schließung von *Lacunae* eingehalten zu haben. Jedenfalls erschien er Luigi Carattoli aufgrund seiner Ausbildung an der von Tommaso Minardis Gedankengut beeinflussten Peruginer Akademie und seinem langen Aufenthalt im Studio von Luigi Cocchetti in Rom, wo er unter anderem mit Nazarenern in engen Kontakt gekommen war, als der „legitimierteste“ („più legittimitato“) Künstler, um direkt an den „göttlichen“ („divini“) Bildern der Renaissance zu arbeiten.⁴¹⁴⁴ Dass diese mimetischen Restaurierungen, deren Motiv letztlich wohl vor allem in der Wiederermöglichung eines Genusses teilbeschädigter Kunstwerke lag, teils recht weit gehen konnten, zeigen die Restaurierungen Fantacchiottis Arbeiten an den heute auf den ersten Blick unbeschädigt erscheinenden

4143 Porfiri 2014, S. 223.

4144 Zit. nach Porfiri 2014, S. 228, dort allerdings ohne genaue Fundstelle; wahrscheinlich stammen Carattolis diesbezügliche Ausführungen aus dem von Porfiri ansonsten zitierten Artikel aus „L'Osservatore del Trasimeno“ vom 3. Januar 1855 (vgl. Porfiri 2014, S. 221 Fn. 20).

Petrus- und Paulusbildern des Orazio Alfani an der inneren Westwand von S. Pietro. Diese Bilder hatten sich zuvor ja in einem derart ruinösen Zustand befunden, dass sie bereits mit anderen Bildern verdeckt gewesen waren.

Diese wie auch andere Bilder in S. Pietro waren vor der Restaurierung durch Mariano Guardabassi und Silvio Pampaglini auf Leinwand übertragen worden – eine Maßnahme, die laut Roberta Porfiri bereits seit Anfang des 19. Jahrhunderts von staatlichen Restaurierungsbehörden eigentlich immer seltener praktiziert worden war, da sie ja einen massiven Eingriff in die mittlerweile sehr geschätzte Authentizität des Originalbefunds darstellte.⁴¹⁴⁵ An dieser Stelle führte die Eigenmächtigkeit des Klosters S. Pietro bei der Restaurierung seiner Bildwerke zu einer besonderen Abweichung von den allgemein geltenden Restaurierungsstandards. Wie ein im Vorkapitel referierter Passus aus den Chroniken des Klosters ergibt, scheinen die Leinwandübertragungen auf eine besondere Initiative des Priors und späteren Abts (1861–1873) Paolo Melchiorri zurückgegangen zu sein.⁴¹⁴⁶

Als Motiv für die Nichteinhaltung des im Editto Pacca festgelegten Genehmigungs- und Kontrollverfahrens bei der Restaurierung von Bildwerken mag vor allem eine Rolle gespielt haben, dass das Kloster – anders als beim Chorgestühl – an dieser Stelle nicht auf staatliche Zuschüsse angewiesen war. So hatten sich die Restaurierungen Fantacchiottis durch das Kloster ja allein durch die Bereitstellung von Kost und Logis für dessen große Familie ermöglichen lassen. Ob und wie die Restaurierung der Soffitte genehmigt und finanziert worden war, ist derzeit nicht bekannt.

Dies gilt auch für den Großteil der Restaurierungen, deren malerischen Anteil der Peruginer Malereiprofessor Ulisse Ribustini zwischen 1882 und 1904 an den Leinwandgemälden des Antonio Vassillacchi vornahm. Diese Restaurierungen wurden von den Mönchen von S. Pietro finanziert und nach Ausweis der entsprechenden Memorialberichte auch als ein übergreifendes, alle Leinwandbilder des Aliense umfassendes Projekt angesehen. Lediglich für ein einzelnes Bild (der Ordensbaum? die Geburt Christi? die Taufe Christi? die Hochzeit zu Kana? der Einzug in Jerusalem?) ist für den 29. Dezember 1903 wie oben berichtet eine Restaurierung durch das Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti nell'Umbria überliefert.

Aus den oben nach Giorgia Boccassini zitierten Memorialberichten lässt sich rekonstruieren, dass bei den Restaurierungen zunächst immer eine für den Betrachter zumeist unsichtbare technische Restaurierung auf der Rückseite der Bilder erfolgte, um diese dauerhaft zu konservieren. Dabei handelte es sich um neue Unterfütterungen der unter anderem durch inadäquate Restaurierungen des 18. Jahrhunderts stark beschädigten und gefährdeten Leinwände. Diese Restaurierungen erwiesen sich laut Paola Passalacqua teils als so gut gemacht, dass die beiden westlichsten Gemälde bei ihrer Restaurierung um 2010 nicht einmal abgenommen werden mussten. Wie bei dem Chorgestühl ist im technischen Bereich für die

4145 Ibid., S. 229 meL.

4146 Zu Melchiorri vgl. Elli 1994, S. 349.

Denkmalpflegepraxis des 19. Jahrhunderts also eine starke Professionalisierung zu konstatieren.

Hinzu kam anschließend jeweils eine Restaurierung der Maloberfläche. Zur Rekonstruktion der dabei geübten Restaurierungsstrategie und -standards ist jener Bericht besonders aufschlussreich, den die Chroniken des Klosters für die Mitte 1882 erfolgte Restaurierung von Jesu Wiederauferstehung geben. Danach hatte Ulisse Ribustini auf die Bilder zunächst einen dünnen Firnis auftragen, um die durch Alterungsverdunklung unsichtbaren Malschichten wieder lesbar zu machen. Damit trat zum Akt der Konservierung nun eine Erschließungsmaßnahme der authentischen Malschichten. Anschließend habe Ribustini mit der Palette „begonnen, auf die Spuren alles Verschwundene zu malen, wobei er mit gewissenhaftester Treue den Charakter der alten Malerei und die Malweise des Autors bewahrte. Der Restaurator hat geglaubt, dass er auf diese Weise das Bild zum Leben erwecken könne: weil das Bild (und mit ihm die anderen Bilder des Mittelschiffs) tatsächlich dafür gemacht worden war, die die erwähnten Wände der Kirche zu schmücken, hätte man diese Zweckbestimmung nicht erreichen können, indem man es wieder an seinen Ort hängt und dabei lediglich einfache Retuschen an den geflickten Stellen vornimmt („Si è prima rifoderato, poi gli si è data una mano di vernice d’Amer sopraffina per cavarne ciò che dal tempo era stato illeso attociò, il pittore con la tavolozza ha cominciato a dipingere sopra le tracce tutto il disparito, conservando con la più scrupolosa fedeltà il carattere della vecchia dipintura e della maniera dell’autore. Il restauratore ha creduto far così per tonare il quadro a vita: dacché questo essendo (e così gli altri della detta navata) fatto propriamente per decorare le mentovate pareti della chiesa, non si sarebbe ottenuto l’intento col rimetterlo al suo posto mediante il semplice ritoccamento nelle parti rattoppate“).⁴¹⁴⁷

Grundsätzlich muss man mit Passalacqua in der Erschließungsmaßnahme durch den Auftrag von Firnis eine Art philologischen Restaurierung sehen, bei der der authentische Bestand nicht angetastet wurde. Zu berücksichtigen ist dabei allerdings, dass Alienses Bilder wie oben bemerkt ursprünglich keinen Firnis besaßen; insofern wird zwar der originale Malinhalt erschlossen, nicht aber Alienses ursprüngliche Methodik bewahrt. Der nächste Restaurierungsschritt erinnert an die beim Chorgestühl geübte Strategie: Wie bei dem Chormobiliar wurde der authentische Malbestand respektiert, jedoch weder eine Patinierung (Reinigung der Maloberfläche! Auftrag von nicht authentischem Firnis!) noch eine Fragmentierung (Füllung der *Lacuna*!) der Maloberfläche toleriert, sodass die verlorenen Bereiche auch bei den Bildern des Antonio Vassilacchi durch eine möglichst perfekt stilangleichende mimetische Restaurierung gefüllt werden sollten.⁴¹⁴⁸

Hintergrund dieser Strategie war laut Passalacqua, dass zu jener Zeit auch im Bereich der Malerei das Ideal eines unbeschädigten Erscheinungsbilds gegolten habe, um dem Betrachter einen ungestörten Kunstgenuß zu ermöglichen.⁴¹⁴⁹ Auch

4147 S. o. Fn. **4113**.

4148 Passalacqua 2014, S. 208.

4149 Ibid., S. 208 f.; sie verweist an dieser Stelle auf Bordone 1998, S. 21.

im zitierten Memorialeintrag wird das Restaurierungsziel ausdrücklich genannt: Rekonstruiert werden soll der ursprünglich von Aliense intendierte Eindruck bzw. der von ihm intendierte Zweck des Schmucks der Langhauswände, weshalb es eben nicht ausreiche, bei der Sichtbarmachung der Überreste von Alienses authentischen Malbereichen stehenzubleiben. Anders gewendet: Das bei den Restaurierungen in S. Pietro im 19. und an der Wende zum 20. Jahrhundert geübte Konzept der Authentizität ist ein anderes als das der aktuellen, in diesem Punkt vor allem auf Camillo Boito zurückgehenden Restaurierungspraxis: Während man damals in S. Pietro die ursprüngliche funktionale und ästhetische Intention des Künstlers als das Authentische ansah, für das im Notfall originale Malschichten und Techniken zu opfern seien, begreift man heute als wahrhaft authentisch das vom ursprünglichen Künstler Geschaffene und im historischen Verlauf Hinzugetretene (jeweils in seiner ursprünglichen Materialität) und opfert dafür notfalls das vom Künstler ursprünglich intendierte Erscheinungsbild inklusive der Integrität des Kunstwerks, seiner Farbigkeit und des ursprünglichen Raumeindrucks.

Dabei meinten es die Protagonisten des 19. Jahrhunderts mit der Authentizität des vom Künstler intendierten ursprünglichen Erscheinungsbilds durchaus ernst – es bestand offenbar ein Vertrauen darin, dass stilistisch und technisch hinreichend ausgebildete Künstler in der Lage waren, dieses ursprüngliche Erscheinungsbild zu ermitteln bzw. hinreichend authentisch zu evozieren. Aus diesem Grund hatte man beim Chorgestühl ja die besten Holzkünstler Perugias beschäftigt und bei Carlo Fantacchiotti dessen puristische Ausbildung geschätzt, und deshalb agierte im Falle der Restaurierung der Aliense-Bilder mit Ulisse Ribustini ein äußerst renommierter Maler (und nicht etwa ein spezialisierter Restaurateur), dem man zutraute, zu einer Neuerfindung vergangener Malschichten im Stile des ursprünglichen Malers in der Lage zu sein. Auch in der Auswahl des mit der Restaurierung beauftragten Künstlers besteht also eine Analogie zum Vorgehen sowohl beim Chorgestühl als auch bei der Restaurierung der übrigen Bilder durch Carlo Fantacchiotti. Die mechanischen Arbeiten an den Leinwänden Alienses übernahm dagegen Tommaso Fata aus Gubbio. Die Resultate dieser Restaurierungskampagnen traten bei der Untersuchung der beiden jeweils westlichsten Gemälde an den beiden Hochschiffwänden von S. Pietro als dicke harzige Firnissschichten und ausgedehnte, mittlerweile stark verdunkelte Neu-malungen in Öl in Erscheinung, wobei sich die Restaurateure des 19. Jahrhunderts ganz im Stile Alienses einer dunklen Untermalung bedienten. Die sichtbaren Restaurierungen Ribustinis erwiesen sich damit als weniger nachhaltig als die technischen Ertüchtigungen der Leinwände durch Tommaso Fata.⁴¹⁵⁰ Außerdem muss bemerkt werden, dass Ulisse Ribustini und die Mönche von S. Pietro an einer Stelle deutlich von dem von ihnen vertretenen Restaurierungsideal einer Wiederherstellung des ursprünglichen Erscheinungsbilds abwichen: So fügte Ribustini dem heiligen Benedikt am Fuß des Ordensbaums jenen Bart hinzu, der auch heute noch zu sehen ist,

4150 Ibid., S. 209. Paola Passalacqua entnimmt ihre Informationen der Memorialliteratur des Archivio di S. Pietro, nennt aber nicht die genauen Fundstellen. Diese finden sich bei Bocassini 1957, S. 186–188 und werden im vorliegenden Text weiter oben an entsprechender Stelle reproduziert.

obwohl er von Aliense nie intendiert oder gemalt worden war. Möglicherweise wich dessen Darstellungsweise so deutlich von der Sehgewohnheit der Mönche ab, dass sie an dieser Stelle das von ihnen als korrekt empfundene Decorum höher bewerteten als ihr eigenes Authentizitätskonzept.

Anwesend war bei den seit den 1850er Jahren erfolgten Restaurierungen bereits der spätere Abt Luigi Manari (reg. 1883–1890). Möglicherweise war er auch seit frühester Zeit intensiv in die Planung und Durchführung der Restaurierungen eingebunden, lieferte er doch in seinem 1864 und 1865 erschienenen „Cenno Storico“ und den dazugehörigen „Documenti e note“ von 1865 und 1866 eine umfassende kunsthistorische und kunstkritische Bestandsaufnahme des Kircheninneren von S. Pietro, deren Kernaussagen sich mit den Zielen der kurz zuvor durchgeführten erheblichen Umgestaltungen am Kircheninneren von S. Pietro zu decken scheinen. Am Anfang seiner Artikelserie entfaltet er in einem sich über drei Kapitel erstreckenden Aufsatz so detailliert und fundiert wie niemals zuvor die Geschichte der Ausstattung von S. Pietro und damit die Frage, wie das Kircheninnere zu dem geworden ist, wie es sich dem Zeitgenossen Manaris präsentiert hat. Die kurz vor Abfassung des Textes erfolgten Restaurierungen reiht er dabei bewusst in diese Entwicklungsgeschichte mit ein und setzt sie an deren Ende. Damit liefert Manari für die teilweise bereits abgeschlossenen, teilweise aber noch laufenden Restaurierungsarbeiten im Kircheninneren von S. Pietro eine intellektuelle, geradezu programmatische Begründung.⁴¹⁵¹

Ein Spezifikum seiner Kunstgeschichte des Kircheninneren von S. Pietro ist, dass Luigi Manari, mit Leopold von Ranke gesprochen, die einzelnen in S. Pietro wirksam gewordenen Kunstepochen alle jeweils in gleicher Weise als „unmittelbar zu Gott“ erscheinen.⁴¹⁵² Anders gesprochen: Manari betrachtet alle Epochen und ihre Beiträge zur Kircheninnenraumgestalt von S. Pietro als gleichwürdig und lehnt daher die ausschließlich geschmacklich begründete Entfernung der Erzeugnisse einer bestimmten Kunstepoche aus dem Kircheninneren von S. Pietro rundweg ab. Dies wird insbesondere bei seiner Beschreibung der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 deutlich, die er insgesamt dem von ihm als „irres Jahrhundert“ („secolo delirante“) bezeichneten Seicento zuordnet. Er kritisiert „den Hochmut des Seicento, das, indem es seine Vergnügungen in Kartuschen und ganz ungebremstem Manierismus ausgelebt hat, die Keuschheit und elegante Einfachheit des Cinquecento und der Jahrhunderte davor missachtete. Und doch hätte es ausgereicht, wenn die anderen Werke, die durch jenes irre Jahrhundert verloren gingen, alle auf uns gekommen wären!“ („[...] la boria del Seicento che facendo

4151 Manari 1864a, 1864b und 1865a.

4152 „Ich aber behaupte: jede [sic] Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem Eigenen selbst [sic]. Dadurch bekommt die Betrachtung der Historie, und zwar des individuellen Lebens in der Historie, einen ganz eigentümlichen Reiz, indem nun jede Epoche als etwas für sich Gültiges angesehen werden muß und der Betrachtung höchst würdig erscheint“, *Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten*, Erster Vortrag vom 25. September 1854, in: Ranke [19. Jh.] ed. Schieder und Berdin 1971, S. 60.

sue delizie i cartocci ed il più sfrenato manierismo, la castigatezza e la elegante semplicità del cinquecento e de' secoli a questo innanzi disprezzava. Eppure assai sarebbe stato se le altre opere, alle quali per ventura perdonò quel secolo delirante, fossero sino a noi pervenute tutte!⁴¹⁵³ Hier kritisiert Manari also zwar einerseits den Geschmack des 17. Jahrhunderts;⁴¹⁵⁴ was ihn jedoch tatsächlich erst entrüstet, ist seine (nach Erkenntnissen der vorliegenden Untersuchungen wohl einzuschränkende) Annahme, dass sich dieses Jahrhundert mit der Umgestaltungskampagne von um 1600 über die früheren Kunstepochen erhoben habe, indem es, wie Manari überzeugt war, zahlreiche Kunsterzeugnisse früherer Epochen beseitigt habe. Sie stehen für Manari damit auf der gleichen Stufe wie die französischen Invasoren, deren Requisitionen und die Kunstzerstörungen in S. Pietro und in Umbrien er gleich darauf kritisiert.⁴¹⁵⁵ Weitere Zerstörungen dauern für Manari, wie er weiter berichtet, jedoch noch an, und zwar begangen durch Unterlassung: Er ruft zu einer sofortigen Restaurierung der Kunstschatze in den Gebäuden des Perugia umgebenden Landes auf, damit die zahlreichen, kurz vor dem Vergehen stehenden Objekte noch gerettet werden können.⁴¹⁵⁶

Es scheint nun, als wären die in den 1850er und 1860er Jahren im Inneren von S. Pietro realisierten Restaurierungen genau diesen Leitlinien gefolgt: So haben die Mönche von S. Pietro und dabei namentlich Emanuele Lisi, Placido Acquacotta, Paolo Melchiorri und Luigi Manari hier offenbar den Requirierungen und Zerstörungen von um 1800 und der Gleichgültigkeit mancher Zeitgenossen gegenüber ihrem Kunsterbe eine umfassende, bewahrende Maßnahmenkampagne entgegengesetzt, die das geschichtlich gewordene, künstlerisch gestaltete Innere von S. Pietro erhalten (Konservierung) und in weiten Teilen auch wieder zu seinem alten, strahlenden Glanz verhelfen sollte (Entfernung von Alterungsspuren, mimetische Restaurierung). Es scheint also, als müsste man Manaris kunsthistorische Arbeiten von 1864 und 1865 als die intellektuelle Bekrönung dieser zuvor begonnenen übergreifenden, auf die Bewahrung der Erzeugnisse aller früheren Zeiten abzielenden Kampagne im Inneren von S. Pietro ansehen. Während die Mönche zuvor durch aktives Tun für die Erhaltung der Kunstschatze gesorgt haben, möchte Manari nun mit dem „Cenno Storico“ und der folgenden, offenbar auf Vollständigkeit abzielenden Transkript-Edition der kunsthistorischen Quellen zum Kirchenbau in schriftlicher Form ihr Gewordensein erklären und die hierfür notwendigen Quellen bereitstellen, um so die möglicherweise in Teilen mangelnde Wertschätzung für das Kircheninnere von S. Pietro auch mit dem Mittel wissenschaftlicher Publikation so weit wie möglich zu steigern.

4153 Manari 1865b, S. 160.

4154 Dies tut er auch bereits an anderer Stelle mit scharfen Worten und mit einer Begründung, die die geschmacklichen Irrtümer beinahe als moralisches Versagen erscheinen lässt: „Come sai, o lettore erudito, il seicento non che alle lettere volse reo alle arti per quel licenzioso passar che elle fecero i confini del bello e andar quindi nel falso, nell'esagerato ed in un eccessivo lussureggiare di ornamenti“, Manari 1865a, S. 52.

4155 Manari 1865b, S. 160 f.

4156 Marengi 1916, S. 161.

Abschließend bemerkt Manari, dass die von den Mönchen von S. Pietro unternommene Mission keinesfalls abgeschlossen sei und fasst sie dabei noch einmal zusammen. So würden die Kunstobjekte auch weiterhin altern und einige Bilder in S. Pietro bereits kurz vor dem Vergehen stehen, weshalb Folgendes gelte: „Die Mönche, die die Erben des Geistes ihrer Vorgänger sind und nicht die Mission vergessen haben, die noch nicht abgeschlossen ist, also den Geist und die Mission der Bewahrung aus Respekt gegenüber den edlen Künsten, spüren jetzt die Pflicht zu restaurieren. Daher haben sie dieses Werk begonnen und gedenken es eifrig weiterzuverfolgen und abzuschließen, wenn sich ihnen nur nicht irgendein Unglück entgegenstellt“.⁴¹⁵⁷ Damit sieht Luigi Manari die Mönche von S. Pietro also in der Verantwortung für den Denkmalschutz und die Denkmalpflege im eigenen Kirchengebäude.

Man muss in den zur Zeit Manaris unternommenen Maßnahmen in S. Pietro nun einerseits tatsächlich eine ebensolche Umgestaltungskampagne sehen wie in der von um 1600 oder der Errichtung und Fortentwicklung der Bildergalerie in S. Pietro um die Mitte des 17. und des 18. Jahrhunderts, weil hier durch die Mönche von S. Pietro die Innenraumgestalt von S. Pietro umfassend und zielgerichtet verändert wurde.⁴¹⁵⁸ Sie unterscheidet sich jedoch in ihrer Ausrichtung von den vorhergehenden, weil sie in ihren bewusst reflektierten Anteilen auf die Bewahrung der Kunsterzeugnisse der Vergangenheit abzielt; in Manaris Schriften wird das Wort „restaurare“, das die vorhergehenden Schriftsteller und Quellen zu S. Pietro nie gebraucht haben, zentral. Diese Überzeugung, dass Manari und seine Zeitgenossen als Erben der früheren Epochen alle künstlerischen Erzeugnisse der Vergangenheit zu bewahren hätten, ging sogar so weit, dass er die Ausstattungsteile des Seicento nicht entfernen ließ, wie es in anderen Kirchen geschehen ist, um auf einen fiktiven originalen Zustand des Cinquecento hin „zurückzurestaurieren“. Es zeugt von einer besonderen Größe und intellektuellen Stringenz im Vorgehen Manaris, dass er die Resultate der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 sogar vielmehr restaurieren ließ, obwohl er sie auf das Schärfste sowohl geschmacklich als auch moralisch⁴¹⁵⁹ kritisierte, und obwohl diese Kunstepoche ihrerseits vorgeblich die Kunst früherer Zeiten weggedrängt hatte. Dass dieses Vorgehen zumindest im Vergleich mit den gleichzeitigen historistischen, auf Stileinheit und Stilpurifizierung gerichteten Restaurierungspraktiken im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation steht, ist bereits herausgearbeitet worden.

4157 „Ma, com'è il destino di tutte le opere umane, le cose belle di questo tempio vanno invecchiando, ed alcune pitture accennano a vicino deperimento. I monaci eredi dello spirito de' loro maggiori e non immemori della missione per essi compiuta, spirito e missione di conservazione rispetto eziandio [sic] alle gentili arti, sentono ora il dovere di restaurare. Ecco essi hanno incominciata l'opera e di proseguirla alacramente e compierla felicemente intendono, purchè qualche sinistro non si opponga al loro buon volere“, Manari 1865a, S. 63.

4158 S. o. die Überlegungen zu Restaurierungen als Kirchenumgestaltungen am Ende des Kapitels I.2.d).

4159 S. o. Fn. 4154.

Während in den vorherigen Umgestaltungskampagnen also immer angestrebt worden war, die Innenraumgestalt künstlerisch fortzuentwickeln, wurde die Berechtigung für eine solche Fortentwicklung für das eigene Handeln nun ausdrücklich grundsätzlich negiert und die Konservierung und Restaurierung der Erzeugnisse sämtlicher früherer Kunstepochen zentralgestellt. Insofern der gesamte Kircheninnenraum von S. Pietro mit Kunsterzeugnissen früherer Epochen bedeckt ist, ist es mit der von Manari formulierten Maxime der unbedingten Erhaltung der Vergangenheit durch ihre Erben nun dem Grunde nach unmöglich geworden, dem eigenen Kircheninneren bewusst genuin neue Erzeugnisse der eigenen Epoche hinzuzufügen. Der Kircheninnenraum von S. Pietro wird auf diese Weise im Zuge eines von Manari neu entwickelten Denkmalpflegeparadigmas trotz seiner fortdauernden liturgischen Nutzung übergreifend museal; eine künstlerische Fortentwicklung erscheint ausgeschlossen.

Dies ist eine Haltung, wie sie auch heute noch wesentlich den Umgang mit vorgefundenen Kircheninnenräumen in Italien dominiert und ältere Kirchen – von wenigen Ausnahmen wie etwa S. Fedele in Mailand abgesehen (Abb. 1581)⁴¹⁶⁰ – zumindest in Bezug auf die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände weitgehend in jenem Zustand konserviert, in dem sie im 19. Jahrhundert angelangt waren. Auf diese Weise gewinnt der heutige Betrachter einen Einblick in das Aussehen von Kirchen zu einem früheren Zeitpunkt; gleichzeitig verlieren die Kirchen so aber einen direkten Bezug auf die Gegenwart des Betrachters seit dem 19. Jahrhundert. Insofern sind in der hier von Manari vertretenen Ideologie alle Zeitalter „unmittelbar zu Gott“ – bis eben auf die eigene Zeit (bzw. jene seit der Mitte des 19. Jahrhunderts), die sich selbst nun nur noch sehr eingeschränkte Rechte zubilligt, den Raum entsprechend ihres Geschmacks und ihrer Nutzungsbedürfnisse fortzuentwickeln. Mit anderen Worten: Mit seiner elaborierten theoretischen Begründung, die in ihrer Reflektiertheit an sich schon ein qualitativer Unterschied zu den Umgestaltungen der vorangegangenen Zeiten in S. Pietro darstellt, bejaht Manari die Geschichtlichkeit des Kircheninnenraums und konserviert sie in ihrem Verlauf für kommende Generationen. Gleichzeitig lehnt er aber die eigene Eingriffsfähigkeit in den Kircheninnenraum weitgehend ab – die von ihm konservierte Geschichte darf nun nicht mehr fortgeschrieben werden.

Bereits aus den bisherigen Überlegungen hat sich aber ergeben, dass das 19. Jahrhundert natürlich aber dennoch dem Kircheninneren von S. Pietro Neues hinzugefügt hat, schon allein, weil auch jede auf bloße Bewahrung abzielende Restaurierungsmaßnahme ein Kunstwerk immer weiter verändern wird, selbst wenn es eigentlich auf eine bloße Konservierung des Vorgefundenen aus allen gegebenen Zeitschichten abzielt (philologische Restaurierung ohne Rück-Restaurierung). Größere Anteile an materiellen und möglicherweise auch gestalterischen bzw. sogar motivischen Neuschöpfungen werden ohnehin bei jenen „mimetischen Restaurierungen“ zu erwarten sein, bei denen jene Bereiche gefüllt wurden, in denen die Restaurateure den zu erhaltenden Vorbestand aufgrund von dessen schlechtem

Erhaltungszustand kaum mehr feststellen konnten. Hier bedeutete „restaurare“ ja ausdrücklich nicht nur Erhalt und Sichtbarmachung von Vorzuständen, sondern vielmehr deren – unterschiedliche Anteile von Phantasie erfordernde – Evozierung des Alten durch dessen Neuerfindung, was in jedem Fall eine Umgestaltung des Vorgefundenen darstellt.

Tatsächlich bedeutet für Manari die Restaurierung des Innenraums von S. Pietro nicht nur seine Konservierung, sondern zuvörderst die Wiederherstellung von dessen ursprünglicher Schönheit. Dies wird auch am Ende seines historischen Abrisses über die Geschichte von S. Pietro deutlich, in der er den Zustand der Kirche beschreibt, der offenbar auch am Ende der jüngsten Restaurierungen des Kircheninnenraums stand: So sehe man nun eine Kirche, „die so mit Schönheiten geschmückt ist, dass man es gar nicht mehr erträgt, auch noch andere aufzunehmen, ohne vollkommen gesättigt zu sein“.⁴¹⁶¹ Ein erhabener Herrscher habe, so berichtet Manari weiter, als er die Kirche das erste Mal gesehen habe, ausgerufen: „Das ist das Vorzimmer des Paradieses!“⁴¹⁶² Und ein berühmter Ferrareser Literat habe behauptet, es gäbe in der Kirche so viel zu bewundern, das ein Monat nicht ausreiche, um sich daran sattzusehen.⁴¹⁶³ Schließlich macht sich Manari auch den eingangs der vorliegenden Arbeit zitierten Ausspruch de Montfaucons (vgl. Dok. 27) zu eigen: Es gebe kein Ornament, mit dem die Kirche S. Pietro nicht geschmückt sei.⁴¹⁶⁴ Obwohl er die Kunsterzeugnisse des „Manierismus“ also zuvor auch stilistisch scharf verurteilt hat, scheint Manari die aus jener Zeit stammenden Malereien, die das Kircheninnere von S. Pietro wesentlich prägen, also doch wertzuschätzen, und dies umso mehr, als sie hier als Teil in ein historisch gewachsenes Gesamt-Inneres eingebettet sind.

Diese Haltung Manaris findet sich auch in einem Restaurierungsprojekt bestätigt, das er nach eigenen Worten selbst geleitet hatte. So schrieb er ja, dass der von ihm ausgewählte Maler Giuseppe Rossi das Gewölbe des rechten Seitenschiffs im Jahr 1863 „mit Liebe und Sorgfalt [...] mehr als restauriert“ habe („con amore e diligenza [...] più che restaurati“). Tatsächlich hatte Rossi die dortige, weitgehend verlorene Gewölbedekoration in weiten Teilen nach dem Vorbild des linken Seitenschiffgewölbes stilangleichend neu erfunden, um so zu dem Restaurierungsziel Manaris beizutragen, ein in den authentischen Teilen konserviertes, in den verlorenen jedoch – notfalls in motivisch frei erfundener, aber professionell-stilangleichender Manier – rekonstruiertes und damit insgesamt wieder in vollständigem, unbeschädigtem Glanz und seiner ganzen historischen Stilvielfalt erstrahlen des Kircheninneren wiederherzustellen. Manari strebt dabei allerdings keine freie Erfindung an, sondern ein perfektes Stilimitat, denn er versteht wie oben bereits allgemein für die Restaurierungen in S. Pietro im 19. Jahrhundert beschrieben,

4161 „La Cassinense Basilica di Perugia è sì [sic] adorna di bellezze da non patir di riceverne più altre senza caricarsene da metter sazieta“, Manari 1865a, S. 63.

4162 Ibid., S. 63.

4163 Ibid., S. 63.

4164 Ibid., S. 63.

unter Authentizität die möglichst genaue Wiederherstellung der ursprünglichen künstlerischen Idee (statt der Zurschaustellung der materiell erhaltenen Teile in all ihrer Fragmentierung): So beschreibt Manari, dass die Mönche von S. Pietro bei der Auswahl der Restaurateure Wert darauf gelegt hatten, dass sie „sich darauf verstanden haben, bis ins kleinste Detail das Alte zu evozieren ohne auch nur den kleinsten Teil von sich aus hinzuzufügen“. ⁴¹⁶⁵ Gemeint ist damit offenbar die Fähigkeit zur perfekten Stilangleichung oder Beimischung des eigenen Personalstils bei der mimetischen Restaurierung bei verlorenen Malflächen.

Tatsächlich ist das von Manari konstatierte Verbot, einem überkommenen Kircheninnenraum in späteren Epochen eigene Elemente hinzuzufügen, also gar nicht so absolut gemeint, wie es zwischenzeitlich den Anschein hatte. Schon in der Zulässigkeit, ja Gebotenheit der möglichst stilangleichenden Neuerfindung des Alten an den Stellen, an denen es verloren ist, deutet sich an, dass das durch Manari entwickelte Paradigma der Erhaltung des Vorgefundenen also durchaus die Hinzufügung neuer Elemente und sogar teils die Überformung des aus früheren Epochen stammenden Vorgefundenen erlauben kann, sofern es nur die ästhetische Gestalt dieser früheren Epochen annimmt. Dass sich aus dieser Haltung für Manari außerdem eine Strategie bei der funktionalen Fortentwicklung historischer Kircheninnenräume ergibt, werden die Folgeüberlegungen ergeben.

Mit seinem Vorgehen nahm Luigi Manari auch im internationalen Vergleich schon sehr früh einen prononcierten Standpunkt in der zeitgenössischen Diskussion um das richtige Vorgehen bei der Restaurierung alter Kircheninnenräume ein. Dies wird der historische Vergleich ergeben, der am Ende des Abschnitts vorgenommen wird, wenn die Strategie Manaris in allen Aspekten (nämlich auch beim Umgang mit der Bildergalerie und in der Frage der Zulässigkeit einer Fortentwicklung des Kircheninnenraums bei veränderten Nutzungserfordernissen) herausgearbeitet geworden ist. ⁴¹⁶⁶ An dieser Stelle soll die Einordnung dagegen zunächst auf einen Vergleich des Umgangs Manaris und der übrigen Mönche von S. Pietro mit der Vielfältigkeit der im Innenraum von S. Pietro vorgefundenen künstlerischen Schichtungen mit dem Vorgehen bei der Restaurierung anderer italienischer Kircheninnenräume im 19. Jahrhundert beschränkt werden.

Vergleicht man den Ansatz Manaris mit dem Vorgehen in anderen italienischen Kircheninnenräumen im 19. Jahrhundert, so erscheint dieser alles andere als selbstverständlich. Fasst man das 19. Jahrhundert weit, so könnte man das Vorgehen in S. Pietro etwa mit jenem in der Peruginer Kathedrale S. Lorenzo vergleichen, die im Jahre 1795 unter Bischof Odoardi unter Totalverlust der Einsehbarkeit der vorbestehenden bildnerischen Ausstattung vollständig neu ausgemalt wurde (Abb. 935). ⁴¹⁶⁷ Dabei wurden die Wände einheitlich weiß gestaltet und

4165 „[...] i quali con rara maestria seppero a capello render l'antico non senza aggiunger qualche cosetta del loro“, Manari 1865a, S. 61. Die doppelte Verneinung verweist eigentlich auf das Gegenteil; ganz offensichtlich hat Manari es aber so gemeint, wie in obiger Übersetzung angedeutet.

4166 S. o. S. 1219 ff.

4167 Gabrijelcic 1992, S. 533.

die Bauglieder ihnen gegenüber dadurch betont, dass sie eine Fassung in *Marmo finto* erhielten. In der Gewölbezone wurde dagegen eine malerische Dekoration geschaffen, die als fingierte Erweiterung der vorgefundenen Architektur durch fingiertes Bauornament und in diese Erweiterung eingepasste Binnenbild-Zyklen angelegt ist. Tatsächlich wurde hier also – ganz anders als in S. Pietro – der Großteil der vorgefundenen ästhetischen Wandgestaltung mit ebenso malerischen Mitteln kaschiert.

Auch die Peruginer Franziskanerkirche S. Francesco al Prato, die in der vorliegenden Arbeit oft eng mit den Entwicklungen von S. Pietro verbunden war und beispielsweise auch das Vorbild für die Osterweiterung von S. Pietro zur Schaffung einer Retrochordisposition um 1330 bildet hatte, durchlief nun ein ganz anderes Schicksal als die Peruginer Benediktinerkirche. Zuvor hatte war ihr Innenraum ja auch bereits eine andere Behandlung erfahren, indem dieser zwischen 1740 und 1748 mit einer barocken „Camicia“ plastisch ausgekleidet worden war, sodass, anders als in S. Pietro, die mittelalterliche Innenraumgestalt weitgehend verdeckt worden war.⁴¹⁶⁸

Die Statik der Kirche S. Francesco al Prato war bereits seit frühester Zeit durch Erdbeben und vor allem durch seismische Bewegungen im Untergrund stark beeinträchtigt worden. Daher waren der Kirche bereits im Mittelalter zahlreiche Kapellen angefügt worden, die den Bau durch Abfangen des Drucks nach außen stabilisieren sollten (Abb. 1372af.) – mit der Cappella del Gonfalone sogar durch einen Anbau vor der Fassade (Abb. 1374).⁴¹⁶⁹ Diese Anbauten konnten die statischen Probleme jedoch nicht hinreichend beseitigen, sodass die Barockisierung der Kirche durch Pietro Carattoli vor allem dem Ziel dienen sollte, die Wände durch Verdickung, die im Fundamentbereich noch einmal verstärkt wurde, zu stabilisieren. Von späteren Restauratoren ist behauptet worden, Carattolis Eingriff habe die Kirche dagegen nicht stabilisiert, sondern vielmehr weiter gefährdet, indem die Wände weiter beschwert wurden.⁴¹⁷⁰ Dem Franziskanerkonvent fehlten allerdings offenbar die Mittel zu weiteren Instandhaltungsmaßnahmen. Am 11. Dezember 1860 wurde der Konvent wie die Mehrzahl der anderen Ordenskirchen Umbriens infolge der Eroberung der Region durch das entstehende Regno d'Italia vom Kirchenstaat durch das *Editto Pepoli* säkularisiert, sodass die Kirche an die Kommune Perugia fiel.⁴¹⁷¹

Die Kommune ließ daraufhin im Konvent zahlreiche Werkstätten Firmen ansiedeln und verweigerte die Mittel für die Instandhaltung der Kirchenarchitektur. Am 16. Februar 1888 stand der Stadtrat vor drei Möglichkeiten, mit dem statisch gefährdeten Bau umzugehen: erstens der Restaurierung der Kirche auf Kosten der Kommune, um wieder Gottesdienste in ihr zu ermöglichen, zweitens

4168 S. o. S. 890 ff.

4169 S. o. Kapitel VIII.3.b) am Ende.

4170 S. o. Fn. 2881.

4171 Vgl. zum *Editto Pepoli*, von dem S. Pietro in Perugia ausgenommen war, Kapitel XIII.2.d) am Ende.

die Niederlegung aller statisch gefährdeten Bauteile und die Überführung des Baus in eine profane Nutzung und schließlich die Abgabe des Baus in bestmöglicher Kondition an die Kurie, um dieser die gesamte Restaurierung zu übertragen. Die Entscheidung fiel schließlich zugunsten der zweiten Lösung, sodass 1898 die Kuppel, die Gewölbe des Langhauses und des Querhauses sowie Teile der Apsis ebenso abgerissen wurden wie der alte Turm und die Sakristei. Dabei weisen im Februar 1888 erstellte Architektengutachten darauf hin, dass möglicherweise nur die Kuppel in einem Zustand gewesen war, der eine Rettung verunmöglichte.⁴¹⁷²

In der Folge kam es zur Verlagerung von Ausstattungsstücken wie etwa den Altären in andere Kirchen; zum Teil kam es aber auch zu Plünderungen und die Zerstörung etwa des Chorgestühls und der Beichtstühle.⁴¹⁷³ 1889 beschloss dann das Zentralbüro des zivilen Bauamts der Provinz Perugia (*Ufficio centrale del Genio Civile della Provincia dell'Umbria*) den Abriss von Carattolis Verschalung und die Freilegung der ursprünglichen Konstruktion. Dies war nur teils im maroden Zustand von Carattolis „Camicia“ begründet; handlungsleitend war auch die Hoffnung, unter der barocken Verschalung mittelalterliche Fresken zu finden und der durch die durch die dortige Wandverdickung verlorene ursprüngliche Raumgestalt der Krypta wiederherzustellen.⁴¹⁷⁴ Die entsprechenden Arbeiten wurden jedoch jetzt noch nicht oder zumindest nicht vollständig ausgeführt.

In der Folge kam es dann tatsächlich zu umfassenden Instandsetzungsarbeiten, die sich allerdings nur auf die Kirchenfassade und das für ihre Statik notwendige erste Gewölbejoch des Langhauses beschränkten. So wurde 1890 die Fassade – und nicht etwa der gesamte, dringend sanierungsbedürftige Kirchenbau – in das „Elenco dei monumenti nazionali“ eingeschrieben. Daraufhin wurden die bereits seit 1885 bestehenden Ideen zu einer Fassadensanierung konkretisiert.⁴¹⁷⁵ Die Kommune war jedoch auch weiterhin nicht bereit, die Kosten einer Sanierung der gesamten Kirche zu tragen. Daher fragte sie 1891 beim Ministero della Pubblica Istruzione um Zuschüsse für die Sanierung der Kirchenarchitektur von S. Francesco al Prato an. Dies wurde jedoch abschlägig beschieden mit der Begründung, dass ja nur die Fassade von nationaler Bedeutung sei und die benötigten Geldmittel daher anderweitig zu beschaffen seien. Daraufhin ließ die Kommune 1898 nur das Kirchendach sanieren, da dessen Erhaltung für die Erhaltung der Fassade als notwendig betrachtet wurde.⁴¹⁷⁶ Bereits 1904 erfolgte der Abriss des vor der Fassade befindlichen Gebäudekomplexes mit der Cappella del Gonfalone (Abb. 1380 und 1382). Daraufhin wurden 1925 mehrere Vorschläge für die Restaurierung der Kirchenfassade erarbeitet, wobei sich der Vorschlag Pietro Angelinis durchsetzte. Die auf eine Rückrestaurierung auf den vermeintlichen Originalzustand und die

4172 Borgnini 2005, S. 693–696.

4173 Ibid., S. 697.

4174 Ibid., S. 697 f.

4175 Ibid., S. 697 f.

4176 Ibid., S. 698.

Vollendung des im Mittelalter unvollendet gebliebenen Teile abzielende Fassaden-sanierung wurde schließlich 1926 beschlossen und bis 1927 realisiert.⁴¹⁷⁷

Der natürliche und durch ausbleibende Erhaltungsmaßnahmen und intentionales Handeln beschleunigte Verfall der Kirchenarchitektur von S. Francesco al Prato schritt daraufhin weiter fort. So ließ Ottorino Guerrieri 1926–1934 offenbar aus statischen Erwägungen heraus mit Zustimmung der *Soprintendenza ai Monumenti* die Hälfte der Apsis abtragen, ohne dass überhaupt Abdrücke oder Aufmaße dieses Gebäudeteils genommen worden wären. Auch wurden keinerlei Fragmente des Bauschmucks aufbewahrt, obwohl auch hier durch einfache Baumaßnahmen noch weitgehende Teile hätten gerettet werden können.⁴¹⁷⁸ Es war dies derselbe Ottorino Guerrieri, der sich noch 1926 über den Verlust authentischer Bauzeugnisse durch die von Pietro Angelini durchgeführte, teils fantastische Rekonstruktion der Fassade bitter beschwert hatte.⁴¹⁷⁹

Der Teilabriss der Apsis führte in der Folge zu Wasserschäden, woraufhin sich die Fratri minori conventuali, die 1932 die Kirche wieder übernommen hatten, 1934 an das Ministerium und 1935 an die Kommune die Aufforderung richteten, Mittel für die Sanierung bereitzustellen. Diese dagegen traf mit den Franziskanern die Vereinbarung, dass sie die Kirche nur behalten dürften, wenn sie innert 20 Jahren eine Finanzierung ihrer Sanierung bewerkstelligen würden. Dies gelang jedoch auch nach einer Verlängerung der Vereinbarung im Jahr 1968 nicht, sodass die Kirche an die Kommune zurückfiel, die den Bau allerdings weiter ignorierte.⁴¹⁸⁰ 1962 begann Ottorino Guerrieri unter Schirmherrschaft der Franziskaner einen Abriss der Verkleidung des 18. Jahrhunderts und eine Konsolidierung des Baus. Die Begründung mit statischen Argumenten erscheint laut Valentina Borgnini fragwürdig, wurden die Mauern doch anschließend im unteren Bereich genau aus statischen Gründen erneut verdickt. Es scheint, als wäre vielmehr die Absicht leitend gewesen, das ursprüngliche Aussehen des Baus aus dem 13. Jahrhundert wiederzugewinnen, bzw. alte Malschichten aus der Zeit der ursprünglichen Errichtung von S. Francesco al Prato wiederzuentdecken.⁴¹⁸¹ Dabei wurden zahlreiche Fragmente von Altären und Bauschmuck des 13. Jahrhunderts wieder aufgefunden, die bei der Einfügung der „Camicia“ als Baumaterial verwendet worden waren. Auch wurden neu aufgefundene Fresken teils mit fragwürdigen Methoden abgenommen und unsachgemäß eingelagert, sodass sie heute kaum mehr lesbar sind. Diese Ausstattungsstücke sollten später an ihren Originalstellen wieder eingefügt werden, wozu es allerdings in der Folge nicht kam: Mangels jeglicher äußerer Unterstützung konnten die Franziskaner weder die Sicherung des aufgefundenen Materials noch die geplante Wiederherstellung der Kirche finanzieren. Die spätbarocke Verkleidung ging bei

4177 S. u. S. 1317 f.

4178 Ibid., S. 704 f.

4179 S. u. S. 1317 f.

4180 Ibid., S. 705 f.

4181 Ibid., S. 706.

den Arbeiten ihrerseits fast vollständig verloren; erhalten sind nur einzelne Altäre, Kapitelle und andere Fragmente.⁴¹⁸²

1968 kam es dann zum Teileinsturz des Dachs über dem Langhaus. Diese vollkommen vermeidbare weitere Zerstörung des Baus durch Vernachlässigung führte endlich zu einem Ruck bei der Kommune, geeignete Instandhaltungsmaßnahmen zu ergreifen. So wurde das Dach in Form einer Metallstruktur wiedererrichtet, wobei die Seitenwände wieder auf die alte Höhe gebracht wurden. 1972–1973 erfolgten weitere Restaurierungsmaßnahmen und 1977–1980 erste Fundierungsarbeiten, um dem Problem des vertikalen Absinkens entgegenzuwirken. Das Erdbeben vom 26. September 1997 schädigte das Gebäude erneut, sodass das zwischenzeitlich dort befindliche *Istituto Statale d'Arte* abgezogen werden musste. Eine weitere Gefährdung erfuhr das Gebäude durch benachbarte Ausschachtungen zur Errichtung eines Bürogebäudes.⁴¹⁸³

Das Ergebnis der Verweigerung notwendiger Instandhaltungsmaßnahmen und der Zerstörung späterer Ausstattungsschichten zur geplanten, aber nicht durchgeführten Rückführung des Kircheninneren auf seinen Ursprungszustand ist erneut nicht die Wiederherstellung der Gestalt des Kircheninneren, wie sie zur Erbauungszeit von S. Francesco al Prato bestanden hat. Vielmehr wurde auch in dieser Kirche etwas Neues geschaffen, bei dessen Anblick jedoch der Einblick des Ruinösen, Verlusthaften und in großen Teilen für den Betrachter in seiner Geschichtlichkeit nicht mehr Entzifferbaren überwiegt (Abb. 1388f.). Da die Wände nicht nur durch die lange Vernachlässigung, sondern vor allem durch die Vernachlässigung und die zerstörerischen Eingriffe des 19. und insbesondere des 20. Jahrhunderts eines Großteils ihrer Geschichtlichkeit beraubt sind, wirken sie kahl und die darauf befindlichen architektonischen Reste nicht mehr auf den ersten Blick in ihrer ursprünglichen Funktion und Ästhetik erkennbar. Sogar mittelalterliche Farbreste, wie sie im 19. Jahrhundert und sogar noch bis 2001 erkennbar waren, sind mittlerweile verschwunden.⁴¹⁸⁴ So kann der Besucher von S. Francesco al Prato heute weder die lange historische Prozessualität des für Perugia bedeutenden Kirchbaus erleben noch einen Eindruck der Gestalt der Ursprungsdekoration genießen, die durch eine umfangreiche Freskenausstattung, möglicherweise ähnlich der der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, gekennzeichnet gewesen sein wird.⁴¹⁸⁵

Vergleicht man angesichts die lange Zeit parallele und sich gegenseitig befruchtende Entwicklung der Kircheninnenräume der beiden prominenten Peruginer Ordenskirchen und damit das auch heute noch an künstlerischen Erzeugnissen und historischen Schichtungen reiche Kircheninnere von S. Pietro (vgl. nur Abb. 177 und 433) mit dem Resultat der Restaurierungen von S. Francesco al Prato (Abb. 1388–1390), so lässt einen die Unterschiedlichkeit des Schicksals

4182 Ibid., S. 706f.

4183 Ibid., S. 707–709.

4184 https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Francesco_al_Prato (Zugriff am 30. August 2020).

4185 Ibid., S. 687.

beider Peruginer Kirchbauten schaudern. Der von Luigi Manari beschrittene Weg, eine historische Schichtung auch dann beizubehalten, wenn der gegenwärtige Zeitgeschmack dem entgegensteht, scheint weitaus zukunftsweisender und verantwortungsvoll gegenüber kommenden Generationen, als die Schaffung historischer Phantasien mit stark ruinösem Charakter. Tatsächlich entspricht die Erhaltung historischer Schichtungen heute dem restauratorischen Standard.⁴¹⁸⁶

Zu begrüßen ist, dass allerdings die seit 1982 durch Bruno Signorini projektierte, nicht zuletzt durch das Erdbeben von 1997 beeinträchtigte, dann aber von 2012 bis 2019 in veränderter Form vollendete Transformation des seit seiner Auffassung funktionslosen Baus in ein Auditorium und Kongresszentrum unter der Leitung der Academia delle Belle Arti (Pietro Vannucci) dem Bau zwar zahlreiche, für die neue Zweckbestimmung erforderliche Bauteile hinzufügt (Abb. 1370 und 1388–1390). Diese werden jedoch durchweg reversibel gehalten.⁴¹⁸⁷ Damit wird die Architektur von S. Francesco al Prato trotz ihres nicht zuletzt restaurierungsbedingt ruinösen Zustands fortgeschrieben, und der Bau schon allein durch seine neue Zweckbestimmung auch zukünftig erhalten werden.

Schaut man nach überregionalen Beispielen, die mit den von Manari durchgeführten Umgestaltungsmaßnahmen auch in einem engeren zeitlichen Zusammenhang stehen, so ließen sich etwa die Restaurierungen der Kathedrale S. Maria Rotonda in Brescia nennen (Abb. 1261). Deren Dombauhütte hatte im Jahre 1881 beschlossen, eine Restaurierung des Kircheninneren dergestalt durchzuführen, dass man die dort befindliche, im Jahre 1815 geschaffene, in plastischen Formen ausgeführte klassizistische Dekoration restaurierte, die dem romanischen Zentralbau zwischenzeitlich eine am römischen Pantheon orientierte Wandgestalt gegeben hatte. Die von der Präfektur beigezogenen Architekten Luigi Arcioni und Giuseppe Conti verlangten dagegen in einem Gutachten, die Putzschichten des frühen 19. Jahrhunderts abzutragen, weil man erwartete, auch im Kircheninneren auf jene im Mittelalter geschaffenen Werksteinkonstruktionen zu stoßen, wie sie teils den Außenbau kennzeichnen. Der intellektuelle Hintergrund war ein seit einiger Zeit erwachtes Interesse am mittelalterlichen Ursprung des Kirchenbaus, wobei streitig war, ob er aus romanischer oder gar aus karolingischer Zeit stamme. Als man nun auf Betreiben des staatlichen Bauamts (*Genio civile*) im unteren Bereich tatsächlich sämtliche (und dabei wohl auch mittelalterliche) Putzschichten abgetragen hatte, entdeckte man an den Pfeilern starke Fissuren, die die Statik der Kuppel beeinträchtigten. Daraufhin wurden vier Pilaster unter Verlust mittelalterlicher Substanz radikal umgearbeitet, was allerdings die Statik nicht sicherte, sondern nur weiter gefährdete. Infolgedessen wurde 1885 eine weitere Restaurierung des Kircheninneren eingeleitet, bei der zwar auf die zwischenzeitlich erwogene Radikal-Lösung einer

4186 S. u. Kapitel XIV.2.b).

4187 Das Projekt wird durch den Architekten vorgestellt auf <https://divisare.com/projects/238531-signorini-associati-auditorium-di-san-francesco-al-prato> (Zugriff am 30. August 2020). Zur Geschichte der Restaurierung vgl. https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Francesco_al_Prato (Zugriff am 30. August 2020). Vgl. zu den Sanierungsmaßnahmen auch Borgnini 2005, S. 709.

vollständigen Neu-Aufmauerung der Kuppel verzichtet wurde, die jedoch bis 1897 unter anderem eine Neufassung zweier Pfeiler, der Umgangsgewölbe sowie weitere Teile der Außenmauer des Umgangs und des Kuppeltambours erbrachte. Nachdem ab 1892 Luca Beltrami als Direktor des Ufficio Regionale di Conservazione dei Monumenti della Lombardia die Oberaufsicht über die Arbeiten übernahm, wurden auch im Kuppelbereich die Putzschichten des frühen 19. Jahrhunderts abgetragen, doch hatte Beltrami nun angeordnet, darauf achtzugeben, dass etwaige mittelalterliche Putzschichten erhalten blieben.⁴¹⁸⁸

Ähnlich wie bei S. Pietro in Perugia waren die im späteren 19. Jahrhundert ausgeführten Arbeiten an S. Maria Rotonda in Brescia also von einem starken Interesse an der Gestalt des Kircheninneren gekennzeichnet gewesen, die dieses in der Vergangenheit einmal gehabt hatte. Auch war es das eigentliche Restaurierungsziel beider Maßnahmen, das Kircheninnere auf einen früheren Zustand zurückzuführen. Anders als Luigi Manari in S. Pietro war zumindest das *Genio civile* (im Gegensatz zur Bauhütte der Kirche!) nicht an sämtlichen Schichten bzw. Zeugnissen der historischen Ausstattungsschichte, sondern vielmehr nur selektiv nur an der vermeintlichen Ursprungsgestalt des Kircheninneren interessiert gewesen. In diesem Zuge hielt man die Hinzufügungen des frühen 19. Jahrhunderts bestenfalls für ein Hindernis, das den ästhetischen Blick auf die Ursprungsarchitektur und das archäologische Interesse an ihr verstellte. Schlechtestenfalls betrachtete man diese späteren Schichten sogar als illegitime Hinzufügungen zum Ursprungsbestand, die konsequenterweise zu entfernen waren.

Wie problematisch ein solches Vorgehen ist, bei dem die dauerhafte Kontinuität der natürlichen und intentionalen Veränderungen des Kircheninnenraums nicht berücksichtigt wird, sondern bei älteren Kirchen vielmehr in einer dichotomischen Herangehensweise zwischen einem frühchristlichen bzw. mittelalterlichen authentischen Ursprungszustand und späteren, grundsätzlich als illegitim betrachteten Veränderungen unterschieden wird, ist im programmatischen Teil zu Beginn der vorliegenden Untersuchung bereits herausgearbeitet worden. Hauptproblem dieser Herangehensweise ist vor allem, dass es aufgrund langer Bauprozesse und eben der Kontinuität der Veränderung bereits in Frühchristentum und Mittelalter an den Kircheninnenräumen den von den Protagonisten der Rück-Restaurierungen imaginierten einen Ursprungszustand so nicht gegeben hat. Das Ergebnis derartiger ‚Re-Romanisierungen‘, ‚Re-Gotisierungen‘ und anderer vermeintlicher Rück-Restaurierungen ist daher notwendig nicht etwa die Wiederherstellung eines alten, sondern vielmehr die Schaffung eines neuen Zustands, der in Wahrheit eine Projekt gegenwärtiger Vorstellungen auf die Vergangenheit darstellt – die von Luca Beltrami beklagten „romantischen Restaurierungen“ statt der von ihm geforderten „historischen“. ⁴¹⁸⁹

Am Beispiel der Restaurierung der Rotonda in Brescia ist außerdem noch ein weiteres Problem derartiger ‚Rück-Restaurierungen‘ zu beobachten, das bei

4188 Rossi 2004, S. 75–79.

4189 S. o. S. 51 ff.

derartigen Maßnahmen offenbar auch in anderen Kirchen vorgekommen ist. So waren im Zuge der zunächst durchgeführten Arbeiten (wohl aus Unkenntnis und vielleicht auch aus einem selektiven Interesse nur an der Architektur und nicht auch ihrer Ausstattung) wahrscheinlich sogar Teile der mittelalterlichen Wandgestaltung zerstört worden; außerdem wurden über den gesamten Zeitraum der Restaurierungen hinweg weite Teile des mittelalterlichen Befunds durch neue Mauerungen ersetzt. Das Verlangen nach ursprünglicher Authentizität kann sich also nicht nur destruktiv auf spätere, in jenem Moment (aber womöglich nicht durch nachkommende Generationen!) als weniger wertvoll betrachtete zeitliche Schichtungen auswirken, sondern auch auf die Kunsterzeugnisse jener Epoche, die man gerade zu bewahren bzw. erneut zu zeigen versuchte.

Dabei scheinen wie von Beltrami beklagt „romantische“, das heißt also unter Umständen dem tatsächlichen Befund widersprechende, feste Vorstellungen über die ästhetische Gestalt der Kunst der jeweils favorisierten Periode teils ohnehin das Übergewicht gegenüber einer Herausarbeitung des tatsächlichen historischen Befunds jener Epoche gewonnen zu haben. Oben ist bereits das Beispiel von S. Francesco in Bologna genannt worden, dem Alfonso Rubbiano im Zuge der Regotisierung des Kircheninneren 1886 nicht den zur damaligen Ausstattung gehörigen Lettner wiedergab.⁴¹⁹⁰ Noch beklagenswerter ist das Beispiel der Kathedrale S. Maria e S. Cataldo in Tarent, deren barock erscheinender Turm im Zuge der Re-Romanisierung der Kirche 1940–1953 abgetragen und aus modernen Werkstoffen in neoromanischer Gestalt neu errichtet wurde.⁴¹⁹¹ Das Ergebnis ist nicht nur ein heute wenig überzeugend erscheinender Versuch, auf rein spekulativer Basis romanische Formen zu evozieren, sondern noch dazu der Verlust des in Wahrheit tatsächlich romanischen Turms, der in späterer Zeit lediglich äußerlich barockisiert worden war.

Vergleicht man das Vorgehen in der Rotonda von Brescia mit dem Vorgehen von Luigi Manari, so gibt es bei beiden zwar das Bestreben einer Rück-Restaurierung, insofern ja auch Manari einzelne Partien – teils sogar spekulativ – auf ihren Ursprungszustand hin „renovieren“ lässt. Allerdings bestehen die beiden Kernunterschiede darin, dass Manari alle vorgefundenen historischen Schichtungen in seinem Bau erhält und daher destruktive Maßnahmen verzichtet. Im Ergebnis scheint dabei das in S. Pietro gewählte Vorgehen das für die kommenden Generationen glücklichere gewesen zu sein, da im 19. Jahrhundert weder frühere Ausstattungsschichten endgültig verloren gegangen sind noch ein derart steriles Kircheninneres geschaffen wurde, wie es uns heute in S. Maria Rotonda in Brescia begegnet.

4190 S. o. Fn. 141.

4191 Kappel 1996, S. 345.

c) Drastischer als die französischen Requisitionen: Manaris Veränderung der Gemäldegalerie von S. Pietro

An anderen Stellen waren Manari und die übrigen Protagonisten der Umgestaltungen in S. Pietro Mitte des 19. Jahrhunderts allerdings bereit, erheblich in den vorgefundenen Bestand einzugreifen, indem er nämlich die im 17. und 18. Jahrhundert geschaffene Bildergalerie gerade im rechten Seitenschiff erheblich veränderte. Dies tat er, obwohl er die einzelnen Kunstwerke sehr schätzte und in seinem „Cenno storico“ ausführlich beschrieb.⁴¹⁹² Möglicherweise war es sogar Manari selbst, der den einzelnen Kunstwerken jene älteren Kartuschen beigab, anhand derer der Besucher von S. Pietro noch heute Künstlername, Sujet, Material und Datierung der einzelnen Bilder erfahren kann (Abb. 199 f., 249, und 332).⁴¹⁹³

Es scheint, als wären die weitgehenden Umgestaltungen dadurch möglich geworden, dass Manari, Acquacotta und die übrigen Entscheidungsträger in S. Pietro in diesem Bereich zwar die einzelnen Kunstobjekte wertgeschätzt hatten, aber ihre Hängung nicht als künstlerische Intervention der Vergangenheit bzw. als bewussten historischen Gestaltungsakt begriffen hatte, in dem man qua des Denkmalschutzparadigmas nicht mehr eingreifen durfte. Daher bemerkte Manari offenbar auch nicht, dass er Pavonis programmatische und stilistische Schwerpunktsetzungen bei der Einrichtung der Bildergalerie, die bereits durch die Umgestaltungen Pennas im 18. Jahrhundert beeinträchtigt worden waren, durch die weitgehenden Umhängungen im rechten Seitenschiff und im linken Querhausarm so stark beeinträchtigte, dass sie ohne eine so umfassende Untersuchung wie der vorliegenden kaum mehr erkennbar sind (vgl. Abb. 157 im Abgleich mit Abb. 155).

Es scheint, als hätten Acquacotta, Manari und die übrigen Protagonisten einen Großteil der Bilder durch Carlo Fantacchiotti in Erfüllung des von Manari diagnostizierten Erhaltungsauftrags für das Kloster S. Pietro restaurieren lassen, dann jedoch schlicht nicht für nötig befunden, sie an derselben Stelle wieder aufzuhängen, von wo man sie entnommen hatte. Zusammenfassend hat die bisherige Darstellung für Fantacchiotti eine Restaurierung der Petrus- und Paulus-Historien an den ehemaligen Chorschranken von S. Pietro (vor 1864),⁴¹⁹⁴ der Himmelfahrt Christi des Orazio Alfani (vor 1864),⁴¹⁹⁵ zweier Darstellungen aus dem Kreuzweg von Francesco Gessi (vor 1865),⁴¹⁹⁶ eine Beteiligung an der Restaurierung der Fresken am Triumphbogen und den Hochschwiffwänden der Kirche (vor 1865)⁴¹⁹⁷ sowie die Restaurierung der Lünette des Giannicola di Paolo ergeben,

4192 Manari 1865a, S. 52–56.

4193 Diese Kartuschen sind jedenfalls später zu datieren als die Umgestaltungen durch Manari, weil sie auch die neu hinzugekommenen Bilder umfassen. Entsprechend ihrer Gestaltung könnten sie jedoch durchaus aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammen.

4194 S. o. Fn. 2259 und 4070.

4195 S. o. Fn. 4089.

4196 S. o. Fn. 4103.

4197 S. o. Fn. 4108.

die er außerdem zuvor auf Leinwand aufgezo-gen habe (1865).⁴¹⁹⁸ Die folgenden Betrachtungen ergeben, dass Carlo Fantacchiotti außerdem in Kopie eines Bildes von Raffael das Altarbild für die Josephskapelle mit einer Darstellung der Anna Selbdritt malte.⁴¹⁹⁹ Sein Sohn Ettore Fantacchiotti restaurierte vor 1865 außerdem mindestens eines, vielleicht sogar alle Bilder des Aliense-Zyklus im Langhaus.⁴²⁰⁰

Manche der von Luigi Manari vorgenommenen Umhängungen scheinen aufgrund praktischer Erfordernisse beschlossen worden zu sein, so etwa jene von Alfani Auferstehung Christi, die gleichzeitig Platz für eine neu geschaffene Tür machte, wie sie die durch die Requirierung der Gottvater-Lünette freigewordene Wandfläche ausfüllte (vgl. Abb. 157). Ähnliches gilt für die Alfani zugeschriebene Himmelfahrt Mariens aus der Cappella Ranieri, die verlagert wurde, um Gessis Bildern Platz zu machen, die nach ihrer Restaurierung in der Kapelle neu aufgehängt werden sollten. Auf diese Weise wurden sie wieder so angeordnet, wie sie in der baugleichen, nun aber verlorenen Kreuzigungskapelle einmal gehangen hatten (vgl. Abb. 155); vielleicht war dies Manari auch bewusst, und er wollte ihnen die Wirkung auf den Umraum zurückgeben, auf die sie durch Abt Pavoni und Francesco Gessi einmal berechnet worden waren und damit einen früher in S. Pietro gültigen Zustand wiederherstellen.⁴²⁰¹ Zwei weitere Verlagerungen ergeben sich aus der offensichtlich jetzt erfolgten Profanisierung der Sebastianskapelle, aus der das Grabmal des Ugolino Vibi und das Eusebio da S. Giorgio zugeschriebene Altarbild weichen mussten.

In der Bilanz haben Manaris Umhängungen zunächst einmal zu einer Entfernung von vier Bildern aus dem Kircheninnenraum geführt (im linken Querhausarm Berckmans Magdalena, im rechten Seitenschiff und Querhausarm Gimignanis Bilder von Christus und Petrus sowie von Totila und Benedikt und schließlich Fiammenghinos Seitenaltarbild von Benedikt, der die Idole zerschlägt). Anstelle dessen wurden zwei Bilder und mit dem Grabmal des Ugolino dei Guelfoni eine Plastik aufgestellt, die aus Seitenkapellen der Kirche stammten. Außerdem wurden sieben weitere Bilder ganz neu in S. Pietro aufgehängt, nämlich die Bonfigli zugeschriebene Pietà und die sechs kleinformatigen Bilder der Supraporten im rechten Seitenschiff. Diese stammen entweder aus dem Kloster (das ist wahrscheinlich für Sassoferratos Kopien nach Peruginos Predella der Fall), aus außerperuginischen Pertinenzen von S. Pietro (die venezianische Madonna aus Casalina) oder waren neu angeschafft worden. Die aus den Kapellen stammenden Bilder wurden nicht an den durch die Entfernung von Bildern geschaffenen Leerstellen, sondern vielmehr ganz im Westen des rechten Seitenschiffs aufgehängt, wofür zwei Bilder weiter nach Osten an die Stelle von zuvor entfernten Bildern weichen mussten;

4198 S. o. Fn. 4065.

4199 S. o. Fn. 4220.

4200 S. o. Fn. 4109.

4201 Manari war sich ja bewusst, dass sie einmal in einer der Kapellen gehangen hatten; er irrte jedoch bei der Zuordnung, s. Fn. 3696.

mit Alfani Himmelfahrt wurde ein drittes Bild im rechten Seitenschiff ebenfalls von West nach Ost verlegt.

Anders als bei den Kapellen bleibt die Behandlung der Gemäldegalerie in den Seitenschiffen weitgehend ein Rätsel. Warum mussten die vier, gemessen an den übrigen durch Pavoni bestellten Bilder wohl qualitativ hochwertigen Gemälde aus S. Pietro weichen, wo sie doch durch mindestens zwei äußerst mediokre Bilder ersetzt wurden? Und warum wurden die durch die Bild-Entfernungen Manaris und der Franzosen entstandenen Leerstellen nicht direkt bestückt, sondern zum Bestandteil weitergehender Umhängungen? Diese Fragen können wohl erst auf Basis der Einsichtnahme zeitgenössischer Quellen beantwortet werden; möglicherweise sind sie mit aus ökonomischen Notwendigkeiten resultierenden Bilderverkäufen, geschmacklichen Erwägungen oder teils schlicht durch Willkür oder Nachlässigkeit zu erklären. Manari berichtet zumindest über die beiden Bilder Gimignanis, man habe sie vor kurzem in die Klostergebäude verlagert, und er schließt in einer Fußnote an, dass traditionell ein Teil der Bilder Giacinto Gimignani und der Rest seinem (in der Kunstgeschichte sonst nicht hervorgetretenen) Sohn Giacomo gegeben würden, wobei ersterer sich im Disegno, letzterer aber in der Kolorierung hervorgetan haben. Die Entfernung der Bilder stimmt aber nicht durchweg mit einem der beiden Künstler überein, sodass eine Geringschätzung eines der beiden Maler als Motiv für die Verlagerungen wohl ausscheidet.⁴²⁰² Jedenfalls muss zu dieser Frage konstatiert werden, dass – trotz der Geltung von Manaris Denkmalschutzparadigma – die Eingriffe, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgen, zumindest in der Menge viel weitreichender gewesen sind, als die französischen Requirierungen.

Nur an einer Stelle springt ein möglicher raumübergreifender inhaltlicher Dialog der Bilder ins Auge. So sah und sieht der Zelebrant am Altar zu seiner Rechten durch die Öffnung in den seitlichen Chorschränken auf die noch von Abt Pavoni an diese Stelle gehängte und auch nach der zwischenzeitlichen Requirierung von 1813 hierhin zurückgekehrte Grablege Christi des Sassoferato (Abb. 157). Schaut er daraufhin zur anderen Seite durch die Öffnung in den südlichen Chorschränken, so sieht und sah der Zelebrant seit der Umhängung Manaris nun auf die von Carlo Fantacchiotti restaurierte Himmelfahrt Christi des Orazio Alfani. Nimmt man nun den in der Eucharistie am Hochaltar gefeierten Opfertod Christi hinzu, so ergibt sich nun eine christologische, heilszentrierte Nord-Süd-Achse durch den Kircheninnenraum, die die vorbestehende (Manari aber wohl nicht mehr präsente) Ost-West-Achse bestehend aus dem Benedikt an der inneren Westwand, dem Heiligen Geist am Triumphbogen, den Gottvater im Gewölbe des Chorpolygons und ursprünglich des himmelfahrenden Christus am Hochaltar kreuzt.⁴²⁰³ Die Einrichtung eines solchen raumübergreifenden ikonographischen Programms könnte

4202 Manari berichtet, dass die drei Bilder von Pietro Abate, Benedikt und Totila sowie Christus und Petrus traditionell als Werke des Giacinto Gimignani angesehen würden, während die übrigen seinem Sohn Giacomo gegeben würden; verlagert wurden damit Werke beider Künstler, vgl. Manari 1865a, S. 54.

4203 Ich danke P.D. Giustino Farnedi, der mich auf diese Achse aufmerksam gemacht hat.

das Motiv für Manari gewesen sein, Orazio Alfani's Himmelfahrt bei dessen Verdrängung durch die Einrichtung einer Tür im südlichen Seitenschiff an die Stelle der hier erst seit um 1822 hängenden Heimsuchung Polidoro Ciburris zu hängen.

Dazu passt, dass Manari die Bewahrung der religiösen Bilder in S. Pietro nicht nur mit dem Respekt vor dem eigenen künstlerischen Erbe begründete, sondern weiterhin auch mit der Seelsorge. So führt er im Zuge seines „Cenno Storico“ aus: „Der Mensch ist nicht nur reiner Geist; er ist ebenso aus Materie geformt, die essenziell mit dem Geist verbunden ist. Er erhebt sich daher zur Kontemplation jener unsichtbaren Dinge nicht nur mit den Kräften des Geistes, ohne sich zu ihnen eine Brücke über materielle Dinge zu bauen, und zwar über das Medium der Bilder, die zu den Augen sprechen und über die Augen zu der Phantasie und über die Phantasie an den Geist und ans Herz. Von daher kann man kaum ausdrücken, wie vortrefflich die christliche Malerei zu dienen in der Lage ist; wie jene, die, indem jene unsichtbaren Dinge des Himmels unter die Augen bringt, und indem sie den verständlichen Zielen Körper, Leben und Farbe gibt, dich mühelos und mit Freude dazu bringt, an die Göttlichkeit und Menschlichkeit Christi, der Engel und Heiligen und aller anderen himmlischen Dinge zu bringen.“ Von daher seien die Malschulen den Menschen wunderbare Lehrmeister dieser „Wissenschaft, die das Seufzen der Seele ist“. „Der katholische Tempel muss von seiner erfüllten Idee her [daher] mit Malereien dekoriert werden, die vor allen jene vier Hauptthemen [den Mensch-Gott, die göttliche Mutter, die Engel und die Heiligen] zeigt, und vor allem den Mensch-Gott in seinen hauptsächlichen Mysterien und Wundern.“⁴²⁰⁴

Damit affirmiert Manari also in emphatischer Weise jene Auffassung über die religiösen Bilder, die das Tridentinische Konzil auf seiner letzten Session im Jahre 1563 beschlossen hatte. Dabei hatte das Tridentinum ausdrücklich sowohl Bilder Christi als auch der Heiligen und ihrer Taten befürwortet, weil den Gläubigen damit positive Orientierungsbeispiele vor Augen geführt würden. Diese Bestimmungen waren in der Folge auch mit ausschlaggebend für die im Zuge der Umgestaltung von

4204 „L'estetica ortodossa dee, per ciò che attensi alla pittura storica, tratteggiare quattro principali soggetti: essi sono l'Uomo-Dio, la Divina Madre, gli Angeli e i Santi. A Dio ed al Cristo, alla Madre di Cristo, agli Angeli ed ai Santi ha pur d'uopo l'uomo d'innalzare il pensiero e l'affetto quando entra il tempio cattolico. Ma l'uomo non è solo puro spirito: egli è plasmato altresì di materia essenzialmente congiunta allo spirito, e però alla contemplazione di quegli invisibili non si aderisce con solo le forze dello spirito, senza farsi scala ad esse mediante le materiali cose, mediante le immagini che parlano agli occhi e per gli occhi alla fantasia e per la fantasia alla mente ed al cuore. A ciò non è a dire quanto egregiamente serve la pittura cristiana; come quella che con porti sott'occhio le cose invisibili del cielo, con dar corpo vita e colore ai puri intelligibili, ti solleva senza fatica e con piacere a pensare della Divinità ed Umanità di Cristo, degli Angeli e Santi e di tutte le altre cose celestiali. Scopo della pittura cristiana nobilissimo senza fallo, scopo pel quale riluce la sovrana eccellenza di essa, scopo ond'è dato di apprezzare lo intendimento solennemente religioso del pittore cattolico. Per il che scuole pittoriche intese a trattare della religione sono mirabilmente insegnatrici agli umani di quella sapienza che è il sospiro dell'anima, diciamo della sapienza celeste. Il tempio cattolico nella sua idea compiuta deve andar decorato di pitture che rappresentino sovra tutto quei quattro principali soggetti, e massimamente l'Uomo-Dio con i suoi precipui misteri e miracoli“, Manari 1864b, S. 552.

ca. 1591–1609 erfolgten Ausmalungen und ihre konkrete Ausgestaltung speziell in Form einer Dualität von Wirklichkeits-Evotion und Wirklichkeits-Brechung geworden.⁴²⁰⁵ Manaris Betonung der geistig-materiellen Doppelnatur des Menschen und der daraus folgenden Annahme, dass der Mensch aufgrund seines materiellen Anteils auch materieller Zeichen für eigentlich rein geistiger Dinge bedürfe, erinnert im Übrigen sehr an eine andere Passage in den tridentinischen Konzilsbeschlüssen, die den Kircheninnenraum betreffen. So wurde laut dem Tridentinum das Messopfer letztlich nur deshalb als mit Christi Kreuzesopfer wesensgleiches Institut eingerichtet, weil der Mensch qua seiner auch materiellen Natur eines sichtbaren Zeichens bedürfe, um sich das Kreuzesopfer zu vergegenwärtigen.

Auffällig sind an dieser Stelle die Bezeichnungen, die das Tridentinum verwendet, um beide Formen des Opfers zu unterscheiden. So spricht das Konzil in Zusammenhang mit dem Kreuzestod von einem „blutigen Opfer“, in Zusammenhang mit dem Messopfer aber von einem „sichtbaren [d. h. also den Sinnen zugänglichen] Opfer“. Dieses habe Christus hinterlassen, weil „es die Natur des Menschen verlangt“: „Is igitur Deus et Dominus noster [...] in coena novissima, [...] visibile (sicut hominum natura exigit) relinqueret sacrificium“, um über die „Vergebung der von uns täglich begangenen Sünden“, die ja bereits im Kreuzesopfer liegt, hinaus eine Vergegenwärtigung des blutigen Opfers bei den Gläubigen und ein Fortdauern seines Gedächtnisses „bis zum Ende der Weltzeit“ zu erreichen.⁴²⁰⁶ Erst durch die Einsetzung eines solchen, den einzelnen Gläubigen zu allen Zeiten

4205 S. o. S. 902 ff.

4206 „Is igitur Deus et Dominus noster, etsi semel se ipsum in ara crucis, morte intercedente, Deo Patri oblaturus erat, ut aeternam illis redemptionem operaretur: quia tamen per mortem sacerdotium eius exstinguendum non erat, in coena novissima, qua nocte tradebatur, ut dilectae sponsae suae ecclesiae visibile (sicut hominum natura exigit) relinqueret sacrificium, quo cruentum illud semel in cruce peragendum repraesentaretur eiusque memoria in finem usque saeculi permaneret, atque illius salutaris virtus in remissionem eorum, quae a nobis quotidie committuntur, peccatorum applicaretur: sacerdotem secundum ordinem Melchisedech se in aeternum constitutum declarans, corpus et sanguinem suum sub speciebus panis et vini Deo Patri obtulit ac sub earundem rerum symbolis apostolis (quos tunc novi testamenti sacerdotes constituebat), ut sumerent, tradidit et isdem eorumque in sacerdotio successoribus, ut offerrent, praecepit per haec verba: *Hoc facite in meam commemorationem* etc., uti semper catholica ecclesia entellexit et docuit“ („Dieser unser Gott und Herr, obwohl er im Begriff war, sich selbst ein für allemal auf dem Altar des Kreuzes unter Eintritt des Todes Gott, dem Vater, darzubringen, um dort ewige Erlösung zu bewirken, hat jedoch beim letzten Abendmahl, in der Nacht, da er verraten wurde, seiner geliebten Braut, der Kirche, ein sichtbares Opfer – wie es die Natur des Menschen verlangt – hinterlassen, wodurch jenes blutige Opfer, das ein für allemal erst am Kreuz dargebracht werden sollte, vergegenwärtigt werden, sein Gedächtnis bis zum Ende der Weltzeit fort dauern und dessen heilbringende Kraft der Vergebung der von uns täglich begangenen Sünden zugewendet werden sollte; er brachte, weil durch den Tod sein Priestertum nicht erlöschen sollte, und indem er erklärte, er sei auf ewig als Priester eingesetzt nach der Ordnung des Melchisedek, seinen Leib und sein Blut Gott, dem Vater, unter den Gestalten von Brot und Wein dar, reichte sie unter den Symbolen ebendieser Dinge den Aposteln – sie hat er dabei als Priester des Neuen Bundes eingesetzt – zum Empfang dar und gebot ihnen und ihren Nachfolgern im Priestertum mit den Worten „*Tut dies zu meinem Gedächtnis!*“ usw., das Opfer darzubringen, wie es die katholische Kirche immer verstanden

sichtbar vor Augen stehenden Zeichens können diese sich also das eigentliche Opfer vergegenwärtigen und so die vom Tridentinum zuvor konstatierte, für den Empfang der sakramentalen Wirkung des Opfers (der Sündenvergebung) notwendige Bereitschaft aufbringen.⁴²⁰⁷ Das Mehr des eigentlich mit dem Kreuzesopfer wesensgleichen Messopfers gegenüber diesem liegt also in seiner didaktischen Funktion: Christus hat das zusätzliche Opfer letztlich um des Heils aller Nachgeborenen eingesetzt, die ebenfalls Gelegenheit bekommen sollen, den Opfervollzug mit eigenen Augen zu schauen, was qua menschlicher Natur notwendige Voraussetzung dafür ist, durch Christi Opfer Heil zu erwerben. In einer zukünftigen Publikation werde ich die Frage erörtern, inwiefern diese Bestimmung die Entfernung von Letztern und Chorschranken nach dem Tridentinum mit verursachte, da ja nur durch die Entfernung von Sichtbarrieren der Gläubige das ja letztlich also nur für seine Sinneswahrnehmung eingesetzte Messopfer auch tatsächlich mit eigenen Augen schauen konnte.⁴²⁰⁸

Dass die Formulierung über die menschliche Natur vom Konzil tatsächlich so gemeint war, dass das Messopfer letztlich nur deshalb zusätzlich zum Kreuzesopfer eingerichtet worden sei, weil der Mensch nur zum Glauben angeregt werden könne, wenn ihm etwas vor den eigenen Sinnen wie Augen und Ohren stehe, wird im Übrigen auch deutlich, wenn vom Tridentinum genau diese Formulierung wieder aufgegriffen wird, als es um die Ausgestaltung der Messriten und ihren Zweck für die Darbietung des Messopfers geht: „Da die Natur der Menschen so beschaffen ist, dass sie nicht leicht ohne äußere Hilfen zur Meditation der göttlichen Dinge gebracht werden kann, hat die fromme Mutter Kirche bestimmte Riten eingerichtet.“⁴²⁰⁹ Auch der im Kircheninneren vollzogene Messritus trägt also der von dem Tridentinum bestätigten Auffassung über den Menschen Rechnung, wonach dieser sinnlich wahrnehmbarer Zeichen (hier einer Art darstellenden Spiels) bedürfe, um zur Reflexion über geistige Dinge angeregt zu werden.

Es scheint, als wären diese Konzepte Manari als Geistlichem bekannt gewesen, und als wären sie von ihm nun auch auf die religiösen Bilder im Kircheninnenraum angewendet worden. Möglicherweise ist die Auswahl der künstlerisch-qualitativ eher mediokren Bilder deshalb erfolgt, weil sie religiöse Themen in einer Form zeigten, die Manaris Zweckbestimmung für religiöse Bilder im Kircheninnenraum besonders entgegenkamen. Das würde insgesamt bedeuten, dass Manari die bereits von den Äbten Pavoni und Penna befürwortete Doppelfunktion der Bilder und

und gelehrt hat“), Tridentinisches Konzil, 22. Sitzung, 17. September 1562, Lehre und Kanones über das heilige Messopfer, Kapitel 1, CODdt., S. 733.

4207 Vgl. dazu auch Tridentinisches Konzil, 22. Sitzung, 17. September 1562, Lehre und Kanones über das heilige Messopfer, Kapitel 2, *ibid.*, S. 733 f.

4208 S. auch oben ausführlich Kapitel **XI.5**.

4209 „Cumque natura hominum ea sit, ut non facile queat sine adminiculis exterioribus ad rerum divinarum meditationem sustli, propterea pia mater ecclesia ritus quosdam [...] instituit [...]“ („Da die Natur der Menschen so beschaffen ist, dass sie nicht leicht ohne äußere Hilfen zur Meditation der göttlichen Dinge bebracht werden kann, hat die fromme Mutter Kirche bestimmte Riten eingerichtet [...]“), Tridentinisches Konzil, 22. Sitzung, Lehre und Kanones über das heilige Messopfer, Kapitel 5, CODdt., S. 734.

Räume im Kircheninneren, wonach diese zugleich Gegenstand profanen Kunstgenusses und Gegenstand religiöser Praktiken sein sollten, zwar grundsätzlich ebenfalls verfolgte – nur hat er im Bereich der Seitenschiffe, deren Funktion als Bildergalerie er nicht erkannte, der religiösen Zweckbestimmung bei der Auswahl und Hängung der Bilder offenbar einen höheren Stellenwert eingeräumt als künstlerisch-ästhetischen Erwägungen.

**d) Transformationen in Zeiten des Denkmalschutzparadigmas:
Die Legitimierung der Hinzufügung von Neuem durch die
ästhetische Anpassung an das Vorgefundene**

Bei der Analyse der von Luigi Manari betriebenen Restaurierungsmaßnahmen im Kircheninneren von S. Pietro ist bereits deutlich geworden, dass das von ihm aufgestellte Paradigma, wonach die Hervorbringungen früherer Kunstepochen im Kircheninneren zu erhalten seien und grundsätzlich nicht durch neu Geschaffenes überformt werden durften, durchaus mit Grenzen behaftet war. So war ja bereits deutlich geworden, dass Manari die Wiederherstellung der Schönheit des Kircheninneren und der ursprünglichen Pracht seiner früheren Ausstattung – ganz im Gegensatz zu heutigen Restaurierungsstandards – höher bewertete als die Zurschaustellung historischer Authentizität, wenn diese in der in seinen Augen schönheitsreduzierenden Gestalt von Fragment und Patina daherkam. Dies war nicht zuletzt an jenen Stellen deutlich geworden, wo Maler ausdrücklich damit beauftragt worden waren, die Restaurierung ganzer Bereiche dergestalt zu bewerkstelligen, dass sie frühere, zwischenzeitlich weitgehend verloren gegangene Partien bis hin zu ganzen Gewölbepartien in Form einer teils phantasievollen Evotion des Ursprungszustands übermalten (mimetische Restaurierung). Damit gab sich die von Manari mit dem eigentlichen Ziel einer Restaurierung in Auftrag gegebene Malerei in diesen Bereichen nur den Anschein, ältere Zustände zu erhalten; in Wirklichkeit wurden hier historisierende Neuerfindungen realisiert.

Auch bei der Analyse der weiteren, in den 1850er und 1860er Jahren im Kircheninneren durchgeführten Maßnahmen wird im Folgenden deutlich werden, dass für Luigi Manari trotz des von ihm entwickelten Denkmalschutzparadigmas die Hinzufügung bzw. sogar die Überformung des Vorgefundenen durchaus zulässig erscheinen konnte. Voraussetzung war jedoch, dass den neu hinzugefügten Elementen die stilistische und formale Gestalt der vorhandenen Kunsterzeugnisse aus früheren Epochen gegeben wurde. Damit war Manaris restauratorischer Ansatz in gewisser Form auch das Gegenstück historistischer Tendenzen in der damaligen zeitgenössischen Kunst, die ihre stilistischen und formalen Grundsätze ebenfalls aus der Rezeption früherer Kunstepochen gewannen.⁴²¹⁰

⁴²¹⁰ Vgl. zum italienischen Historismus in der Architektur und der Suche nach dem jeweils „korrekten“ Stil: Nerdinger 1985.

Ein erstes Beispiel für das Vorgehen Manaris und der übrigen Protagonisten der Umgestaltungen in S. Pietro in Bezug auf die Hinzufügung neuer Elemente im Kircheninnenraum ist die Neufassung der Mittelachse des Chorpolygons. Dabei wurden zwei Bildwerke neu eingebracht, nämlich Benedetto Bandieras Himmelfahrt des heiligen Benedikt an der ehemaligen Position von Peruginos Himmelfahrt Christi vor dem zentralen Fenster (Abb. 445f.) und Giannicola di Paolos Madonnenlünette an der Position unmittelbar darunter (Abb. 181, 593–595). Ziel der Maßnahme war höchstwahrscheinlich ein erneutes Bedürfnis nach dem Vorhandensein eines Altarbilds. Während Bandieras Bild auch heute noch in der in den 1850er Jahren festgelegten Position steht, ist Giannicolas Lünette im Zuge der Restaurierung des Chorgestühls 1938–1939 wieder entfernt worden.

Um diese Ergänzung der Bildwerke im Chorraum zu bewerkstelligen, wurden in den 1850er oder 1860er Jahren offenbar erhebliche Eingriffe im Umraum der beiden Bilder vorgenommen. So wurde das seit der Zerlegung des Peruginio-Altarwerks unter Abt Penna im Jahre 1751 wieder sichtbare Mittelfenster nun endgültig vermauert (Abb. 2, 4 und 445), während die darunter eingefügte Lünette nun das zur Gesamtfreskierung des Sanktuariums ab 1591 gehörende Bild des Kaufmanns von Kafarnaum verdeckte (Abb. 181). Außerdem kam es zu Malerarbeiten an den umgebenden Wandflächen, die wahrscheinlich von jenen Malern ausgeführt worden sind, die in S. Pietro zur Zeit Manaris die übrigen Restaurierungsarbeiten vorgenommen haben. Dies betrifft zunächst einmal die Leiste unterhalb der Himmelfahrt des Bandiera und oberhalb der Sockelzone mit den bereits um 1591 gemalten Karyatiden, die offenbar den Größenunterschied zwischen Nische und Gemälde ausgleichen sollte. Diese Leiste wurde nun in einer von den übrigen Wandmalereien vom Ende des 16. Jahrhunderts inspirierten Dekorationsweise gestaltet (Abb. 445). Die dabei verwendeten floralen Dekorationselemente ähneln den bei der Ausmalung von ca. 1591–1594/1599 gewählten Dekorationsformen jedoch nur, unterscheiden sich bei näherem Hinsehen jedoch deutlich von deren Formensprache (vgl. Abb. 434 und 436f.). Da sie auch bei der oberen Laibung der nun ja erst vermauerten Fensternische Verwendung fanden, scheint auch deren Bemalung erst im 19. Jahrhundert erfolgt zu sein; möglicherweise wurde die Laibung, die ohnehin steiler ist als die der beiden flankierenden Fenster, bei der Vermauerung baulich verändert (Abb. 445). Die Annahme einer Bemalung der oberen Fensterlaibung erst im 19. Jahrhundert würde auch zu dem Befund passen, dass die Verwendung eines zentralen Blumenmotivs nur schwer mit dem um 1591 gemalten, sämtliche Teile der Wände und Gewölbe übergreifenden Bildprogramms in diesem Bereich vereinbar ist.⁴²¹¹ Außerdem existierte eine durch Malerei evozierte, architektonische Pietra-Serena-Rahmung um die Lünette, durch die diese an die Form des quereckigen Felds zwischen den beiden Karyatiden angepasst wurde (Abb. 181 und 593f.). Laut den Chroniken des Klosters von S. Pietro hatte der junge Maler „Domenico Bruschi von dem Delegierten der Stadt, Signor Bella, den Auftrag

4211 S. zum übergreifenden Charakter des Bildprogramms, der sämtliche großen und kleinen Einzelbilder umfasste, oben Kapitel **XI.3.d**).

erhalten zu kommen, um eine Zeichnung für die Tür des Chores anzufertigen“ („Il Sig. Domenico Bruschi aveva ricevuto commissione dal delegato della città Sig. Bella di venire a fare un disegno della porta del coro“).⁴²¹² Insofern mit der „Tür des Chores“ die zentrale Tür unterhalb des zwischenzeitlichen Anbringungsorts der Lünette des Giannicola di Paolo gemeint ist, war es offenbar Domenico Bruschi, der deren gemalte Rahmung geschaffen hat, wobei er diesen Auftrag nicht etwa direkt durch die Mönche von S. Pietro selbst, sondern durch die Kommune der Stadt erhalten hatte, die diesen künstlerischen Eingriff möglicherweise finanziert hatte.

Diese Transformation unterscheidet sich insgesamt von den Restaurierungsmaßnahmen Manaris und der übrigen Protagonisten der Umgestaltungen in S. Pietro im 19. Jahrhundert, insofern hier von Anfang an nicht ältere Zustände erhalten bzw. wiederhergestellt, sondern mit der Wiedereinführung von Altarbildern ein insgesamt neuer Zustand geschaffen werden sollte. Tatsächlich war man also trotz des von Manari vertretenen grundsätzlichen Überformungsverbots vorgefundener künstlerischer Hervorbringungen auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts bereit, umfassende Änderungen am Kircheninneren vorzunehmen. Diese mussten jedoch offensichtlich so ausgeführt werden, dass die Nachträglichkeit dieser Maßnahme möglichst verdeckt wurde, indem man ihr die von den früheren, in S. Pietro vorhandenen Stilstufen vorgegebene Gestalt verlieh.

Weitere Beispiele für Veränderungen des Kircheninnenraums zur Befriedigung veränderter (Nutzungs-)Ansprüche finden sich im Umgang mit den Anraumkapellen. So ist ja bereits davon berichtet worden, dass die Profanierung der Sebastianskapelle, die heute den Verkaufsraum von S. Pietro bildet, offensichtlich in diese Zeit zu datieren ist, weil nun ihr Altarbild im rechten Seitenschiff aufgehängt wurde. Diese Profanierung ging mit der Verlagerung von Bildwerken aus der nun ehemaligen Sebastianskapelle in den Kircheninnenraum einher; möglicherweise wurden zu diesem Zeitpunkt auch etwaige Wandmalereien zerstört, da sich der Raum heute teils steinsichtig und ohne jede figürliche oder ornamentale Ausmalung zeigt (Abb. 741–746). Ein solches Vorgehen könnte damit zu erklären sein, dass der Anraum möglicherweise bereits jetzt nur noch ausschließlich für profane Zwecke genutzt wurde und daher nicht mehr über religiöse Bilder verfügen musste. Das Denkmalschutzparadigma wurde also in den Anräumen mindestens mit Bezug auf die Verlagerung von Bildwerken keineswegs so konsequent durchgesetzt wie etwa im Kircheninnenraum selbst.

Dieser Befund scheint sich auch beim Umgang mit den Marienfresken im Gewölbe der Cappella Vibi zu zeigen, die Giannicola di Paolo und Giovanni Battista Caporali in den Jahren 1519 bis 1522 geschaffen hatten. Diese waren wenige Jahre vor Erscheinen von Manaris „Cenno Storico“ von 1864 durch den damals noch jungen Maler Annibale Brugnoli im Neo-Renaissance-Stil neu ausgemalt worden (Abb. 772–774), wobei er von Giannicola di Paolos und Caporalis Malereien nur die Verkündigungsdarstellung auf der nördlichen Lünette bestehen ließ (Abb. 771). Während Giuseppe Rossi bei seiner sehr weitgehenden Restaurierung des rechten Seitenschiffgewölbes aber – mit großer Wertschätzung Manaris – versucht hatte,

nach Möglichkeit die ursprüngliche Gestaltung von um 1600 zu evozieren, übermalte Brugnoli die in den übrigen drei Lünetten vorhandenen Episoden der Marien-Historie mit Groteskendarstellungen (Abb. 772–774). Dabei gingen die ursprünglichen Ikonographien verloren; sie lassen sich für die Kuppel nicht mehr rekonstruieren, aufgrund einer Beschreibung durch Serafino Siepi wohl aber für die Lünetten, wo der die Cappella Vibi und die Cappella Ranieri nB umfassende Marienzyklus di Paolos und Caporalis neben der noch erhaltenen Verkündigung noch die Flucht nach Ägypten, die Hochzeit zu Kana und die Anbetung der Könige gezeigt hatte.⁴²¹³

Hier scheinen die Mönche von S. Pietro zur Zeit Manaris also tatsächlich erneut in einem Anraum von dem von ihm formulierten Grundsatz abgewichen zu sein, die Kunsterzeugnisse früherer Epochen im Kircheninnenraum von S. Pietro nach Möglichkeit zu erhalten bzw. unter Beibehaltung der vorherigen Gestalt zu erneuern, selbst wenn diese, wie im Falle des rechten Seitenschiffgewölbes, zur Zeit Manaris schon fast vergangen waren. Auch unterscheidet sich der Umgang der Mönche jener Zeit mit der Gewölbedekoration der Cappella Vibi von jenem mit der Bildergalerie in den Seitenschiffen und Querhausarmen von S. Pietro, da die Mönche zur Zeit Manaris hier, wie oben dargelegt, die Umhängungen offensichtlich nicht in dem Bewusstsein vorgenommen hatten, dass die bestehende Hängung aus einem kohärenten, fast den gesamten Kircheninnenraum übergreifenden Gestaltungsakt früherer Jahrhunderte hervorgegangen war, und dass man diesen mit den Umhängungen nun wesentlich verfälschte. Denkbar ist, dass – wie sich bereits bei der Sebastianskapelle zu zeigen schien – die Einhaltung des Paradigmas der Erhaltung bzw. Wiederherstellung früherer Zustände in einem Anraum der Kirche nicht so streng eingefordert wurde wie im Hauptraum der Kirche. Möglicherweise konnte die Familie Vibi über die Gestaltung ihrer Kapelle auch in einem großen Grad von Freiheit bestimmen, sodass es zu einer Abweichung von der von Manari ansonsten geübten Herangehensweise an den vorgefundenen Bildbestand kam.

Besonders aufschlussreich für die hier behandelte Frage ist außerdem die Tatsache, dass S. Pietro in der Mitte des 19. Jahrhunderts außerdem zum vorerst letzten Mal einen neuen Kapellenraum erhalten sollte. Dabei handelt es sich um die Josephskapelle, deren Eingang sich heute im rechten Seitenschiff zwischen Perriers Darstellung des Samson, der den Tempel einreißt, und Salimbenes Pestprozession des Papstes Gregor befindet (Abb. 157 und 810–815).⁴²¹⁴ Diese war der Kirche zwischen 1857 und 1858 dadurch angefügt worden, dass ein Teil des Nordflügels der an die Kirche unmittelbar angrenzenden Klostergebäude am „Chiostro del pozzo“ abgetrennt und mit einem Eingang zum Innenraum von S. Pietro hin versehen

⁴²¹³ S. o. Fn. 2187 und S. 677 ff.

⁴²¹⁴ Zu ihrer Schaffung musste offenbar kein Bild entfernt werden, da auch in den Führern vor Manari immer nur von zwei Bildern im rechten Seitenschiff östlich des östlichsten Seitenaltars die Rede ist. Allerdings scheint es, als wäre Perriers Bild zur Schaffung des neuen Eingangs sehr weit nach links verschoben worden, sodass es nun jene vorspringende Lisene, die das Seitenschiff vom Querhausarm trennt, fast berührt (Abb. 200).

worden war (vgl. Abb. 93 und 96). Von diesem Kreuzgang aus erhält die Kapelle auch ihr Licht (Abb. 93, 96 und 810f.).⁴²¹⁵

Diese Kapelle wurde noch im selben Jahr durch den erst sieben Jahre alten Domenico Bruschi (1840–1910) unter Mitarbeit von Giovanni Panti (erwähnt zwischen 1855 und 1885) in perugineskem Stil ausgemalt.⁴²¹⁶ Ein Memorialeintrag des Jahres 1858, der den Abschluss der Arbeiten an der Kapelle bezeugt, bezeichnet Panti als „ornatista“; aus dem entsprechenden Rechnungsbuch geht hervor, dass Bruschi wesentlich besser bezahlt wird. Daher geht Fabio De Chirico auch mit Verweis auf entsprechende zeitgenössische Praktiken der Arbeitsteilung auch an anderen Stellen davon aus, Bruschi habe den Entwurf angefertigt und die Figuren gemalt, während Giovanni Panti für die umgebende Grotteskendekoration zuständig war.⁴²¹⁷ Zu einer ähnlichen Zusammenarbeit der beiden Maler unter Beiziehung weiterer Künstler kam es auch bei der Dekoration des Palazzo della Provincia in Perugia (1871–1875).⁴²¹⁸

Das Altarbild bildet eine Kopie von Raffaels „Heiliger Familie Canigiani“ (Abb. 810 und 815a), die sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet und eine Anna Selbdritt mit dem Patron der Kapelle, dem heiligen Joseph, darstellt (Abb. 816).⁴²¹⁹ Angefertigt hat sie der für die Großzahl von Gemälderestaurierungen verantwortliche Maler Carlo Fantacchiotti im Auftrag des Abtes Placido Acquacotta.⁴²²⁰ An der rechten Kapellenwand hängt eine weitere Anna Selbdritt, die Manari als Werk des Jacopo Carucci, also des Pontormo (1494 bis vor 1557)

4215 Manari 1865a, S. 60 (1857); De Chirico 2014, S. 157. Die Josephskapelle ist auf dem Sicilianis Kirchenführer entnommenen Kloster-Grundriss (Abb. 93) nicht eingezeichnet. Ein Blick auf diesen Grundriss verdeutlicht jedoch die räumliche Gesamtsituation zwischen dem rechten Querhaus und dem „Brunnenhof“. Berücksichtigt ist dieser Raum jedoch auf dem Grundriss von Gisberto Martelli (Abb. 96).

4216 Ibid., S. 61; De Stefano 1902a, S. 17. Zu dem Künstler vgl. De Chirico 2014, S. 157f.; G. Pinna, s. v. Bruschi, Domenico, in: *AKL XIV* (1996), S. 593f. De Stefano behauptet zwar, die Ausmalung sei im Jahre 1855 erfolgt, doch stand die Kapelle zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht. Außerdem ist die Malerei inschriftlich datiert, vgl. Abb. 812. Laut De Stefano soll Giovanni Panti Domenico Bruschi nicht nur geholfen haben, sondern auch der Entwerfer der beiden Schränke der Kapelle sein. Zu diesem Künstler vgl. N. N., s. v. Panti, Tiovanni, in: *ThB XXVI* (1932), S. 205.

4217 De Chirico 2014, S. 158f. Der Memorialeintrag lautet: „Oggi si è dato termine alla Cappella detta di San Giuseppe che forma una delle crociere del chiostro. Questa cappella forma ora un oggetto di ammirazione per le pitture a tempera fatteci dall’ottimo giovane Sig. Dom. Bruschi di anni 18 della scuola del Sig. Silvestro Valeri Romano oggi Prof. dell’Accademia Perugina, più dal giovane Prof. Vincenzo Panti di anni 21 ornatista scolaro del Prof. Vincenzo Baldini Perugino pur Prof. della stessa Accademia“, ASPi, Cronache del Monastero di S. Pietro di Perugia dal 5–V–1847 al 30–VII–1886, S. 167, zit. nach De Chirico 2014, S. 158. Ein solcher Band findet sich allerdings nicht im Inventar von Lonzini, et al. 2014. Der Rechnungsbucheintrag findet sich laut De Chirico bei ASPi, L. E. 408 (Lonzini, et al. 2014 = 347 Lamberti) [*Diversi tipi*] (1851–1859), S. 192.

4218 De Chirico 2014, S. 159.

4219 Heilige Familie mit heiliger Elisabeth und heiligem Johannes („Heilige Familie Canigiani“), 1507–08, Öl auf Holz, München, Alte Pinakothek. Angaben zu diesem Werk nach Oberhuber 1999, Abb. 64.

4220 Manari 1865a, S. 61; De Stefano 1902a, S. 17; De Chirico 2014, S. 159f.

bezeichnet; Kauffmann dagegen behauptet eine Herkunft „aus der Nähe Pontormos“ (Abb. 811 und 815b).⁴²²¹ Vor seiner Hängung wurde es von Carlo Fantacchiotti überarbeitet.⁴²²² Das wichtigste Kunstwerk in der Kapelle ist jedoch ein kleines Grabmonument, das auf einem Bild Friedrich Overbecks (1789–1869)⁴²²³ beruht. Dieses hatte der frühere, 1819 erblindete Maler Fortunato Chialli (1798–1876)⁴²²⁴ für die 1855 verstorbene Contessa Giulia Baldeschi bei dem Bildhauer Karl Hoffmann (1816–1872)⁴²²⁵ in Auftrag gegeben.⁴²²⁶ Der Entwurf stammte vom Nazarener Friedrich Overbeck und stellt ein einzigartiges Zeugnis für derartige Grabmäler des 19. Jahrhunderts in Umbrien dar.⁴²²⁷ Allerdings war die Josephskapelle nicht als Familienkapelle der Baldeschi errichtet worden; jedenfalls stammte der Auftrag zu ihrer Errichtung laut De Chirico und De Stefano vom Abt Acquacotta.⁴²²⁸ Er erfüllte damit ein Legat von Angela Virli, ein Bild des heiligen Joseph über einem Altar in ewiger Anbetung einzurichten.⁴²²⁹

Auffällig ist, dass der Auftrag für seine Dekoration des neuen Anraums für S. Pietro ebenso wie bei der Restaurierung der Cappella Vibi an einen äußerst jungen, in Perugia geborenen Künstler vergeben wurde. Die Einladung des Künstlers zur Ausmalung der Josephskapelle erfolgte durch Abt Acquacotta persönlich, nachdem dieser eine Zeichnung Bruschi gesehen hatte, die dieser im Auftrag der Kommune von Perugia in S. Pietro von der „Porta del coro“ – also die Rahmung der nunmehr im Zentrum des Chorpolygons angebrachten Lünette des Giannicola di Paolo – angefertigt hatte.⁴²³⁰ Wie Brugnoli in der Vibikapelle wählte auch

4221 Manari 1864b, S. 551; ihm folgend De Stefano 1902a, S. 17 f.; anderer Ansicht Kauffmann 1987, S. 471. Fabio De Chirico bezeichnet es als Zuschreibung an Pontormo, De Chirico 2014, S. 159. Zu Pontormo vgl. Hermann Voss, s. v. Pontormo, Jacopo, eigentl. Carucci (Carrucci), gen. Pontormo, in: *ThB* XXVII (1933), S. 250–252.

4222 ASPI, Cronache del Monastero di S. Pietro di Perugia dal 5–V–1847 al 30–VII–1886, S. 168, zit. nach De Chirico 2014, S. 160. Diese Quelle ist allerdings als solches nicht verzeichnet bei Lonzini, et al. 2014.

4223 Zu dem Künstler und seinen Lebensdaten vgl. P.F. Schmidt, s. v. Overbeck, Friedrich, in: *ThB* XXVI (1932), S. 104–106.

4224 S.-W. S., s. v. Chialli, Fortunato, in: *AKL* XVIII (1998), S. 490.

4225 Zu dem Künstler vgl. Fr. Noack, s. v. Hoffmann, Karl, in: *ThB* XVII (1924), S. 270 f.

4226 Manari 1865a, S. 60 f.; De Stefano 1902a, S. 18; Kauffmann 1987, S. 471, De Chirico 2014, S. 159.

4227 De Chirico 2014, S. 160 mit Verweis auf ASPI, L. E. 408 (Lonzini, et al. 2014 = 347 Lamberti) [*Diversi tipi*] (1851–1859), S. 192, aus dem er transkribiert: „Dicembre 1857 [...] Per far cuocere il Monumento della fu Giulia Baldeschi disegnato da Overbeck [sic] ed eseguito da Offman [sic] somma mensile 1 scudo“.

4228 De Stefano 1902a, S. 17. De Chirico 2014, S. 159.

4229 De Chirico 160 mit Verweis auf ASPI, Cronache del Monastero di S. Pietro di Perugia dal 5–V–1847 al 30–VII–1886, S. 168, aus dem er transkribiert: „[L’abate Acquacotta] ebbe dai suoi maggiori del debito contratto dal monastero come legatario di Angela Virili di tenere in perpetuo in venerazione sopra d’un altare l’immagine di questo santo [S. Giuseppe]“. Diese Quelle ist allerdings als solches nicht verzeichnet bei Lonzini, et al. 2014.

4230 „Il Sig. Domenico Bruschi aveva ricevuto commissione dal delegato della città Sig. Bella di venire a fare un disegno della porta del coro. Allora si vide l’abilità del Sig.

Bruschi eine Stilstufe aus der Peruginer Vergangenheit; indem er die Figuren aber prononciert im Stile des Pietro Perugino ausführt, bindet er die Dekoration noch stärker an die lokale Tradition zurück als Brugnoli mit seinen eher generischen, unspezifischen Renaissance-Motiven. Dazu passt auch die umgebende Dekoration, die sich stark an der an den Baugliedern orientierten Disposition und den Groteskenmotiven orientiert, wie sie Pietro Vannucci im Peruginer Collegio del Cambio realisierte.⁴²³¹ In der Ausmalung der Lünetten mit mehrfigurigen Darstellungen könnte man einen Bezug Bruschi auf die auf Caporali zurückgehenden Ausmalungen der Cappella Ranieri nB und der Cappella Vibi vor ihrer Neudekoration durch Annibale Brugnoli ansehen. Ikonographisch passt die Darstellung der vier Kardinaltugenden zu den Tugenden im Sanktuarium (Abb. 456–476) und wohl auch im nördlichen Querhaus von S. Pietro (Abb. 526–530).⁴²³² Passend zur Auftragsvergabe durch den Abt von S. Pietro und nicht etwa eine einzelne Familie nimmt die Ikonographie stark Bezug auf die Kirche S. Pietro und ihr Patrozinium; so sind in den Lünetten auf der Altarseite offenbar Medaillen mit Petrus und Paulus zu sehen (Abb. 811); auf der Ost- und Westseite präsentieren Engel die Stemmata der Kirche S. Pietro (Doppelkreuz auf Dreihügel mit PAX und gekreuzte Schlüssel mit Tiara). Die Eingangsseite zeigt eine Sacra Conversazione, offenbar mit den Heiligen Petrus, Benedikt und den lokalen Bischofsheiligen Herkulanus und Constantius (Peruginer Greif). Dies ist als Bekräftigung der lokalen Verortung von S. Pietro zu sehen, indem hier zwei auf S. Pietro bezogene Heilige (Petrus und Benedikt) gemeinsam mit zwei Stadtheiligen auftreten, wobei die Pfarrkirche S. Costanzo, in der auch der Leichnam des Bischofsheiligen verwahrt wurde, eine Pertinenz von S. Pietro darstellt.⁴²³³

Obwohl es sich bei der neu geschaffenen Josephskapelle um einen Anraum handelte, der die ästhetische Wirkung des Kircheninneren von S. Pietro nicht unmittelbar beeinflusste, wurde bei dessen Dekoration also ausdrücklich darauf geachtet, dass der Kirche nicht etwa eine neuartige ästhetische Gestaltungsweise hinzugefügt wurde. Vielmehr hat man offenbar versucht, die Hinzufügung des Neuen durch eine Gestaltungsweise in der der Stilistik lokaler vergangener Epochen und durch die Einbringung zahlreiche Elemente der älteren lokalen Ikonographie zu legitimieren. Damit ist ihre Gestaltungsform dem Grunde nach jenen Strategien ähnlich, die ungefähr gleichzeitig bei der Neugestaltung des mittleren Fensters von S. Pietro als Altarbildnische gewählt wurden.

Tatsächlich zeigte sich in der Auswahl der Künstler und der Ausgestaltung der Kapellendekoration erneut die über alle Jahrhunderte hinweg beobachtbare

Bruschi e l'Abbate il pregava se voleva venirgli a dipingere la cappella“, ASPi, Cronache del Monastero di S. Pietro di Perugia dal 5–V–1847 al 30–VII–1886, S. 168, zit. nach De Chirico 2014, S. 160. Diese Quelle ist allerdings als solches nicht verzeichnet bei Lonzini, et al. 2014.

4231 Vgl. De Chirico 2014, S. 159.

4232 De Chirico 2014, S. 159 mit Verweis auf Balducci 2010.

4233 Zur Auffindung des Leichnams des heiligen Constantius in der nach ihm benannten Pfarrkirche S. Costanzo am 6. Februar 1781 vgl. Bini [1848] I ed. Elli 1994, S. 293.

Tendenz, aktuelle künstlerische Strömungen der jeweils zeitgenössischen Kunstentwicklung aufzugreifen und mit hervorragenden Zeugnissen die Dekoration von S. Pietro weiterzuentwickeln. So hat Fabio De Chirico herausgearbeitet, dass in der Kapellendekoration ein Zeugnis jenes „Purismo“ zu sehen sei, der sich als künstlerische Strömung in der Frage um die angemessene Kunstrichtung im post-unitarischen Italien gegen den neoklassizistischen Stil positionierte. Als wichtigen Protagonisten des *Purismo* identifiziert De Chirico Tommaso Minardi (1787–1871), der von 1818 bis 1821 auf Empfehlung von Antonio Canova (1757–1822) Direktor der Accademia di Belle Arti in Perugia gewesen war (die ihrerseits wiederum wesentlich durch ihre direkte Anbindung an die Peruginer *Commissione ausiliaria* die gültigen Restaurierungsstandards beeinflusste). Minardi habe die Sakralität als Hauptthema zeitgenössischer Malerei etablieren wollen und dazu kunsttheoretische Texte des Trecento und Quattrocento zum stilistischen und theoretischen Ideal erhoben. Vorbildhaft war für ihn die disegnobetonte Malerei der „Antichi“, also der Künstler der zentralitalienischen Frührenaissance besonders des 15. Jahrhunderts, in der Minardi noch eine Fülle von Sakralität erkannte. Auf seine Einladung hin kamen auch Nazarener wie Friedrich Overbeck zu Studien nach Umbrien. Schüler von Minardi war Silvestro Valeri, der wiederum Domenico Bruschi an der Accademia di Belle Arti unterrichtete und dabei nachhaltig beeinflusste. Damit sei Bruschi's Josephskapelle in S. Pietro als „perfektes Beispiel des Revivals des Quattrocento“ zu lesen, als „Ausdruck und Produkt jener langen und fruchtbaren künstlerischen Phase, die Perugia – dank Minardi – nach Jahrhunderten der Randexistenz ins Zentrum der nationalen Debatte gebracht hatte.“⁴²³⁴

Zusammengefasst ergibt sich, dass bei den zur Zeit des Abts Acquacotta, wohl aber auch unter der maßgeblichen Leitung von Luigi Manari realisierten Umgestaltungsmaßnahmen im Kircheninneren von S. Pietro trotz des von ihm vertreten Paradigmas der Erhaltung vorgefundener künstlerischer Erzeugnisse sämtlicher historischer Schichten durchaus Veränderungen möglich waren. In der Tat handelte es sich bei sämtlichen in S. Pietro durchgeführten Maßnahmen auch um veritable Umgestaltungskampagnen, an deren Ende jeweils ein Zustand hergestellt worden war, der sich äußerlich deutlich von dem vorausgegangenen Zustand unterschied; die Maßnahmen waren also nicht bloß konservatorischer Natur. Bei den Maßnahmen, die vornehmlich der Restaurierung der vorgefundenen Ausstattung dienten, war das Hauptziel die Wiederherstellung von deren Schönheit und der Pracht des jeweiligen Ursprungszustands; um dieses Ziel zu erreichen erschienen Manari überformende Maßnahmen mit teils hohen erfinderischen Anteilen legitim; sie mussten jedoch in dem Bemühen erfolgen, die Gestaltungsweisen des jeweiligen Ursprungszustands zu evozieren. Es wurden jedoch auch mehrere Maßnahmen durchgeführt, die nicht nur der Restaurierung des Vorgefundenen,

4234 „La cappella, dunque, non poteva che essere un perfetto esempio di *revival* quattrocentesco, espressione e prodotto di quella lunga e feconda stagione artistica che, grazie a Minardi, aveva riportato Perugia, dopo secoli di marginalità, al centro del dibattito nazionale“, De Chirico 2014, S. 162 f.; die hier zusammengefasste Argumentation De Chiricos findet sich auf S. 160–163.

sondern vielmehr der Befriedigung veränderter (Nutzungs-)Ansprüche an den Kircheninnenraum dienten. Dabei waren Veränderungen, Überformungen und Hinzufügungen von Elementen insbesondere im Bereich der Anräume durchaus zulässig, doch mussten sie sich jeweils in der stilistischen Ausgestaltung den Anschein geben, ebenfalls aus jenen früheren Kunstepochen zu stammen, die in S. Pietro künstlerische Erzeugnisse hinterlassen hatten. Die erheblichen Veränderungen bei der Hängung der in S. Pietro vorhandenen Gemälde scheinen dagegen nicht dem Bewusstsein erfolgt zu sein, dass hier schützenswerte ältere Zustände verändert wurden; dass es sich bei der Hängung um einen bewussten Gestaltungsakt der Äbte Pavoni und Penna handelte, scheint Manari schlicht nicht bekannt gewesen zu sein. Daher stellte sich ihm auch nicht die Frage, ob die Hängung als ebenfalls vorgefundene künstlerische Hervorbringung der Vergangenheit eigentlich dem Denkmalschutzparadigma unterlag.

Insgesamt bedeutet diese Strategie, dass zwar teils auch ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erhebliche Veränderungen am Kircheninneren möglich waren. Hierdurch konnte der Kirchenraum auch zukünftig entsprechend veränderten Nutzungsansprüchen fortentwickelt werden. Was mit der Vorgehensweise Manaris jedoch zum Erliegen gekommen war, war die künstlerisch-stilistische Fortentwicklung des Kircheninnenraums. Eine Vorgehensweise etwa wie in S. Fedele in Mailand, in dessen Presbyterium zwischenzeitlich drei 1993 gemalte, monochrom gestaltete Leinwände des amerikanischen Künstlers David Simpson aus der Collezione Panza in Varese aufgehängt wurden, die in hartem Kontrast zu den klassizistischen Formen des 17. Jahrhunderts stehen (Abb. 1581) oder die Installation ‚Martyrs‘ von Bill Viola und Kira Perov, die 2014 im rechten Querhausarm der nach Plänen von Christopher Wren zwischen 1675 und 1708 ebenfalls in klassizistischer Formensprache errichteten St Paul’s Cathedral in London Aufstellung fand (Abb. 1586), wäre unter Einhaltung von Manaris Paradigma dagegen nicht möglich.⁴²³⁵

Dass Manari sowie Prior Lisi und die Äbte Acquacotta und Melchiorri mit der von ihnen bewirkten „konservatorischen Wende“ bzw. dem von ihnen vertretenen „Denkmalschutzparadigma“ eine weitere künstlerisch-stilistische Fortentwicklung von S. Pietro verunmöglichte, passt allerdings gut zu der zunehmenden Musealisierung der Klosterkirche, die insbesondere nach der 1892 erfolgten Überführung in die Trägerschaft der *Fondazione per l’Istruzione agraria* in Perugia immer stärker vor allem als Kunstobjekt betrachtet werden sollte. Zwar bestand in S. Pietro auch weiterhin eine kleine Mönchsgemeinschaft fort, die den Kircheninnenraum auch liturgisch bespielte, doch sollte der spätestens seit dem späten 16. Jahrhundert bestehende Zweck des Kircheninnenraums als Studien- und Genussziel kunst- und geschichtsinteressierter Besucher nun zum Hauptzweck werden. Wie Manaris Hängung und Zweckvorstellung religiöser Bilder im Kircheninnenraum von S. Pietro und dessen funktionale Fortentwicklungen zeigen, war der Bau für ihn allerdings

4235 Die Informationen zur Aufstellung von David Simpsons „La Croce di Gerusalemme“ in S. Fedele in Mailand habe ich einer dort aufgestellten Informationstafel entnommen. Zur Installation „Martyrs“ vgl. <https://www.stpauls.co.uk/history-collections/history/bill-viola> (Zugriff am 9. September 2016).

keineswegs ein bloßes Museum, sondern vielmehr vor allem ein Kultort, in dem auch weiterhin unterschiedlichste religiöse Praktiken vollzogen wurden.

Es ist im Übrigen interessant zu beobachten, dass die „konservatorische Wende“, die Luigi Manari und die übrigen Protagonisten für die Umgestaltungs- (bzw. nun „Restaurierungs“-Kampagnen) des Kircheninneren von S. Pietro vollzog, mit leichter zeitlicher Verzögerung auch an anderer Stelle beobachtet werden können, nämlich in Bezug auf das mittlerweile auf diverse vor allem französische Museen verstreute ehemalige Altarbild von S. Pietro von Pietro Perugino. So haben Cristina Galassi und René Jullian herausgearbeitet, dass die Tafeln des Pietro Perugino unter anderem deshalb für französische Museen requiriert worden waren, weil man mit dem Aufbau von nach Schulen sortierten Museumssammlungen, die auch die neu entdeckte „Umbrischen Schule“ umfassen sollte, neben repräsentativen vor allem auch pädagogische Ziele, also solche der Kunsterziehung verfolgte. Insofern hatte sich die Entfernung der Tafeln im Jahre 1797 nicht grundsätzlich von der Zerlegung von Peruginos Altarbild im Jahre 1751 unterschieden, weil beide Maßnahmen es dem Kunstinteressierten erlauben sollten, die Bilder von nahem, bzw. im Sammlungskontext eines Museums und vor Ort in zu betrachten. Das einzige (aber aus heutiger Sicht Wesentliche), was im Jahre 1797 aufgegeben worden war, war die Aufgabe des historischen Kontextes, für den die Bilder einmal geschaffen worden waren, und ihre Präsentation innerhalb ein und desselben Hauses.⁴²³⁶

Nach 1870 setzte im Musée des Beaux-Arts in Lyon allerdings ein Umdenken ein. So strebte der damalige Direktor des Museums, Edme-Camille Martin-Dausigny an, die Tafeln des Perugino-Altars wieder zu vereinigen, um das Altarbild wieder vollständig präsentieren zu können. Dies gelang jedoch erst zum Teil im Jahre 1952, als im Rahmen eines komplizierten Tauschgeschäfts die Gottvater-Lünette, die seit 1809 in der Kirche Saint-Gervais in Paris bewahrt worden war, in das Musée de Lyon überführt wurde. Eine Überführung auch der drei Historienbilder der ehemaligen Predella aus dem Musée des Beaux-Arts in Rouen scheiterte trotz guten Willens des dortigen Konservators, Hubert Guillet, jedoch an der Weigerung der *Musées des France* und des *Département des peintures du Louvre*, die dem Transfer hätten zustimmen müssen. Dies wurde vom Konservator des Musée des Beaux-Arts in Lyon, René Jullien, sehr bedauert, der auch im Jahre 1961 vehement für eine Zusammenführung der Tafeln plädierte. Allerdings ist bemerkenswert, dass Jullien als natürlichsten Aufstellungsort dieser Tafeln sein Museum in Lyon annahm und überhaupt nicht erst in Erwägung zog, dass der logischste Ort für eine Zusammenführung der Tafeln eigentlich die Kirche S. Pietro in Perugia gewesen wäre, weil so nämlich auch der originale historische Kontext annähernd wiederhergestellt worden wäre. Es ist schon fast unfreiwillig komisch, dass sich Jullien im Kontext seines berechtigten Lamentos über die Verstreutheit des Perugino-Altarwerks darüber beschwerte, dass ein Teil der Bilder heute ja „dem benediktinischen Orden“

(„à l'ordre bénédictin“) gehören würde.⁴²³⁷ Bemerkenswert ist der restauratorische Impuls, der unter René Jullian aus diesem Bestreben heraus entwickelt wurde: So ließ er in den 1950er Jahren durch den Pariser Rahmenmacher Lebrun die Tabula von Peruginos Altarwerk rekonstruieren, in die er sämtliche Erkenntnisse mit einbezog, die er durch eine sorgfältige konservatorische Analyse der Tafeln und durch die damals vorhandene Sekundärliteratur zu Peruginos Altarbild ermitteln konnte. In dieser Form werden die beiden Haupttafeln von Peruginos Altarwerk auch heute noch im Musée des Beaux-Arts in Lyon präsentiert (Abb. 889). Auch im Musée des Beaux-Arts in Lyon zeigte sich nun also das Bestreben, für Peruginos Altarwerk seinen ursprünglichen historischen Zustand wiederherzustellen. Im Unterschied zur von Manari vorgefundenen Situation der künstlerischen Ausstattung des Kircheninneren von S. Pietro bestand dieser Verlust jedoch nicht in alterungsbedingten Fragmentierungen, sondern in einer Zerstörung der ursprünglichen Rahmung, der ursprünglichen Zusammensetzung der Bildtafeln und des ursprünglichen räumlichen Kontextes.

Vergleicht man das Vorgehen Manaris mit der im 19. Jahrhundert betriebenen Diskussion um den richtigen Umgang mit vorgefundenen älteren Kircheninnenräumen, so ergibt sich, dass dieser sehr frühzeitig die in der Diskussion besonders prominenten Punkte berücksichtigt und für diese im „Cenno storico“ theoretische und in der baulichen Umsetzung praktische Lösungen gefunden hat, die sich auf der absoluten Höhe des damaligen Diskussionsstands befanden. Erneut zeigt sich das Kircheninnere von S. Pietro im Zuge einer Transformationskampagne also wieder als *Avant-garde*.

Einer der prominentesten Beiträge zur Theorie des Umgangs mit vorgefundenen Kircheninnenräumen stammt vom Architekten, Denkmalpfleger und Kunsthistoriker Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879). Dieser restaurierte seit 1840 zahlreiche prominente Kirchen und Profanbauten Frankreichs, darunter die damalige Abteikirche von Saint-Denis sowie die Kathedralen von Paris, Amiens, Reims und Clermont-Ferrand. Er wurde 1853 zum Oberaufseher aller Sakralbauten Frankreichs (*Inspecteur général des édifices diocésains*), bekleidete jedoch nie das Amt des Generalinspektors der historischen Denkmäler (*Inspecteur général des monuments historiques*) in Frankreich, das im Zuge des Aufkommens der Denkmalpflege als staatliche Aufgabe im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts geschaffen worden war. Daneben erforschte Viollet-le-Duc umfassend die Baugeschichte und Bautechnik des französischen Mittelalters und trug nach langer Geringschätzung und großflächiger Zerstörung mittelalterlicher Bauten in der Französischen Revolution entscheidend zur Re-Evaluation gerade der Gotik als denkmalwürdige Bauform bei.⁴²³⁸

Seine Erkenntnisse legte Viollet-le-Duc in einem zehnbändigen *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* dar, das von 1854–1868

4237 Vgl. zu den Bestrebungen des Musée des Beaux-Arts seit 1870, die Tafeln zusammenzuführen und zu den Forderungen René Jullians in: Jullian 1961, S. 63 f.

4238 https://de.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc (Zugriff am 2. Oktober 2020).

erschien.⁴²³⁹ Besonders aufschlussreich für die hier aufgeworfene Fragestellung ist das im 1866 erschienenen achten Band enthaltene Lemma *Restaurierung* („*restauration*“), in dem er nicht nur eine Theorie der Restaurierung, sondern auch deren praktische Voraussetzungen wie etwa eine adäquate Ausbildung der Architekten und Maurer, die Berücksichtigung der Regionalität bei der Verwaltung von Restaurierungen sowie ein Plädoyer für die Denkmalwürdigkeit der gotischen Kunst vorlegte.⁴²⁴⁰

Seinem Artikel stellte Viollet-le-Duc eine Definition der „Restaurierung“ („*restauration*“) voran: „Eine Gebäude zu restaurieren, das ist nicht nur es zu erhalten, zu reparieren oder es wieder neu zu erstellen; es bedeutet, es in einem Zustand der Vollständigkeit wiederherzustellen, die es niemals in der Vergangenheit besessen haben mag“ („*Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.*“)⁴²⁴¹

Aus dieser Definition hat Valentina Borgnini abgeleitet, dass es Viollet-le-Duc um „stilistische Restaurierungen“ gegangen sei – also um solche Restaurierungen, die einen bestimmten Stil in einem Bau herausgreifen, alles, was davor und danach entstanden ist, eliminieren und bei der Etablierung des ausgewählten Stils die „Wiederherstellung der ursprünglichen Idee des Gebäudes“ („*ripristino dell'idea originaria del monumento*“) anzustreben, was eben bedeuten könne, dass dieser Stil in einer Reinheit etabliert werde, wie der Bau sie nie besessen habe.⁴²⁴² Als Beispiel für eine Restaurierung in diesem Geiste führt Borgnini die allerdings erst 1924–1926 unter dem Architekten Pietro Angelini erfolgte Restaurierung der Fassade von S. Francesco al Prato in Perugia an (Abb. 1380a f. und 1384), in deren Vorbereitung nicht nur bereits 1904 der 1465 aus statischen Gründen vor der Fassade angefügte Gebäudekomplex um die Cappella del Gonfalone entfernt wurde (vgl. Abb. 1380 und 1382).⁴²⁴³ Vielmehr waren deren obere Teile und seitliche Pilaster zunächst zurückgebaut und anschließend komplett neu aufgeführt worden, wobei sich Pietro Angelini für seinen Entwurf der restaurierten Fassadengestalt (Abb. 1384) dem Baubefund der abgerissenen Teile, vor allem aber der historischen Abbildung von S. Francesco al Prato von Benedetto Bonfigli auf dem 1465 zu datierenden Gonfalone di S. Bernardino bediente (Abb. 1383) und in den

4239 Viollet-le-Duc 1854–1868.

4240 Eugène Viollet-le-Duc, s. v. *Restauration*, in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Bd. 8 (1866), S. 14–34 (https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_a_u_XVIe_si%C3%A8cle/Restauration; Zugriff am 29. September 2020). Eine Analyse dieses Artikels liefert Corboz 1980. Weitere Informationen zur Theorie und Restaurierungspraxis von Eugène Viollet-le-Duc geben Bressani 2014; Finance et al. 2014; Poisson und Poisson 2014; Lora 1980 und Casiello 1980, jeweils mwL.

4241 Ibid., S. 14.

4242 Borgnini 2005, S. 703.

4243 Zur Anfügung der Cappella del Gonfalone als „Gegenkraft“ („*contrafforte*“) gegen die durch Erdbebewegungen verursachte statische Beeinträchtigung der Architektur von S. Francesco al Prato vgl. *ibid.*, S. 679 f.

oberen Passagen eben in einfühlsamer Erfindung einen Bauteil in gotischem Stil vollendete, der in gotischer Zeit selbst unvollendet geblieben war. Angelini ging bei seiner Restaurierung also so weit, nicht nur die vorgefundene mittelalterliche Architektur instand zu setzen (tatsächlich blieben nur die unteren Fassadengeschosse weitgehend im vorgefundenen Zustand erhalten), sondern Teile durch Abriss und Neuaufbau in ihrem vermuteten Urzustand zu vervollkommen und statisch abzusichern und darüber hinaus tatsächlich die „Wiederherstellung der ursprünglichen Idee des Gebäudes“ zu betreiben, indem er bis dahin unvollendete Gebäudeteile im gotischen Stil vollendete.⁴²⁴⁴ Dass er dabei mit einer Abbildung Benedetto Bonfiglis auf eine höchst zweifelhafte Quellengrundlage zurückgriff, die ihm darüber hinaus noch im Giebelbereich ohnehin keine Informationen über den tatsächlichen Baubefund geben konnte, nahm Angelini in Kauf.⁴²⁴⁵ Diese in der Wortwahl Luca Beltramis „romantische Restaurierung“ wurde bereits von Zeitgenossen kritisiert. So rügte etwa Ottorino Guerrieri in einem im Dezember 1925 erschienenen Artikel in der Zeitschrift *L'Assalto*, dass eine derartige Restaurierung auf zerstörerische Weise eine irrige Rekonstruktion kreieren und auf diese Weise ein „falsches Dokument“ („documento falso“) erstellen würde, das auch dann noch ein falsches Dokument bliebe, wenn man dabei die originalen Stein verwende. Wenn man also – so muss man Guerrieri an dieser Stelle offenbar verstehen – die historische Wahrheit aufgebe, so bliebe nur noch eine ästhetische Frage, ob man nämlich „entweder ein schönes oder ein hässliches falsches Dokument“ („o un bello o un brutto documento falso“) erstelle. Demnach sei, so Guerrieri, nun ein Wettbewerb unter den Künstlern auszurufen, um, so muss man wohl ergänzen, wenigstens eine schöne Vergangenheitsfälschung zu erhalten.⁴²⁴⁶ Tatsächlich können andere 1888 und um 1925 teils ebenfalls auf Basis von Bonfiglis Gonfalone di S. Bernardino (Abb. 1383) erstellte Vorschläge für die Fassadengestalt von S. Francesco al Prato eine Vorstellung davon geben, welche Variationen zur Zeit der Restaurierungsarbeiten möglich erschienen (Abb. 1384–1387).⁴²⁴⁷

Vergleichbar ist Ottorino Guerrieris Haltung an dieser Stelle mit der oben bereits genannten Forderung des Architekten Luca Beltrami nach „historischen“ im Gegensatz zu „romantischen Restaurierungen“. ⁴²⁴⁸ Guerrieri nahm damit eine ähnliche Haltung ein wie Georg Dehio bei der für die Geschichte der deutschen Denkmalpflege prägenden Debatte um die Restaurierung des Heidelberger Schlosses. Dieses war nach diversen Kriegs- und Natureinwirkungen im 19. Jahrhundert in ruinösem Zustand und sollte nach weiteren Zerstörungen im Zuge des deutsch-französischen Kriegs 1870/71 demonstrativ wiederhergestellt werden. Dieser

4244 Vgl. zu den Planungen und der Durchführung der Restaurierung ausführlich Ibid., S. 697–704 sowie Salvo 2013, S. 284–288.

4245 S. zum zweifelhaften Quellenwert Benedetto Bonfiglis für eine detailgenaue Rekonstruktion oben S. 392.

4246 ASSU, Bd. 54 II, fasc. 5 (a), Freitag, der 11. – Samstag, der 12. Dezember 1925; zit. nach Borgnini 2005, S. 701 f.

4247 Vgl. dazu im Detail Salvo 2013, S. 248–288.

4248 S. o. Fn. 142.

Aufgabe nahm sich der Karlsruher Architekt Carl Schäfer (1844–1908) an, der 1897–1903 zunächst den so genannten Friedrichsbau restaurierte. Dabei rekonstruierte er nicht nur die vollkommen verlorenen Innenräume, sondern wechselte auch an den erhaltenen beiden Schauffassaden aufgrund von Beschädigungen ungefähr ein Drittel der vorhandenen Steine aus. Als daraufhin auch der Ottheinrichsbau in ähnlicher Weise rekonstruierend restauriert werden sollte, erhob der Straßburger Kunsthistoriker Georg Dehio (1850–1932) im Jahr 1901 mit einer Streitschrift „Was soll aus dem Heidelberger Schloss werden?“ entschieden Position gegen ein solches Vorgehen. Er beklagte einen erneuten Verlust von Authentizität durch den zu erwartenden Austausch weitgehender Teile auch des Ottheinrichbaus, an dessen Stelle „teils eine Kopie, teils ein Neubau“ treten würde.⁴²⁴⁹ Auch sei die spekulative Rekonstruktion von Gebäudeteilen unzulässig, weil eine zuverlässige Rekonstruktion mangels verlässlicher Quellen unmöglich sei.⁴²⁵⁰ „Archäologisch liegt also der Fall so: das Versprechen, den Otto-Heinrichsbau so wiederherzustellen, wie er gewesen ist, kann nicht eingelöst werden, weil niemand, auch nicht Carl Schäfer, mit Sicherheit angeben kann, wie er ausgesehen hat. Das relativ Wahrscheinlichere ist, daß er anders ausgesehen hat, als auf Schäfers Projekt.“⁴²⁵¹ Stattdessen forderte Dehio die Konservierung von Authentizität, deren tatsächlicher Bestand auch nicht durch stilangleichend-erfinderische Hinzufügungen eingeschränkt werden dürfe: „Den Raub der Zeit durch Trugbilder ersetzen zu wollen, ist das Gegenteil von historischer Pietät. Wir wollen unsere Ehre darin suchen, die Schätze der Vergangenheit möglichst unverkürzt der Zukunft zu überliefern, nicht, ihnen den Stempel irgendeiner heutigen, dem Irrtum unterworfenen Deutung aufzudrücken.“ Eine Überformung des Authentischen durch heutige Deutungen sei dagegen „Gelehrsamkeitsbarbarei“, ⁴²⁵² das Schäfersche Projekt sei „nicht Denkmalspflege [...], sondern Denkmalserneuerung“. ⁴²⁵³

Dehios Auffassung von der Aufgabe der Denkmalpflege lautete stattdessen: „Als im ‚historischen‘ 19. Jahrhundert ein Pietätsverhältnis zu den Resten der Vergangenheit erwachte, glaubte man, diesen etwas Gutes zu erweisen, wenn man sie ans diejenige Gestalt zurückführte, die man sich als die ursprüngliche dachte. Der feinere historische Sinn konnte dabei keine Befriedigung finden. Es hieß, den historischen Verlauf rückwärts corrigieren und zwar auf fast immer unsicherer Basis. Nach langen Erfahrungen und schweren Mißgriffen ist die Denkmalspflege zu dem Grundsatz gelangt, den sie nie mehr verlassen kann: erhalten und nur erhalten! ergänzen erst dann, wenn die Erhaltung materiell unmöglich geworden ist; Untergegangenes wiederherstellen nur unter ganz bestimmten, beschränkten Bedingungen.“⁴²⁵⁴ Für Georg Dehio war demnach Rück-Restaurierungen

4249 Dehio 1901, S. 9.

4250 Ibid., S. 11–13.

4251 Ibid., S. 13.

4252 Ibid., S. 7 f.; vgl. auch Hubel 2019, S. 82 f.

4253 Dehio 1901, S. 7.

4254 Ibid., S. 5 f.; vgl. auch Hubel 2019, S. 83.

und Stilpurismus im Umgang mit historischen Gebäuden unzulässig; legitim war dagegen grundsätzlich nur deren Konservierung. Ebenso wenig zulässig erschienen Dehio am Anfang des 20. Jahrhunderts aufgrund mangelnder Authentizität und Quellenbasis die Wiederherstellung des ursprünglichen Glanzes altersbedingt fragmentierter Bilder („Leonardos Abendmahl mit einer frischen Fabendecke zu überziehen, gilt für eine heute unmöglich gewordene Barbarei“)⁴²⁵⁵ – in diesem Punkt hätte Dehio Manari also widersprochen, während er dessen Wertschätzung unterschiedlicher historischer Schichtungen unterstützt hätte.

Hinzu kommt bei Dehios Forderung nach der unbedingten Beschränkung auf den Erhalt der vorgefundenen historischen Substanz jedoch auch noch ein weiteres Motiv, nämlich der von ihm vor allem ästhetisch begründete Eigenwert des durch den historischen Prozess Ruinösen. „Daß Altes auch alt erscheinen soll, mit allen Spuren des Erlebten, und wären es Runzeln, Risse und Wunden, ist ein psychologisch tief begründetes Verlangen.“⁴²⁵⁶ Zusammenfassend formuliert Dehio die Alternative zwischen seinem und dem von Carl Schäfer realisierten Ansatz beim Umgang mit überkommenen Denkmälern: „Verlieren würden wir das Echte und gewinnen die Imitation; verlieren das historisch Gewordene und gewinnen das zeitlos Willkürliche; verlieren die Ruine, die altersgraue und doch so lebendig zu uns sprechende, und gewinnen ein Ding, das weder alt noch neu ist, eine tote akademische Abstraktion. Zwischen diesen beiden wird man sich zu entscheiden haben.“⁴²⁵⁷

Die von Georg Dehio initiierte Debatte führte schließlich zu einem Verzicht auf die Wiederherstellung des Ottheinrichbaus. Er hat seine Maxime später auf die Kernformulierung gebracht: „Konservieren, nicht restaurieren“, was nach Achim Hubel im heutigen Sprachgebrauch formuliert werden müsste als „Konservieren, nicht rekonstruieren“.⁴²⁵⁸

Tatsächlich lässt sich zumindest der im Artikel „Restauration“ 35 Jahre vor Dehios Schrift (im Jahr 1866) entwickelte Ansatz Viollet-le-Ducs, der nach seinen eigenen Angaben die erste systematische Bestimmung dieses Begriffs darstellte, bei der Restaurierung mittelalterlicher Bauten in der bisher hier skizzierten Form jedoch nicht hinreichend genau beschreiben.⁴²⁵⁹ Da Viollet-le-Ducs Überlegungen von hohem Interesse für eine Einordnung von Luigi Manaris sind, soll die Argumentationsstruktur des französischen Architekten, Kunsthistorikers und Restaurators im Folgenden in ihren Grundzügen erschlossen werden.

Um die Besonderheiten der von ihm befürworteten Herangehensweise zu verdeutlichen, betont Viollet-le-Duc zunächst die globale Neuartigkeit der zu seiner

4255 Dehio 1901, S. 6.

4256 Ibid., S. 14.

4257 Ibid., S. 15.

4258 Vgl. insgesamt Hubel 2019, S. 80–84.

4259 Eugène Viollet-le-Duc, s. v. Restauration, in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Bd. 8 (1866), S. 14.

Zeit in Frankreich, Deutschland und Spanien⁴²⁶⁰ gängigen Restaurierungspraxis: So sei es erst seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts und erst überhaupt in den genannten Ländern üblich, überkommene Bauten nicht etwa im jeweils gerade modernen Stil zu ersetzen oder zu reparieren, sondern im vorgefundenen historischen Stil instand zu setzen. In China habe bis dahin eine Restaurierung stets ebenso die Ersetzung eines Baus bzw. Bauteils in modernen Formen bedeutet wie im antiken Griechenland, Rom und im mittelalterlichen Europa.⁴²⁶¹

Schon daraus folgt für Viollet-le-Duc die Problematik, in einem überkommenen mittelalterlichen Bau (und nur um diese Bauten geht es ihm) zahlreiche zeitliche Schichtungen zu finden, die ausdrücklich auch bereits aus dem späteren Verlauf des Mittelalters stammen können. Die Frage laute nun, ob ein Restaurator einen Bau „im Faksimile“ („en fac-simile“) wiederherzustellen habe, wobei er eben sämtliche zeitlichen Schichtungen in einem einzigen reproduktiven Akt wiederholt oder die mithilfe späterer Stilstufen ersetzten Bauteile in den Ursprungsstil des Gebäudes zurückzusetzen habe.⁴²⁶²

Bevor er diese Frage jedoch beantwortet, liefert Viollet-le-Duc zunächst eine Begründung für die Singularität der modernen Restaurierungsstrategie im Vergleich mit allen übrigen Zeiten und geographischen Räumen. Für Viollet-le-Duc ist dabei die abweichende Herangehensweise mit der in Europa in jüngerer Zeit aufgekommenen Wissenschaftlichkeit verbunden, die ja auch in der vorliegenden Untersuchung erhebliche Konsequenzen für den Umgang mit dem Kircheninneren von S. Pietro gezeitigt hatte. So habe die eigene Gegenwart eine veränderte Haltung gegenüber der Vergangenheit eingenommen: Heute wolle man diese analysieren, vergleichen, klassifizieren und „seine wahre Geschichte formen“ („former sa véritable histoire“). Nachdem aus dieser Haltung heraus bereits die Wissenschaften der Geologie, der europäischen Philologen und der Ethnologen zahlreiche neue Erkenntnisse über die Vergangenheit zutage gefördert hätten, sei es nun mit einiger Verspätung auch die Archäologie, die dies im Bereich der Bauforschung tue. Dabei habe man bis in jüngste Vergangenheit das Mittelalter ausgespart, bis Ludovic Vitet (1802–1873) als Generalinspektor der historischen Denkmäler (1830–1835) und Vorsitzender der *Commission des monuments historiques* (1835–1848) sowohl die wissenschaftliche Erforschung der mittelalterlichen Denkmäler und als direkte Konsequenz daraus auch die aus einer sorgfältigen Untersuchung des historischen Befunds heraus entwickelte Restaurierung dieser Bauten betrieben und propagiert hätte.⁴²⁶³ Für Viollet-le-Duc leitet sich das in S. Pietro konstatierte konservatorische Paradigma also ebenso wie für die mit der Denkmalpflege betrauten staatlichen Institutionen aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit historischen Bauten ab. Seine Befolgung ergibt sich also zunächst einmal nicht aus einem vordergründig ästhetischen, sondern vielmehr aus einem erkenntnisgeleiteten Bestreben.

4260 Italien wird von Viollet-le-Duc nicht genannt.

4261 Ibid., S. 14 f.

4262 Ibid., S. 15.

4263 Ibid., S. 15–22. Das kurze Zitat stammt von S. 15.

Daraufhin legt Viollet-le-Duc sein Programm für den richtigen Umgang mit vorgefundenen (mittelalterlichen) Bauten vor. So sei es der wichtigste Grundsatz, „dass ein Gebäude oder Teile eines Gebäudes in dem Stil restauriert werden müssen, dem sie angehören – und zwar nicht nur optisch, sondern auch in der Struktur“. ⁴²⁶⁴ Damit bekräftigt Viollet-le-Duc also die revolutionäre Wende im Umgang mit historischen Bauten, die er zunächst für das Frankreich des 19. Jahrhunderts und seine Nachbarländer konstatiert hat: Eine Ersetzung von Bauten oder Bauteilen in zeitgenössischen Formen wäre demnach unmöglich. Eine Maßnahme wie die zwischen 1591 und 1594/99 bzw. 1609 erfolgte weitgehende malerische Überformung des Kircheninneren von S. Pietro in Perugia wäre damit ebenso ausgeschlossen wie im Übrigen auch die heute im Einklang mit der Charta von Paris gängige Praxis, *Lacunae* in ostentativ zeitgenössischen Formen zu ergänzen, um die Stellen, an denen modern ergänzt wurde, unmittelbar sichtbar zu machen, um so die Authentizität der tatsächlich erhaltenen historischen Teile nicht zu schmälern. ⁴²⁶⁵

Dabei fordert Viollet-le-Duc – im Einklang mit der von ihm vorgenommenen Herleitung seines Restaurierungsansatzes aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den vorliegenden Bauten – eine genaue Bestimmung des Alters, des Charakters jedes Bereichs, eine Bestimmung des exakten Regionalstils des vorliegenden Baus und deren genaue Dokumentation in Form von Texten und Grafiken. ⁴²⁶⁶ Die durchzuführende Restaurierung darf also keinesfalls ein reines Phantasieprodukt sein, sondern muss auf einer möglichst genauen Bauanamnese fußen.

Nun kommt Viollet-le-Duc auf die Problematik zurück, dass gerade die mittelalterlichen Gebäude Frankreichs häufig nicht in einem einzigen Schritt errichtet und in späteren Zeiten oft mehrfach verändert wurden, wobei diese eben jeweils nicht im frühesten, sondern im zur jeweiligen Zeit gerade modernen Epochenstil ergänzt wurden. Es wiederholt nun die zuvor bereits gestellte Frage, ob angesichts des von ihm aufgestellten Paradigmas einer Rückführung des Gebäudes auf ihren originären Stil im Zuge einer Restaurierung das Gebäude auf den ursprünglichen – also ältesten – zurückgeführt werden müsse oder ob jeweils die unterschiedlichen Stile reproduziert werden müssen. ⁴²⁶⁷

Seine Antwort ist, dass keiner dieser Ansätze absolut verfolgt werden sollte, sondern die richtige Strategie in Bezug auf eine Stilnivellierung für jeden Bau individuell abgewogen werden müsse. Er gibt daraufhin mehrere Grundsätze an, die er jeweils aus praktischen Beispielen heraus entwickelt. So dürfe ein technisch mangelhaftes Gesims des 12. Jahrhunderts, das bereits im 13. Jahrhundert durch den Einbau von Dachrinnen verändert wurde, um endlich den sicheren Abfluss des Wassers zu gewährleisten, im Zuge einer Sanierung nicht auf Formen des 12. Jahrhunderts zurückgeführt werden – zunächst, weil eine solche Rekonstruktion

4264 „Ce programme admet tout d’abord en principe que chaque édifice ou chaque partie d’un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non-seulement comme apparence, mais comme structure.“ Ibid., S. 22.

4265 S. u. Kapitel [XIV.2.b](#)).

4266 Ibid., S. 22 f.

4267 Ibid., S. 23.

aufgrund des Verlusts der alten Formen rein spekulativ sei. Das bedeutet also, dass Viollet-le-Duc, anders als ihm zuweilen unterstellt wird, nicht pauschal eine spekulative Rekonstruktion befürwortet – jedenfalls nicht in einem Szenario, in dem spätere mittelalterliche Formen vorliegen, die dafür aufgegeben werden müssen. Andererseits sei eine Rekonstruktion in den Formen des 12. Jahrhunderts abzulehnen, weil die technische Entwicklung, die ein konstruktives Problem des Baus schließlich löse, anerkannt werden müsse.

Ein anderes Szenario ist die Restaurierung auffälliger Gewölbe, die ursprünglich im 12. Jahrhundert errichtet, in späterer Zeit jedoch – wie eben vor Einführung der neuen Restaurierungsmaximen üblich – in der aktuell modernen Stilistik repariert wurden. Diese seien im Zuge einer Restaurierung nun tatsächlich grundsätzlich in das 12. Jahrhundert zurückzuführen und mithin zu regotisieren. Dies sei aber wiederum abzulehnen, wenn die neuen Gewölbe einen hohen ästhetischen Eigenwert besäßen oder eine konstruktive Änderung darstellten, die die Einbringung von Kunstwerken an anderer Stelle – etwa in Form benachbarter neuerer Glasfenster – ermöglicht hätte.⁴²⁶⁸

In einem dritten Szenario wurden statisch prekäre Pfeiler des 12. Jahrhunderts später mehrfach in moderneren Formen überformt, um das konstruktive Problem zu lösen, wobei sie aber den aktuellen Funktionen der Kirche nicht gerecht werden. In diesem Fall seien die Pfeiler wiederum in die Formen des 12. Jahrhunderts zu bringen, dabei aber technisch zu verstärken.⁴²⁶⁹

Des Weiteren gibt Viollet-le-Duc vor, dass spätere Ergänzungen bzw. Ersetzungen dann zu erhalten seien, wenn sie eine Neuerung in der Kunst- oder Technikgeschichte darstellten und erweitert damit die Szenarien, bei denen der hohe Eigenwert der neuen Formen eine Rückführung auf einen einheitlichen Ursprungsstil hin verbietet. Dabei sei die Differenz der jeweils aus unterschiedlichen Epochen stammenden Bauteile jedoch deutlich hervorzukehren.⁴²⁷⁰ Deutlich wird dabei allerdings, dass dieser Eigenwert nicht allein in der Existenz dieser Neuerungen besteht und damit beispielsweise der Dokumentationscharakter der Neuerungen für die Geschichtlichkeit des Baus für deren Erhaltung nach Viollet-le-Duc nicht ausreichen soll.

Wenn schließlich ein Gebäudeteil ganz verloren gegangen ist, so bekräftigt Viollet-le-Duc, dass dieser im für den Bau originären Epochenstil auszuführen sei. Dabei habe der Architekt so gut wie möglich den Stil des Gebäudes zu durchdringen, um auf diese Weise zu einer geeigneten Form und Strukturfindung zu gelangen. Dies setze allerdings voraus, dass der Architekt die Formen und den Stil sowie die Schule, der er zuzuordnen ist, genau beherrsche – er müsse dessen Struktur so gut durchdringen, als hätte er es selbst gebaut. Dabei warnt Viollet-le-Duc vor den negativen Auswirkungen der nachrevolutionären Zentralisierung in Frankreich, die die Architektenausbildung im Bereich der Kenntnis der regional sehr

4268 Ibid., S. 23 f.

4269 Ibid., S. 24 f.

4270 Ibid., S. 25.

unterschiedlichen Stile und Konstruktionstechniken stark beeinträchtigt habe.⁴²⁷¹ Dieser Grundsatz steht wie bereits angemerkt in deutlichem Widerspruch zur in der Charta von Paris festgelegten Bestimmung, wonach etwaige notwendige moderne Ergänzungen verlorener Bauteile im jeweils zeitgenössischen Stil auszuführen seien, weil – wie dies ja beispielsweise Georg Dehio fordern würde – historische Authentizität und Anerkennung bzw. Wertschätzung der Geschichtlichkeit eines Baus einer zwar sehr gut begründeten, dennoch aber immer spekulativen Re-Evokation der Ästhetik der ursprünglichen Baugestalt vorzuziehen sei.⁴²⁷²

Es gebe laut Viollet-le-Duc jedoch noch einen weiteren Faktor, den der Architekt bei der Planung und Durchführung einer Restaurierung zu berücksichtigen habe. So müsse er immer auch die moderne Zweckbestimmung der Gebäude berücksichtigen und dürfe seine Rolle nicht auf die eines radikalen Rekonstruktors reduzieren, der authentische ursprüngliche Dispositionen wiederherstellt, ohne dass diese einen etwaigen aktuellen Nutzen hätten. Keinesfalls dürfe ein Gebäude nach einer Restaurierung weniger komfortabel für seine Nutzer sein als vorher. Der beste Weg, ein Gebäude zu erhalten, sei es, für ihn eine aktuelle Zweckbestimmung zu finden und die daraus resultierenden Anforderungen an den Bau so zu erfüllen, dass keine Änderungen mehr notwendig seien. Dabei sei es erneut das beste Vorgehen, sich in die Rolle des ursprünglichen Architekten zu begeben und sich zu fragen, wie dieser die aktuellen Anforderungen an den Bau befriedigt hätte. Glücklicherweise sei die Kunst der Gotik dabei so flexibel, dass es keine Zweckbestimmung gebe, die sie in ihrer Baustilistik und -struktur nicht erfüllen könne – so, wie eine gute Sprache alle Ideen ausdrücken könne, ohne ihre Grammatik zu verlieren. Entscheidend sei also erneut die hervorragende Ausbildung des Architekten in dem von ihm zu restaurierenden Stil – er müsse eben diese (gotische) Grammatik beherrschen.⁴²⁷³

Allerdings warnt Viollet-le-Duc auch hier, dass der Hang rutschig werde, sobald man die wörtliche Reproduktion verlasse; das Erfinden historistischer Formen zur Befriedigung aktueller Nutzungsanforderungen dürfe also nur als letztes Mittel eingesetzt werden.

Dass ein Architekt es verweigere, Gasleitungen in einer mittelalterlichen Kirche zu verlegen, weil es Unfälle geben könne, sei zu verstehen, nicht aber das Argument, dass man so im Mittelalter aber nicht geheizt habe: „[...] D]ass sich die Gläubigen wegen der Archäologie erkälten, grenzt ans Lächerliche“ („...qu'il oblige ainsi les fidèles à s'enrhumer de par l'archéologie, cela tombe dans le ridicule“). Dabei müsse der Restaurator vorgehen, wie ein mittelalterlicher Architekt; er dürfe die Neuerung nicht verbergen, sondern aus der Notwendigkeit ein Motiv zur Dekoration machen.

Ein weiteres Beispiel, das Viollet-le-Duc gibt, lässt nahezu schaudern: So sei ein Dachstuhl, nicht deshalb aus Holz zu errichten, weil die mittelalterlichen Architekten in Holz gearbeitet hätten, weil eine Stahlkonstruktion das Bedürfnis

4271 Ibid., S. 25 f.

4272 S. u. Kapitel [XIV.2.b](#)).

4273 Ibid., S. 31 f.

nach Brandschutz bediene, indem jene Brände verhindert würden, die die alten Gebäude bedrohten.⁴²⁷⁴ Tatsächlich sollte am 15. und 16. April 2019 Viollet-le-Ducs „Flèche“, der Dachreiter von Notre-Dame in Paris, das spektakuläre Opfer eines Dachstuhlbrands werden; bis heute, im Oktober 2020, ist die höchst bedeutsame mittelalterliche Kirche statisch nicht gesichert; auch ist der Kircheninnenraum aufgrund von Bleibelastung aus der mittelalterlichen Dachkonstruktion kaum begehbar.⁴²⁷⁵

Zum Abschluss wendet sich Viollet-le-Duc noch einmal vehement gegen jede unnötige Spekulation und fordert die historische Richtigkeit aller Restaurierungen. Deshalb wird von ihm das neue Medium der Fotografie als unbestechlicher Ausgangspunkt für Restaurierungsplanungen gegenüber den immer bis zu einem gewissen Grad willkürlichen und nicht hinreichend detailgenauen Architekturzeichnungen gelobt. Auch müsse ohne Ausnahme jede archäologische Spur, die auf die Ausgestaltung einer historischen Disposition hinweise, bei deren Rekonstruktion mit einbezogen werden. Falsche Prämissen seien hier besonders gefährlich, würde sich doch ein Plan immer weiter von der Realität entfernen, je besser er durchdacht sei, sobald er von falschen Annahmen ausgehe. Daher sollten bei einer Rekonstruktion auch am besten die historischen Originalteile verwendet werden, weil sie den Architekten zwingen, historisch genau zu sein.⁴²⁷⁶ Dem würde Ottorino Guerrieri dergestalt widersprechen, dass es eben auch aus richtigen Steinen gebaute falsche Dokumente gebe.

Betrachtet man Viollet-le-Ducs Text also in Gänze, so ist die eingangs zitierte Definition einer Restaurierung also nicht so zu verstehen, dass in ihrem Zuge eine Stilnivellierung auf den Ursprungsstil hin zu erstellen sei, wobei dieser noch dazu in spekulativer Form zu einer geistigen Vollendung gebracht würde. Vielmehr ist der Ursprung des modernen Restaurierungsparadigmas für Viollet-le-Duc die wissenschaftlich-archäologische Untersuchung der Bauten, und er fordert äußerstes Bemühen um eine historisch korrekte Restaurierung. Auch fordert er keine radikale Regotisierung der Kirchen; spätere Schichtungen seien zu erhalten, wenn sie künstlerisch, kunsthistorisch oder technikhistorisch bedeutsam sind. Raum für spekulative Erfindung im Geiste des Ursprungsarchitekten bzw. des Ursprungsstils bleibt nur an den Bauteilen, die verloren und nicht in späterer Zeit neu geschaffen worden sind, oder die neuen Nutzungserfordernissen Rechnung tragen sollen.

Wie weit solche spekulativen Erfindungen gehen konnten, zeigt die Restaurierungspraxis von Eugène Viollet-le-Duc, beispielsweise im Fall des von ihm 1858 restaurierten Schlosses Pierrefonds. Hier wurde ein stark beschädigter, teilweise ruinöser Bau nicht etwa in der vorgefundenen Form konserviert, sondern vielmehr unter erheblichen spekulativen Anteilen in die ursprüngliche Baugestalt und Baustruktur gebracht (Abb. 1579f.). „*Restaurierung*“ wurde hier also ähnlich wie bei

4274 Ibid., S. 32.

4275 https://de.wikipedia.org/wiki/Brand_von_Notre-Dame_in_Paris_2019 (Zugriff am 2. Oktober 2020).

4276 Viollet-le-Duc, s. v. Eugène Viollet-le-Duc, s. v. Restauration, in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bd. 8 (1866), S. 33f.

Carl Schäfers Vorgehen beim Heidelberger Schloss tatsächlich im Wortsinne als *Wiederherstellung* bzw. *Rekonstruktion* des vermeintlichen ursprünglichen Zustands begriffen, wobei die Quelle an zahlreichen Stellen eben in der von Viollet-le-Duc geforderten, auf breitester Denkmäler- und historischer Strukturkenntnis beruhender Einfühlung in die Planungsweise des Ursprungsarchitekten gebildet haben dürfte. Die Rückführung und Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustands und damit die Wiedererschaffung seiner ästhetischen Qualität und Nutzbarkeit (mit möglichen Konzessionen historischer Richtigkeit an aktuelle Nutzungserfordernisse) haben also weitgehend die Priorität gegenüber der Bewahrung der Authentizität und Geschichtlichkeit des Baus gewonnen.

Zu beachten ist allerdings, dass sich das von Viollet-le-Duc konstruierte Szenario, einen Bau im Zuge einer Restaurierung auf einen Ursprungsstil zurückführen zu müssen, aus einer bestimmten, wohl als verengt zu bezeichnenden Sichtweise ergibt, die er auf spätere Umformungen der mittelalterlichen Bauten anwendet. So sieht er in diesen jeweils nur Instandsetzungsmaßnahmen, die in allen Fällen nach der vor dem 19. Jahrhundert global angewendeten Methode im jeweils modernen Stilidiom ausgeführt worden sind. Letztlich sind also für Viollet-le-Duc alle Eingriffe in den Bau Restaurierungen bzw. höchstens noch Maßnahmen zu deren verspäteter endgültiger Fertigstellung.

Folgt man Viollet-le-Duc, erscheint es durchaus nachvollziehbar, die vermeintliche Authentizität des Baus in dessen stilistischer Ursprungsgestalt zu sehen, da ja alle späteren Eingriffe diese Gestalt bloß erhalten wollten – nur dass sie eben dabei aus heutiger Sicht inadäquate Mittel anwandten. Damit scheint es auch legitim, ihnen als bloßen Instandhaltungsmaßnahmen einen Eigenwert abzusprechen und sie demnach abzutragen und die betroffenen Bauteile wieder auf die Ursprungsgestalt zurückzuführen. In der vorliegenden Untersuchung ist allerdings eine andere Sichtweise vorgeschlagen worden: So wurden die hier analysierten Überformungen späterer Epochen jeweils als Umgestaltungsmaßnahmen gedeutet, bei denen die Erhaltung des vorgefundenen Baus jeweils nur eine untergeordnete Rolle spielte, und die Anverwandlung des Kircheninnenraums an veränderte Nutzungserfordernisse und ästhetische Bedürfnisse im Vordergrund stand. Folgt man dieser Sichtweise, so erscheint es weniger einleuchtend, den Umgestaltungen späterer Epochen ihren Eigenwert abzusprechen und eine Rückführung auf eine vermeintliche ursprüngliche Authentizität anzustreben – zumal diese in der Praxis zumindest in einem Kircheninnenraum wie S. Pietro ohnehin nicht ohne ein hohes Maß an spekulativen Anteilen möglich sein und mithin eher eine Fiktion denn die tatsächliche Kircheninnenraumgestalt des Ursprungsbaus schaffen dürfte. Zu versöhnen wäre die hier vorgeschlagene Sichtweise allerdings mit Viollet-le-Ducs Modell insofern, als man tatsächlich zwischen bloß instandhaltenden und den Innenraum künstlerisch weiterentwickelnden Umgestaltungen unterscheiden könnte, die dann – ganz im Einklang mit Viollet-le-Ducs Sichtweise – im Gegensatz zu ersteren ihrerseits als erhaltenswert deklariert werden könnten.

Vergleicht man Viollet-le-Ducs Vorgaben mit der in S. Pietro teils ungefähr anderthalb Jahrzehnte durch Emanuele Lisi, Placido Acquacotta, Paolo Melchiorri und Luigi Manari durchgeführten und von ihm auch intellektuell begründeten

Restaurierungs- und Anpassungsmaßnahmen, so ergibt sich ein sehr hoher Grad von Übereinstimmung. So teilte Manari mit Viollet-le-Duc die Grundüberzeugung von einer konservatorischen Wende, also die neuartige Annahme, dass ein historischer Raum stilistisch grundsätzlich nicht fortentwickelt und überformt werden dürfe, sondern die Aufgabe des Restaurators vielmehr in der Konservierung der überkommenen Architektur, Kunstwerke und Einrichtungsgegenstände bestand. Wie für Viollet-le-Duc erwuchs diese Haltung für Luigi Manari aus einem wissenschaftlichen Interesse an der Vergangenheit, und wie Viollet-le-Duc stellte Manari den Eingriffen in S. Pietro eine intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bau voran, die in seinem Fall in einer kunsthistorischen Rekonstruktion der Bau- und Innenraumgeschichte, einer wissenschaftlichen Begründung für die Eingriffe und vor allem in einer Quellensammlung mit holistischem Anspruch bestand, die er von 1864–1866 in der Artikelserie im „Cenno Storico veröffentlichte“. Sie bildet auch eine wichtige Grundlage für die Erstellung der vorliegenden Arbeit.

Ebenso wie Viollet-le-Duc wollte Luigi Manari bei den Restaurierungsarbeiten allerdings auch gut begründete spekulative Anteile zulassen, wenn der Ursprungszustand aufgrund schlechter Erhaltung anders nicht erreicht werden konnte. Ebenso befürworteten Viollet-le-Duc und Manari gleichmaßen trotz des konservatorischen Paradigmas Änderungen am Baubefund, wenn diese durch veränderte Nutzungsanforderungen erforderlich werden sollten, und ebenso wie der französische Architekt und Kunsthistoriker befürworteten Manari und die übrigen Protagonisten des 19. Jahrhunderts in S. Pietro offenbar deren Umsetzung in adäquaten historischen Formen. Dabei hätte Viollet-le-Duc allerdings für eine Ausführung im Ursprungsstil der Kirche (in S. Pietro also der Romanik) plädiert, was angesichts der Pluralität der in S. Pietro vorhandenen Epochenstile und des Verlusts der romanischen Ausstattung allerdings wenig überzeugend erschienen wäre, indem eine solche spekulative Einrichtung der Josephskapelle einen harten stilistischen Bruch zur Kircheninnenraumgestalt von S. Pietro dargestellt hätte. Ein Unterschied ergibt sich allerdings im Umgang mit späteren historischen Schichtungen. So wollte Viollet-le-Duc diese ja nur dann erhalten, wenn sie ästhetisch, kunsthistorisch oder technikhistorisch einen hohen Eigenwert besäßen. Hier ging Luigi Manari deutlich weiter, indem er die manieristischen Überformungen des späten 16. Jahrhunderts erhielt, obwohl er ihren ästhetischen Wert bezweifelte. Damit sollte er bereits jene Haltung vorwegnehmen, die in der heutigen Zeit Restaurierungsmaßnahmen zugrunde liegt.

Heftigen Widerspruch erfuhr Eugène Viollet-le-Duc jedoch durch den britischen Schriftsteller, Maler, Kunsthistoriker und Philosophen John Ruskin (1819–1900), der knapp 50 Jahre früher eine ganz ähnliche Haltung bei der Denkmalpflege einnahm wie Georg Dehio. So bezeichnete Ruskin in seiner 1849 erstmals und 1855 in zweiter, veränderter Auflage erschienenen Schrift „The Seven Lamps of Architecture“ unter der „Lamp of Memory“ Restaurierungen an sich als „Lüge von Anfang bis Ende“ („restoration is a lie from beginning to end“),⁴²⁷⁷ denn:

4277 „XIX. Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end“, Ruskin, S. 205.

„Weder die Öffentlichkeit noch die für die öffentlichen Monumente Zuständigen begreifen die wahre Bedeutung des Wortes Restaurierung. Es meint die vollständige Zerstörung, die ein Bauwerk erleiden kann: eine Zerstörung, aus der keine Überreste mehr geborgen werden können, eine Zerstörung, die [noch dazu] mit einer Verleumdung des Zerstörten verbunden ist.“⁴²⁷⁸ – „Sprechen wir also nicht von Restaurierung.“⁴²⁷⁹

Grund für diese, direkt auf das praktische Vorgehen Eugène Viollet-le-Ducs gemünzte Invektive ist Ruskins Glaube an die einmalige Authentizität des Ursprungsbaus, an den „Geist, der nur durch die Hand und das Auge des [ursprünglichen] Handwerker verliehen“ und nicht kopiert werden könne. Eine andere Zeit könne einen anderen Geist vergeben, wodurch ein neues Gebäude entstehe; aber der Geist des toten Handwerker könne nicht wieder auferweckt werden und beauftragt werden, andere Hände oder Gedanken zu führen.⁴²⁸⁰ Damit führt für Ruskin jede nicht bloß bestandserhaltende, sondern auch rekonstruierende Restaurierung zu einem unwiederbringlichen Verlust der Authentizität des Ursprungsbaus, der auf unredliche, weil vermeintliche Authentizität vortäuschende Art von einem Neubau ersetzt wird – daher die Rede von der Lüge. Dies müsste konsequenterweise auch die späteren historischen Schichtungen betreffen, sodass mit Ruskin nicht eine Ursprungsschicht privilegiert und dieser andere Schichtungen geopfert werden könnten.

Hinzu kommt, dass Ruskin im Gegensatz zu Viollet-le-Duc der Geschichtlichkeit von Bauten einen Eigenwert beimisst. Er bringt dem Alterungsspuren und dem Ruinösen dabei nicht nur ausdrücklich eine besondere ästhetische Wertschätzung entgegen, wie dies ja allgemein der Fall sei. Vielmehr gehörten diese Spuren als Zeugnisse des Alters eines Gebäudes zu dessen eigentlicher Essenz und besäßen daher einen besonderen Eigenwert: „Soweit es jedoch mit dem inhärenten Charakter vereinbar ist, hat die pittoreske oder fremde Erhabenheit der Architektur genau dies in sich, was von edlerer Funktion ist als das jedes anderen denkbaren Objekts, dass es nämlich ein Zeichen von Alter ist, von dem, in dem die größte Glorie des Gebäudes besteht; daher dürfen die äußeren Zeichen dieser Glorie, die mehr Macht und Zweckbestimmung haben als alle Zeichen, die nur zur bloßen sinnlichen Schönheit gehören, auf der Ebene des reinen und essentiellen Charakters eingeordnet werden; meines Erachtens so essenziell, dass ich denke, dass

4278 „XVIII. [...] Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word restoration understood – It means the most total destruction which a building can suffer: a destruction out of which no remnants can be gathered: a destruction accompanied with false description of the thing destroyed“, Ruskin 1855, S. 203.

4279 S. o. Fn. 4277.

4280 „XV. [...] Do not let us deceive ourselves in this important matter; it is *impossible*, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture. That which I have above insisted upon as the life of the whole, that spirit which is given only by the hand and eye of the workman, never can be recalled. Another spirit may be given by another time, and it is then a new building; but the spirit of the dead workman cannot be summoned up, and commanded to direct other hands, and other thoughts“, Ruskin 1855, S. 203 f.

ein Bau nicht als in seiner besten Zeit befindlich angesehen werden darf, bevor über ihn hinweg nicht vier oder fünf Jahrhunderte vergangen sind; und dass die gesamte Auswahl und Anordnung seiner Baudetails mit Blick auf das zu erwartende Erscheinungsbild nach Ablauf dieser Periode getroffen werden sollte, sodass keine Baudetails zugelassen werden sollten, die nach Ablauf einer solchen Zeitspanne eine Materialverschlechterung entweder durch Witterung oder durch mechanische Verschlechterung erleiden würden“.⁴²⁸¹

Es ist daher nur konsequent, dass Ruskin unter der „Lamp of Memory“ im Umgang mit älteren Bauten nicht etwa die aus seiner Sicht denknotwendig zerstörerische Restaurierung fordert, sondern vielmehr die Erhaltung von Bauten, sodass erst gar keine Restaurierung erforderlich wird: „Achtet hinreichend auf eure Monumente, und ihr werdet sie nicht restaurieren müssen. Rechtzeitig ein paar Bleibleche auf das Dach gelegt, ein paar tote Blätter und Zweige rechtzeitig aus einer Regenrinne entfernt, werden sowohl das Dach als auch die Wände vom Verfall bewahren. Achtet auf ein altes Gebäude mit ängstlicher Sorge; bewacht es, so gut ihr könnt, und bewacht es unter *jeder* Kostenaufwendung vor jedem Einfluss des Verfalls. Zählt seine Steine, als wären es die Juwelen einer Krone; setzt Wachen um es herum ein, als wären es die Tore einer belagerten Stadt; bindet es mit Stahl zusammen, wo es sich auflöst; stützt es mit Holz, wo es nachgibt; kümmert euch nicht um die Unansehnlichkeit der Hilfsmittel: besser eine Krücke als ein verlorenes Glied; und tut dies zärtlich, in Verehrung und beständig, und viele Generationen werden unter seinem Schatten noch geboren werden und sterben. Sein letzter Tag muss einmal kommen; aber lasst ihn erklärtermaßen und offen kommen und lasst keine entehrenden und falschen Substitute das Monument um dessen letzte Ehren bringen, die die Erinnerung bildet.

Es ist sinnlos über eher mutwillige oder ignorante Schädigungen zu sprechen; meine Worte werden die nicht erreichen, die sie ausüben, und dennoch, seien meine Worte erhört oder nicht, darf ich diese Wahrheit nicht unausgesprochen lassen,

4281 „XVI. Now, to return to our immediate subject, it so happens that, in architecture, the superinduced and accidental beauty is most commonly inconsistent with the preservation of original character, and the picturesque is therefore sought in ruin, and supposed to consist in decay. Whereas, even when so sought, it consists in the mere sublimity of the rents, or fractures, or stains, or vegetation, which assimilate the architecture with the work of Nature, and bestow upon it those circumstances of colour and form which are universally beloved by the eye of man. So far as this is done, to the extinction of the true characters of the architecture, it is picturesque, and the artist who looks to the stem of the ivy instead of the shaft of the pillar, is carrying out in more daring freedom the debased sculptor's choice of the hair instead of the countenance. But so far as it can be rendered consistent with the inherent character, the picturesque or extraneous sublimity of architecture has just this of nobler function in it than that of any other object whatsoever, that it is an exponent of age, of that in which, as has been said, the greatest glory of the building consists; and, therefore, the external signs of this glory, having power and purpose greater than any belonging to their mere sensible beauty, may be considered as taking rank among pure and essential characters; so essential to my mind, that I think a building cannot be considered as in its prime until four or five centuries have passed over it; and that the entire choice and arrangement of its details should have reference to their appearance after that period, so that none should be admitted which would suffer material injury either by the weather-staining, or the mechanical degradation which the lapse of such a period would necessitate.“ Ruskin 1855, S. 202 f.

dass es erneut keine Frage der Zweckmäßigkeit oder der Empfindsamkeit ist, ob wir die Gebäude der Vergangenheit erhalten sollen oder nicht. *Wir haben kein Recht, sie anzufassen.* Sie gehören uns nicht. Sie gehören teilweise denen, die sich errichtet haben und teilweise all den Generationen der Menschheit, die uns noch folgen werden. Die Toten haben immer noch ihr Recht an ihnen: Wir haben kein Recht, das zu verwerfen, wofür sie gearbeitet haben, das Lob der Errungenschaft, der Ausdruck religiöser Gefühle oder was auch immer sonst es sein mag, das sie in diesen Gebäuden verewigen wollten.“⁴²⁸²

Damit nimmt Ruskin ein Paradigma vorweg, das auch heute noch beim Umgang mit historischen Bauten gefordert wird, wobei es heute – zumindest in der Charta von Paris – der unter besonderen Umständen doch noch erlaubten Restaurierung quasi vorgeschaltet und als minimalinvasiver, eben bestandserhaltender Umgang mit älteren Bauten gefordert wird.⁴²⁸³ Mit Manari teilt Ruskin die Sorge um die Erhaltung der Denkmale, steht aber in diametralem Widerspruch bei der Bewertung zeitbedingter Alterungsspuren. Während Manari darin einen Verlust ursprünglicher Schönheit sieht, die es durch mimetische Restaurierungen mit dem Ziel des wieder neuwertig erscheinenden Kircheninneren auszugleichen gelte, sieht Ruskin in Patinierung und Fragmentierung den eigentlichen Wert, ja die Essenz von Denkmalen, wobei allerdings der tatsächliche Verfall durch reine konservatorische Maßnahmen so weit wie möglich hinausgezögert werden müsse.

4282 „IX [...] Take proper care of your monuments, and you will not need to restore them. A few sheets of lead put in time upon the roof, a few dead leaves and sticks swept in time out of a water-course, will save both roof and walls from ruin. Watch an old building with an anxious care; guard it as best you may, and at any cost, from every influence of dilapidation. Count its stones as you would jewels of a crown; set watches about it as if at the gates of a besieged city; bind it together with iron where it loosens; stay it with timber where it declines; do not care about the unsightliness of the aid: better a crutch than a lost limb; and do this tenderly, and reverently, and continually, and many a generation will still be born and pass away beneath its shadow. Its evil day must come at last; but let it come declaredly and openly, and let no dishonouring and false substitute deprive it of the funeral offices of memory.
XX. Of more wanton or ignorant ravage it is vain to speak; my words will not reach those who commit them, and yet, be it heard or not, I must not leave the truth unstated, that it is again no question of expediency or feeling whether we shall preserve the buildings of past times or not. We have no right whatever to touch them. They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us. The dead have still their right in them: that which they laboured for, the praise of achievement or the expression of religious feeling, or whatsoever else it might be which in those buildings they intended to be permanent, we have no right to obliterate“, Ruskin 1855, S. 205 f.

e) Das Ende von S. Pietro als „abbazia sui iuris“, die Erhebung zum „Monumento Nazionale“ (1890) und die Gründung der Fondazione per l’Istruzione agraria in Perugia (1892)

Luigi Manari hatte das Kircheninnere von S. Pietro stark beeinflusst und seine wissenschaftliche Erforschung weit vorangetrieben. Allerdings sollte er gleichzeitig auch der letzte Abt von S. Pietro als unabhängigem Benediktinerkloster sein. So war Umbrien ab 11. September 1860 von König Vittorio Emanuele II. mit dem Ziel der Verbindung von Nord- und Süditalien vom päpstlichen Kirchenstaat erobert und in der Folge auf Basis eines Plebiszits im November 1860 mit dem Königreich Italien uniert worden.⁴²⁸⁴ Als außerordentlicher königlicher Generalkommissar agierte bereits vom 12. September bis 30. Dezember 1860 Gioacchino Napoleone Pepoli (1825–1881); er ließ mit Edikt vom 11. Dezember 1860 die Orden in Umbrien unterdrücken; dabei wurden die Klöster säkularisiert (*Editto Pepoli*).⁴²⁸⁵ Ziel dieser Maßnahme war es, nach dem Vorbild der französischen Requirierungen an der Wende zum 19. Jahrhundert säkulare Kunstsammlungen aufzubauen; die aus den Klöstern requirierten Kunstgegenstände sollten die Basis der nun entstehenden *Musei Civici* bilden. Derartige Säkularisierungsbeschlüsse waren zunächst 1855 als „Legge Rattazzi“ im Königreich Sardinien erlassen worden; 1860–61 folgten neben Umbrien auch die Marken und die neapolitanischen Provinzen. Mit dem so sanktionierten Übergang umfangreichster Kunst- und Bibliotheksbestände von kirchlichem in öffentliches Eigentum trat unmittelbar – mit Alessandro Masi gesprochen – ein denkmalpflegerischer Notstand ein. Für eine immens große Zahl an Kunstgegenständen drohte nun der Verlust des Kontextes, der in jenem topographischen und architektonischen Raum sowie in jenem Ausstattungszusammenhang bestand, für die sie ursprünglich geschaffen worden, bzw. in den sie durch eine jahrhundertlange, oft innerhalb desselben Gebäudes vollzogene Transformationsgeschichte gebracht worden waren.⁴²⁸⁶

Die Schutzwürdigkeit dieses Kontextes hatten der aufgeklärte Gelehrte Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755–1849) in seinen 1796 publizierten „Briefen an Miranda“ entwickelt,⁴²⁸⁷ und es scheint auch in Luigi Manaris konservatorischen Wende mit angelegt. Sie war inzwischen offenbar auch in den italienischen Kommunen verankert, die derart starken Protest gegen das *Editto Pepoli* erhoben, dass es nur sieben Tage später durch ein zweites Edikt suspendiert wurde. Damit räumte der königliche Generalkommissar Pepoli dem Provinzialrat (*Consiglio provinciale*) das Wahlrecht ein, eine Verordnung zur Übertragung der

4284 https://it.wikipedia.org/wiki/Spedizione_dei_Mille (Zugriff am 28. September 2020).

4285 Alongi, Salvatore, s. v. Pepoli, Gioacchino Napoleone, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 82 (2015) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/gioacchino-napoleone-pepoli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gioacchino-napoleone-pepoli_(Dizionario-Biografico))); Zugriff am 28. September 2020). Davon betroffen war beispielsweise auch die Peruginer Franziskanerkirche S. Francesco al Prato, Borgnini 2005, S. 693.

4286 Masi 2020, S. 70 mwA.

4287 S. o. S. 1241 f.

Büchersammlungen, Dokumente, Monumente und Kunstobjekte vorzuschlagen, die den nun unterdrückten religiösen Korporationen gehörten.⁴²⁸⁸

Hinzu kam, dass sich die Denkmalpflege im 1861 gerade erst unierten Königreich Italien ohnehin in einer prekären Umbruchsituation befand. So verhinderten dem Liberalismus und damit auch die Freiheit des privaten Individuums im Umgang mit in seinem Eigentum befindlichen Kunstgegenständen oder Grabungsstätten verpflichtete parlamentarische Kräfte auf Jahre hinaus den Erlass einer italienweiten Gesetzgebung zum Schutz von Kunst- und Kulturgütern. Die Folge war, dass bis 1902 grundsätzlich die bisher in den vorunierten italienischen Einzelstaaten geltenden Denkmalpflege-Gesetze auf prekärer Legitimationsbasis weitergalten.⁴²⁸⁹ Dabei hatte vor allem der Kirchenstaat eine bis in die Renaissance zurückreichende Schutzgesetzgebung entwickelt, die vor allem auf die Schutzwürdigkeit des ursprünglichen Kontexts der Kunstgegenstände und damit auf die Verhinderung von Exporten und die Erhaltung der Integrität öffentlicher und privater Sammlungen abzielte. Vorschriften über die Art der Durchführung von Restaurierungen waren dabei allerdings noch nicht erlassen worden.⁴²⁹⁰

Angesichts der weiter fortbestehenden Sperrminorität liberaler Kräfte im italienischen Parlament, die weiterhin den Erlass einer Denkmalschutz-Gesetzgebung verhinderten, entschied sich der zuständige Ministro della Pubblica Istruzione, Francesco de Sanctis, den auch angesichts der Säkularisationen gefährdeten Denkmälerbestand in Umbrien und den Marken zumindest durch eine Inventarisierung zu schützen. Mit dieser Aufgabe betraute er den Kunsthistoriker und Parlamentsabgeordneten Giovanni Morelli (1816–1891) und den Connaisseur Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) die die entsprechenden Arbeiten bis zum Sommer 1862 nach einer 68-tägigen Reise abschlossen. Aus den daraus gewonnenen Erfahrungen heraus wurde Cavalcaselle in der Folge zu einem wichtigen Funktionär für die Denkmalpflege in Italien.⁴²⁹¹

Das Editto Pepoli führte in Umbrien zur Unterdrückung von 229 Klöstern, nur acht blieben weiter bestehen.⁴²⁹² Darunter war auch das Kloster S. Pietro in Perugia, da die Mönche von S. Pietro am 20. Juni 1859 Peruginer Liberale durch Bereitstellung von Räumlichkeiten in ihrem Kloster vor der Verfolgung durch die päpstliche Schweizer Garde geschützt hatten.⁴²⁹³ Hintergrund war ein Aufstand von Teilen der Bevölkerung des Kirchenstaats und damit auch in Perugia gegen die päpstliche Herrschaft nach dem Vorbild des Aufstands in der Toskana im Zuge

4288 Masi 2020, S. 70 f.

4289 Ibid., S. 67–77.

4290 Ibid., S. IX f., 3–16 und 49–60.

4291 Ibid., S. 72–75. Lebensdaten von Morelli nach <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/gkg/quellen/morelli> (Zugriff am 5. November 2021) und Cavalcaselle nach N. N., s. v. Cavalcaselle, Giovanni Battista, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 22 (1979) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalcaselle_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalcaselle_(Dizionario-Biografico))); Zugriff am 5. November 2021).

4292 Ibid., S. 70.

4293 Zur Kenntnisnahme dieses Umstands durch Pepoli s. Tosti 2014, S. 26.

des Zweiten Unabhängigkeitskriegs 1859 zwischen dem mit Frankreich alliierten Sardinien-Piemont und Österreich. Am 18. oder 19. Juni bat eine Gesandtschaft des Peruginer Komitats um Räumlichkeiten in S. Pietro, um die Verteidigung gegenüber der herannahenden Schweizer Garde zu organisieren. Die erste, erfolglose Verteidigung erfolgte daraufhin aus den Fenstern des Klosters S. Pietro und dem benachbarten Wall des Frontone heraus. Die weiteren Ereignisse sind aufgrund einer offenbar nachträglich manipulierten Quelle, der *Cronaca del Monastero* und einem abweichenden Bericht durch den Abt Placido Acquacotta etwas unklar. Die *Cronaca* berichtet, der Aufständische Giovanni Cimbelli sei als Sakristan verkleidet aus dem Kloster in die Stadt gelangt und habe dort anderen Aufständischen berichtet, dass sich die Führer Guardabassi, Sabbatini und Faglioli in der Orgel der Kirche versteckt hätten und sich nun seit drei Tagen erfolgreich als Mönche von S. Pietro ausgäben. Abt Placido Acquacotta berichtet dagegen von einer teilweisen Plünderung des Klosters durch die Schweizer Garde und eine weitgehende Flucht der Mönche, wobei allerdings die Gebäude intakt blieben. Abt Acquacotta und Padre Girolamo Santarelli verblieben im Kloster und folgten damit einem Rat des Vikars der Kathedrale von Perugia, Calo Laurenzi, mit ihrer Anwesenheit die „devastazione di tante cose preziosissime e interessanti“ abzuwenden.⁴²⁹⁴ Im Jahr 1860 sollte sich der Kirchenstaat abgesehen von Rom und dem Latium endgültig dem italienischen Staat anschließen.

Am 7. Juli 1866 erließ die Abgeordnetenversammlung des italienischen Parlaments ein Gesetz, wonach religiösen und säkularen Orden, Korporationen und Kongregationen jegliche Anerkennung durch den Staat versagt und stattdessen ihren Mitgliedern sämtliche zivilen und politischen Rechte übertragen würden. Sämtliches Eigentum der unterdrückten Entitäten sollten danach dem Staat zufallen. Dieses Gesetz wurde promulgiert, ohne dass der Senat ihm zugestimmt hätte. Das Kloster S. Pietro sah sich von diesem Gesetz zunächst nicht betroffen, da es seine Verhältnisse zum neuen Staat eigentlich mit dem *Editto Pepoli* geregelt sah. Tatsächlich folgte nun aber eine langwierige, aber letztlich erfolgreiche juristische Auseinandersetzung mit dem Staat, der das Kloster bis zum Kassationsgerichtshof in Turin führte.⁴²⁹⁵

Als einen Akt zum Schutz der Kulturgüter des Klosters ebenso wie eine Einschränkung von dessen Selbstverwaltungsrecht mag man die darauffolgenden staatlichen Bestrebungen ansehen, das Eigentum des Klosters S. Pietro zu inventarisieren. Hiergegen wehrte sich vor allem der Mönch (der Prior?) Emanuele Lisi, der Cesare de' Marzi, dem Empfänger der Kirchlichen Kasse und Beauftragten für die Erstellung des Inventars den Zugang zum Klostergelände verwehrte. Damit

4294 Detailliert und quellennah sind die Ereignisse dargelegt bei Marengi 1915, S. 319 und Tosti 2014, S. 25 f. (mwL; nach dem dortigen Transkript auch das Zitat aus den *Memorie* des Abts Acquacotta, ASPi, Mazzo IX/1, nuova serie, Notizie varie su San Pietro e Perugia (19.–20. Jh.), S. 21 = Mazzo IX e ½? = Lonzini, et al. 2014, S. 332, Nr. 12?). vgl. auch Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. VII und Gurrieri 1953, S. 18 und S. 23.

4295 Tosti 2014, S. 27 mwL.

konnte er die Inventarisierung jedoch nur um ein paar Monate aufschieben, denn am 8. Juni 1863 kehrte de' Marzi mit vier Carabinieri nach S. Pietro zurück und ließ dessen Tür einschlagen. Eine gerichtliche Eingabe gegen die staatliche Inventarisierung von S. Pietro blieb erfolglos.⁴²⁹⁶

Hatte das Editto Pepoli also S. Pietro von der Säkularisierung vorerst ausgenommen, sollte S. Pietro jedoch ausdrücklich dann seine Freiheit verlieren, wenn die Anzahl der Mönche unter drei fallen sollte.⁴²⁹⁷ Dieser Zustand trat am 26. Februar 1890 ausgerechnet mit dem Tode des Abtes Luigi Manari ein.⁴²⁹⁸ Schon am Morgen des 27. Februars erschien der *Vicepretore* des Peruginer Bezirks in Begleitung des Kanzlers der *Pretura*, um die Abtei formell in Besitz zu nehmen. Die Anfertigung des Inventars seiner Güter begann mit der Kammer des gerade verstorbenen Abtes Manari und verzeichnete an dieser Stelle trocken: „Letto di ferro con sopra cadavere“.⁴²⁹⁹

Im Angesicht der angesichts lückenhafter Denkmalschutz-Gesetzgebung prekären Situation für Kulturgüter im 19. Jahrhundert traf die Regierung allerdings umfassende Maßnahmen zum Schutz des Klosters S. Pietro in Perugia, als sich dessen Ende als „abbazia sui iuris“ abzeichnete. So war bereits am 10. Juli 1887 per Gesetz beschlossen worden, dass die Güter des Klosters im Falle der Säkularisation einem zu gründenden Institut für Agrarlehre übertragen werden sollten. Die tatsächliche Gründung erfolgte per königlichem Dekret am 21. Januar 1892 in Form einer Stiftung, der *Fondazione per l'Istruzione agraria* in Perugia. 1896 wurde das „Istituto Superiore Agrario“ gegründet, aus der sich die landwirtschaftliche Fakultät der Università degli Studi di Perugia entwickelte, und die sich heute in den Konventsbauten von S. Pietro befindet.⁴³⁰⁰

Außerdem erhob König Umberto I. per Dekret bereits am 18. Mai 1890 S. Pietro in Perugia in den Stand eines „Monumento Nazionale“.⁴³⁰¹ Dabei handelt es sich um einen Rechtsstatus, den Umberto I. seit 1866 zunächst vor allem Klöstern verliehen hatte, um angesichts der Säkularisation ihren denkmalpflegerischen Schutz zu gewährleisten.⁴³⁰² Nach damaligem Recht verpflichtete die Erklärung einer

4296 Tosti 2014, S. 27.

4297 Marengi 1915, S. 319; Elli 1994, S. 352; Tosti 2014, S. 26 f.; verkürzt Montanari 1966, S. 211.

4298 Elli 1994, S. 352. Marengi nennt dagegen das Jahr 1886; vgl. Marengi 1915, S. 319; Loncini und Moriconi den 27. Februar 1890; vgl. Loncini, et al. 2014, S. 21, Fn. 35.

4299 Tosti 2014, S. 28 nach Farnedi 2011a, S. 87.

4300 Vgl. dazu im einzelnen Tosti 2014, S. 27–29; Leccisotti und Tabarelli 1956 I, S. VII; Montanari 1966, S. 5; ausführlich S. 96–260; Elli 1994, S. 352–355. Zur Verpflichtung zur Erhaltung des Kirchenbaus s. Montanari 1966, S. 211.

4301 Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia Nr. 149, Rom, 26. Juni 1890, S. 2557, im Faksimile hinterlegt in: http://www.monumentinazionali.it/regioni/umbria/abbazia_san_pietro_perugia.htm mit Link auf http://www.monumentinazionali.it/leggi_e_decreti/1890149_PM.pdf (Zugriff jeweils am 5. November 2021).

4302 Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Circolare Nr. 13 vom 5. Juni 2012 (http://www.monumentinazionali.it/la_normativa/Circolare_13.pdf; Zugriff am 5. November 2021), S. 1.

Immobilie zum *Monumento Nazionale* die Regierung, deren Erhaltung und Pflege zu gewährleisten. Dieses Instrument war im frühen Königreich Italien von immenser Bedeutung, da es in Ermangelung einer nationalen Kulturschutz-Gesetzgebung das einzige war, mit dem Objekte zu Kulturgebung von nationaler Bedeutung erklärt werden konnten – was nicht wenig zur Ausbildung eines italienischen Nationalgefühls beitrug. Bis zum Schutzgesetz von 1939 war es auch das einzige Instrument, um in Privatbesitz befindliche Kulturgüter zu schützen.⁴³⁰³

In der heutigen Kulturschutz-Gesetzgebung ist das Instrument des *Monumento Nazionale* allerdings nicht mehr vorgesehen. Es wurde in der Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten nationalen Denkmalpflege-Gesetzgebung nicht erwähnt und stattdessen das Konzept der „mobilen oder immobilien Dinge, denen ein künstlerisches, historisches, archäologisches oder ethnografisches Interesse innewohnt“ verwendet („cose mobili e immobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico“).⁴³⁰⁴ Die Gesetzgebung des frühen 20. Jahrhunderts sah außerdem für Kulturgüter in öffentlichem Besitz die Eintragung in offizielle Kataloge („elenchi“) und für die Kulturgüter in privatem Besitz das Instrument der offiziellen Benachrichtigung („notifica amministrativa“) über deren Schutzwürdigkeit vor.⁴³⁰⁵

Diese Konstruktion wurde bei der Neufassung der Kulturschutzgesetzgebung zu Beginn der 2000er Jahre übernommen. Damit haben die bis 1939 in den Rang eines *Monumento Nazionale* erhobenen Immobilien diesen Status jedoch nicht verloren, vielmehr finden sich in einigen Ausführungsbestimmungen noch Regelungen zum Umgang mit ihnen.⁴³⁰⁶ Im aktuellen Denkmalschutzgesetz 42/2004 sieht Art. 54 I b) außerdem die Unveräußerlichkeit von Objekten vor, die in der Vergangenheit zu *Monumenti Nazionali* erklärt worden sind.⁴³⁰⁷ Diese Bestimmungen gelten also auch für S. Pietro in Perugia, dessen Rechtsstatus als *Monumento Nazionale* fortbesteht und das damit vor allem als unveräußerlich erklärt worden ist.

Nach derzeitiger Rechtslage ist die gegenwärtig regelmäßig geübte Praxis des italienischen Staatspräsidenten, Objekte zu *Monumenti Nazionali* zu erklären, unzulässig da hierfür die rechtliche Grundlage fehlt.⁴³⁰⁸ Diese besteht bisher mit L. 42/2004, Art. 10 I d) in Verbindung mit den Artikeln 13 und 14, das hier ein abweichendes Verfahren vorsieht.

Für das Kloster S. Pietro in Perugia resultierte die Erhebung zu einem *Monumento Nazionale* und die Überführung in eine Stiftung in einer effektiven Bewahrung seines immobilien und mobilen kulturellen und künstlerischen Erbes. Anders als bei den Besetzungen von um 1800 kam es nun zu keinerlei Einschnitten in diesem Bereich.

4303 Ufficio Legislativo, Parere prot. 5636 vom 27. März 2012, zit. nach *ibid.*, S. 2 f.

4304 *Ibid.*, S. 2 mit Bezug auf das Gesetz 1089/1939, Art. 1.

4305 *Ibid.*, S. 2 mit Bezug auf das Gesetz 1089/1939, Art. 4 und 3.

4306 *Ibid.*, S. 2 meN.

4307 Vgl. auch Ufficio Legislativo, Parere prot. 5636 vom 27. März 2012, zit. nach *ibid.*, S. 4.

4308 Ufficio Legislativo, Parere prot. 5636 vom 27. März 2012, zit. nach *ibid.*, S. 3–5.

Mit dem 26. Februar 1890 hatte das Kloster seinen Status als „*abbazia sui juris*“ verloren. Das monastische Leben kam jedoch nicht völlig zum Erliegen, da die Cassinensische Kongregation fortfuhr, Mönche nach S. Pietro zu entsenden. Als König Umberto I. am 18. September 1890 das Kloster S. Pietro besuchte, bat ihn Padre Giovanni, dass der große Garten der Klausur durch die Kustoden der ehemaligen Abtei weiter genutzt werden könnte, was der König auch gewährte.⁴³⁰⁹

Damit bestand für S. Pietro trotz des tiefen Einschnitts, den der Verlust seiner fast genau tausendjährigen klösterlichen Autonomie (freilich seit 1436 unter dem Dach der Congregazione di S. Giustina bzw. der Cassinensischen Kongregation) bedeutete, auch eine hohe Kontinuität sowohl im Bereich der denkmalpflegerischen Integrität der Kirche und des Klosterkomplexes als auch im Bereich des religiösen Lebens und des Kultes.

XIII.3 Zusammenfassung

Auch im 19. Jahrhundert ist der Kircheninnenraum von S. Pietro mehrfach transformiert worden. Dabei sollte allerdings bald ein neues Paradigma dauerhaft einen qualitativen Umschlag im Umgang mit dem Kircheninnenraum von S. Pietro ergeben, nämlich die von Luigi Manari Mitte des Ottocento eingeführte „denkmalpflegerische Wende“ bzw. das nun angewandte „Denkmalschutzparadigma“.

Zuvor ereigneten sich allerdings Transformationen, die für das Kircheninnere von S. Pietro vor allem zerstörerisch waren. Wie vor allem durch die 1822 erschienene „Descrizione topologico-istorica della città di Perugia“ des Gymnasiallehrers Serafino Siepi (1776–1829) rekonstruiert werden kann, sollte die von Abt Penna im 18. Jahrhundert geschaffene Gestaltung des Kircheninnenraums von S. Pietro nur kurze Zeit unbeschadeten Bestand haben. Als nämlich um die Wende zum 19. Jahrhundert der Kirchenstaat mehrfach durch das napoleonische Frankreich besetzt wurde, blieb die im Kircheninnenraum von S. Pietro eingerichtete Galerie zwar in der Mehrzahl der Bilder und ihrer Hängung erhalten, musste jedoch den Verlust ihrer Hauptwerke erleiden. So wurden im Zuge einer nur zehn Tage dauernden ersten Besetzung Perugias im Jahre 1797 in Vollstreckung eines Befehls Napoleons unter anderem im Kloster S. Pietro sämtliche Werke requiriert, die in der kürzlich erst erschienen Guidenliteratur als besonders wertvoll gekennzeichnet worden waren. Ziel war die Realisierung einer imperialen Kunstpolitik, wonach die Hauptwerke, die menschliche Genies hervorgebracht hätten, im revolutionären Paris als legitimem Erbe Griechenlands und Roms zu sammeln seien. Außerdem ging es darum, aus kunsthistorischem und edukativen Interesse im gerade erst neu errichteten „Muséum central des arts de la République“ im Pariser Louvre mithilfe von überall in Europa

4309 ASPg, Archivio Privato, Memorie e ricordi di S Pietro di Perugia dal 1885 al 1940, S. 130, zit. nach Tosti 2014, S. 29.

erfolgenden Requisitionen eine Sammlung aufzubauen, die sämtliche europäischen Malschulen beinhaltete. Das bedeutete also, dass dieselben lokalen Guiden, durch die soeben erst das Konzept einer „umbrischen Malschule“ entwickelt worden war, nun als Instrument für deren weitgehende Verlagerung nach Paris missbraucht wurden.

Für S. Pietro bedeutete das konkret den Verlust zweier Bilder Raffaels und nahezu sämtlicher Bestandteile von Peruginos Altarwerk. Damit war auch die von Abt Penna eingerichtete Hängung mit ihrer räumlichen Kulmination in der neuen Sakramentskapelle als zugleich religiöser und musealer Haupt- bzw. Andachtsraum empfindlich beeinträchtigt. Außerdem wurden die Bilder nun endgültig jeglichen Bezugs zur Religionspraxis enthoben; sie wurden fortan ausschließlich zu Zwecken des Kunstgenusses und zur Repräsentation etwa der Städte Lyon und Rouen ausgestellt. Die Kritik an derartigen Kunstverlagerungen führte zur Entwicklung des Konzepts des schützenswerten Kontexts durch den französischen Gelehrten Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy in seinen 1796 veröffentlichten „Briefen an Miranda“, das für die Denkmalpflege zukunftsweisend sein sollte. Danach sollte nicht nur die unmittelbare physische Integrität eines Kunstwerks geschützt werden, sondern auch der räumlich übergreifende Zusammenhang zwischen den einzelnen Kunstwerken und der topographischen Umgebung der einzelnen Kunstlandschaften, der den einzelnen Kunstwerken eine besondere Aura und Bedeutungsebene verleihe.

Eine erneut folgenreiche französische Besetzung erfuhr die Stadt Perugia zwischen 1798 und 1799, als Napoleon im Kirchenstaat eine „Römische Republik“ errichten ließ. Infolgedessen kam es zu einer weitgehenden Zerstörung der älteren metallenen Ausstattungstücke des Kircheninneren von S. Pietro, so etwa von liturgischem Gerät, Lampen, Reliquiarien und dem Antependium des Hochaltars. Beeinträchtigt wurden im Zeichen der Aufklärung außerdem der in den Klostergebäuden befindliche Kunstbesitz sowie Teile der Klosterbibliothek. Dass S. Pietro spätestens seit dem 18. Jahrhundert ein Ort besonderer Gelehrsamkeit gewesen war, wurde dabei ignoriert; ein Teil der Requisitionen diente außerdem der persönlichen Bereicherung der daran Beteiligten. Im Jahre 1799 wurde das Kloster sogar zwischenzeitlich aufgelöst; dieser Schritt wurde jedoch nach dem Ende der französischen Besetzung zurückgenommen. Die Mönche des sich nun langsam wieder erholenden Klosters S. Pietro hatten außerdem gehofft, durch die neue Stadtverwaltung nicht nur sämtliche Klostergüter zurückzuerhalten, sondern auch von den auferlegten ruinösen Zahlungsverpflichtungen vollständig befreit zu werden; sie mussten sich in dieser Frage jedoch teilweise enttäuscht sehen. Weitere finanzielle Beeinträchtigungen entstanden dem Kloster durch die schwere finanzielle Krise der Cassinensischen Kongregation, die die französische Besetzung ausgelöst hatte, und die man nur im Rückgriff auf die Mitgliedsklöster zu lösen versuchen konnte.

Weitere schwere Belastungen für S. Pietro erbrachte die Zeit der Annexion des Kirchenstaats durch das napoleonische Frankreich von 1810–1814. So wurde das Kloster noch im Jahre 1810 erneut säkularisiert. Die Klostergebäude wurden nun für profane Zwecke genutzt; in religiöser Funktion blieb allein das Kirchengebäude selbst, das nun als Pfarrkirche dienen sollte. 1812 kam es zu einer dauerhaften

Verlagerung des Inschriftenmuseums aus dem Eingang des Klosters in die Universität der Stadt. 1814, nach dem Ende der französischen Besetzung, wurde das Kloster jedoch wieder eröffnet.

Der Abgleich von Siepi Kunstführer mit den vorangegangenen Guiden zeigt, dass die Mönche in der Folgezeit versuchten, die Verluste an Gemälden auszugleichen, die durch die französischen Requirierungen entstanden waren. Diese wurden fast ausschließlich aus dem Bestand des in den Klostergebäuden verwahrten Teils des Gemäldebesitzes von S. Pietro geleistet; womöglich besaß das Kloster nun nicht mehr die finanziellen Mittel für entsprechende Neuanschaffungen. Außerdem kam es zu einer Umordnung von Gemälden zwischen der Cappella Ranieri nB und der Cappella Vibi, die möglicherweise der Akzentuierung der Marien-Ikonographie in der erstgenannten Kapelle dienen sollte. In der überwiegenden Zahl der Bilder ist die durch die Äbte Pavoni und Penna eingerichtete Hängung dabei erhalten geblieben. Allerdings führten die Verluste und Neueinfügungen zu einer Verwässerung insbesondere der durch Pavoni vorgesehenen strengen räumlichen Anordnung nach Malschulen; möglicherweise ist dies ein Grund dafür, dass in der Folgezeit die Tatsache in Vergessenheit geriet, dass in S. Pietro im 17. und 18. Jahrhundert eine Bildergalerie eingerichtet worden war.

Die Geschichte des Kircheninneren von S. Pietro im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts lässt sich durch die Chroniken des Klosters sowie durch die in S. Pietro und in den Akten des für den Denkmalschutz zuständigen Ministeriums im Archivio di Stato in Rom erhaltenen Korrespondenz zu einzelnen Restaurierungsarbeiten rekonstruieren. Wichtige Quellen zu den Ereignissen und den dahinterstehenden Motivlagen der einzelnen Protagonisten bilden außerdem die historischen, kunsthistorischen und editorischen Arbeiten der Äbte Mauro Bini (reg. 1821–1825, 1841–1843) und Luigi Manari (reg. 1883–1890). Besonders ertragreich für die Rekonstruktion der Innenraumgeschichte von S. Pietro ist außerdem ein Abgleich des von Serafino Siepi erfassten Bestands mit den entsprechenden Angaben im nächstfolgenden Kunstführers zu S. Pietro, den dessen Abt Silvano De Stefano (reg. 1901, 1902) im Jahre 1902 vorgelegt hatte.

Danach war es in den 1850er und 1860er Jahren zu weitreichenden Umgestaltungen im Kircheninneren von S. Pietro gekommen, die neben der Realisierung von aufgrund veränderter Nutzungsansprüche aufgekommenem Anpassungsbedarf an die Kirchenarchitektur und -ausstattung vor allem dem Ziel der Restaurierung der vorgefundenen künstlerischen Ausstattung diente. Zunächst wurde zwischen 1852 und 1859 das Chorgestühl restauriert; zwischen 1854 und 1865 restaurierte vor allem der Maler Carlo Fantacchiotti zahlreiche Bildwerke, wobei einige Fresken zuvor auf Leinwand übertragen wurden. Um 1855 wurden außerdem die Fresken im Langhaus und die Soffitte restauriert; im Jahr 1859 folgte eine Dachsanierung. 1863 kam es außerdem zu einer Restaurierung der malerischen Dekoration der Seitenschiffsgewölbe, wobei gerade im rechten Seitenschiff aufgrund zwischenzeitlicher Verluste an Malsubstanz größere Anteile stilangleichend neu erfunden werden mussten. Nachdem Ettore Fantacchiotti im Jahr 1863 Alienses Auferweckung des Lazarus restauriert hatte, folgte eine Restaurierungskampagne, in deren Zuge Tommaso Fata

und Ulisse Ribustini von 1882 bis 1904 wohl sämtliche übrigen venezianischen Leinwandbilder im Langhaus von S. Pietro restaurierend überarbeiteten.

Tatsächlich standen derartige Maßnahmen im Kirchenstaat eigentlich seit Anfang des Jahrhunderts unter einem staatlichen Vorbehalt. So war nach den erheblichen Verlusten des künstlerischen Bestands im Kirchenstaat infolge der französischen Besatzungen dort ab 1802 eine auch im internationalen Vergleich herausragende Denkmalpflegegesetzgebung entwickelt worden, mit der insbesondere auch die adäquate Restaurierung von Denkmälern sichergestellt werden sollte. Die gesetzliche Basis bildeten der Chirograf Pius' VII., der im Editto Pamphilj von 1802 enthalten war, und der Editto Pacca von 1820, die weltweit erstmals eine effektive Verwaltungsstruktur für den Denkmalschutz auch in der Fläche bereitstellten. Von zentraler Bedeutung war dabei die Bildung regionaler, von Rom direkt abhängiger Kommissionen, den so genannten *Commissioni ausiliari*, die für eine Wirksamkeit der Schutzbestimmungen auch in der Fläche sorgten, indem sie unter anderem durch obligatorische Genehmigungs- und Kontrollverfahren zu einer Professionalisierung der Restaurierungspraxis beitrugen. Außerdem wurden Restaurierungen durch staatliche finanzielle Förderungen ermöglicht. Die Basis für effektive Kontrollverfahren sollte außerdem eine umfassende Inventarisierung von Denkmälern bilden; Ausführbeschränkungen sollten zu einem weiteren Verlust des Kontextes für einzelne Denkmale und dem kulturellen Bedeutungsverlust einzelner Regionen vorbeugen.

Vorbildlich eingehalten wurde die nun vorgeschriebene staatliche Beteiligung bei der Planung und Durchführung von Restaurierungsvorhaben beim Chorgestühl. So wurde dessen Restaurierung von der Peruginer *Commissione ausiliare* begutachtet und ständig überwacht; die Finanzierung dieser Maßnahme erfolgte wesentlich aus staatlichen Zuschüssen. Anders gingen die Mönche von S. Pietro jedoch bei der Restaurierung ihrer Bildwerke vor, die sie ganz überwiegend nicht genehmigen ließen. Dennoch zeigten die für die Restaurierungen in Erscheinung tretenden Protagonisten und damit insbesondere Abt Placido Acquacotta sowie die Prioren Emmanuele Lisi und Paolo Melchiorri sowie der spätere Abt Luigi Manari bei der Planung und Durchführung der Restaurierungen in S. Pietro eine extrem hohe Reflexionsbereitschaft an den Tag, die sich auf der Höhe des internationalen Denkmalpflegediskurses bewegte und deren Standards kaum von den staatlichen Ansprüchen abwichen.

Tatsächlich lässt sich die Restaurierungstheorie der Mönche von S. Pietro nicht nur an den Projekten und den sie begleitenden Verwaltungsdokumenten ablesen; vielmehr wurden sie durch Luigi Manari, der einen Teil um die Mitte des 19. Jahrhunderts realisierten Umgestaltungsmaßnahmen mindestens begleitet, wenn nicht sogar geleitet hatte, theoretischen fundiert. So publizierte Manari in den 1860ern und damit kurz nach Abschluss eines Teils der Restaurierungsmaßnahmen mit dem *Cenno storico* die erste kunsthistorische Abhandlung über den Kircheninnenraum von S. Pietro, in der er auch seine Vorstellungen über den Umgang mit älteren Kircheninnenräumen darlegte.

Dabei postulierte er für den Kircheninnenraum von S. Pietro eine denkmalpflegerische Wende. Nach dem von ihm vertretenen Denkmalschutzparadigma hätten spätere Generationen die Verpflichtung, die künstlerischen Erzeugnisse früherer

Generationen zu erhalten und dürften diese grundsätzlich nicht in zeitgenössischer Stilistik überformen. Tatsächlich steht bei sämtlichen Restaurierungsmaßnahmen in S. Pietro das Ziel im Zentrum, die künstlerische Originalsubstanz zu erhalten und diese nicht zu verändern (Ziel der Konservierung). Außerdem lässt sich gerade bei den Restaurierungsmaßnahmen an den Leinwandbildern des Antonio Vassilacchi das Ziel ablesen, die erhaltene originale Substanz für den Betrachter sichtbar zu machen (Ziel der Erschließung).

So weit stimmt die von Manari und den staatlichen Aufsichtsbehörden befürwortete und geübte Restaurierungspraxis mit aktuellen Restaurierungsstandards überein. Es tritt nun aber noch ein drittes Moment hinzu, nämlich die Wiederherstellung der ursprünglichen Funktionalität der einzelnen Kunstwerke. Bei dem Chorgestühl bedeutet dies zunächst, dass es wieder für das Stundengebet nutzbar sein soll, bei den Bildwerken (aber auch beim Chorgestühl, insofern es ursprünglich einen hohen künstlerischen Wert besaß) jedoch, dass sie, wie ursprünglich vom Künstler und Auftraggeber intendiert, wieder dem Schmuck der Kirche und der Ermöglichung ungehinderten Kunstgenusses durch die Betrachter dienen sollen. Aufgrund dessen können die Restauratoren des 19. Jahrhunderts im Kircheninneren von S. Pietro jedoch weder eine Patinierung noch eine Fragmentierung des überkommenen künstlerischen Bestands akzeptieren; die Wiederherstellung der ursprünglichen Funktionalität der bildlichen Dekoration, aber auch der künstlerischen Gestalt der Möblierung bedeuten die Wiederherstellung von deren ursprünglicher Pracht. Dazu müssen die Kunstwerke von Alterungsspuren befreit und eventuelle *Lacunae* wieder aufgefüllt werden.

Zu berücksichtigen ist allerdings, dass auch die Restauratoren des 19. Jahrhunderts im Kircheninneren von S. Pietro die Erhaltung von Authentizität unbedingt befürworten. Nur definieren sie Authentizität anders als heute nicht als den unbedingten Erhalt des vom jeweiligen Künstler Geschaffenen und des historisch Hinzugeetretenen in seiner originalen Materialität, deren Umfang dergestalt philologisch-puristisch zur Schau zu stellen sei, dass notfalls der ursprüngliche künstlerische Eindruck nicht entstehen kann – etwa wenn alles im Zuge der Restaurierung Hinzugefügte ostentativ in modernen Formen und abweichender Farbe ausgeführt wird. Das schützenswerte Authentische ist für die Protagonisten der Restaurierungen in S. Pietro vielmehr die ursprüngliche Intention des Künstlers und der Auftraggeber, denen notfalls die Kenntlichkeit der authentischen Materialität geopfert werden müsse.

Damit sind die die *Lacunae* füllenden modernen Hinzufügungen gerade nicht willkürlich, sondern in möglichst perfekter Stilangleichung zur vorgefundenen künstlerischen Substanz zu erstellen. Um dies sicherzustellen, achten die staatlichen und kirchlichen Protagonisten der Restaurierungen in S. Pietro überaus genau auf die Auswahl des geeigneten Personals, das technisch hervorragend ausgebildet sein, den jeweiligen Zeitstil möglichst gut studiert haben und als herausragende Künstler zu einer Invention in der Lage sein muss. Platt gesagt streben die Restaurateure in S. Pietro kein „Disneyland“ einer freien, bloß „schönen“ Imagination von Vergangenen an, sondern haben offenbar das Vertrauen darin, die Vergangenheit auf Basis guter Ausbildung möglichst authentisch reimaginieren zu können. „Spekulative Restaurierung“ ist hier noch kein Schimpfwort, passender ist vielleicht die „mimetische Restaurierung“.

Auf den gesamten Kircheninnenraum gewendet lautet das Restaurierungsziel für Manari also die Rückführung auf dessen alte Schönheit und ursprüngliche Pracht durch die Konservierung und Erschließung der künstlerischen Originalsubstanz sowie die stilangleichende bzw. mimetische Wiederherstellung sämtlicher verlorener Bereiche. Hervorzuheben ist außerdem, dass die Konservierung der vorgefundenen Originalsubstanz laut Manari ohne Berücksichtigung der aktuellen geschmacklichen Beurteilung der jeweiligen Zeitstile erfolgen sollte – er lehnt also jegliche Stilpurifizierung bzw. Rückrestaurierung ab. Manaris „denkmalpflegerische Wende“ bedeutet also einen Erhalt der vorgefundenen Geschichtlichkeit eines Monuments, das allerdings in dem vorgefundenen epochenstilistischen Zustand für die Zukunft eingefroren wird.

Die Strategie einer Stilangleichung bei modernen Hinzufügungen zeigt sich auch an den Stellen, an denen in den 1850er und 1860er Jahren der Auslöser für Umgestaltungen nicht etwa die Restaurierung des Vorbestands, sondern die Anpassung des Kircheninnenraums an veränderte (Nutzungs-)Bedürfnisse gewesen ist. So wurden im Sanktuarium etwa erhebliche Veränderungen des Vorbestands wie etwa die Vermauerung des Mittelfensters in Kauf genommen, um das Ziel der Wiedereinführung eines Altarbilds zu erreichen, das seit der Zerlegung des Perugino-Altars im Jahre 1751 nicht mehr bestand. Legitimiert wurden diese Maßnahmen jedoch offenbar erst dadurch, dass die neu eingebrachten Strukturen ästhetisch der vorgefundenen Gestaltungsweise der primär aus der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 stammenden Malereien angepasst wurden.

Ein ähnliches Vorgehen zeigt sich auch im Jahre 1857, als dem Kircheninnenraum von S. Pietro zum vorerst letzten Mal ein neuer Anraum angefügt wurde. So erfolgte die Ausstattung der zu diesem Zeitpunkt neu geschaffenen Josephskapelle bei der Wandbemalung und den Ausstattungsstücken unter Rekurs auf einen Epochenstil und auf ikonographische Elemente der Vergangenheit, die in S. Pietro bereits vorhanden waren. Insgesamt war es durch diese von Manari entwickelte Vorgehensweise also auch in Zukunft möglich, den Kircheninnenraum an veränderte Nutzungsbedürfnisse anzupassen. Allerdings war dabei eine stilistische Fortentwicklung zumindest in älteren, in der Vergangenheit bereits ästhetisch durchgebildeten Kircheninnenräumen nicht mehr möglich.

Auffällig ist, dass es an der von den Äbten Pavoni und Penna entwickelten Bildergalerie trotz des von Manari ausgerufenen Denkmalschutzparadigmas zu ganz erheblichen Umgestaltungen kam. Dabei waren die Veränderungen insbesondere im rechten Seitenschiff so umfangreich, dass sie sogar über die Folgen der französischen Requisitionen hinausgingen und die von Pavoni eingeführte Hängung nach italienischen Malschulen fast unkenntlich machten. Diese Veränderungen waren offenbar nur deshalb vorgenommen worden, da Manari schlicht nicht mehr bekannt war, dass die Hängung Teil eines aus der Vergangenheit stammenden bewussten geistig-ästhetischen Gestaltungsakts gewesen war mit der Folge, dass Manari die Reihenfolge der Bilder schlicht nicht als nach seiner eigenen Doktrin eigentlich schützenswertes Gut erkannte.

Angestoßen wurden die Umhängungen zunächst vor allem durch weitere Anpassungen des Kircheninnenraums an veränderte Nutzungsbedürfnisse, nämlich

durch die Profanierung der Sebastianskapelle und durch die Schaffung eines Zugangs zu den Kloster-Anräumen im westlichen Bereich des rechten Seitenschiffs. Die daraus resultierenden Umhängungen, die teils mit einer Restaurierung der Bilder einhergehen, sind jedoch teils so weitgehend, dass entweder noch weitere, heute nicht mehr bekannte Motive hinzutraten.

Eine Rolle bei der veränderten Hängung und auch der Ersetzung einiger vorhandener Bilder durch qualitativ-künstlerisch minderwertige Objekte mag auch damit zusammenhängen, dass Manari neben der ästhetischen Qualität der Bilder auch deren religiöse Funktion betonte. Diese doppelte Sicht auf die Bilder und der sie umgebenden Räume hatten zwar bereits auch die Äbte Pavoni und Penna gehabt, die in diesem Zuge für Bilder und Räume teils höchst subtile Doppelfunktionen anlegten. Unter Manari mag jedoch gerade in der Frage der Auswahl und Hängung der kleineren Leinwand- und Tafelbilder aus Unkenntnis der Entstehungszusammenhänge der Bildergalerie in S. Pietro die Bereitschaft bestanden haben, deren religiöse Funktion weit höher zu bewerten als ihre künstlerische Qualität. Dabei bestand für Manari – im Rückgriff auf ein in den tridentinischen Beschlüssen zutage tretenden Menschenbild – die religiöse Funktion der Bilder vor allem darin, über äußere, den Sinnen zugänglichen Zeichen den mit einer körperlich-geistigen Doppelnatur ausgestatteten Menschen zur Reflexion über geistige Dinge anzuregen.

Mit dem von Luigi Manari theoretisch fundierten Vorgehen nahm der Kircheninnenraum von S. Pietro in Perugia erneut eine Vorreiterfunktion ein. So realisierten die Mönche von S. Pietro mit der denkmalpflegerischen Wende bereits ab ca. 1850 restauratorische Maximen, die Eugène Viollet-le-Duc erst 1866 unter dem Lemma „Restauration“ in seinem *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* erstmals systematisieren sollte. Darin hatte Viollet-le-Duc für das Frankreich, Spanien und Deutschland des 19. Jahrhunderts eine epochale Wende im Umgang mit vorbestehenden Bauten proklamiert. Erstmals in der Menschheitsgeschichte würden Instandhaltungsarbeiten nun nämlich nicht die Ersetzung des Gebäudes oder Gebäudeteils in der jeweils modernen Stilistik bedeuten, sondern vielmehr eine Wiederherstellung des Gebäudes in dessen Ursprungsstil. Insofern diese Herangehensweise praktischer Ausfluss einer neuen wissenschaftlichen (nämlich archäologischen) Beschäftigung mit den historischen Bauten, müssten die entsprechenden Maßnahmen auf einer möglichst genauen archäologischen Untersuchung des Baubestands fußen und mit Anspruch auf historische Wahrheit ausgeführt werden. Spätere historische Schichtungen seien dabei nur erhaltens- bzw. einer Instandsetzung wert, wenn sie einen hohen künstlerischen, kunsthistorischen oder technikgeschichtlichen Eigenwert besäßen. Eine Anpassung an technische Errungenschaften bzw. veränderte Nutzungsansprüche sei dabei unbedingt einer möglichst exakten Rekonstruktion des historischen Zustands vorzuziehen, um eine dauerhafte Erhaltung des Baus durch dessen Nutzung zu gewährleisten. Die entsprechenden Bauteile seien – ebenso wie solche, die ohne jegliche Spuren ihres Originalzustands oder nicht in Form späterer Überformungen erhalten sind – in einer möglichst genauen Emulation der Stilistik des Ursprungsbaus auszuführen. Der Architekt sei durch eine gute Ausbildung in die Lage zu versetzen, die Ausführung so zu planen, wie sie der Ursprungsarchitekt

ausgeführt hätte, wenn er vor dem modernen Nutzungsproblem gestanden und über die modernen Techniken verfügt hätte.

Bei seinen Umgestaltungsmaßnahmen in S. Pietro handelte Luigi Manari weitgehend entlang der von Viollet-le-Duc aufgestellten Maximen, indem er den Restaurierungsmaßnahmen eine ambitionierte kunsthistorische Erforschung des Baubefunds voranstellte, Veränderungen des Innenraums in einer abweichenden zeitgenössischen Stilistik ablehnte und Restaurierungen ebenso wie Veränderungen zur Anpassung an aktuelle Nutzungserfordernisse in historischen Stilistiken ausführen ließ. Anders als Viollet-le-Duc war er jedoch gewillt, die Kunsterzeugnisse späterer Epochen – in diesem Fall die Überformungen des späten 16. Jahrhunderts – auch dann zu erhalten, wenn sie in seinen Augen keinen hohen künstlerischen Eigenwert besaßen. Auch wählte er für die künstlerische Ausgestaltung der Josephskapelle an die Hochrenaissance angelehnte stilistische Formen, wie sie in S. Pietro etwa im Bereich der Chorschranken und des Chorgestühls existierten und nicht, wie Viollet-le-Duc es gefordert hatte, die romanische Stilistik des Ursprungsbaus. Allerdings hätte die Wahl einer romanischen Stilistik auch in starkem Kontrast zur sonstigen Ausgestaltung des Kircheninnenraums von S. Pietro gestanden.

Das Kloster S. Pietro wurde – anders als die meisten umbrischen Klöster – nicht bereits 1860, sondern erst mit dem Tod des Abts Luigi Manari am 26. Februar 1890 säkularisiert. Dabei setzte die königliche Regierung trotz des Bruchs mit einer fast genau tausendjährigen Tradition von S. Pietro als „abbazia sui iuris“ dennoch auf möglichst hohe Kontinuität und die Bewahrung des künstlerischen Erbes. So war bereits am 10. Juli 1887 beschlossen worden, das Kloster S. Pietro bei der sich abzeichnenden Säkularisation einem zu gründenden Institut für Agrarlehre zu übertragen. Die entsprechende Stiftung wurde am 21. Januar 1892 als „Fondazione per l’Istruzione agraria“ in Perugia gegründet. 1896 wurde das „Istituto Superiore Agrario“ gebildet, das heute die landwirtschaftliche Fakultät der Università degli Studi di Perugia bildet.

Um das kulturelle Erbe zu schützen, erhob König Umberto I. S. Pietro in Perugia bereits am 18. Mai 1890 zu einem *Monumento Nazionale*. Er nutzte damit das einzige damals bestehende Rechtsinstitut, das den Schutz von Kulturobjekten mit nationaler Bedeutung auf nationaler Ebene zu diesem Zeitpunkt ermöglichte. Aufgrund einer Sperrminorität liberaler Abgeordneter, die die Beschneidung der allgemeinen Handlungsfreiheit der Individuen fürchteten, kam es nämlich erst ab 1902 zur Ausbildung einer nationalen Denkmalschutzgesetzgebung. Der Rechtsstatus von S. Pietro in Perugia als *Monumento Nazionale* besteht bis heute; rechtlich ist es damit vor einer Veräußerung geschützt.

Auch religiös bestand für das Kloster S. Pietro in Perugia trotz der Überführung in der Gebäude in säkulare Eigentümerschaft Kontinuität: So besteht das Benediktinerkloster bis heute fort, wobei die Kirche und ein Teil der Klostergebäude von den Mönchen aktiv genutzt bzw. liturgisch bespielt werden.





XIV

**Restaurierung, Archäologie,
funktionelle Erweiterung und
Zweites Vatikanisches Konzil:
Die Umgestaltungen des 20. und
frühen 21. Jahrhunderts**

XIV.1 Die Transformationen des Kircheninnenraums im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert

Zwar hatte das Kloster S. Pietro in Perugia mit dem Rückgang der monastischen Gemeinschaft auf unter drei Personen am 26. Februar 1890 seinen Status als „abbazia *sui juris*“ verloren, doch kam – wie am Ende des vorangegangenen Abschnitts bereits angegeben – das monastische Leben auch nach diesem Ereignis nicht vollständig zum Erliegen, da die Cassinensische Kongregation fortfuhr, Mönche nach S. Pietro zu entsenden.

Ab 1921 bestand auch wieder eine stabile monastische Gemeinschaft. Im Jahre 1946 wurde die Peruginer Gemeinschaft wieder zu einem nun so bezeichneten „Monastero *sui juris*“ unter der Leitung eines Konventualpriors. In dieser Form besteht das Kloster noch heute.⁴³¹⁰ Die Kirche und die Klostergebäude wurden, wie bereits berichtet, in die am 21. Januar 1892 gegründete „Fondazione per l’Istruzione agraria“ in Perugia überführt. 1896 gründete man daraufhin das „Istituto Superiore Agrario“, aus der sich die landwirtschaftliche Fakultät der Università degli Studi di Perugia entwickelte; sie nutzt heute neben den Mönchen die Konventsbauten von S. Pietro.⁴³¹¹ Das Archiv des Klosters wurde ebenfalls in den Klostergebäuden belassen und befindet sich heute in einem besonders gegen Erdbeben gesicherten Raum links der Kirche.⁴³¹²

Diese Konstruktion stellt einen großen Glücksfall dar, der sowohl den Erhalt, als auch die weitere und adäquate Nutzung der Kirche und der Klostergebäude gewährleistet. So verhindert die durchgehende Nutzung sämtlicher Gebäudeteile deren Verfall, der ungenutzte Bauten in der Regel sehr zeitnah aufgrund veränderten Mikroklimas, mangelnder Aufsicht und drohenden Vandalismus bedroht, und die bereits Denkmalpfleger wie Eugène Viollet-le-Duc zur Befürwortung von Umnutzungen motiviert hat. Außerdem besteht mit der Fondazione agraria eine Institution, welche die hohen Kosten für den Unterhalt und den Erhalt tragen kann und noch dazu beispielsweise durch Buchreihen die Beforschung der Gebäude und ihrer Ausstattung fördert – Aufgaben, die die monastische Gemeinschaft in ihrer heutigen Größe nicht mehr leisten kann.⁴³¹³ Die Nutzung durch eine Fakultät der Università degli Studi di Perugia erscheint aufgrund der in der vorliegenden Publikation herausgearbeiteten wissenschaftlichen Tradition der Cassinensischen Kongregation außerdem als überaus passend. Schließlich bedeutet die Umnutzung der Konventsgebäude und die Überführung auch des Kirchgebäudes in die Eigentümerschaft der Fondazione agraria jedoch nicht, dass deren sakrale Nutzung geendet

4310 Elli 1994, S. 352–358.

4311 S. o. Fn. 4300.

4312 S. o. Fn. 171.

4313 Leccisotti und Tabarelli 1956, Mezzanotte 2003 und 2005, Fondazione per l’istruzione agraria in Perugia 2002, Fondazione per l’istruzione agraria in Perugia, et al. 2005 und Fondazione per l’istruzione agraria in Perugia und Mezzanotte 2007 sowie Farnedi 2007.

hätte. Ganz im Gegenteil besteht mit den Benediktinern in S. Pietro unter dem Dach der Cassinensischen Kongregation jene monastische Gemeinschaft fort, die die Kirche und das Kloster vor über 1000 Jahren begründet bzw. nun seit fast 600 Jahren geistlich trägt. Die Kirche S. Pietro hat also auch nach dem *Editto Pepoli*, anders als die meisten prominenten Ordenskirchen in Perugia, ihre ursprüngliche Funktion als Ordenskirche erhalten können. Damit ist auch die im weiteren Sinne sakrale bzw. im engeren Sinn liturgische Nutzung von S. Pietro in Perugia weiter gewährleistet; täglich finden weiterhin von durch die Mönche getragene Morgengandachten statt, und die Kirche wird häufig für hohe Festlichkeiten wie Hochzeiten und Beerdigungen genutzt. Eine Taufe besitzt S. Pietro bis heute dagegen nicht.

Auch die früher schon existierenden profanen Nutzungen des Kircheninnenraums bestehen fort. So wird S. Pietro auch heute als Kunst- und Kulturmonument von kunstinteressierten Menschen besucht, und damit die spätestens von Leone Pavoni 1642–44 mit der Einrichtung der Bildergalerie in S. Pietro begründete Zweckbestimmung fortgeführt. Außerdem finden in S. Pietro regelmäßig Konzerte statt, zu denen teils sogar ephemere Bühnenaufbauten im Sanktuariumsbereich eingebracht werden (Abb. 402 und 414bf.).

Wenn damit also trotz der einschneidenden Zäsur des späten 19. Jahrhunderts für die Kirche S. Pietro in Perugia eine hohe Kontinuität zu den früheren Jahrhunderten besteht, ist ihr Innenraum doch auch im 20. und frühen 21. Jahrhundert mehrfach umgestaltet worden. Dabei handelt es sich zum einen um Maßnahmen zur Erhaltung bzw. Restaurierung der Architektur und Ausstattung, zur Erschließung bzw. Sichtbarmachung von Räumen und Kunstwerken, zum anderen um Ersatz für verlorene Ausstattungsgegenstände und schließlich um Maßnahmen zur Ermöglichung funktioneller Veränderungen bzw. Verbesserungen im Kircheninnenraum.

Für die Rekonstruktion dieser Maßnahmen gestaltet sich die Quellenlage allerdings überraschenderweise schwieriger als für die vergangenen Jahrhunderte. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass die Quellen nun nicht mehr wie in der vorherigen Zeit fast vollständig im Archivio di S. Pietro gesammelt wurden, sondern vielmehr auf zahlreiche Institutionen verstreut wurden bzw. möglicherweise gar nicht mehr bestehen. So endet der Bestand des Archivio di S. Pietro insgesamt im Jahr 1934. Diese Datierung ergibt sich allerdings nur aus dem letzten, 1934 erstellten Inventar; die Urkunden enden bereits 1808, die *Libri contractuum*, zwischen denen sich immer wieder auch Künstlerverträge gefunden hatten, 1855, die *Protocolli diversi* bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts, die *Mazzi* mit ihrem höchst informativen Bestand aus unterschiedlichen Lebensbereichen 1912, die *Libri Diversi* mit ihrem überaus wertvollen Memorialbüchern 1889 und die für die Rekonstruktion der Umgestaltungskampagnen unschätzbaren Rechnungsbücher 1922.⁴³¹⁴

Memorialeinträge werden durch die Mönche von S. Pietro nicht mehr erstellt. Die Wirtschaftsdokumente mussten nun durch die Fondazione agraria geführt und

archiviert werden, doch besteht offenbar kein Abkommen über eine Abgabe dieser Dokumente an das Archivio di S. Pietro oder an staatliche Archive. Es wäre wünschenswert, wenn die auf die Kirche und die Klostergebäude bezogenen Verträge, Rechnungsbücher und sonstigen Dokumente zukünftig nach einer gewissen Zeit vollständig an das Archivio di S. Pietro oder an das Archivio di Stato di Perugia abgegeben würden.

Dokumentationen über den Bestand und die Transformation der Architektur und Ausstattung von S. Pietro in Perugia sind jedoch auch an anderer Stelle erstellt worden, nämlich bei den für die unterschiedlichen Restaurierungen und Grabungen zuständigen *Soprintendenze* Umbriens. Dabei handelt es sich um staatliche Denkmalschutzbehörden mit regionaler Zuständigkeit, die nach dem Vorbild der 1897 gebildeten Soprintendenza von Ravenna auf Grundlage der am 17. Juli 1904 erlassenen Ausführungsgesetzgebung zum ersten nationalen Denkmalschutzgesetz Italiens, der „Legge Nasi“ von 1902, geschaffen und später mehrfach restrukturiert wurden. Auf die Entwicklung der italienischen Denkmalschutz-Gesetzgebung und die Folgen auf den Kircheninnenraum in S. Pietro wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Die *Soprintendenze* wurden seit 1904 jeweils in drei Kategorien aufgeteilt (Sovrintendenze ai monumenti, Sovrintendenze sugli scavi, sui musei, sugli oggetti di antichità und Sovrintendenze sulle gallerie e sugli oggetti d'arte) und hatten unter anderem Restaurierungen und Grabungen zu genehmigen und zu beaufsichtigen.⁴³¹⁵ Von einem mir nicht bekannten Zeitpunkt ab bis in das Jahr 2016 bestanden in Umbrien nur zwei *Soprintendenze*, nämlich die „Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici dell'Umbria-Perugia“ (kurz „Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio“) mit Zuständigkeit für Güter der kulturell überformten oder natürlichen Landschaft, der Architektur, der Kunst und der Geschichte⁴³¹⁶ sowie die 1964 gegründete „Soprintendenza Archeologica dell'Umbria“.⁴³¹⁷ Seitdem sind beide *Soprintendenze* auf Basis des Ministerialdekrets des Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo vom 23. Januar 2016 zu einer einzigen „Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria“ zusammengefasst.⁴³¹⁸ Intern bestehen dort heute sieben Zuständigkeitsbereiche (*aree*); zuständig für S. Pietro sind die Bereiche der archäologischen Güter („Area II – Patrimonio Archeologico“), bez. der Ausstattung der Bereich der kunsthistorischen Güter („Area III – Patrimonio Storico Artistico“) sowie der Bereich der architektonischen Güter („Area IV – Patrimonio Architettonico“).⁴³¹⁹

4315 Masi 2020, S. 77 mwA. S. u. Fn. 4395.

4316 Der Name findet sich z. B. bei ASPg, Soprintendenza, Schede A, Nr. 1; vgl. auch <https://www.treccani.it/enciclopedia/beni-culturali-e-ambientali> (Zugriff am 22. September 2021).

4317 Schriftliche Auskunft von Giorgio Postrioti, dem derzeitigen Funzionario Archeologo der Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria.

4318 <http://www.sabap-umbria.beniculturali.it/index.php?it/142/la-soprintendenza> (Zugriff am 22. September 2021). Das Ministerialdekret findet sich in: <https://www.gazzetta.ufficiale.it/eli/id/2016/03/11/16A01961/sg> (Zugriff am 10. November 2021).

4319 <http://www.sabap-umbria.beniculturali.it/index.php?it/149/struttura-organizzativa> (Zugriff am 10. November 2021).

Bis 1975 waren die *Soprintendenze* Umbriens der Direzione Antichità e Belle Arti beim Ministero della Pubblica Istruzione unterstellt. Daher wurden die bis zu diesem Zeitpunkt erstellten Restaurierungsakten nach Auskunft der Soprintendenza wahrscheinlich an das Archivio Centrale dello Stato a Roma (EUR) überstellt.⁴³²⁰ Eine dort zuständige Archivarin hat die Existenz archivalischen Materials zu S. Pietro in Perugia im Archivio Centrale dello Stato bestätigt; die Bestände seien jedoch erst kürzlich übergeben worden, sodass sich keine Auskunft über Menge und Inhalt des Materials machen ließe.⁴³²¹ Seit 1975 und bis heute untersteht die Soprintendenza dem Ministero per i Beni e le Attività Culturali; daher gibt es seine Akten seitdem nach Ablauf von 50 Jahren an das Archivio di Stato di Perugia ab; das wäre also eigentlich erst frühestens im Jahre 2025 der Fall.⁴³²² Jüngere Akten verbleiben bei der Soprintendenza; dies betrifft beispielsweise das Material zur Restaurierung des Kirchturms infolge von durch das Erdbeben von 1997 verursachten Schäden.⁴³²³ Diese Aufteilung scheint jedoch nicht streng durchgehalten worden zu sein. Im Archivio di Stato di Perugia finden sich bereits Akten; somit sind diese entweder jünger als 50 Jahre alt, oder nicht alle Akten von vor 1975 wurden an das Archivio Centrale dello Stato übergeben. Außerdem reichen die Bestände im Archivio Centrale dello Stato a Roma bis in die 1980er Jahre und nicht nur bis 1975.⁴³²⁴ Schließlich werden in der Literatur einzelne *Fondi* im Archiv der historischen Abteilung nachgewiesen.⁴³²⁵

Einen Sonderfall bildet das Material zu den in S. Pietro erfolgten archäologischen Grabungen; hier finden sich Akten offenbar noch immer vollständig bei der Soprintendenza. Der zuständige Kurator Dr. Giorgio Postriotti geht davon aus, dass das Material nie abgegeben worden ist; das stimmt mit dem Befund überein, dass zumindest beim Archivio di Stato di Perugia – abgesehen von entsprechenden Fotografien in der Fotothek – keine Quellen zu den in S. Pietro erfolgten Grabungen vorhanden sind. Postriotti gibt jedoch an, dass es sich bei dem Material nicht um wissenschaftliche Dokumentationen, sondern vielmehr eher um administrative Akten handele.⁴³²⁶ Damit bleibt es fraglich, ob eine wissenschaftliche Dokumentation der Grabung überhaupt vorliegt.⁴³²⁷

Für die vorliegende Untersuchung konnten große Teile der die Soprintendenza betreffenden *Fondi* beim Archivio di Stato di Perugia im Original ausgewertet

4320 Schriftliche Auskunft von Dr. Giovanni Luca Delogu, Funzionario Storico dell'Arte der Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria.

4321 Mündliche und schriftliche Auskunft von Dott.ssa M. Letizia Sagu', Responsabile Sezione Antichità e Belle Arti, Responsabile Servizio Commissioni di sorveglianza e Versamenti, Responsabile SAC beim Archivio Centrale dello Stato a Roma (EUR).

4322 S. o. Fn. 4320.

4323 Schriftliche Auskunft von Dr. Valeriana Mazzasette, zuständige Architektin bei der Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria.

4324 S. o. Fn. 4321.

4325 S. u. Fn. 4336 und 4338. S. a. Porfiri 2014, S. 221 Fn. 19.

4326 Schriftliche Auskunft von Dr. Giorgio Postriotti, Funzionario Archeologo bei der Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria.

4327 S. o. Kapitel V.2.

werden. Nicht ausgewertet wurden Teile der Zeichnungen betreffenden *Fondos* in diesem Archiv, das bei der *Soprintendenza* verbliebene Material (und damit sämtliche die Grabungen betreffenden Dokumente außer den im Archivio di Stato vorhandenen Grabungsfotografien) sowie die Dokumente beim Archivio Centrale dello Stato a Roma (EUR).⁴³²⁸

Abweichend von der hier beschriebenen Praxis scheinen jedoch einzelne Restaurierungsakten auch mit Bezug auf die in S. Pietro vorhandenen Gemälde bei der *Soprintendenza* verblieben zu sein. So hat Paola Passalacqua aus den dort vorhandenen Quellen zwei Restaurierungskampagnen rekonstruiert, die die Leinwandbilder des Antonio Vassilacchi im Langhaus betreffen. So unterfütterte Ulisse Ribustini, der bereits zwischen 1863 und 1893 im Auftrag des Klosters S. Pietro mehrere Restaurierungen der Aliense-Bilder vorgenommen hatte, die Leinwand eines nicht näher identifizierten Gemäldes. Im Jahr 1916 folgten Restaurierungsarbeiten im Auftrag der *Soprintendenza* durch seinen Neffen Giuseppe Ribustini.⁴³²⁹ Diese Arbeiten werden im Folgenden noch näher analysiert.

Die offenbar frühesten archivalischen Dokumente zur Rekonstruktion des Kircheninnenraums im hier betrachteten Zeitraum bilden allerdings einige wenige undatierte Schwarzweißfotografien. Besonders wichtige Informationen lassen sich dabei einer Fotografie entnehmen, die den Kircheninnenraum von erhöhter Position im Bereich der Westwand aus nach Osten zeigt (Abb. 181).⁴³³⁰ Es handelt sich dabei offenbar um eine Fotografie der Reihe „Collezione Umbria Illustrata“, eine Sammlung von 2720 Gelatine-Trockenplatten (aus Glas mit Silberbromid-Galantine), die zwischen 1895 und 1920 von den Fotografen Girolamo Tilli und Giuseppe Giugliarelli für die Tipografia Tilli angefertigt wurde. Dieser Verlag plante die Veröffentlichung einer Reihe von Postkarten, zunächst limitiert auf Perugia, dann ausgeweitet auf ganz Umbrien inklusive einiger angrenzender Bereiche. Fotografiert wurden dabei nicht nur Gebäude, sondern auch Objekte der ständigen Sammlungen bzw. aus temporären Ausstellungen sowie einzelne Ausstattungsobjekte wie etwa das Chorgestühl von S. Pietro in Perugia.⁴³³¹ Mit dieser Zuordnung wäre der Anfertigungszeitraum für die Fotografie ungefähr eingegrenzt.

4328 Ausgewertet wurden:

ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Schede A.

ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio fotografico, Fototeca, Basilica di San Pietro, *Schede* 24028–24447.

ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio fotografico, Schedario fotografico Santi.

ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio Disegni, S. Pietro, P004-54, disegni 1–89 (aber nicht die in diesem Fondo noch enthaltenen weiteren Zeichnungen bzw. Pläne).

4329 Passalacqua 2014, S. 209; leider weist Passalacqua das von ihr benutzte Material nicht im Detail nach.

4330 ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio fotografico, Fototeca, Basilica di San Pietro, unbekannte Nummer.

4331 Schriftliche Auskunft von Dr. Anna Alberti, Funzionario archivista di Stato, Archivio di Stato Perugia (ASPg).

In der Fotografie zeigt sich der Kircheninnenraum weitgehend in dem noch heute gültigen Zustand, allerdings fallen auch einige markante Abweichungen auf. So erscheint das Langhaus weitgehend unmöbliert; lediglich unterhalb der Arkaden sind alternierend eine in der Flucht der Säulenreihe und damit im 90-Grad-Winkel zum Hochaltar stehende Sitzbank und eine Kniebank zu sehen, die wiederum auf den jeweiligen Seitenaltar an der Innenwand der Seitenschiffe hin orientiert ist (Abb. 181). Zwei weitere, mit gedrehten Säulchen gegenüber den Kniebänken abweichend gestaltete Kommunionbänke sind außerdem im Bereich vor den Chorschranken zu sehen.

Die um 1900 bestehende Bestuhlung des Langhauses lässt sich durch weitere Fotografien auch in ihren anderen Teilen rekonstruieren. Zwei weitere Fotografien, von denen eine laut Beschriftung aus der „Umbria Illustrata“ stammen soll, zeigen unter der südlichen Arkadenreihe vor jedem Seitenaltar eine Kniebank, die von jeweils einer Sitzbank in den angrenzenden Interkolumnien flankiert werden, wobei die östlichste und die beiden westlichsten Interkolumnien keine Möblierung aufweisen (Abb. 409 f.; vgl. auch Abb. 412). Die Sitzbank des fünften Interkolumniums weist dabei eine schlichtere Gestaltung der Seitenenden der Rückenlehne auf, während die übrigen hier über ein nach oben ausgreifendes florales Schmuckelement verfügen.⁴³³² Weitere, ähnlich gestaltete Sitzbänke stehen vor den altarlosen Bildern der südlichen Seitenschiffwand; zu sehen sind hier insgesamt sechs, wobei drei „florale“ und drei „schlichte“ ohne nachvollziehbares Ordnungssystem gestellt sind.⁴³³³

Mangels Fotografien fällt die Rekonstruktion der Möblierung im nördlichen Seitenschiffbereich schwerer. Eine möglicherweise ebenfalls aus der „Umbria Illustrata“ stammende Fotografie zeigt in den Interkolumnien insgesamt drei Kniebänke und im Bereich der Nordwand ebenfalls Kniebänke unter den Bildern, die keine Altarbilder sind (Abb. 411). Wenn man von einer gegenüber dem südlichen Seitenschiff achsensymmetrischen Aufstellung ausgehen möchte, sind auch hier für die Interkolumnien vier und für die Seitenwände weitere sechs Sitzbänke anzunehmen. Die Fotografie zeigt im Übrigen außerdem im Bereich vor dem Epitaph des Bischofs Herberstein zwei sich gegenüberstehende, sehr schmale Kniebänke.

Zwei weitere, ähnlich wie die vorherigen gestalteten Sitzbänke sind außerdem auf einer auf den Oktober 1966 datierten Fotografie zu sehen, die die Bildwand an der inneren Westwand zeigt; die südliche verfügt über das florale Element an der Rückenlehne, die nördliche über die schlichte Ausführung. Diesen Sitzbänken ist außerdem eine breite Kniebank beigegeben (Abb. 186).

Von diesen Elementen stehen heute nur noch drei Möbel auf ihrem für um 1900 bzw. 1966 dokumentierten Ort. Dabei handelt es sich um die Kniebänke vor den nördlichen Seitenaltären und jene in südlichen vor dem Scholastika-Altar. Unter den nördlichen Arkaden steht zwar auch heute noch zumindest eine weitere

4332 Interkolumnien von West nach Ost:
leer-leer-floral-Kniebank-schlicht-Kniebank-floral-Kniebank-floral-leer.

4333 Von West nach Ost: schlicht-floral-schlicht-schlicht-floral-schlicht (?).

Kniebank, doch befindet sich diese nun im Interkolumnium *zwischen* dem Benedikts- und dem Maurusaltar und damit vor dem Bild Davids, der zwischen den Sündenstrafen wählt (Abb. 191 und 197).

Alle anderen Möbel sind zwischenzeitlich umgestellt worden. Dass die heutige Aufstellung der Möbel in den Seitenschiffen und Querhausarmen in Wahrheit auf mehrfache Translozierungen zurückgeht, wird im Folgenden noch ausführlich dargestellt werden. An dieser Stelle sei jedoch schon einmal die besonders markante Tatsache illustriert, dass die Sitzbänke zwischenzeitlich in das Langhaus verlagert wurden. Auch hier wurde nicht sachlogisch zwischen floralen und schlichten Lehnen differenziert; vielmehr erfolgte erneut eine einigermaßen erratische Aufstellung (florale Lehnen in der 2., 4., 5., 7. 10. Bank links und 1., 5., 7. 10. und 11. Bank rechts, schlichte Lehnen bei den übrigen Bänken bis zur 11. Bankreihe). Die beiden Bankreihen wurden hinten um eine zwölfte Bank mit äußerst schlicht gestalteter Rückenlehne beigegeben; vorn wurde beiden Bankreihen jeweils eine tiefe Kniebank vorangestellt. Hinter allen Sitzbänken wurde außerdem eine schmale Kniebank eingefügt – auch hinter der letzten Bank, sodass auch die Gläubigen, die hinter den Bankreihen stehen, eine Gelegenheit zum Knien während der Wandlung gegeben wurde.

Als denkbarer Zeitpunkt für die Translozierung der Bänke in das Langhaus erscheint die nachvatikanische Umgestaltung in S. Pietro wahrscheinlich, bei der auch der Hochaltarblock verändert wurde. Damit würde die Fotografie der Kirchenbänke vor der Bildwand aus dem Oktober 1966 eine Disposition dokumentieren, die kurz darauf verändert wurde (Abb. 186). Möglicherweise sollen weitere Fotografien aus der Fotothek der Soprintendenza genau diese Translozierung dokumentieren und sind unmittelbar danach zu datieren (Abb. 413f.). Die Schaffung eines Volksaltars im Altarbereich mit seiner Ausrichtung auf das Kirchenvolk könnte also mit einer Ausrichtung des Laienraums seinerseits auf den Volksaltar einhergegangen sein – wobei man außerdem noch die Zahl der Plätze für die Gläubigen erhöhte. Insgesamt haben die Laien in S. Pietro gegenüber der stark zurückgegangenen Zahl von Mönchen im 20. Jahrhundert eine erhebliche Aufwertung erfahren.

Wann die Sitzmöbel ursprünglich geschaffen wurden, ist unbekannt; entsprechende Memorialeinträge oder Buchungen sind nicht auf uns gekommen. Ein Stich des Innenraums von S. Pietro im illustrierten Reiseführer von Giovanni Battista Rossi-Scotti aus dem Jahr 1878 zeigt bereits die Kommunionbänke vor der Balustrade zwischen Langhaus und Sanktuariumsbereich (Abb. 414a). Die Sitzbänke sind allerdings nicht zu sehen; möglicherweise ist also das Jahr 1878 ein *Terminus post quem* für deren Anschaffung. Insofern die Bänke zwei unterschiedliche Lehnengestaltungen aufweisen, die von um 1900 bis um 1966 nachweisbare Aufstellung aber keinerlei Bezug auf dieses Gestaltungssystem nimmt, ist denkbar, dass die Ursprungsdisposition dieser Möbel von der seit um 1900 fotografisch dokumentierten noch einmal abgewichen ist.

Eine zweite Abweichung ergibt sich in Bezug auf die Gestaltung des Hochaltars: So ist hier als Ersatz des 1798 zerstörten Silberantependiums von 1726–29 ein deutlich weniger kostspielig ausgeführter Ersatz zu sehen. Dabei handelt es sich

um ein allerdings aufwendig gesticktes Antependium mit Holzrahmen, das auch heute noch in der Galleria Tesori d'Arte in S. Pietro verwahrt wird (Abb. 544). Die queroblonge Fläche ist dabei mit achsensymmetrisch angeordneten roten Rankenmotiven gefüllt, die in der Mitte ein Wappen umspielen, die aus zwei gekreuzten Schlüsseln mit bekrönender Tiara und darüber befindlichem Kardinalshut gebildet ist – also eine Variation der seit um 1591 in S. Pietro bestehenden Wappens von S. Pietro in Perugia. Es ist eines von mehreren Antependien, die in der Folgezeit in S. Pietro benutzt wurden. Sie bestanden alle aus einem Holzrahmen mit aufgespanntem Stoff und wiesen unterschiedliche Farben auf (Stofffarbe, rot oder vergoldet). Auf diese Weise konnten das Antependium der liturgischen Farbe im Kirchenjahr angepasst werden. Ein zweites Antependium soll sich auch noch im Depot der Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro befinden.⁴³³⁴

Bei der Neugestaltung des Antependiums wurde also sowohl auf den Werkstoff Silber, als auch auf eine figürliche Gestaltung verzichtet – ja, es wurde nicht einmal mehr ein festes Antependium geschaffen. Aufwendig mit einem in Musterungen ausgeführtem Teppich sind außerdem die Stufen zum Hochaltar verkleidet; wohl um einerseits den Altarbereich zu schmücken und andererseits dem Zelebranten und den Akolythen das Knien vor dem Altar zu erleichtern.

Die Fotografie zeigt außerdem die einzige mir bekannte Dokumentation des Hochaltars vor seiner nachvatikanischen Umgestaltung. So sind hier Stipes und Mensa noch direkt mit dem dahinter befindlichen Altaraufbau verbunden, der sechs Kerzen und den Sakramentstabernakel trägt und auf seiner Rückseite das Altargrab der Heiligen S. Pietro Abate und Stefano Abate enthält. Stipes und Mensa erscheinen dabei im Vergleich zu ihrer heutigen Gestaltung weniger tief, und sie scheinen auf einer vierten, flacheren Stufe zu stehen. Heute sind dagegen nur drei Stufen vorhanden (vgl. mit Abb. 531–533).

Die dritte Abweichung ist auf dem Bild fast vollständig verdeckt: Noch ist hier nämlich die ursprünglich für die Cappella Leona/Pantasilea (bzw. die Cappella Ranieri ab) geschaffene Lünette des Giannicola di Paolo mit der Darstellung von Maria und Kind zu sehen, die heute in der Galleria Tesori d'Arte von S. Pietro in Perugia verwahrt wird (Abb. 920). Sie befand sich damals noch an der anlässlich der Leinwandübertragung des Bildes im Jahr 1856 festgelegten Stelle im Chorraum oberhalb des Zugangs zur Aussichtsplattform und damit vor dem heute wieder sichtbaren Fresko des Hauptmanns von Kafarnaum.⁴³³⁵

Im Detail wird die Lünette anlässlich einer umfassenden, 1938–1939 erfolgten Restaurierungskampagne fotografiert, die in dem mir vorliegenden Archivmaterial nur durch Fotografien dokumentiert ist (Abb. 594 f., bzw. 592–615).⁴³³⁶ Zu sehen ist sie hier noch in ihrer von Abt Penna geschaffenen zusätzlichen Rahmung, die

4334 Schriftliche Auskunft von Abt P.D. Giustino Farnedi.

4335 S. o. S. 1198 f.

4336 Die Kampagne ist fotografisch dokumentiert in: ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio fotografico, Fototeca, Basilica di San Pietro, *Schede* 24308–24338. Der Nachweis erfolgt hier über die Bildnummern im Abbildungsteil; im dortigen Bildnachweis-Verzeichnis finden sich auch die Archivnachweise.

es erlauben sollte, das lünettenförmige Objekt im längsoblungen Feld zwischen den zwei Karyatiden anzubringen. Offensichtlich war das Chorgestühl zu diesem Zeitpunkt durch Termiten bedroht, da sich unter den Fotografien auch solche eines derartigen Insekts und der entsprechenden Fraßgänge und Holzschäden finden.⁴³³⁷ Ein solcher Termitenbefall hatte bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert hin eine erneute Restaurierung des Chorgestühls erforderlich gemacht, bei dem Venceslao Moretti beauftragt wurde, die Möbel zu desinfizieren und die fehlenden Intarsien zu ersetzen.⁴³³⁸

Die Restaurierung des Chorgestühls von 1938–1939 wurde durch das Ministero dell'Educazione Nazionale finanziert; dabei wurde das Chorgestühl vollständig auseinandergenommen und erneut wurden fehlende Tafeln ersetzt.⁴³³⁹ Durch die Fotografien ließ sich für die vorliegende Arbeit der Fortgang der Arbeiten relativ genau rekonstruieren. So wurde das Chorgestühl zunächst nach und nach demontiert und in das Langhaus verlagert (Abb. 592–606). Dort hatte man eine Hüttenkonstruktion aufgebaut, die offensichtlich dazu dienen sollte, die Termiten durch Giftgas oder Ausräuchern abzutöten (Abb. 619f.). Die Demontage beschränkte sich jedoch nicht nur auf das Chorgestühl selbst; tatsächlich wurde der gesamte Bodenbereich östlich des Hochaltars abgetragen, sodass direkt in das darunter befindliche Substruktionsgeschoss geschaut werden konnte (Abb. 607–615, vgl. auch Abb. 159f.). Dies geschah offenbar, um weiteren, in diesen Bereichen befindlichen Termitenbefall zu entfernen.

Eine Dokumentation der Restaurierung weist Roberta Porfiri noch 2014 nach beim Archivio storico della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici dell'Umbria (busta 49 (I), fasc. 1/a), Porfiri 2014, S. 222 Fn. 22. Die Soprintendenza ist allerdings zwischenzeitlich umstrukturiert worden. Das Material war meiner Kenntnis nach bis 2020 aber noch nicht an das Archivio di Stato di Perugia abgegeben worden. Eigentlich müsste das Material daher nun bei der „Area III – Patrimonio Storico Artistico“ der mittlerweile so benannten „Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria“ vorhanden sein, doch besteht dort nach Antwort auf eine entsprechende Anfrage hin kein Archiv. Der hier einschlägige Fondo könnte also unter den Materialien sein, die kürzlich an das Archivio Centrale dello Stato a Roma (EUR) übergeben wurden; s. o. S. 1349 ff.

Die Datierung der Kampagne ist überliefert durch Garattoni 1966, S. 20, wiederholt bei Kaufmann 1987, S. 473 und Siciliani 2000, S. 31; vgl. auch Martelli 1967–68, S. 117. Die Fotografien selbst sind grundsätzlich nicht datiert. Eine einzelne Fotografie, die Termitenfraß in einem der Seitenschiffe dokumentiert, ist wohl nur irrtümlich auf den 6. April 1966 datiert, oder sie stammt aus der 1966–67 unternommenen Restaurierungskampagne des Daches von Gisberto Martelli und ist in der Reihenfolge den falschen Bildern zugeordnet (vgl. ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio fotografico, Fototeca, Basilica di San Pietro, Scheda 24332). Eine weitere Fotografie könnte ebenfalls fehldatiert sein, s. u. Fn. 4341.

4337 ASPg, ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio fotografico, Fototeca, Basilica di San Pietro, *Schede* 24324–24335.

4338 ASPi, Mazzo CXXI (= Lonzini, et al. 2014, S. 368 f., Nr. 99) sowie Archivio storico della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici dell'Umbria (busta 59 (I), fasc. 3/a), zit. nach Porfiri 2014, S. 222 Fn. 22. S. zu diesem Archiv Fn. 4336.

4339 Porfiri 2014, S. 222 Fn. 22, wohl nach dem dort zitierten Archivmaterial.

Es scheint auf den Fotografien, als wäre der Raum unterhalb des Sanktuariumbodens bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend verfüllt gewesen (Abb. 613 f.). Wenn die als Abbildung 613 reproduzierte Fotografie tatsächlich einen unterhalb der zentralen Türöffnung zur Aussichtsplattform befindlichen Okulus zeigt, wäre wohl anzunehmen, dass die Verfüllung diesen nicht mit verdeckte. Merkwürdigerweise zeigt sich ein solcher Okulus unterhalb der Tür zur zentralen Aussichtsplattform heute nicht am Außenbau (Abb. 2, 4). Es scheint, als wäre der Raum unterhalb des Sanktuariums, in welchem sich heute die Bibliothek von S. Pietro befindet (Abb. 932d-932g), erst im Zuge der Restaurierung des Chorgestühls geschaffen worden. Die dort an der Decke sichtbaren Substruktionen sind jedenfalls modern.

Interessant ist, dass der Belag der im Kircheninnenraum abgetragenen Böden anschließend wiederhergestellt wurde. So ist heute das Mittelschiff noch mit der auf Abt Placido Mancina (1637–1642) zurückgehenden Pflasterung aus den Jahren 1641 bis 1642 versehen, die aus weißen und roten Steinplatten der Brüche Perugias besteht (Abb. 178 und 191);⁴³⁴⁰ der Sanktuariumbereich weist dagegen vor und hinter dem Altar ein neuer erscheinendes gelbes, relativ aufwendiges Muster auf (vgl. Abb. 423 und 432–435 mit Abb. 178, 191 und 197); die Seitenschiffe und Querhausarme dagegen bis unter die Arkadenzüge ein weitaus schlichteres Muster aus gelben quadratischen Platten (Abb. 198 und 249–256 bzw. Abb. 192 und 332–342).

Diese Gestaltungsformen sind bereits auf der um 1895–1920 erstellten Fotografie für die Collezione Umbria Illustrata zu sehen, auch wenn sie in der Schwarzweißfotografie zunächst kaum erkennbar erscheinen. Nachweislich war dieser Belag auch bereits vorhanden, als im Zuge der 1975–1984 erfolgten Ausgrabung der Krypta der Boden im östlichen Bereich der Seitenschiffe, im Bereich der Querhausarme und vor dem Altar abgetragen wurde (linkes Seitenschiff Abb. 669 f. und 674 f., Altarbereich Abb. 688, rechtes Seitenschiff Abb. 723). Auch bei dieser Maßnahme stellte man die vorgefundene Gestaltung anschließend wieder her. Insofern scheint bei beiden Maßnahmen – der konservierenden Restaurierung von 1938–1939 und der erschließenden archäologischen Grabung von 1975–84 – der Grundsatz geherrscht zu haben, den vorgefundenen Bestand nach Möglichkeit nicht zu verändern.

Tatsächlich ergaben sich jedoch sowohl bei der Restaurierung des Chorgestühls, als auch bei der Erschließung der Krypta auch Abweichungen von diesem Prinzip. So wurde bei letzterer Kampagne ein Zugang zur Krypta geschaffen, der vom historischen Kryptenzugang abwich und im Kircheninneren sichtbar ist. Er hebt sich durch seine moderne Gestaltung jedoch deutlich vom historischen Bestand ab und macht die Nachträglichkeit seines Einbaus damit augenfällig (Abb. 275 und 626). Um 1938 verzichtete man dagegen darauf, die Lünette des Giannicola di Paolo wieder im Chorhaupt anzubringen. Wahrscheinlich hatte man bei der Zerlegung des Chorgestühls die hinter der Lünette befindliche Historie

der Begegnung Jesu mit dem Hauptmann von Kafarnaum von um 1591 entdeckt und wollte diese nicht länger verdecken (Abb. 548 f.). Dies erscheint auch bei einer konservierenden Restaurierung legitim, geschah aber um den Preis der Entfernung einer historischen Schichtung, nämlich eines weiteren Teils der von Abt Penna um 1751–63 geschaffenen Innenraumgestalt in S. Pietro.⁴³⁴¹

Die Lünette wurde zunächst im Original über dem Eingang zur Kirche S. Pietro eingefügt; hier ist sie frühestens 1976 sicher durch Fotografien dokumentiert (Abb. 53 f.). Eine Restaurierung der Lünette erfolgte um das Jahr 2006; sie war womöglich deshalb erforderlich geworden, weil die Lünette nun in gewissem Maße Wind und Wetter ausgesetzt war.⁴³⁴² Im Anschluss an die Restaurierung ist sie nicht mehr über der Tür angebracht (Abb. 44), sodass gesichert erscheint, dass es tatsächlich das Original gewesen war, das nach 1938 an der Außentür angebracht worden war. Heute hängt über dem Eingang nämlich eine Kopie (Abb. 42), während sich die originale Lünette nun geschützt in der Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro befindet (Abb. 920). Es liegt also nahe anzunehmen, dass um 2006 erkannt worden war, dass Giannicolas Lünette im Außenbereich Schaden nehmen würde, die bisherigen Schädigungen im Zuge der Restaurierung von 2006 beseitigt und zu diesem Zeitpunkt außerdem die Kopie angefertigt worden war, um in Zukunft das Eingangsportal von S. Pietro nicht schmucklos belassen zu müssen.

Die konservierende Restaurierung des Chorgestühls hatte im Übrigen aber auch einen – aller Wahrscheinlichkeit nach nur zufälligen – archäologischen Aspekt. So wurden nun jene in der Literatur immer wieder erwähnten Grablegen im Boden hinter dem Altar entdeckt, die sich unmittelbar östlich der Krypta, aber westlich des Substruktionsraums befinden. Außerdem entdeckte man jene gekurvte Mauer, die eine Rekonstruktion des ursprünglichen Chorschlusses von S. Pietro vor seiner Osterweiterung um 1330/33 erlaubte (Abb. 96, 102–105 sowie 607–610).⁴³⁴³

1951 scheint es zu einer weiteren Restaurierung gekommen zu sein. So findet sich in roter Schrift auf der roten Fassung des Aufgangs zur rechten Kanzel die gemalte Inschrift „XII 1951“ (Abb. 654). Womöglich waren also im Dezember dieses Jahres mindestens die Wände der beiden Treppengänge zu den Kanzeln mit weinroter Farbe neu gestrichen worden.

Wie bereits erwähnt, war das Kloster S. Pietro in Perugia 1946 wieder zu einem „*Monastero sui iuris*“ unter Leitung eines Konventualpriors geworden.⁴³⁴⁴

4341 Denkbar ist jedoch auch, dass die Verlagerung erst 1957 erfolgte. In dieses Jahr ist eine Fotografie des offenbar teilweise zerlegten Chorgestühls datiert, die auch die Lünette im Chorraum zeigt (Abb. 593). Damit dokumentiert diese Fotografie entweder, dass die Lünette zunächst ins Chorraum zurückkehrte und erst nach 1957 und vor 1976 am Eingangsportal angebracht wurde. Viel wahrscheinlicher ist es jedoch, dass die Fotografie fehldatiert wurde und in Wahrheit den Beginn der Arbeiten zur Zerlegung des Chorgestühls zeigt, als die Lünette noch an ihrem Platz war. Dafür spricht, dass eine erneute Zerlegung des Chorgestühls nicht bekannt ist.

4342 Ich habe 2006 das Lünettenfeld leer angetroffen und einem Vortrag aus Anlass der Restaurierung der Lünette beigewohnt, die wohl kaum die Kopie betroffen haben wird.

4343 Martelli 1967–68, S. 117, s. o. Kapitel V.3, insb. Fn. 928 f.

4344 S. o. Fn. 4310.

In dieser neuen Rechtsform, die das benediktinische Element in S. Pietro wieder gestärkt hatte, sollte das Kloster auch sein 1000jähriges Jubiläum begehen, das – mangels genauer Datierung, aber nicht weit weg von dem wirklich historisch Fassbaren – um ein fixes Festdatum willen auf das Jahr 1966 festgelegt wurde.

Dieses Jubiläumsjahr setzte sehr große Energien frei – sowohl auf Seiten der Forschung wie auch in Bezug auf notwendige Restaurierungsarbeiten und die funktionale Fortentwicklung des Innenraums von S. Pietro.

In letzterem Bereich sollte nun endlich die Zeit der temporären Antependien aus Stoff und Holz beendet werden, die man offenbar nur als Provisorium empfand angesichts der Tatsache, dass ja bereits einmal ein Silberantependium mit figürlichen Darstellungen bestanden hatte. So wurde 1966 ein Wettbewerb ausgeschrieben, bei dem unterschiedliche Künstler Entwürfe einreichten, die heute noch im Kloster bzw. Archivio di S. Pietro aufbewahrt werden.⁴³⁴⁵ Allerdings scheint es bereits im Jahr 1951 Überlegungen zu einer Neufassung des Antependiums gegeben zu haben, ist doch ein bereits auf das Jahr 1951 datierter zeichnerischer Entwurf von Leo Ravazzi (1899–1958) im Fondo der Soprintendenza beim Archivio di Stato di Perugia erhalten (Abb. 545).⁴³⁴⁶ Er zeigt ein durch von der vorbestehenden Altargestaltung her inspirierte Durchgliederung des Stipes durch ionische Pilaster in drei Felder mit je einer bildlichen Darstellung. Im mittleren Bildfeld flankieren zwei durch Nimben und antikisierende Gewänder ausgezeichnete Heiligenfiguren ein Kreuz; die linke Figur wird im linken, die rechte Figur im rechten Bildfeld wiederholt, hier jeweils umgeben von zahlreichen stehenden bzw. teils auch knienden Personen, die offenbar durch Kutten als Benediktiner gekennzeichnet sind. Denkbar ist damit, dass es sich bei den beiden Heiligen um Pietro und Stefano Abate handeln sollte.

Im Wettbewerb konnte sich jedoch der Entwurf des Peruginer Künstlers Artemio Giovagnoni (1922–2007) durchsetzen. Seine Ausführung in Bronze, die sich heute noch am Stipes des Hochaltars von S. Pietro befindet, zeigt in lockerer Aneinanderreihung in *Rilievo schiacciato* vier Szenen aus dem Leben des S. Pietro Abate gemäß dessen Viten, nämlich die Übergabe von S. Pietro in Perugia an ihn durch Papst Johannes XIII., das Säulenwunder, bei dem ein Arbeiter vor dem Tod bewahrt wird, weil Gott auf ein Gebet des Pietro Abate hin die fallende Säule aufhält, die Armenspeisung und die Zurechtweisung des Kaisers Otto II. (Abb. 543). Ein Modell des Antependiums in Originalgröße befindet sich in einem Korridor des Klosters.⁴³⁴⁷ Damit war es gelungen, rechtzeitig zum 1000jährigen Jubiläum einen weiteren Schaden zu ersetzen, den die unterschiedlichen französischen Besetzungen um das Jahr 1800 in S. Pietro verursacht hatten; man könnte von einer restituierenden Restaurierung sprechen, wobei jedoch bewusst Neues hergestellt und nicht etwa Altes in Kopie wiederhergestellt wurde. So entsprach das Antependium

4345 Schriftliche Auskunft von Abt P.D. Giustino Farnedi.

4346 Lebensdaten laut <https://www.galleriarecta.it/autore/ravazzi-leo/> (Zugriff am 27. September 2021).

4347 Schriftliche Auskunft von Abt P.D. Giustino Farnedi.

weder in der Materialität noch in der dargestellten Ikonographie dem verlorenen Silberantependium des Francesco Bartoccini von 1726–29. Dessen Werk hatte den Fall des Magiers Simon in der Mitte gezeigt, flankiert von einer Himmelfahrt der Heiligen Benedikt und Scholastika, wobei diese Darstellungen von Grotesken, Blattwerk, Cartelli und anderem Schmuck umgeben waren.⁴³⁴⁸ Indem Giovagnoni Szenen aus dem Leben des hl. Pietro Abate darstellte, griff er bewusst oder unbewusst die durch die Congregazione di S. Giustina bei der Übernahme von S. Pietro etablierte Übung auf, die Vita des Pietro Abate im Kircheninnenraum darzustellen – einerseits mit der von Benedetto Bonfigli erneuerten Säulenfigur des hl. Pietro (Abb. 225 f.) und andererseits mit dem entsprechenden Bildfeld am Hochaltarwerk von Pietro Perugino (Abb. 859), auf denen der Heilige jeweils eine Kurzfassung der Vita präsentiert.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Erneuerung des Antependiums Bestandteil einer noch viel weitergehenden Umgestaltungsmaßnahme war, nämlich der Umgestaltung des Hochaltars in einen Volksaltar in der Folge der Neufassung der Liturgie durch das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965) zur Ermöglichung eines Messvollzugs *versus ad populum*. Wie dies oben herausgearbeitet wurde, ging dies offenbar auch mit einer Verlagerung der Kirchenbänke in das Mittelschiff einher, um so die Gegenüberstellung von Priester und Volk bei der Messe und insbesondere auch bei der Wandlung zu gewährleisten.

Auch in Bezug auf die nachvatikanische Umgestaltung des Hochaltars liegen im von mir untersuchten Archivmaterial keinerlei Quellen vor. Im Abgleich mit der Fotografie von um 1900 ergibt sich, dass der Stipes vom dahinter befindlichen Hochaltarblock gelöst und weiter nach vorn verlagert wurde (vgl. Abb. 181 sowie 432 f., 531–533 und 537 f.). Es scheint, als wäre eine zuvor existierende vierte Stufe entfernt worden, um so auf einer vergrößerten Plattform auf der dritten Stufe mehr Platz für einen hinter dem vorgezogenen Altarblock stehenden Zelebranten zu gewinnen. Die Westseite des Altaraufbaus wurde nun mit *Rosso-antico*-Stein derselben Art ausgekleidet, wie er an den Wangen des Altarblocks und den Interkolumnien der Westseite des Altaraufbaus vorbestand. Der Altaraufbau wirkte nun wie eine Art feierliche Hintergrundszenerie für den am Altar zelebrierenden Priester und seine gegebenenfalls vorhandenen Akolythen und Konzelebranten. Dadurch wird der durch eine funktionelle Veränderung bedingte sehr starke Eingriff in die um 1591 geschaffene Struktur durch optische Angleichung der erneuerten Teile beinahe vollständig kaschiert.

Bestandteil der funktionalen Umgestaltungen war wahrscheinlich außerdem die für mich nur durch Fotografien rekonstruierbare Neufassung des Spieltisches der Orgel. Dabei handelt es sich um ein mobiles Einrichtungstück, das zumeist zwischen Lesepult und Hochaltar aufgestellt ist (Abb. 534 und 548 f.). Auf einem älteren Bild der Fotothek der Soprintendenza ist der Spieltisch noch in einer älteren Ausführung zu sehen (Abb. 540). Offensichtlich erst im 20. Jahrhundert wurde dieser Spieltisch neu gefasst (und dabei möglicherweise überhaupt erst mobil

gestaltet), wobei die Vorbereitung auf das tausendjährige Jubiläum von S. Pietro 1966 als wahrscheinlichster Zeitpunkt für eine solche Neufassung erscheint.

Dies gilt auch für weitere funktionale Ajourierungen innerhalb der Kirche. Auf der Fotografie aus der „Umbria Illustrata“ von 1938 ist in der Kirche noch keine künstliche Beleuchtung zu sehen. Unter den Arkadenzügen im Langhaus befinden sich nun jedoch frei hängende Leuchtkörper, die Teil eines womöglich ebenfalls zur 1000-Jahr-Feier eingerichteten älteren Beleuchtungssystems sind (Abb. 187–190, 193–196 und 203 f.). Im nördlichen Seitenschiff finden sich weitere Leuchtkörper im Scheitel der Lünetten der Scheidbögen, außerdem hängen hier teils Kabel von womöglich aufgegebenen weiteren Leuchten herunter (Abb. 313–322). Für die Anbringung der Beleuchtung wurde punktuell zerstörend in den Vorbestand eingegriffen, und die herunterhängenden Kabel beeinträchtigen deutlich die aufwendige Ausmalung der Seitenschiffe.

Anders verhält es sich mit den Lautsprechern, die womöglich ebenfalls im Zuge der 1000-Jahr-Feier in S. Pietro eingerichtet worden sind. Als Produkte industrieller Massenproduktion passen sie sich zwar nicht in ihrer Formgebung der Innenraumgestaltung von S. Pietro an. Größte Mühe wurde allerdings in ihre Farbgebung investiert; so passen sie sich teils mit aufwendigem *Marmorino*, teils auch in monochromer Farbe der Umgebungsgestaltung an (Abb. 621–625). Die für eine gewünschte funktionelle Ajourierung – die Beschallung vor allem während der Gottesdienste – notwendigen Hinzufügungen moderner Elemente werden auf diese Art nicht etwa selbstbewusst hinzugefügt, sondern vielmehr nahezu unsichtbar gemacht. An dieser Stelle ist also ganz im Sinne des Denkmalschutzparadigmas besonderer Wert darauf gelegt worden, den vorgefundenen Innenraum möglichst in seiner vorgefundenen Form zu belassen.

Denkbar ist, dass um 1966 auch jenes Bad eingerichtet wurde, das heute an der Westwand der Capella Vibi betreten werden kann (Abb. 780). Die hier eingefügte Tür hat allerdings wiederum die Anmutung industriegefertigter Massware; in Kombination mit dem „Eintritt verboten“-Schild bildet sie einen starken, geradezu rücksichtslosen Kontrast zum historischen Innenraum der Cappella Vibi (Abb. 766 und 779).

Auf das 1000jährige Jubiläum von S. Pietro hin erfolgte außerdem unmittelbar zuvor in den Jahren 1959–66 die größte bekannte konservierende Restaurierung, die die Kirche S. Pietro je durchlaufen hatte, und die oben bereits mehrfach erwähnt worden ist. So berichtet Gisberto Martelli in einem direkt im Anschluss an die Umgestaltungskampagne veröffentlichten Aufsatz, dass er als leitender Architekt das aufgrund von Termitenbefall einsturzgefährdete Holzdach, das bisher sowohl das Kirchengebäude, als auch die angrenzenden Klostergebäude überspannt hatte (Abb. 27 und 171 f.), abgetragen und durch eine Stahlkonstruktion ersetzt habe. Dabei wurde für die Kirche und die Klostergebäude jeweils ein eigenes Satteldach geschaffen (Abb. 169 f.; Abb. 167 zeigt gestrichelt sowohl das alte Dach als auch die neue Stahlkonstruktion).⁴³⁴⁹ Auf Fotografien, die die Umgestaltung dokumentieren,

ist im Ursprungszustand 1964 eine bogenförmige Architektur zu sehen, die den First des alten, beide Gebäudeteile überfangenden Pultdachs trägt (Abb. 82 f., vgl. auch Abb. 161 und 163). Diese Bogenstruktur hatte Martelli demonstrieren wollen, da sie die Statik der südlichen Hochschiffwand beeinträchtigte.⁴³⁵⁰ Diese war zusätzlich durch die um 1593 vorgenommenen Einkerbungen geschwächt, mit denen eine bündige Einsenkung der Ölbilder des Antonio Vassilacchi in die Wandfläche hatte erreicht werden sollen. Daher und zu ihrem Schutz wurden sämtliche Aliense-Bilder des Christuszyklus kurzzeitig entfernt und an einen sicheren Ort verbracht; daraufhin wurden Stahlträger in die Wand eingearbeitet, welche die prekäre Wand mit dem intakten Außenbau verbanden (Abb. 217).⁴³⁵¹ Die abgenommenen Leinwandbilder wurden, wie Passalacqua mündlichen Informationen eines nicht näher genannten Zeitzeugen entnahm, einer „einfachen Reinigung“ („semplice pulitura“) unterzogen.⁴³⁵²

Wohl zum Schutz des Kircheninneren von S. Pietro bzw. der Soffitte wurde zunächst das neue Dach in Form einer Stahlkonstruktion errichtet, und dann erst die alte, überfangende Konstruktion bis Anfang 1966 abgetragen (Abb. 84–91). Zuvor hatte man die Soffitte durch ein Gerüst abgestützt, um sie nicht demonstrieren zu müssen. Dies hatte der leitende Architekt Gisberto Martelli unbedingt vermeiden wollen, da eine erneute Zusammenfügung der Soffitte ihre schöne, durch ihr Alter bedingte Ondulierung geraubt und eine moderne, viel rigidere Struktur gegeben hätte.⁴³⁵³ Außerdem wurden an der Nordwand der Kirche im 18. Jahrhundert hinzugefügte Anbauten entfernt, die die Kirche statisch gefährdeten (Ergebnis der Restaurierung: Abb. 36, heutiger Zustand mit Abwandlungen im Zugangsbereich: Abb. 35).⁴³⁵⁴

Im Zuge dieser Restaurierung wurde also eine große Menge der originalen Substanz entfernt, was z. B. auch dendrochronologische Untersuchungen zum ursprünglichen Alter dieser Konstruktion erschwert bzw. verunmöglicht; angesichts der starken Gefährdung des Kirchgebäudes durch Termiten und die Brandgefahr erscheint dieser Austausch mit einer Stahlkonstruktion jedoch auch aus heutiger Sicht als gerechtfertigt. Abweichend mag man den Versuch beurteilen, S. Pietro wenigstens zum Teil auf seine ursprüngliche Gestalt hin „zurückzurestaurieren“, da Gisberto Martelli davon ausging, dass die nun von ihm realisierte Gestalt jener der Ursprungsbauten entsprochen hatte.⁴³⁵⁵ Hier wurde eine ältere historische Schichtung also aufgegeben und durch eine – im doppelten Wortsinne – Konstruktion der Vergangenheit ersetzt, ohne dass dies am Außenbau kenntlich würde. Allerdings ist hierbei zu berücksichtigen, dass diese Dachform zusätzlich auch

4350 Martelli 1967–68, S. 110.

4351 S. o. Fn. 1211. Zur Abnahme sämtlicher Bilder des Christuszyklus s. Passalacqua 2014, S. 209 f.

4352 Ibid., S. 210.

4353 Martelli 1967–68, S. 109.

4354 S. o. Fn. 1046.

4355 S. o. Fn. 1047.

statischen Notwendigkeiten folgte, da die die südliche Hochschiffwand belastende Dachfirst-Konstruktion den Bau gefährdete.

Darüber hinaus enthält Gisberto Martellis Umgestaltungskampagne jedoch auch Aspekte der archäologischen bzw. kunsthistorischen Erschließung und Sichtbarmachung. So legte er an der Nordwand der Kirche den romanischen Obergaden frei, der bis dahin verdeckt gewesen war (Abb. 32–34, 36 f. und 68–69c).⁴³⁵⁶ Die historischen Schichtungen darüber mögen künstlerisch unbedeutend gewesen sein, doch fehlt jegliche visuelle Angabe am Außenbau, dass die Nordseite von S. Pietro ursprünglich einmal anders gestaltet gewesen war als nach der (Rück-) Restaurierung Martellis (Abb. 32–38).

Bei den von Gisberto Martelli unternommenen Umgestaltungsmaßnahmen handelte es sich trotz der starken transformatorischen Anteile einer Rück-Restaurierung der Dachform und des Obergadens insgesamt also erneut dem Grunde nach um eine konservierende Restaurierung. Trotz der mangelnden Aufmerksamkeit für historische Schichtungen, die man an mehreren Stellen aufzugeben bereit war, stand die Bewahrung des Baus insgesamt bei den Entscheidungen über die Ausgestaltung der Kampagne im Vordergrund. Hierdurch scheinen namentlich die Veränderung der Dachform und die Wahl des Werkstoffs Stahl als gerechtfertigt. Im Bereich der Soffitte wurden darüber hinaus besondere Maßnahmen ergriffen, um die vorgefundene Substanz zu bewahren.

Darüber hinaus unterzog Martelli die Architektur von S. Pietro in seinem Aufsatz einer generellen Betrachtung, publizierte bisher unbekannte Ansichten verdeckter Gebäudeteile wie des Obergadens auf der Südseite (aktueller Zustand: Abb. 68–69c) und der älteren Wölbungen oberhalb des rechten Seitenschiffs (aktueller Zustand: Abb. 70–77) sowie der Klosterarchitektur (Abb. 78 f.) und unternahm auf Basis seiner neuen Beobachtungen eine Kontextualisierung, bei der er unter anderem Querbezüge zu S. Maria in Otricoli (Abb. 1164–1188), S. Elia in Castel S. Elia (Abb. 960–977), S. Salvatore di Monte Acuto in Montecorona (Abb. 978–997) und S. Andrea in Flumine bei Ponzano Romano (Abb. 1012–1038) herstellte. Damit wurde die von ihm baulich vorgenommene Erschließung von S. Pietro in Perugia also noch weiter vertieft.⁴³⁵⁷

Dieser Aufsatz war Bestandteil jener Sonderpublikation des *Bolletino della deputazione di storia patria per l'Umbria*, der die Akten einer aus Anlass des Kirchenjubiläums im Jahr 1966 abgehaltenen Tagung publizierte.⁴³⁵⁸ Die zahlreichen weiteren Aufsätze in diesem Band haben die Erkenntnisse über S. Pietro gerade bezogen auf dessen mittelalterliche Gründung erheblich vertieft.⁴³⁵⁹

4356 Ibid.

4357 S. o. insb. S. 350 ff.

4358 Battelli 1967–68.

4359 So u. a. durch Cencetti 1967–68, Hagemann 1967–68, Niccolini 1967–68, Ugolini 1967–68; s. o. Abschnitt IV.

Die nun folgenden Restaurierungen bezogen sich vor allem auf Bildwerke; sie sind in dem mir vorliegenden Material fast ausschließlich durch Fotografien der Fotothek der Soprintendenza dokumentiert.

So wurde im Jahr 1972 Sassoferatto im nördlichen Seitenschiff befindliche Judith restauriert. Eine in den Juni datierte und einem „Prof. Guido“ zugeschriebene Fotografie zeigt erhebliche Beschädigungen der Tafel vor der Restaurierung (Abb. 280). Die während der Restaurierung angefertigten, ebenfalls in den Juni 1972 datierten Fotografien zeigen noch weitere *Lacunae*, die wohl im Zuge der Firnisabnahme und der Entfernung früherer Ausbesserungen entstanden sind (Abb. 281 f.). In ihrem heutigen Zustand zeigt die Tafel jedoch keinerlei Beschädigungen (Abb. 279); die Hinzufügungen im Zuge der Restaurierung wurden also nicht augenfällig sichtbar gemacht.

Ähnlich verhält es sich bei der im Jahr 1976 durchgeführten Restaurierung der auf 1469 datierten Pietà an der Ostwand des nördlichen Querhauses (Abb. 290). Diese inschriftlich auf 1469 datierte Tafel wird auf den Fotografien der Restaurierung Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben, in der Literatur jedoch überwiegend Benedetto Bonfigli.⁴³⁶⁰ Auf den Fotografien ist der Ausgangszustand auf Juni 1976 datiert, das Ergebnis der Restaurierung dagegen auf September 1976.⁴³⁶¹ Nach den Reinigungs- und Konsolidierungsarbeiten zeigt das Bild ebenfalls erhebliche Verluste der Malsubstanz (Abb. 291), die jedoch im Zuge der Restaurierung kaschiert worden sind (Abb. 290). Ähnlich wie bei den Restaurierungen der Kirchenarchitektur durch Gisberto Martelli zehn Jahre zuvor wird also auch hier die Hinzufügung einer neuen historischen Schichtung nicht kenntlich gemacht.

Dies gilt auch für die meisten Bilder, die Ende März oder in der Nacht vom 28. auf den 29. Mai 1916 aus der Sakristei gestohlen wurden und überwiegend zu einem unbekannten Zeitpunkt (möglicherweise in den 1970ern) in beschädigtem Zustand nach S. Pietro zurückgekommen sind.⁴³⁶² Die Täter waren durch die „Geländertür“ im Chorraum in das Kirchengebäude eingedrungen und hatten die Mehrzahl der Bilder aus der Sakristei entwendet. Der in London lehrende Kunsthistoriker Carl Tancred Borenius nennt, offenbar mit Bezug auf die örtliche Presse, als vom Diebstahl betroffene Bilder alle fünf verbliebenen Figurentafeln von Pietro Perugino, die S. Francesca Romana von Caravaggio oder Lo Spadarino, die Heiligen Simon und Thaddäus (tatsächlich Jesus und Johannes der Täufer)⁴³⁶³ als Kinder nach Perugino, die Verspottung Christi mit der Dornenkrone (von Il

4360 ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio fotografico, Fototeca, Perugia, Basilica di San Pietro, Blatt 24222–24234. S. zur Datierung durch Luigi Manari und die Guidenliteratur o. Fn. 4082.

4361 ASPg, ASPg, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, Archivio fotografico, Fototeca, Basilica di San Pietro, *Schede* 24225 und 24222; die gesamte Kampagne ist dokumentiert auf den *Schede* 24222–24234.

4362 Datierung des Diebstahls auf Ende März: Borenius 1916, S. 82 mit Bezug auf die Lokalpresse; Datierung auf die Nacht vom 28. auf den 29. Mai 1916: Scarpellini 1984, S. 93 und Manuali 2003, S. 64.

4363 S. o. Fn. 3785.

Bassano), sowie den (Caravaggio zugeschriebenen) Christus an der Geißelsäule, den kreuztragenden Christus (nach Giovanni Francesco Maineri) und eine Madonna mit Kind nach Antonio de Solario (aktiv um 1502–1518).⁴³⁶⁴

Eine solche Madonna ist in der Guidenliteratur von Galassi bis Siepi in der Sakristei ausdrücklich nicht genannt worden. Allerdings hatte Serafino Siepi 1822 angegeben, dass die 1797 requirierten Bilder Sebastiano Concas, von denen eine eine Madonna mit Kind gewesen war, durch zwei Darstellungen der Jungfrau mit Kind ersetzt worden seien, die auf dem Tisch für die Vorbereitung der Messe gestanden hätten. Es habe sich um Bilder aus der Zeit Peruginos bzw. unmittelbar davor gehandelt.⁴³⁶⁵ Diese Situation wird durch Silvano De Stefano für 1902 mehr oder weniger betätigt, indem er nun „über den Kniebänken“ („sopra i ginocchiatoi“) zwei kleine Bilder der Madonna mit Kind nennt. Eines sei von einem unbekannten Maler aus dem 16. Jahrhundert geschaffen, das andere zeige zusätzlich Johannes den Täufer und sei eine Kopie in griechischer Manier von einem unbekannten Maler oder – wie einige meinen würden – ein Bild des „Cavaliere Conca“. ⁴³⁶⁶ Ganz ähnlich werden die beiden Bilder auch noch einmal in einem Reiseführer von Antonio Briganti und Magno Magnini aus dem Jahr 1910 benannt – also unmittelbar vor dem Diebstahl von 1916.⁴³⁶⁷ Bei der Zuschreibung an Conca handelt es sich allerdings offensichtlich um eine Verwechslung, da Briganti und Magnini und womöglich in ihrer Nachfolge De Stefanos die zwischenzeitliche Requirierung von dessen Bildern übersehen. Es existieren in der Sakristei heute keine Kniebänke; möglicherweise ist mit der entsprechenden Formulierung gemeint, dass die Bilder auf den Schränken der Sakristei standen.

Die Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer „in griechischer Manier“ ist wohl mit jenem byzantinisch anmutenden Bild zu identifizieren, das sich heute an der Mitte der Ostwand befindet (Abb. 910).⁴³⁶⁸ Es ist für den Stuckrahmen zu klein und daher zusätzlich mit einem Goldrahmen versehen. Sie scheint nach 1916 als Ersatz für den dauerhaft verschollenen kreuztragenden Christus nach Maineri an

4364 Borenus 1916, S. 82 f. Vgl. zu Antonio de Solario <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/antonio-de-solario> (Zugriff am 1. Oktober 2021) sowie Susanna Partsch, s. v. Solario, Antonio, in: *AKL online* (https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00182797/html, Zugriff am 1. Oktober 2021).

4365 S. o. Fn. 4014.

4366 De Stefano 1902a, S. 37. Vgl. auch Blasio 2019, S. 134.

4367 „Sopra l'inginocchiatoio ricorda infine altri due quadretti, a destra una *Vergine col Bambino e San Giovanni Battista* di Sebastiano Conca e *La vergine col Bambino*, opera d'incerto, del sec. XVI“; Briganti und Magnini 1910, S. 146 (zit. nach Blasio 2019, S. 133). Vgl. auch Blasio 2019, S. 134.

4368 Silvia Blasio schätzt den Stil als „Beispiel der cinquecentesken Hybridisierung zwischen dem griechisch-byzantinischen und dem zentralitalienischen Stil“ ein („esempio di ibridazione cinquecentesca tra lo stile greco-bizantino e quello centro italiano“) an, Blasio 2019, S. 134.

ihrer heutigen Position zwischen den Fenstern an der Ostwand aufgehängt worden zu sein. Hier lokalisiert sie im Jahr 1994 auch Martino Siciliani.⁴³⁶⁹

Ebenfalls zu klein für ihren Rahmen ist auch die Madonna mit Kind in der Nordostecke der Sakristei (Abb. 911). Ihre Beschreibung passt auf jene, die der kennerschaftlich ausgebildete Kunsthistoriker Carl Tancred Borenius zu dem 1916 gestohlenen, von ihm als Kopie nach Antonio de Solario bezeichneten Darstellung der Maria mit Kind gegeben hatte: „Es zeigt die Jungfrau Maria, die das Christuskind stützt, das auf einem Podest steht und seine linke Hand in Richtung einer Blumenvase ausstreckt“. Seine Komposition ähnele stark jener von de Solarios Madonna mit Kind in der National Gallery in London (Abb. 913). Die Pose des Christuskinds sei in beiden Bildern spiegelbildlich identisch.⁴³⁷⁰ Damit ist das heute in der Nordostecke eindeutig mit dem 1916 gestohlenen und später restituierten Bild zu identifizieren.

Nicht sicher ist allerdings, ob dieses Bild mit der bei Siepi, Briganti, Magnini und De Stefano genannten, zunächst frei stehenden Madonna mit Kind aus dem 16. Jahrhundert zu identifizieren ist. So nennt nämlich Martino Siciliani in seinem Kirchenführer von 1994 noch eine weitere, von ihm in das 16. Jahrhundert datierte Madonna mit Kind „byzantinischer Schule“, die er auch abbildet (Abb. 913a). In einer etwas unklaren Formulierung lokalisiert Siciliani das Bild an der Stelle, an der früher die Caravaggio zugeschriebenen Grablege gehangen hatte. Dieses sei zusammen mit der Dornenkrönung des Bassano zu Beginn des 20. Jahrhunderts gestohlen worden.⁴³⁷¹

Tatsächlich ist die in der südöstlichen Raumecke befindliche⁴³⁷² Grablege Christi jedoch schon zu einem früheren Zeitpunkt aus der Sakristei entfernt worden. Sie wird von Tancred Borenius nicht unter dem Diebesgut genannt und zuvor weder von De Stefano noch von Briganti und Magnini aufgeführt. Zuletzt wird das Bild von Giovanni Battista Rossi-Scotti im Jahr 1878 erwähnt.⁴³⁷³ Damit muss einstweilen offenbleiben, wann dieses Bild aus der Sakristei entfernt worden ist.

Offenbleiben muss, ob die von Siciliani abgebildete Madonna „byzantinischer Schule“ bereits vor dem Diebstahl als Ersatz für die Grablege Christi in der Südostecke der Sakristei aufgehängt wurde und die Maria mit Kind nach Andrea de Solario bei ihrem Diebstahl in freistehender Position aufgestellt war. Denkbar

4369 Dabei wiederholt er die irrige Zuschreibung an Sebastiano Conca, Siciliani 1994, S. 57.

4370 „It represents the Virgin, supporting the Infant Christ standing on a ledge and extending His left hand towards a vase of flowers“, Borenius 1916, S. 83. Vgl. zur stilistischen Würdigung dieses Bildes auch Blasio 2019, S. 135.

4371 „Nell’altro angolo c’era un Gesù portato al sepolcro attribuito al Caravaggio, e, in un luogo non ben precisato, l’incoronazione di spine, bel dipinto di Iacopone da Ponte, detto il Bassano (uno dei migliori esponenti della pittura veneziana): furono rubati ai primi del’ 900. Al loro posto c’è adesso una Madonna di scuola bizantina del XVI secolo“, Siciliani 1994, S. 67. Gemeint ist offensichtlich die Position der Grablege in der Raumecke, da Siciliani der Ort der Dornenkrönung unbekannt ist.

4372 Bei der Lokalisierung nicht zutreffend: Blasio 2019, S. 134.

4373 Rossi-Scotti 1878, S. 113; vgl. Blasio 2019, S. 133.

ist auch, dass die Madonna nach de Solario bereits vor dem Diebstahl in der Südostecke hing und das von Siciliani genannte Madonnenbild erst nach 1916 in die Sakristei von S. Pietro kam und zwischenzeitlich als Ersatz des Gemäldes nach de Solario in der Südostecke aufgehängt wurde. Bei der Rekonstruktion der Hängung unmittelbar vor dem Diebstahl irritiert eine Angabe von Silvano De Stefano, der in der nordöstlichen Raumecke eine „Jungfrau mit Kind und hl. Josef [...] von einem unbekannten Maler des 16. Jahrhunderts“ („Vergine col Bambino e S. Giuseppe, [...] d'incerto del Sec. XVI“) lokalisiert.⁴³⁷⁴ Dabei scheint es sich allerdings um eine Verwechslung zu handeln, da eine Parmigianino zugeschriebene (und wahrscheinlich von Il Rondolino geschaffene) heilige Familie seit Galassi an der Westwand der Sakristei nachweisbar ist und heute auch noch dort hängt (Abb. 918). Da De Stefano an der Nordwand kein Bild nennt, scheint es, als hätte er sich schlicht in der Lokalisierung vertan, und als hätte dieses Bild auch zur Zeit De Stefanos an der Westwand gehangen. Die Madonna mit Kind nach Andrea de Solario kann jedenfalls nicht gemeint gewesen sein, da sie keinen heiligen Josef zeigt (Abb. 911). Es ist also tatsächlich davon auszugehen, dass die Hängung der Bilder in der Sakristei seit der Zeit Siepis und im Wesentlichen sogar seit der Zeit Galassis stabil gewesen ist. Außerdem ist weiterhin davon auszugehen, dass sowohl die byzantinische als auch die Madonna mit Kind nach Andrea de Solarios bis zum Diebstahl freistehend auf einem der Schränke der Sakristei standen und erst danach an die Ostwand bzw. in die Südostecke der Sakristei verlagert wurden.

Bei der Bestimmung der Zeitpunkts muss zunächst das weitere Schicksal der 1916 gestohlenen Bilder berücksichtigt werden. Tatsächlich sind nämlich nicht alle Bilder nach dem Diebstahl nach S. Pietro zurückgekehrt. So sind heute der kreuztragende Christus und die Il Bassano zugeschriebene Verspottung Christi nicht mehr in der Sakristei vorhanden. Während letzteres Bild an der Nordwand durch ein Visitationsbild ersetzt wurde (Abb. 900),⁴³⁷⁵ setzte man das bereits 1902 in der Sakristei vorhandene byzantinische Marienbild an die Stelle des ersteren (Abb. 910). Wahrscheinlich wurde auch erst jetzt die Mariendarstellung nach Antonio de Solario samt ihrer vergoldeten Holzrahmung in den Stuckrahmen an der Nordostecke der Sakristei gesetzt (Abb. 911). Die früher hier befindliche,⁴³⁷⁶ Caravaggio zugeschriebene Grablege wird von Tancred Borenius nicht unter dem Diebesgut genannt und zuvor weder von De Stefano noch von Briganti und Magnini aufgeführt. Zuletzt wird das Bild von Giovanni Battista Rossi-Scotti im Jahr 1878 erwähnt.⁴³⁷⁷ Damit muss einstweilen offenbleiben, wann dieses Bild aus der Sakristei entfernt worden ist.

Zurückgekehrt sind jedoch sämtliche Bilder von Peruginos Predella, die S. Francesca Romana, Jesus und Johannes als Kinder nach Perugino und die

4374 De Stefano 1902a, S. 36.

4375 Dieses Bild wird in den Reiseführern nie erwähnt; seine Zuschreibung ist unbekannt, vgl. Blasio 2019, S. 134.

4376 Bei der Lokalisierung nicht zutreffend: *ibid.*

4377 Rossi-Scotti 1878, S. 113; vgl. Blasio 2019, S. 133.

Madonna mit Kind nach Antonio de Solario. Zahlreiche Fotografien aus der Fotothek der Soprintendenza zeigen diese Bilder in ihrem beschädigten Zustand nach ihrer Rückgabe (Abb. 870–872, 909, 912 (?) und 916). Vergleicht man diese Fotografien mit dem heutigen Zustand der Bilder, so sind diese Schäden erneut so restauriert worden, dass die Ausbesserungen nicht sichtbar sind. Eine Ausnahme bildet hier die Darstellung des Jesus und Johannes als Kinder nach Perugino (Abb. 914). Hier sind die insularen Beschädigungen innerhalb der noch vorhandenen Malfläche kaschierend ausgebessert worden (vgl. mit Abb. 916), während man jedoch die Verluste an den Rändern, die vor dem Diebstahl noch nicht bestanden hatten (Abb. 915), im Verlust bestehen ließ.

Ähnlich, aber noch viel weitgehender verhält es sich mit der erst 1994, offenbar mit größerem zeitlichem Versatz zu den übrigen Bildern wieder aufgefundenen hl. Scholastika. Martino Siciliani berichtet in seinem im selben Jahr erschienenen Kunstführer, dass die Tafel kürzlich durch den Venezianer Antiquar Pietro Scarpa wiedererkannt, erworben und S. Pietro geschenkt worden war.⁴³⁷⁸ Bis dahin ist sie in der Sakristei durch eine Kopie von Filiberto Paoloni vertreten worden (Abb. 903b).⁴³⁷⁹ Die Beschädigung dieser Tafel war weitaus größer als die der anderen Bilder: So hatte man diese Tafel auf Kopf und Schultern verkleinert, und selbst dort war Malsubstanz verloren gegangen (Abb. 856). Zwischenzeitlich waren die Fehlstellen dieser verkleinerten Tafel in sichtbarer Form ausgebessert worden; dennoch verblieben einige Beschädigungen (Abb. 865). Es ist unbekannt, ob es sich bei diesem Zustand um eine zwischenzeitliche, die Beschädigungen teilweise kaschierende Restaurierung handelt oder um den Zustand, in dem die Tafel aufgefunden wurde. Möglicherweise handelte es sich sogar um das Resultat einer Restaurierung der Tafel durch die Diebe bzw. die Erwerber des Diebesguts. Die später großflächig hinzugefügten Malschichten oben, unten und rechts des Kopfes wurden zwischenzeitlich wieder entfernt; die kleinteiligeren Beschädigungen links des Kopfes aber kaschierend ergänzt (Abb. 856). Offenbar hatte man sich dafür entschieden, die Malsubstanz dort wieder hinzuzuerfinden, wo aufgrund der Kleinheit der Fehlstellen die Malweise Peruginos einigermaßen gesichert erschien, aber dort auf eine Rekonstruktion zu verzichten (bzw. die Rekonstruktion sogar aktiv zu entfernen), wo die originale Bildfindung Peruginos im Detail aufgrund der Größe der Verluste nicht mehr gesichert erschien. Damit scheint es den Restauratoren auch weiterhin legitim erschienen zu sein, moderne Hinzufügungen bei Gemälden unsichtbar zu machen, aber auf keinen Fall bloß spekulative Restaurierungen als historische Malsubstanz auszugeben. Tatsächlich existiert keine mir bekannte Fotografie von Peruginos Tafel der hl. Scholastika vor ihrem Diebstahl und ihrer Zerstörung; ihr ursprüngliches Aussehen kann nur durch gemalte Kopien von Sassoferrato und Filiberto Paoloni rekonstruiert werden, die das originale Aussehen jedoch nicht im stilistischen Detail wiedergeben (Abb. 867–869).

4378 Siciliani 1994, S. 51.

4379 S. o. Fn. 1787.

Die verkleinerte Tafel wurde in eine Holztafel der originalen Größe eingepasst, die durch die Rahmung in der Sakristei von S. Pietro gesichert erschien. Heute ist die Tafel dort wieder zu sehen (Abb. 902).

In der Kirche S. Pietro wurden in der Folgezeit zwei Transformationskampagnen durchgeführt, die beide der Erschließung früherer, mittlerweile verdeckter Zeitschichten dienen sollten. Dabei handelte es sich einerseits um die Ergrabung und dauerhafte Erschließung der Krypta und andererseits um die Freilegung der Fresken an der Eingangsfront der Kirche.

Die Arbeiten zur Freilegung der Krypta sind oben ausschließlich referiert worden.⁴³⁸⁰ Vor allem auf Basis der das Fortschreiten der Grabungen dokumentierenden Fotografien der im Archivio di Stato in Perugia verwahrten Fotothek der Soprintendenza wurde dabei folgender Hergang rekonstruiert: Im Bereich des nördlichen Seitenschiffs bzw. des nördlichen Querhausarms wurden im Mai 1975 erste Grabungen vorgenommen (Abb. 669f.). Im Juni 1975 hatte man dort in diesem Bereich den linken Kryptenanraum bis zum Bodenniveau freigelegt (Abb. 671 f.). Konsolidierungsarbeiten im diesem Areal sind noch für den Oktober 1979 dokumentiert (Abb. 673–678). Die zentrale Rotunde wurde ab November 1979 freigelegt (Abb. 680–702). Das Bodenniveau ist 1980 bereits teils konsolidiert; weitere Arbeiten sind fotografisch für Juni 1980 dokumentiert (Abb. 703–717). Der südliche Bereich der Krypta war noch im März 1980 nur teilweise freigelegt (Abb. 720). Weitere Arbeiten zur Freilegung insbesondere des nördlichen Anraums sind bis Mai 1981 belegt (Abb. 721–740). Die um 1330/33 niedergelegte und verschüttete Krypta wurde im Zuge dieser Arbeiten nicht nur freigelegt, sondern mit einer Stahlträgerkonstruktion (Abb. 739f.) und einem neu geschaffenen Zugang im Bereich des nördlichen Seitenschiffs für die Besucher der Kirche S. Pietro dauerhaft begehbar und erfahrbar gemacht (Abb. 626–667). Grabungsfunde werden noch heute in zwei Vitrinen im nördlichen und südlichen Anraum des westlichen Querriegels der Krypta präsentiert (Abb. 629, 654 und 657–659). In der Folge sind einige Aufsätze zu der Krypta von S. Pietro publiziert worden, eine Publikation der Grabungsakten ist jedoch unterblieben. Die bei der Soprintendenza vorliegenden Akten konnten wie bereits erwähnt noch nicht eingesehen werden.

Nahezu parallel zu diesen Arbeiten erfolgte die Freilegung der Fresken an der Außenwand um die Haupteingangstür zur Kirche. Auf Fotografien aus dem Oktober 1976 sind mehrere tiefe Aussparungen in der wohl um 1614 im Zuge der Errichtung des Eingangshofes vor die bestehende Fassade gelegten Mauerung zu sehen, die bereits den Blick auf die älteren Fresken an der Kirchenfassade freigeben (Abb. 53f.).⁴³⁸¹ Noch 1927 war die vorgelegte Wand unbeschädigt gewesen (Abb. 27). Bilder aus dem April und Mai 1978 dokumentieren das Voranschreiten der Arbeiten links (Abb. 55–60) und rechts der Eingangstür (Abb. 61–65). Die Freilegung und dauerhafte Präsentation der Fresken in letzterem Bereich unmittelbar vor dem Sockel des Kirchturms machten die Entfernung eines Zimmers des

4380 S. o. Kapitel V.2.

4381 Zur Errichtung des Eingangshofs s. o. Fn. 3395.

Eingangshofes erforderlich. Die Oberfläche der Fresken wurde daraufhin bis mindestens Januar 1980 offenbar ausgebessert. Dabei ergibt sich ein uneinheitliches Bild für die Restaurierungsmaximen. So wurden beispielsweise bei den Heiligenfiguren des Petrus und Paulus die großflächigen *Lacunae* am unteren und am rechten Randbereich konsolidiert, ohne die Malschicht wieder zu ergänzen (vgl. Abb. 57 und 58). Im Bereich des Gewands und beim Nimbus des hl. Paulus scheint es, als hätte man die Beschädigungen größtenteils durch moderne Übermalungen rekonstruiert, wobei nach der Restaurierung deutlich sichtbar bleibt, an welchen Stellen ergänzt wurde. Inzwischen sind die Beschädigungen im Gewandbereich wieder deutlich sichtbar (Abb. 47); das könnte entweder daran liegen, dass die neu aufgetragenen Malschichten aufgrund einer angestrebten Reversibilität über die Zeit verblasst sind oder dass die Schwarzweißabbildung aus dem Januar 1980 kaschiert, wie deutlich schon damals die ergänzten Malschichten vom historischen Befund abgesetzt worden waren (Abb. 58). Beim Schmerzensmann werden die insularen Beschädigungen im Bereich des rechten Arms dagegen nahezu unsichtbar getilgt, während die Beschädigung am Sarkophag und am Rand rechts deutlich sichtbar belassen wird (vgl. Abb. 59 f.; dazu auch Abb. 46). Damit ergibt sich ein uneinheitliches Bild in Bezug auf die Kaschierung rekonstruierender restauratorischer Eingriffe, das sich *prima facie* nicht auf die Einhaltung strikter Maximen in unterschiedlichen Szenarien reduzieren lässt – wie etwa, dass kleine insulare Bereiche, die sicher rekonstruierbar sind, immer unsichtbar erneuert werden, während größere Anteile, die nur spekulativ wiederhergestellt werden können, entweder in der aufgefundenen Beschädigung belassen oder in sichtbar abgesetzter Form ergänzt werden.

Eine erneut eher bestandserhaltende Restaurierung wurde nach 1997 im Bereich des Turms erforderlich, der durch ein Erdbeben vom 26. September beschädigt worden war.⁴³⁸² Womöglich erhielt der Turm jetzt auch eine neue Uhr bzw. ein neues Ziffernblatt (vgl. Abb. 13 f. und Abb. 11 f.). Die ganz Umbrien und die Marken betreffenden Erdbeben der Jahre 1997 und 1998 waren auch der Anlass dafür, das Archivio di S. Pietro an ihren heutigen Ort im direkt an die Kirche anschließenden Eingangshof des Klosters in einen Raum oberhalb des nördlichen Seitenschiffs zu verlagern, wo der überwiegende Teil des Materials nun in besonderen Stahlschränken aufbewahrt wird (Abb. 817).⁴³⁸³

Im Jahr 2003 restaurierte Giovanni Manuali einige der in der Sakristei verwahrten Bilder, nämlich die fünf in S. Pietro verbliebenen Predellenbilder des Altarwerks von Pietro Perugino an der Nordwand sowie die zumeist Parmigianino zugeschriebene (möglicherweise aber von Il Rondolino geschaffene) Heilige Familie an der Westwand.⁴³⁸⁴ In der Folge berichtete Manuali über einige aus Röntgenuntersuchungen und den Verlauf der Restaurierung hervorgegangenen Details und

4382 Zu den noch bei der Soprintendenza befindlichen Restaurierungsakten s. o. Fn. 4323.

4383 Lonzini, et al. 2014, S. 14.

4384 Manuali 2003, S. 78 und 92.

stellte einige Überlegungen zur Rekonstruktion des Perugino-Altarwerks an, die oben ausführlich zitiert worden sind.⁴³⁸⁵

In den Gebäuden des Eingangshofs wurde im Jahr 2005 die Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro in Perugia begründet, die Kunstschatze aus dem Besitz der Fondazione per l'Istruzione agraria di Perugia zeigt, die ursprünglich aus der Kirche bzw. dem Kloster von S. Pietro in Perugia sowie aus deren Dipendenzen Casalina und S. Apollinare stammen (Abb. 544, 808, 866 f. und 922–932).⁴³⁸⁶

Aus dem Kircheninnenraum von S. Pietro befindet sich hier nun Jean-Baptiste Joseph Wicars Bild der Heiligen Petrus und Paulus von 1825, das ursprünglich das Rahmenbild für die Madonna del Giglio in der neuen Sakramentskapelle gebildet hatte (Abb. 808). Dieses Bild befand sich, wie ich aus eigener Anschauung weiß, bereits 2006 nicht mehr in der Sakramentskapelle. Es ist noch für den September 1979 fotografisch als Rahmenbild der Madonna del Giglio dokumentiert (Abb. 809); die Verlagerung aus der Sakramentskapelle könnte somit mit der Gründung des Museums im Jahr 2005 erfolgt sein. Ebenso wurden Polidoro Ciburris Visitation von 1530 (Abb. 922) und Sassoferratos Kopie der Madonna del Giglio aus der Cappella Vibi in die Galerie verlagert (Abb. 921); mindestens die Kopie der Madonna del Giglio hatte sich jedoch 2006 noch in der Seitenkapelle befunden (Abb. 781). Obwohl ihr Namensschild auf einer Fotografie von 2015 noch zu sehen ist (Abb. 780), waren sowohl Sassoferratos Bild als auch die Visitation von Polidoro Ciburri zu diesem Zeitpunkt schon abgehängt (Abb. 782 f.). Die Motive für die Verlagerung der drei Bilder sind nicht bekannt. Das Altarbild in der Sakramentskapelle und die zwei betroffenen Wände in der Cappella Vibi wirken heute sehr kahl (Abb. 778 f. und 799); die Entfernung der historischen Schichtungen wird vor Ort nicht ausdrücklich offengelegt; das Namensschild der Madonna del Giglio Sassoferratos wurde zwischen 2015 und 2020 entfernt und durch ein Schild für die Cappella Vibi ersetzt (Abb. 779).

Es ist bereits erwähnt worden, dass anlässlich einer Restaurierung der bis dahin im Eingangsportal von S. Pietro befindlichen Lünette mit der Maria und dem Kind von Giannicola di Paolo im Jahr 2006 für die zukünftige Außenanbringung eine Kopie angefertigt wurde (Abb. 40), während man nun das Original in die Galleria Tesori d'Arte verlagerte (Abb. 920).⁴³⁸⁷ Das Motiv scheint hier die Sorge um die Erhaltung des Originals gewesen zu sein, das offenbar die Anbringung im Außenbereich nicht gut vertrug; anders als bei den drei vorgenannten Bildern zeigt die Anfertigung einer Kopie eine Sorge um die Erhaltung des vorgefundenen Zustands.

In jüngerer Zeit war in der Sockelzone der Bildwand an der inneren Westwand von S. Pietro durch den punktuellen Verlust der oberen Malschicht bereits augenfällig geworden, dass die graue farbliche Fassung darunter liegende Malschichten verdeckte (1895–1920 noch intakt: Abb. 186; 2006: Abb. 185 und 243–245; 2012:

4385 Manuali 2003; s. a. Blasio 2019, S. 135; s. o. Kapitel V.3.

4386 Ibid. sowie <https://www.fondazioneagraria.it/patrimonio-artistico/i-musei/galleria-tesori-darte/> (Zugriff am 6. Oktober 2021; inzwischen offline).

4387 S. o. S. 1356 f.

Abb. 403). Dies galt auch für die Sockelzone der seitlichen Chorschranken im nördlichen Seitenschiff (Abb. 295). Zwischen 2012 und 2014 ist in beiden Bereichen die obere Malschicht entfernt worden, um die ältere zu erschließen und dauerhaft sichtbar zu machen (Abb. 231 f. und 239–242 sowie Abb. 293).⁴³⁸⁸ Laura Teza hat die Ikonographien entschlüsselt als Kreuzigung Petri (Abb. 239), die Begegnung des auferstandenen Christus mit Petrus („Domine, quo vadis?“, Joh 13,36, Abb. 240), die versuchte Steinigung der Heiligen Petrus und Barnabas und ihre Flucht aus Ikonion (Apg, 14,5, Abb. 241) und die Wiederauffindung des Körpers des geköpften heiligen Petrus aufgeschlüsselt (Abb. 242). Damit korrespondieren die Ikonographien mit den Themen der darüberliegenden Szenen aus dem Leben Petri links und Pauli rechts des Orazio Alfani (Abb. 234–237). Aufgrund seiner führenden Rolle bei der Umgestaltung der Kirche ab 1591 und stilistischer Erwägungen schreibt Teza die Bilder mindestens der Anlage nach Giovanni Battista Lombardelli zu.⁴³⁸⁹ Diese Zuschreibung kann durch die im vorliegenden Text oben vorgenommenen Überlegungen weiter bestärkt, wenn auch letztlich nicht bewiesen werden.⁴³⁹⁰

In den Jahren 2010 und 2011 wurden die beiden westlichsten Bilder des Christuszyklus des Antonio Vassilacchi durch die Firma Minelli Marcello Vincenzo & C. Snc aus Gubbio unter Aufsicht der Soprintendenza *in situ* restauriert, also die Geburt (2010) und die Himmelfahrt Jesu (2011). Paola Passalacqua bezeichnete die Restaurierung der Geburt Christi als Pilotprojekt, um Erfahrungen für das richtige Vorgehen bei der Restaurierung der übrigen Bilder des Aliense-Zyklus zu gewinnen. Eine solche Restaurierung ist bisher jedoch nicht ausgeführt worden.⁴³⁹¹

Die Beleuchtung der Kirche ist mehrfach modernisiert worden. So wurden bereits 2006 die Bilder des Antonio Vassilacchi, die Seitenschiffe und der Sanktuariumsbau durch Scheinwerfer angestrahlt, die offensichtlich aus einer späteren Periode stammten als die Glühbirnen unter den Arkadenzügen der Seitenschiffe. Diese Beleuchtung ist im Bereich des Langhauses unter Federführung des Priors P. D. Martino Siciliani zwischen 2006 und 2020 noch einmal erneuert worden, um eine bessere Ausleuchtung des Aliense-Zyklus zu erreichen. Teile der Christusbilder wurden außerdem vor 2020 restauriert.⁴³⁹² Sie erhielten dabei eine teils sehr intensive Farbigkeit, deren Authentizität an dieser Stelle nicht beurteilt werden kann.

Zwischen 2012 und 2020 wurde die ehemalige Sebastianskapelle zum touristischen Haupteingang der Kirche umgestaltet, während der bisherige Haupteingang nun nur noch als Zugang für liturgische Feiern dient. Bisher hatte dieser Anraum bereits als Verkaufsraum und Ausstellungsraum für in einer großen Vitrine

4388 Die angegebenen Jahreszahlen ergeben sich aus eigener Anschauung. Die genaue Datierung der erschließenden Restaurierung lässt sich aus dem mir vorliegenden Material nicht angeben.

4389 Teza 2014, S. 239 f.

4390 S. o. S. 928 ff.

4391 Passalacqua 2014, S. 203 Fn. 1, S. 210–212; zur Geburt Jesu als Pilotwerk vgl. S. 210.

4392 Mündliche Auskunft von Pier Francesco Romano, dem Kustos von S. Pietro in Perugia.

ausgestellte illuminierte liturgische Bücher gedient (Abb. 745 f.). Nun wurde in der Nordostecke der Kapelle ein Verkaufsschalter eingebaut und der sonstige Kapellenraum in modernisierter Möblierung ganz dem Verkauf unterschiedlichster, auf die Kirche S. Pietro und die agrarischen Erzeugnisse der *Fondazione per l'Istruzione agraria* di Perugia bezogenen Produkte gewidmet (Abb. 741–744). Aus diesem Grund wurde die Vitrine mit den illuminierten Chorbüchern in den westlichen Bereich des nördlichen Seitenschiffs verlagert, wo sie nun allerdings in der Höhe etwas unglücklich mit dem Rahmen des Bilds des hl. Benedikt mit den Heiligen Placidus und Maurus konfligiert (Abb. 255 f. und 259). Die Aufstellung der Vitrine machte außerdem eine Verschiebung des Beichtstuhls in südliche Richtung erforderlich (vgl. Abb. 257).

Auch die oben für die Zeit von um 1895/1920 bis mindestens 1966 rekonstruierte Möblierung der Seitenschiffe und Querhausarme ist in der Folgezeit mehrfach verändert worden. Die folgende Rekonstruktion erfolgt auf Basis von Fotografien aus den Jahren 2006, 2012, wenigen Fotografien von 2015 und einer ausführlichen fotografischen Dokumentation von 2020. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass bereits vor 2006 Möbel mehrfach umgestellt worden sind.

Die wohl nach 1966 von den Seitenschiffwänden entfernten Sitzbänke sind in der Folgezeit durch andere Möbel ersetzt worden. 2006 stand vor den ehemaligen Chorschranken von S. Pietro rechts und links noch die um 1966 dokumentierte Kniebank, die jedoch nun auf beiden Seiten mit einer lehnenlosen Sitzbank kombiniert waren (Abb. 185). Eine ähnliche Kombination aus Sitzbank und Kniebank fand sich 2006 auch im nördlichen Seitenschiff vor Gimignanis Benedikt mit Placidus und Maurus (Abb. 324). Vor Giacinto Gimignanis Rettung des heiligen Placidus, stand zu diesem Zeitpunkt ein kleiner flacher Tisch. Vor Peruginos Pietà stand 2006 kein Möbel, vor dem Kreuzigungsalter zwei zusammengerückte Kerzentische, vor Sassoferatos Verkündigung eine Kniebank (Abb. 325 f.). An der Ostwand des nördlichen Querhausarms flankierten die bereits um 1966, jedoch in weiter nach Westen vorgerückter Position dokumentierten zwei sehr schmale Kniebänke nun die Grabplatte des Bischofs Ugolino, bzw. verdeckten diese teilweise (Abb. 327). Hinter diesen Kniebänken befanden sich in den Raumecken nach wie vor zwei Holzkisten.

Im südlichen Seitenschiff stand 2006 eine weitere Kniebank mit dahinter befindlicher Sitzbank vor der Eusebio da S. Giorgio zugeschriebenen Sacra Conversazione, kein Möbel vor der Himmelfahrt Mariens und dem Säulenwunder des S. Pietro Abate (Abb. 395), eine Kniebank mit vier modernen Stühlen vor Salimbenes Sündenstrafen des David und eine Sitzbank mit Kniebank vor der Pestprozession des hl. Gregor (Abb. 396 f.). Der südliche Querhausarm war frei von Möbeln (Abb. 398 f.). Die Kommunionbänke befanden sich noch wie um 1900 vor der Balustrade zum Sanktuariumsbereich (Abb. 400). Auch damals schon existierten jene offensichtlich modernen, stapelbaren Stühle, die zusätzlich zu den Langhausbänken die Bestuhlung ergänzen konnten (Abb. 401).

In der Zeit wurden die Möbel mehrfach umgestellt. Leider liegen mir für das Jahr 2012 im nördlichen Bereich der Kirche lediglich Fotografien des Querhausarms vor, wo die beiden schmalen Kniebänke nun verschwunden sind (Abb. 328).

Im südlichen Seitenschiff waren 2012 Knie- und Sitzbank vor der *Sacra Conversazione* verschwunden, dafür stand nun eine zur Wand gekehrte Kniebank vor dem Bild des Säulenwunders des S. Pietro Abate. Die Kniebank vor dem Sündenstrafen-Bild war nun zur Wand gedreht und stand nun ohne die vier modernen Stühle. Die Kommunionbänke befanden sich noch in ihrer alten Position im Mittelschiff (Abb. 403).

Im nördlichen Seitenschiff, dessen Zustand für 2012 mir unbekannt ist, stand 2015 vor der Errettung des Placidus anders als im Jahr 2006 eine sehr flache Sitzbank ohne Rückenlehne, aber kein Tisch mehr. Vor Peruginos *Pietà* stand nun eine Kniebank (Abb. 329 f.). Vor dem Kreuzigungsalter hatte man nun drei Kerzenständer aufgestellt (Abb. 330). Die beiden schmalen Kniebänke, die 2012 zwischenzeitlich verschwunden waren, fanden sich im Jahr 2015 wieder an – allerdings nun in Ausrichtung auf die *Pietà* am Ostende des nördlichen Querhausarms (Abb. 331).

Im südlichen Seitenschiff stand 2015 nun eine schmalere, lehrenlose Sitzbank mit einer vorgelagerten, deutlich breiteren Kniebank vor der Himmelfahrt Mariens; möglicherweise handelte es sich um die Kniebank, die noch 2012 vor dem südlichen Flügel der Bildwand gestanden hatte. Dort stand nun nur noch die lehrenlose Sitzbank; hinzugekommen war dort allerdings ein schmaler kleiner Tisch – möglicherweise jener, der zwischenzeitlich aus dem nördlichen Seitenschiff verschwunden war (Abb. 404). Vor Domenico Cerrinis *Johannes an den Chorschranken* im südlichen Querhausarm stand nun ein Abstandhalter (Abb. 406). Die Kommunionbänke befanden sich immer noch in ihrer seit um 1900 nachweisbaren Position am Ostende des Mittelschiffs (Abb. 407).

Bis zum Jahr 2020 kam es erneut zu erheblichen Umstellungen. So steht nun vor den Chorschranken im südlichen Bereich zusätzlich ein Tisch mit Desinfektionsmittel und ein Feuerlöscher (Abb. 183). Im westlichen Bereich des nördlichen Seitenschiffs befindet sich nun der 2015 noch in der Sebastianskapelle befindliche Schauschrank mit Chorbüchern aus S. Pietro (Abb. 199 und 259). Vor der Errettung des Placidus steht jetzt eine schmalere Kniebank mit zwei modernen Stühlen (Abb. 261); die Kniebank vor Peruginos *Pietà* ergänzt nun eine allerdings viel weniger breite Sitzbank (Abb. 266). Die Kerzentische vor dem Kreuzigungsalter wurden wieder auf zwei reduziert und auseinandergerückt aufgestellt; dazwischen steht mittlerweile ein Schränkchen (Abb. 269). Vor Sassoferatos *Verkündigung* ist eine schmale Kniebank mit gedrehten Säulen aufgestellt (Abb. 271). Die schmalen Kniebänke aus dem nördlichen Querhaus befinden sich heute vor der Grablege des Sassoferato an der Wand zwischen den Kapellen Ranieri nB und Vibi (Abb. 283). In der Südostecke des nördlichen Querhauses steht nun auch ein Podest mit einer Stufe (Abb. 289 und 293). Vor dem Männerportrait des Guercino befindet sich aktuell eine Kniebank, die möglicherweise die ehemalige Kniebank des Maurusaltars gebildet hat (Abb. 296). Vor dem Epitaph des Bischofs Sigismund von Herberstein steht nun eine der beiden Kommunionbänke (Abb. 298).

Im südlichen Seitenschiff steht nun ein moderner Tisch vor der *Sacra Conversazione* (Abb. 341 und 345). Vor dem Mariä-Himmelfahrtsbild befindet sich nun eine schmale, und nicht mehr eine breite Kniebank; auch sie könnte die

ehemalige Kniebank des Maurusaltars sein (Abb. 348). Tatsächlich befinden sich unter der rechten Säulenreihe nun nämlich nur noch zwei Kniebänke, und das auch noch in veränderter Aufstellung (von Westen aus gesehen viertes und siebtes Interkolumnium, statt wie bisher in der linken Arkadenreihe viertes, sechstes und achttes Interkolumnium) (Abb. 197). Damit ist dem Maurus- bzw. dem Benedikt-altar keine Kniebank mehr eindeutig zugeordnet. Das Säulenwunder weist nun zusätzlich zur Kniebank eine lehnlose Sitzbank auf (Abb. 352), das Sündenstrafenbild nun nur noch eine lehnlose Sitzbank (Abb. 356). Vor der Pestprozession des hl. Gregor steht nun die zweite Kommunionbank (Abb. 360). Die modernen Stühle sind jetzt sämtlich zur Ergänzung der Bänke aufgestellt, um während der Covid-19-Epidemie in möglichst großen Abständen sitzen zu können (Abb. 191, 193 und 196 f.). Sämtliche Elemente der Bestuhlung tragen zu diesem Zweck nun weiße Aufkleber, um pandemiebedingte Abstandsregeln anzuzeigen.

Es zeigt sich also, dass insbesondere im Bereich der Seitenschiffe angesichts ständig wechselnder Nutzungen und Nutzungserfordernisse z. B. angesichts von Konzerten und Gottesdiensten und touristischer Besuche fast sämtliche Teile der Möblierung ständig umgestellt werden. Dies gilt auch für den Altarbereich, in dem für Hochzeiten immer wieder mehrere Hocker immer neu aufgestellt und für Konzerte auch größere ephemere Podestarchitekturen eingebaut werden (Abb. 402 und 414 b f.). Veränderte liturgische Gebräuche, namentlich bei der Ausgabe der heiligen Kommunion, scheinen auch mit der Aufgabe der Kommunionbänke auf den Kircheninnenraum zurückgewirkt zu haben. Dadurch ist die für um 1900 nachgewiesene Disposition der Möblierung im Langhaus und den Seitenschiffen und Querhausarmen nun nur noch bei vier Kniebänken vorhanden.

Insgesamt scheint es mit der in S. Pietro gewählten Möblierungsform möglich, flexibel auf ganz unterschiedliche Nutzungsszenarien zu reagieren. Dies vergrößert die Chancen auf eine Erhaltung dieses Innenraums ohne größere Eingriffe in seine historische und künstlerische Substanz, da flexibel auf immer neue Szenarien reagiert werden kann und so eine Fortnutzung und damit auch eine Pflege und Finanzierung auf absehbare Zeit gesichert erscheint.

2020 erfolgte eine sehr weitgehende Umgestaltung im Außenbereich. So wurde die ältere, bereits stark verwitterte orangene Farbschicht durch eine türkise neue Übermalung neu gefasst (vgl. Abb. 28 und 44 f. mit Abb. 22–26 und 40). Inwiefern diese die Wiederherstellung eines historischen Befundes oder eine Neuerfindung darstellt, ist mir mangels einer die erhebliche Umgestaltung begleitende Publikation nicht bekannt.

Für die nahe Zukunft sind für die Kirche weitere Umgestaltungen geplant. So soll das Beleuchtungssystem im Langhaus erneut angepasst werden, um eine noch bessere Ausleuchtung des Zyklus von Antonio Vassilacchi zu gewährleisten. Außerdem ist eine Restaurierung seines Ordensbaums an der Westwand avisiert, da dieses Bild zwischen 2015 und 2010 durch einen starken Feuchtigkeitsschaden in Mitleidenschaft gezogen worden ist. Schon jetzt ist also direkt fassbar, dass der Kircheninnenraum von S. Pietro auch in Zukunft immer wieder transformiert werden wird.

XIV.2 Bestandserhaltende Restaurierungen, Erkundungen und Erschließungen, funktionale Restitutionsen und Fortentwicklungen – Deutung der Umgestaltungen des 20. und 21. Jahrhunderts

a) Die Geschichte der italienischen Denkmalschutz-Gesetzgebung vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Die hier beschriebenen Transformationen des Kircheninneren und der Architektur von S. Pietro in Perugia erfolgten erstmals in einer Zeit national verbindlicher und moderner Denkmalschutz-Gesetzgebung sowie nationaler wie internationaler, nicht etwa durch Staaten, sondern durch Denkmalpfleger getroffene Übereinkommen über die Durchführung von Restaurierungen und die Zulässigkeit sonstiger Transformationen von Gebäuden und Ausstattungen.

Wie oben dargestellt worden ist, war die Zeit von der Gründung des Königreichs Italien 1860 bis in das frühe 20. Jahrhundert gekennzeichnet vom Mangel an jeglicher nationalen Gesetzgebung zum Denkmalschutz. Grundsätzlich galten lediglich die unterschiedlichen regionalen Gesetze der vorunierten Staaten fort, was nach der Reichsgründung zu einer prekären denkmalpflegerischen Situation führte. Grund hierfür war eine Sperrminorität liberaler Abgeordneter, die von einer nationalen Denkmalschutzgesetzgebung vor allem Eingriffe in die allgemeine Handlungsfreiheit von Individuen (und dort speziell des Kunsthandels) fürchteten, sodass diverse Gesetzesvorlagen der für den Kulturgüterschutz zuständigen Minister für den öffentlichen Unterricht (*Ministri della Pubblica Istruzione*) scheiterten. Strittig war dabei vor allem der Verkauf von Kunstwerken, der Erhalt der Integrität wichtiger privater Sammlungen und insbesondere der Verkauf von bedeutenden Kunstwerken ins Ausland.⁴³⁹³

Besonders hervorzuheben unter den gescheiterten Entwürfen ist das am 7. Februar 1892 vorgelegte, dann jedoch nicht verabschiedete Denkmalschutzgesetz des Ministers Pasquale Villari (1827–1917), das eine zukunftsweisende Regelung zu einem differenzierten Umgang mit schützenswertem Kulturgut vorsah, das sich einerseits in der Öffentlichen Hand und andererseits in privatem Eigentum befindet. Danach sollte ein Katalog von Kunstwerken „von besonderer Wichtigkeit“ („di notevole importanza“) angefertigt werden, wobei Privatleute verpflichtet werden sollten, solche Gegenstände anzuzeigen. Bei einem Exportwunsch hätte der Staat ein Vorkaufsrecht ausüben und bei fehlenden Mitteln Restaurierungen finanziell unterstützen können.⁴³⁹⁴

Das erste nationale Denkmalschutzgesetz war die 1902 verabschiedete „Legge Nasi“, also das Gesetz L. 185/1902 „über den Erhalt von Monumenten und von Antiken und Kunstobjekten“ („Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti

⁴³⁹³ S. o. S. 1332 ff.

⁴³⁹⁴ Masi 2020, S. 75 f.

di antichità e di arte“), das der Minister Nunzio Nasi (1850–1935) vorgelegt hatte. Es sah beim Export von Kunstgütern, denen „Wertschätzung als Antike oder als Kunstgegenstand“ zukam („pregio di antichità o di arte“), ein Vorkaufsrecht des Staats und variable Ausfuhrgebühren vor. Dazu sollte nun ein italienweiter „Katalog über die Objekte höchsten Ansehens für die Geschichte oder die Kunst, die Privatleuten gehören“ aufgestellt werden („Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia o per l’arte appartenente ai privati“). Er wurde am 31. Dezember 1903 publiziert und enthielt nur 158 Werke, die vor allem aus der Renaissance, nicht aber dem Mittelalter stammten. Am 17. Juli 1904 folgte eine komplizierte Ausführungsgesetzgebung, deren wirkungsvollste Bestimmung die italienweite Einrichtung von 29 denkmalpflegerischen Aufsichtsbehörden mit jeweils regionaler Zuständigkeit wurde. Dabei handelte es sich um die bereits erwähnten *Soprintendenze*, die, wie ebenfalls bereits angedeutet, zunächst in drei Bereiche aufgeteilt wurden – grob gesagt mit den Zuständigkeiten für Architektur, Archäologie und bewegliche Kunst.⁴³⁹⁵

Es war unmittelbar absehbar, dass die aus der Legge Nasi folgende überaus laxe Exportgesetzgebung zu erheblichen Kulturgutverlusten in Italien führen würde. Daher wandte sich der Kulturpolitiker Giovanni Rosadi und der Generaldirektor der Antiken und Schönen Künste (*Direttore generale delle antichità e belle arti*) Corrado Ricci an Luigi Rava, den Unterrichtsminister (*Ministro per la Pubblica Istruzione*) mit der Forderung, das Kulturschutzgesetz zu überarbeiten. Dieser setzte daraufhin eine Kommission ein, die zwischen dem 22. Dezember 1906 und dem 15. Mai 1907 einen Gesetzentwurf schuf, den Rava dem Parlament unmittelbar zur Abstimmung vorlegte. Hier stieß es zunächst auf die Ablehnung der einflussreichen römischen Nobilität, die sich nicht in etwaigen Betätigungen im Kunsthandel beschränken lassen wollte, sodass die „Legge Rosadi Rava“ mit der Nummer 364 erst am 20. Juni 1909 verabschiedet wurde. Die am 13. Januar 1913 per königlichem Dekret (Nr. 363) erlassenen Durchführungsbestimmungen hatten bis 1999 Bestand, da für die Folgegesetzgebung keine Einigung über einen entsprechenden Regelungsapparat erzielt werden konnte.⁴³⁹⁶

Laut Titel sollte es ein Gesetz sein, „das Normen über die Unveräußerlichkeit von Antiken und Werken der Schönen Künste vorschreibt“ („che stabilisce e fissa norme per l’inalienabilità delle antichità e delle belle arti“).⁴³⁹⁷ Die erste der zentralen Neuerungen dieses Gesetzes war die in Art. 1 vorgesehene Ausweitung des bisher weitgehend auf Antiken und Kunstwerke (vor allem der Renaissance) beschränkten Denkmalschutzes auf alle „immobilen und mobilen Dinge von historischem, archäologischem, frühgeschichtlichem oder künstlerischem Interesse“ („le cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico“). Bei Kunstwerken war der Schutz allerdings auf Objekte beschränkt,

4395 Ibid., S. 76 f., Nuzzo 2018, s. o. Fn. 4315.

4396 Masi 2020, S. 83 f.

4397 Gesetz rezipiert nach https://parcoarcheologicoappiaantica.it/wp-content/uploads/2018/06/L364_1909.pdf (Zugriff am 10. November 2021).

die vor mehr als 50 Jahren geschaffen und deren Autor bereits verstorben war – ein Grundsatz, der bis heute gilt. Diese Güter waren, sofern sie sich in öffentlichem oder kirchlichem Eigentum befanden, unveräußerlich (Art. 2); die betroffenen Institutionen hatten dem Unterrichtsminister (*Ministero della pubblica istruzione*) Kataloge entsprechender Objekte in ihrem Besitz vorzulegen (Art. 3). Der Minister war für die Pflege und Sicherheit dieser Objekte zuständig und konnte Schutzmaßnahmen erlassen bzw. Restaurierungen durchführen lassen (Art. 4).

Die zweite Neuerung des Gesetzes war der Umgang mit bedeutenden Kulturgütern, die sich in Privatbesitz befanden. So sollten die privaten Besitzer von Kulturgütern nach Artikel 1 laut Artikel 5 darüber eine offizielle Benachrichtigung („notifica“) empfangen. Im Falle einer Veräußerung hätten sie nun das Unterrichtsministerium zu informieren (Art. 5), das innert zwei Monaten von einem Vorkaufsrecht Gebrauch machen konnte (Art. 6). Sollte ein Privatbesitzer der Notwendigkeit einer Restaurierung nicht nachkommen bzw. diese nicht finanzieren können, so bestand die Möglichkeit einer Enteignung (Art. 7). Objekte in Privatbesitz durften auch dann nicht ins Ausland exportiert werden, wenn die staatliche Benachrichtigung (*notifica*) nach Artikel 5 ausgeblieben war, ihr Verlust aber einen großen Schaden für die Geschichte, Archäologie oder Kunst bedeuten würde; über die Exporterlaubnis hatte ein Gremium von drei Funktionären zu entscheiden, das bei Zweifelsfällen einen „Oberrat für die Antiken und Schönen Künste“ („Consiglio superiore per le Antichità e belle arti“) einschalten konnte (Art. 8). Auch hier bestand ein staatliches Vorkaufsrecht (Art. 9).

Kulturgüter von hoher Bedeutung in öffentlichem oder kirchlichem Eigentum gem. Art. 2 durften nicht zerstört, bewegt, modifiziert oder restauriert werden, ohne dass dies das Unterrichtsministerium erlaubt hatte (Art. 12). Dasselbe galt auch für ebensolche Kulturgüter gem. Art. 5 in Privateigentum (Art. 13).

Neubauten durften neben geschützten Monumenten oder Immobilien nicht so errichtet werden, dass sie deren Sicht oder das dort einfallende Licht einschränkten (Art. 14). Der Staat konnte überall auf seinem Territorium Grabungen anordnen; Privatleute waren dabei zu entschädigen; Funde gehörten dem Staat, wobei – nach Wahl des Ministeriums – mindestens ein Viertel entweder in Form von Funden oder im Geldwert an den Grundeigentümer abzugeben war (Art. 15). Die Grabungserlaubnis konnte auch auf Privatleute übertragen werden (Art. 17).⁴³⁹⁸

Am 27. Juni 1907 war bereits das Gesetz 386 verabschiedet worden, das das Organigramm der zum Denkmalschutz eingesetzten Beauftragten und Behörden regelte. Dabei wies das Gesetz den unterschiedlichen Akteuren klare Rollen und Verantwortlichkeiten zu und erlaubte so eine effektive Umsetzung der Denkmalpflege durch die staatlichen Behörden. Kernpunkt war die Bekräftigung der *Soprintendenze* mit jeweils regionaler Zuständigkeit, deren Zahl nun auf 47⁴³⁹⁹ anstieg. Sie waren weiterhin in die drei Sparten (1) Architektur, (2) Grabungen bzw. archäologische Museen sowie (3) Galerien, mittelalterliche wie moderne Museen

4398 Vgl. auch *ibid.*, S. 81 f., Balzani 2004 und Ligresti s. a., S. 3.

4399 Nuzzo 2018.

und Kunstgegenstände eingeteilt. Ihnen wurde nun die Pflege, Bewahrung und Verwaltung der Denkmale in öffentlichem, kirchlichem oder privatem Besitz übertragen, wie sie das Legge Rosadi Rava definieren sollte.⁴⁴⁰⁰

Eine wegweisende Restrukturierung erfuhr die Denkmalschutzgesetzgebung noch einmal mit dem Gesetz Nr. 1098 „zum Schutz der Dinge von künstlerischem oder historischem Interesse“ („per la tutela delle cose di interesse artistico e storico“), der „Legge Bottai“, die am 1. Juni 1939 im faschistischen Italien am Vorabend des Zweiten Weltkriegs verabschiedet wurde. Dem Gesetz vorausgegangen waren die durch die faschistische Regierung vorangetriebenen umfänglichen Ausgrabungen und Restrukturierungen des historischen Baumbestands in Rom. Es ging auf die Initiative des Ministers für nationale Erziehung (*Ministro dell'educazione nazionale*), Giuseppe Bottai, zurück und basierte auf einem Gesetzesentwurf des angesehenen Juristen Santi Romano, der abschließend auf einer Versammlung aller *Soprintendenti*, der Funktionäre der *Soprintendenze* und des Ministeriums, der Mitglieder des *Consiglio superiore delle antichità de belle arti*, die Mitglieder der *Consulta per le bellezze naturali*, Forscher und bekannten Intellektuellen in Rom abschließend überarbeitet wurde.⁴⁴⁰¹

Das Gesetz fügte in Art. 2 den in Art. 1 aufgeführten, grundsätzlich bisher schon geschützten Kulturgütern „die immobilien Dinge“ hinzu, „die aufgrund ihres Bezugs zur politischen oder militärischen Geschichte, der Literatur, der Kunst und der Kultur im Allgemeinen als von besonders wichtigem Interesse anerkannt werden können“, hinzu („le cose immobili che, a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, siano state riconosciute di interesse particolarmente importante“). Auch hier gibt es das Institut der Benachrichtigung („notifica“) mit Schutzwirkung und der damit einhergehenden Katalogisierung beim Unterrichtsministerium, sofern sich diese Objekte in Privatbesitz befinden. Dieses Vorgehen wurde auch für schützenswertes Kulturgut nach Art. 1 im Besitz von Privatleuten bekräftigt, allerdings musste das Objekt nun „von besonders wichtiger Bedeutung“ sein („di interesse particolarmente importante“, Art. 3). Auch schützenswerte Kulturgüter in öffentlichem oder privatem Besitz waren zu katalogisieren, wobei der Schutz auch für solche wichtigen Kulturgüter nach Art. 1 galt, die in den Katalogen nicht aufgeführt waren (Art. 4). Bei Kunstgegenständen blieb es bei einem Ausschluss einer Schutzwirkung für Objekte, die jünger als 50 Jahre alt waren und deren Künstler noch lebte (Art. 1).

Geschützt war nun auch der Zusammenhalt von Sammlungen, die „durch Tradition und spezielle Interessen und Charakteristiken der Landschaft einen Komplex besonderen künstlerischen oder historischen Interesses bilden“ („che, per tradizione, fama e particolari interessi e caratteristiche ambientali, rivestono come complesso un eccezionale interesse artistico o storico“). Objekte dieser Sammlungen durften nicht ohne ministerielle Genehmigung veräußert werden (Art. 5).

4400 Masi 2020, S. 82f.

4401 Ibid., S. 84–88.

Die schützenswerten Objekte nach den Artikeln 1, 2 und 5 waren der Aufsicht durch den Unterrichtsminister unterworfen (Art. 5). Er achtete dabei auch auf das Recht, das die Öffentlichkeit erworben haben möge, die Objekte zu benutzen und zu genießen („vigila perché siano rispettati i diritti di uso e di godimento che il pubblico abbia acquisito“, Art. 7). Bei kirchlichen Objekten hatte der Minister in Abstimmung mit den kirchlichen Autoritäten die Bedürfnisse der Kultausübung zu berücksichtigen (Art. 8).

Die Objekte durften auch weiterhin nicht ohne die Erlaubnis des Unterrichtsministers abgerissen, bewegt, verändert oder restauriert werden („non possono essere demolite, rimosse, modificate o restaurate senza l'autorizzazione del Ministro della pubblica istruzione“, Art. 11), auch wenn sie sich in Privatbesitz befanden (Art. 12). Dies galt auch für die Abnahme von Wandbildern (Art. 13). Der Minister konnte auch direkte Anordnungen über Maßnahmen treffen, die dem Erhalt oder der Verhinderung von Beschädigung geschützter Kulturgüter dienten; die Kosten hatte der jeweilige Eigentümer zu tragen (Art. 14–17). Für jegliche Arbeiten an den Objekten war eine Genehmigung des Ministeriums einzuholen (Art. 18). Auch weiterhin durften Monumente nicht durch nahestehende Bauten beeinträchtigt werden (Art. 21).

Veräußerungen von Denkmalen in staatlichem oder kirchlichem Eigentum waren grundsätzlich unzulässig (Art. 23–29). Privatleute mussten bei Veräußerungen das Ministerium informieren, das dann ein staatliches Vorkaufsrecht hatte (Art. 30–34). Ein Exportverbot galt nur noch, falls er „einen beachtlichen Schaden für das nationale Erbe“ bedeuten würde („quando presentino tale interesse che la loro esportazione costituisca un ingente danno per il patrimonio nazionale tutelato dalla presente legge“, Art. 35; übrige Exportregelungen in Art. 36–41). Die Regelungen zu den Ausgrabungen blieben ähnlich denen der Legge Rosadi Rava (Art. 43–50); private Grabungen benötigten eine staatliche Erlaubnis auch auf eigenem Grund und Boden (Art. 47). Der Zugang zu schützenswerten Objekten war öffentlich (Art. 52); das Ministerium konnte öffentlichen Zugang auch zu den schützenswerten Objekten in Privatbesitz anordnen (Art. 53). Enteignungen waren grundsätzlich möglich, wenn diese im öffentlichen Interesse waren (Art. 54), wenn sie der Restaurierung, Freistellung oder öffentlichen Zugänglichmachung von Kulturgütern dienten (Art. 55) oder im Anschluss an Grabungen erfolgten (Art. 56).

Aufgrund des Endes des faschistischen Regimes kam es nie zur Verabschiedung der entsprechenden Verordnungen („regolamento“); bis 1999 blieben die der vorangegangenen Gesetze in Kraft. Ergänzt wurde das Gesetz zum Schutz des kulturellen Erbes 1939 allerdings durch eines zum Schutz des Naturerbes (Legge „per la tutela delle bellezze paesistiche“, 1497/1939).⁴⁴⁰²

In der nach dem Fall des faschistischen Regimes neu geschaffenen Italienischen Republik erhielt der Denkmalschutz in Art. 9 Verfassungsrang: „Die Republik fördert die Entwicklung der Kultur und der wissenschaftlichen und technischen Forschung. Sie schützt die Landschaft sowie das historische und künstlerische Gut der Nation“ („la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica.

Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della nazione“). Dieser verfassungsrechtliche Handlungsauftrag an den italienischen Staat ist in der Welt nahezu einzigartig. Art. 117 der Verfassung präzisierte darüber hinaus die Zuständigkeit des Staats und den Regionen beim Schutz und der Gesetzgebungskompetenz über das, was nun erstmals als „beni culturali“ („Kulturgüter“) bezeichnet wird.⁴⁴⁰³

Wie bereits angedeutet, wurde auf Basis der Gesetzesdekrets D.L. Nr. 657 vom 14. Dezember 1974, das in das Gesetz Nr. 5 vom 29. Januar 1975 überführt wurde, als Ausgliederung aus dem Unterrichtsministerium ein „Ministerium für die Kultur- und Landschaftsgüter“ („Ministero per i beni culturali e ambientali“) geschaffen; mit der Präsidialverordnung d.P.R. Nr. 805 vom 3. Dezember 1975 wurden die Generaldirektionen der Antiken und Schönen Künste sowie der Akademien, Bibliotheken und der Kulturvermittlung vom *Ministero della pubblica istruzione* auf das neue Ministerium übertragen.⁴⁴⁰⁴ Für die Erforschung der Restaurierungsgeschichte von S. Pietro hatte das, wie oben ausgeführt, die Wirkung einer von nun an abweichenden Archivierungspraxis.

1998 wurde das Ministerium mit dem Gesetzesdekret Nr. 368 vom 20. Oktober auf Basis des Art. 11 des Gesetzes 59/1997 vom 15. März in „Ministerium für Kulturgüter und kulturelle Aktivitäten“ („Ministero per i Beni e le Attività Culturali“) umbenannt, wobei sich auch die Kompetenzen und Funktionen veränderten. Das Ministerium war neben Denkmalpflege nun auch für deren Bewerbung (also insbesondere für den Tourismus) und für sportliche Aktivitäten zuständig.⁴⁴⁰⁵ Seitdem hat das Ministerium mehrere weitere Reorganisationen und Umbenennungen erfahren.⁴⁴⁰⁶ Die bisher letzte Umstrukturierung erfolgte am 5. Februar 2021; seitdem trägt es nun schlicht den Namen „Kulturministerium“ („Ministero della cultura“).⁴⁴⁰⁷

Da das „Veltroni-Gesetz“ Nr. 352 am 8. Oktober 1997 eine einheitliche Gesetzgebung für den gesamten Bereich der Kultur- und Naturgüter eingefordert hatte, wurde die Denkmalschutzgesetzgebung mit dem gesetzesvertretenden Dekret D.L. Nr. 490/1999 als „Einheitlicher Text mit den Gesetzesvorschriften zu den Kultur- und Landschaftsgütern“ („Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali“) am 29. Oktober 1999 neu gefasst. Dabei wurde trotz einzelner Anpassungen in der Kulturschutzgesetzgebung die Substanz der „Legge Bottai“ Nr. 1089 aus dem Jahr 1939 beibehalten, aber um das Konzept schützenswerter „Kulturguts“ („bene culturale“) erweitert. Das bedeutete, dass unter den in den Art. 2 und 3 in neuer und ausführlicherer Systematik aufgeführten Schutzgütern nun auch künstlerische Studien, neuere künstlerische Techniken wie die Fotografie,

4403 Ibid., S. 92–96; https://it.wikipedia.org/wiki/Legislazione_italiana_dei_beni_culturali (Zugriff am 6. November 2021).

4404 Ibid., S. 100–104; https://it.wikipedia.org/wiki/Legislazione_italiana_dei_beni_culturali (Zugriff am 6. November 2021).

4405 Ibid., S. 109–112; https://it.wikipedia.org/wiki/Legislazione_italiana_dei_beni_culturali (Zugriff am 6. November 2021).

4406 Ibid., S. 109–113 f.

4407 https://it.wikipedia.org/wiki/Ministero_della_cultura (Zugriff am 10. November 2021).

Film, audiovisuelle Kunst sowie außerdem historische Transportmittel, Objekte der Wissenschafts- und Technikgeschichte sowie archivalische Güter und Bibliotheksgüter eingeschlossen waren.⁴⁴⁰⁸ Außerdem lieferte das Präsidialdekret von 1999 in Art. 34 die erste rechtliche Definition einer Restaurierung: „Für die Zwecke dieses Kapitels versteht man unter einer Restaurierung den direkten Eingriff am Gut, mit dem seine materielle Unversehrtheit und die Wiederherstellung des Gutes sowie der Schutz und die Vermittlung seiner kulturellen Werte angestrebt werden. Handelt es sich um Liegenschaften in Gebieten, die aufgrund einschlägiger Rechtsvorschriften als erdbebengefährdet gelten, so umfasst die Restaurierung auch die baustatischen Eingriffe zur Sicherung der Struktur.“ („Ai fini del presente Capo, per restauro si intende l'intervento diretto sulla cosa volto a mantenere l'integrità materiale e ad assicurare la conservazione e la protezione dei suoi valori culturali. Nel caso di beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico in base alla normativa vigente il restauro comprende l'intervento di miglioramento strutturale“)⁴⁴⁰⁹

Die Debatte der Neunziger Jahre um eine Neufassung der Beziehungen zwischen Staat, Regionen und Kommunen führte schon sehr zeitnah zu einer weiteren wichtigen Neuerung in der italienischen Denkmalschutz-Gesetzgebung. So wurden mit dem Verfassungsgesetz L. c. Nr. 3/2001 die Artikel 114 bis 118 neu formuliert, in denen die Gesetzgebungskompetenz zwischen den unterschiedlichen staatlichen Ebenen geregelt ist. In der Denkmalpflege wurde die ausschließliche Gesetzgebungskompetenz des Staats festgestellt (Art. 117, Absatz 2), während die Aufwertung (*valorizzazione*) in die konkurrierende Gesetzgebung zwischen Staat und Regionen gestellt wurde (Art. 117, Abs. 3).⁴⁴¹⁰ Auf dieses Konzept wird noch kurz einzugehen sein.

Aufgrund dieser verfassungsrechtlichen Neuregelung wurde das gerade erst erlassene neue Denkmalrecht erneut überarbeitet und die heute noch geltende Regelung als gesetzesvertretendes Dekret d. l. Nr. 42/2004 erlassen – der nach dem Minister für Kulturgüter und kulturelle Aktivitäten (*Ministro dei beni e delle attività culturali*) Giuliano Urbani benannte „Codice Urbani“ oder „Kodex der Kultur- und Landschaftsgüter“ („Codice dei beni culturali e del paesaggio“).⁴⁴¹¹ In Art. 1, Abs. 1 nimmt das Denkmalpflegegesetz nun direkten Bezug auf Art. 9 der italienischen Verfassung und bekräftigt den Auftrag der Republik, „für den Schutz und die Aufwertung des kulturellen Erbes“ zu sorgen („In attuazione dell'articolo 9 della Costituzione la Repubblica tutela e valorizza il patrimonio culturale“). Laut Art. 2 ist unter „kulturellem Erbe“ nun die Gesamtheit der bisher getrennt aufgeführten schützenswerten Kultur- und Landschaftsgüter („beni culturali e [...] beni paesaggistici“, Art. 2, Abs. 1) zu verstehen; umfasst werden dabei sämtliche

4408 Ibid., S. 114 f.; https://it.wikipedia.org/wiki/Legislazione_italiana_dei_beni_culturali (Zugriff am 6. November 2021).

4409 Vgl. auch ibid., S. 114; in L. 42/2004 ist dieser Passus fast wortgleich enthalten in Art. 29, Abs. 4.

4410 Nach Art. 118 konnte der Staat außerdem spezielle Regelungen über das Einverständnis zwischen Staat und Regionen erlassen; vgl. zur Verfassungsreform ibid., S. 115–117.

4411 Vgl. zum Codice Urbani Masi 2020, S. 118–131.

auch bisher nach und nach erfassten Schutzgüter, d. h. als Kulturgüter vor allem „unbewegliche und bewegliche Sachen, die [...] künstlerisch, geschichtlich, archäologisch, volks- und völkerkundlich, archivalisch und bibliografisch von Interesse sind“ („Sono beni culturali le cose immobili e mobili che [...] presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico“, Art. 2, Abs. 2), als Landschaftsgüter vor allem „Liegenschaften und Flächen, die Ausdruck geschichtlicher, kultureller, natürlicher, morphologischer und ästhetischer Werte der Landschaft sind“ („Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all'articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio“, Art. 2, Abs. 3). In eigenen Abschnitten werden die für den Schutz der Kultur- (Zweiter Teil, Art. 10–130) und Landschaftsgüter (Dritter Teil, Art. 131–159) systematisch ausführliche Bestimmungen erlassen. Die dort vorgenommene nähere Definition der Schutzgüter (Art. 10 und 11 bzw. Art. 131 und 134) schließt u. a. auch die seit 1999 unter dem erweiterten Kulturgutbegriff zusammengefassten Schutzgüter wie beispielsweise Fotografie mit ein.

Den Schutz all dieser Güter, die in Art. 3 definierte „Tutela del patrimonio culturale“, überträgt die amtliche Übersetzung ins Deutsche (für die autonome Region Südtirol) als „Denkmalschutz“.⁴⁴¹² In Art. 1, Abs. 2 wird der verfassungsrechtliche Schutzauftrag an die Republik wie folgt begründet: „Der Schutz und die Aufwertung des kulturellen Erbes sollen das Verständnis für die Geschichte der nationalen Gemeinschaft und für ihre Heimat sowie die Kulturentwicklung fördern“ („La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura“). Unter der „Aufwertung“ ist dabei die denkmalgerechte Schaffung bester Voraussetzungen für die öffentliche Benutzung und Nutzung des Kulturerbes zu verstehen (Art. 6). Artikel 1 benennt im Einzelnen die Akteure, die die Erfüllung des Schutzauftrags gewährleisten müssen, nämlich der Staat, die Regionen, die Großstädte, die Provinzen und die Gemeinden (Art. 1, Abs. 3) sowie auch die „anderen öffentlichen Rechtsträger“ („Gli altri soggetti pubblici“, Art. 1, Abs. 4). Artikel 1, Absatz 5 ergänzt außerdem: „Private Eigentümer, Besitzer oder Inhaber von Gütern, die zum kulturellen Erbe gehören, sind zu deren Erhaltung verpflichtet; dies gilt auch für die offiziell anerkannten kirchlichen Einrichtungen“). Artikel 4, Absatz 1 ergänzt allerdings: „Um zu gewährleisten, dass die Schutzfunktion im Sinne von Artikel 118 der Verfassung einheitlich wahrgenommen wird, wird sie dem Ministerium für Kulturgüter und -aktivitäten [...] übertragen, das sie direkt wahrnimmt oder ihre Wahrnehmung durch Einvernehmens- oder Koordinierungsformen [...] den Regionen überträgt („Al fine di garantire l'esercizio unitario delle funzioni di tutela, ai sensi dell'articolo 118 della Costituzione, le funzioni stesse sono attribuite al Ministero per i beni e le attività culturali [...] che le esercita direttamente o ne può conferire l'esercizio alle regioni, tramite forme di intesa e coordinamento“).

4412 https://www.provinz.bz.it/kunst-kultur/denkmalpflege/downloads/LegID_2004_42_Denkmalchutz_Okt2020.pdf (Zugriff am 8. November 2021).

Im Übrigen wurde im Codice Urbani von 2004 die Substanz der bisherigen Regelungen und damit insbesondere die des Gesetzes Nr. 1089/1939 übernommen⁴⁴¹³ und dabei in der systematischen Anordnung erneut überarbeitet, wobei nun – wie dies in den bisherigen Ausführungen auch deutlich geworden ist – besonders großer Wert auf die Definition und Klärung grundsätzlicher Begriffe und eine vollständige und systematische Erfassung aller Regelungsbereiche gelegt wurde.⁴⁴¹⁴

Dies betrifft auch die in einem eigenen Abschnitt geregelten Erhaltungsmaßnahmen („Misure di conservazione“, Zweiter Teil, Abschnitt II, Art. 29–44). Laut Artikel 29 Abs. 1 soll die Erhaltung kulturellen Erbes „durch kohärente, koordinierte und programmierte Studien-, Vorbeugungs-, Instandhaltungs- und Restaurierungstätigkeit gewährleistet“ werden („La conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro“). Dabei soll Vorbeugung die weitestmögliche Vermeidung von Risikosituationen für Kulturgut bedeuten (Art. 29, Abs. 2); unter Instandhaltung sind dagegen „Eingriffe zu verstehen, mit denen der Zustand des Kulturgutes überprüft wird und die Integrität, die Funktionstüchtigkeit und die Eigenart des Gutes und seiner Bestandteile erhalten werden“ („Per manutenzione si intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell’integrità, dell’efficienza funzionale e dell’identità del bene e delle sue parti“, Art. 29, Abs. 3). Für die Restaurierung übernimmt der Codice Urbani von 2004 fast wortgleich die Formulierung des Dekrets d.l. Nr. 490/1999: „Unter Restaurierung ist der direkte Eingriff am Gut durch eine Reihe von Arbeiten zu verstehen, mit denen die materielle Unversehrtheit und die Wiederherstellung des Gutes sowie der Schutz und die Vermittlung seiner kulturellen Werte angestrebt werden. [...]“ („Per restauro si intende l’intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all’integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali. [...]“, Art. 29, Abs. 4), gefolgt vom Passus über die besonderen Maßnahmen in Erdbebengebieten, die ebenfalls bereits im Vorgängerdekret enthalten war. Der Qualitätssicherung für die Erhaltungsmaßnahmen durch Normierung dient der Folgeabsatz: „Das Ministerium legt, auch mit Hilfe der Regionen und in Zusammenarbeit mit den zuständigen Universitäten und Forschungsanstalten, Richtlinien, technische Vorschriften, Kriterien und Modelle für Eingriffe zur Erhaltung von Kulturgütern fest.“ („Il Ministero definisce, anche con il concorso delle regioni e con la collaborazione delle università e degli istituti di ricerca competenti, linee di indirizzo, norme tecniche, criteri e modelli di intervento in materia di conservazione dei beni culturali“, Art. 29, Abs. 5). Instandhaltungsarbeiten dürfen nur von qualifizierten Restauratoren durchgeführt werden (Art. 29, Abs. 6 mit Abs. 7).

4413 Vgl. zum veränderten Konzept des *Silenzio Assenso* Masi 2020, S. 122 f., zur *Dichiarazione dell’interesse culturale* bei der Veräußerung von Kulturgütern von privaten Eigentümern *ibid.*, S. 124–127 und zum veränderten Konzept des Landschaftsschutzes *ibid.*, S. 128–131.

4414 https://it.wikipedia.org/wiki/Codice_dei_beni_culturali_e_del_paesaggio (Zugriff am 10. November 2021).

Das Gesetzesdekret schafft außerdem die Grundlage für eine Regelung der Ausbildungsinhalte für Restauratoren (Abs. 8) und des diesbezüglichen Unterrichts, der auf Hochschulen beschränkt wird (Abs. 9, vgl. außerdem Abs. 9 bis und 10 f.). Die Durchführung von Restaurierungsarbeiten ohne Ermächtigung an Kulturgütern nach Art. 10 wird mit Haft- und Geldstrafen belegt (Art. 169).

Damit haben die Gesetze und Gesetzesdekrete seit dem frühen 20. Jahrhundert in Italien einen Rechtsrahmen geschaffen, der durch klare Vergabe von Zuständigkeiten und Beauftragungen und auch durch Strafen die Erhaltung von in öffentlichem oder privatem Besitz befindlichem Kulturgut gewährleistet und einen hohen Qualitätsstandard bei der Durchführung speziell von Restaurierungen anstrebt. Die Zuständigkeit liegt dabei insbesondere beim Ministerium für Kulturgüter und -aktivitäten (*Ministero per i beni e le attività culturali*) bzw. seit kurzem beim Kulturministerium (*Ministero della Cultura*) und den von ihm abhängigen, jeweils regional für einzelne Sparten des Denkmalschutzes zuständigen *Soprintendenze*.

Die wichtigsten Regelungen sind dabei der Schutz wichtiger Kulturgüter sowohl in öffentlicher als auch in privater Hand, deren Katalogisierung, die Pflicht zur Genehmigung von Restaurierungen beim Kulturministerium bzw. den *Soprintendenze*, die Möglichkeit zur Anordnung solcher Restaurierungen durch diese Behörden sowie das staatliche Vorkaufsrecht bei innerstaatlichen Veräußerungen oder Ausfuhren wichtiger Kulturgüter.

b) Konkretisierungen von Restaurierungsstandards: berufsständische Selbstverpflichtungen von Architekten und Restauratoren auf nationaler und internationaler Ebene im 20. Jahrhundert

Damit hatte das italienische Recht eine äußerst wirkungsmächtige Infrastruktur und elementare Schutzbestimmungen geschaffen, um das immense kulturelle Erbe Italiens zu bewahren und instandzuhalten. Allgemeine Standards für die korrekte Durchführung von Restaurierungen und dabei speziell zu den Fragen, wann ein struktureller Eingriff in den vorgefundenen Zustand von Denkmalen als legitimiert erscheint und inwiefern ein späterer Eingriff sichtbar und reversibel gehalten werden muss, haben diese nationalen Gesetze und Verordnungen jedoch nicht getroffen.

Tatsächlich sind solche Standards an anderer Stelle vereinbart worden, nämlich in Form berufsständischer Standardisierung und Selbstverpflichtungen von Architekten und Restauratoren. Eine erste solche Übereinkunft bildete das als „Charta der Restaurierung“ („Carta del restauro“) betitelte Abschlussvotum des 3. Kongresses der Italienischen Ingenieure und Architekten (3° Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani) aus dem Jahr 1883, das vom Historiker und Architekten Camillo Boito redigiert worden war. Darin sprachen die berufsständischen Vertreter Empfehlungen für Maximen aus, die für Restaurierungen gelten sollten. Sie wurden über Rundbriefe des Unterrichtsministeriums den Präfekten des Italienischen Königreichs zugesandt

und damit sowohl effektiv über ganz Italien verbreitet als auch in gewissem Maße verbindlich gemacht.⁴⁴¹⁵

Als Ziel der Maximen wurde die Aufrechterhaltung der Authentizität des Befunds architektonischer Denkmale („monumenti“) bezeichnet. Schützenswert sei diese nämlich, da solche Denkmale nicht nur dem Studium der Architektur, sondern auch als ganz wesentliche Quellen („documenti“) dienten, „um in allen seinen Teilen die Geschichte verschiedener Zeiten und verschiedener Völker zu illustrieren. Sie werden daher mit religiöser Gewissenhaftigkeit respektiert, als Quellen nämlich, bei denen auch nur eine leichte Modifikation, die sich den Anschein von Originalität gibt, zu einer Täuschung führt und Stück für Stück zu falschen Annahmen führen kann.“⁴⁴¹⁶

Somit wurde als erste Maxime festgelegt, dass architektonische Denkmale, „wenn es sich als unanfechtbar notwendig erwiesen hat, dass man an sie Hand anlegen muss, dass sie lieber konsolidiert als repariert werden, lieber repariert als restauriert und dass man dabei mit allem Bemühen die Hinzufügungen und Renovierungen sichtbar halten muss.“⁴⁴¹⁷ Es sollte also eine Art Minimalitätsgebot gelten: Maßnahmen sollten nur erfolgen, wenn sie unbedingt notwendig waren und dann so wenig invasiv wie möglich gestaltet werden. In bestimmten Konstellationen seien die baulichen Gründe für die „Schönheit, Einzigartigkeit und Poesie“ historischer Architekturen durch Zurückhaltung bei Erhaltungsmaßnahmen zu bewahren.⁴⁴¹⁸

Des Weiteren verordneten sich die Denkmalschützer ein Spekulationsverbot bzw. besser noch Kenntlichmachungsgebot für spätere Ergänzungen: Müsse aus unabweisbaren Gründen etwas hinzugefügt werden, was zuvor nie existiert hatte oder dessen ursprüngliche Form man nicht kenne, so müssten diese Hinzufügungen vom historischen Bestand formell deutlich abgesetzt werden, ohne diesen allerdings ästhetisch zu beeinträchtigen.⁴⁴¹⁹ Bei der Wiederherstellung bzw. Vollendung

4415 Charta del restauro (1883), transkribiert in: <https://denkmalpflege.tuwien.ac.at/wp-content/uploads/2014/11/Boito-Carta-del-restauro-1883-ital.-u.-engl..pdf> (Zugriff am 10. November 2021).

4416 „Considerando che i monumenti architettonici del passato, non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono, quali documenti essenzialiissimi, a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli, e perciò vanno rispettati con scrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate; [...]“, *ibid.*

4417 „1. I monumenti architettonici, quando sia dimostrata incontestabilmente la necessità di porvi mano, devono piuttosto venire consolidati che riparati, piuttosto riparati che restaurati, evitando in essi con ogni studio le aggiunte e le rinnovazioni“, *ibid.*

4418 „4. Nei monumenti, che traggono la bellezza, la singolarità, la poesia del loro aspetto dalla varietà dei marmi, dei mosaici, dei dipinti oppure dal colore della loro vecchiezza o delle circostanze pittoresche in cui si trovano, o perfino dallo stato rovinoso in cui giacciono, le opere di consolidamento, ridotte allo strettissimo indispensabile, non dovranno scemare possibilmente in nulla coteste ragioni intrinseche ed estrinseche di allettamento artistico“, *ibid.*

4419 „2. Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere con carattere diverso da quello del

zerstörter oder nicht fertiggestellter Dinge bzw. dem strukturell erforderlichen Austausch, bei dem man die Originalform nicht mit Sicherheit nachbilden könne, sei entweder augenfällig anderes Material oder schriftliche Bezeichnungen an den Bauteilen zu wählen – am besten mit dem Datum der Maßnahme.⁴⁴²⁰

Besondere Bedeutung für Denkmale wie den Kircheninnenraum von S. Pietro hat die fünfte Maxime: Danach seien auch „Hinzufügungen und Modifikationen, die in unterschiedlichen Epochen dem Ursprungsbau eingefügt wurden“ ihrerseits wie schützenswerte Denkmale zu behandeln. Eine Ausnahme würden nur minderwertige und gleichzeitig den Ursprungsbau beeinträchtigende Veränderungen; in diesem Falle wäre eine Entfernung der Veränderungen zumindest zu überdenken.⁴⁴²¹ Es herrschte also ein Stilnivellierungs- oder Rückrestaurierungsverbot, das versuchte, einen Bau auf eine bestimmte historische Epoche hin zurückzutransformieren.

Der Ursprungszustand wie auch der Fortgang der Arbeiten sei fotografisch zu dokumentieren und die Fotografien beim *Ministero della pubblica istruzione* aufzubewahren.⁴⁴²² Außerdem sei in dem restaurierten Denkmal ein Stein einzubringen, der das Datum und die Hauptarbeiten der Restaurierung dokumentiere.⁴⁴²³

monumento, avvertendo che, possibilmente, nell'apparenza prospettica le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico“, *ibid.*

4420 „3. Quando si tratti invece di compiere cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter più durare in opera, e quando non di meno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa, o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicché neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno. Nei monumenti dell'antichità o in altri, ove sia notevole la importanza propriamente archeologica, le parti di compimento indispensabili alla solidità e alla conservazione dovrebbero essere lasciate coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici dell'abbozzo, anche quando non appariscano altro che la continuazione od il sicuro riscontro di altre parti anche sagomate ed ornate“, *ibid.*

4421 „5. Saranno considerate per monumenti, e trattate come tali, quelle aggiunte o modificazioni che in diverse epoche fossero state introdotte nell'edificio primitivo, salvo il caso in cui, avendo un'importanza artistica e storica manifestamente minore dell'edificio stesso e nel medesimo tempo svisando e smascherando alcune parti notevoli di esso, si ha da consigliare la rimozione o la distruzione di tali modificazioni o aggiunte. In tutti i casi nei quali sia possibile, o ne valga la spesa, le opere di cui si parla verranno serbate, o nel loro insieme o in alcune parti essenziali, possibilmente accanto al monumento da cui furono rimosse“, *ibid.*

4422 „6. Dovranno eseguirsi, innanzi di por mano ad opere anche piccole di riparazione o di restauro, le fotografie del monumento, poi di mano in mano le fotografie dei principali stati del lavoro, e finalmente le fotografie del lavoro compiuto. Questa serie di fotografie sarà trasmessa al Ministero della pubblica istruzione insieme con i disegni delle piante degli alzati e dei dettagli e, occorrendo, cogli acquarelli colorati, ove figurino con evidente chiarezza tutte le opere conservate, consolidate, rifatte, rinnovate, modificate, rimosse o distrutte. Un resoconto preciso e metodico delle ragioni e del procedimento delle opere e delle variazioni di ogni specie accompagnerà i disegni e le fotografie. Una copia di tutti i documenti ora indicati dovrà rimanere depositata presso le fabbricche delle chiese restaurate, o presso l'ufficio incaricato della custodia del monumento restaurato“, *ibid.*

4423 „6. Dovranno eseguirsi, innanzi di por mano ad opere anche piccole di riparazione o di restauro, le fotografie del monumento, poi di mano in mano le fotografie dei principali

Die „Charta der Restaurierung“ von 1883 bestätigt damit teilweise das von Luigi Manari in S. Pietro eingeführte Denkmalschutzparadigma, entwickelt es jedoch auch entschieden weiter. So fand sich schon bei Manaris restauratorischen Eingriffen und seinen theoretischen Überlegungen das Konzept einer Erhaltung sämtlicher historischer Schichtungen. Während Manari jedoch an Stellen, an denen die historische Schicht verschwunden war, die verlorene Gestaltung auch durch mimetische Restaurierungen – also teilweise Erfindungen im vermuteten historischen stilistischen Gewand – evozierte, fordert die „Charta del restauro“ nun, spätere Hinzufügungen, die auf Spekulation angewiesen sind, um der Erhaltung der Authentizität und speziell des Quellencharakters einer Architektur willen unbedingt kenntlich zu machen. Für eine solche Restaurierung findet sich im italienischen Wissenschaftsraum auch der Begriff der „philologischen“ Herangehensweise.⁴⁴²⁴ Da die Charta darüber hinaus auch auf die Unabwendbarkeit restauratorischer Eingriffe zu deren Legitimität abstellt, erscheint es fraglich, ob die Wiederherstellung verlorener malerischer Ausstattungen nach der „Charta del restauro“ von 1883 überhaupt statthaft erscheinen können. Auch fehlt die Dokumentation der Eingriffe durch Inschrift im Kircheninnenraum von S. Pietro. Die durch die Charta nun verbindlich gemachte fotografische Dokumentation, die bereits Eugène Viollet-le-Duc gefordert hatte, hatte zu Manaris Zeit noch nicht stattgefunden.

1931 beschloss der Erste Internationale Kongress von Architekten und Denkmalpflegern (First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments) die „Charta von Athen zur Restaurierung historischer Dokumente“. ⁴⁴²⁵ Kern des Dokuments waren sieben Resolutionen, die das Dokument selbst als „Carta del restauro“ bezeichnete: die Errichtung internationaler Organisationen für Restaurierungen, die fachliche Diskussion geplanter Restaurierungen vor ihrer Durchführung, „um Fehler zu vermeiden, die einen Verlust von Charakter und historischen Werten für die Strukturen verursachen“ („Proposed Restoration projects are to be subjected to knowledgeable criticism to prevent mistakes which will cause loss of character and historical values to the structures“). Die Nationalstaaten werden aufgefordert, Probleme der Restaurierung durch entsprechende Gesetze zu lösen (Italien war in diesem Punkt allerdings Vorreiter), Ausgrabungen, die nicht unmittelbar restauriert werden, seien zu ihrem Schutz wieder zu vergraben, bei

stati del lavoro, e finalmente le fotografie del lavoro compiuto. Questa serie di fotografie sarà trasmessa al Ministero della pubblica istruzione insieme con i disegni delle piante degli alzati e dei dettagli e, occorrendo, cogli acquarelli colorati, ove figurino con evidente chiarezza tutte le opere conservate, consolidate, rifatte, rinnovate, modificate, rimosse o distrutte. Un resoconto preciso e metodico delle ragioni e del procedimento delle opere e delle variazioni di ogni specie accompagnerà i disegni e le fotografie. Una copia di tutti i documenti ora indicati dovrà rimanere depositata presso le fabbricche delle chiese restaurate, o presso l'ufficio incaricato della custodia del monumento restaurato“, *ibid.*

4424 Vgl. Passalacqua 2014, S. 209 und Porfiri 2014, S. 223.

4425 [https://en.wikipedia.org/wiki/Athens_Charter_\(preservation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Athens_Charter_(preservation)) (Zugriff am 10. November 2021). Text in: <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments> (Zugriff am 10. November 2021).

den Restaurierungen seien moderne Techniken und Materialien zu verwenden, historische Stätten seien streng zu bewachen und ihre Umgebung zu schützen. Die Charta von Athen führte daraufhin generelle Leitlinien zur Durchführung von Restaurierungen auf, wobei erneut die Bewahrung der historischen Authentizität und der Respekt gegenüber allen historischen Schichtungen betont wurde.⁴⁴²⁶

Nachdem 1954 die Haager Konvention infolge der massiven Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs einen gewissen Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten formuliert hatte,⁴⁴²⁷ wurden selbstverpflichtenden Maximen der Restaurateure 1964 in der Charta von Venedig fortentwickelt. Betitelt wurde das Dokument als „Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche)“ („International Charter for the Conservation And Restoration of Monuments and Sites“). Bezeichnenderweise erfolgte diese bahnbrechende und auch heute noch maßgebliche Weiterentwicklung internationalen Denkmalschutzes auf einem in Italien stattfindenden Kongress, nachdem dieses Land bereits bei der oben geschilderten Entwicklung des Denkmalschutzes im internationalen Vergleich zeitlich wie inhaltlich eine Vorreiterstellung eingenommen hatte. Dabei handelte es sich um den Zweiten Internationalen Kongress der Architekten und Denkmalpfleger, der vom 25. bis zum 31. Mai 1964 in Venedig getagt hatte. Der ursprünglich englische und französische Text wurde 1965 vom nun neu gegründeten International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) – einem internationalen Rat für Denkmalpflege mit dem Status einer Nichtregierungsorganisation – angenommen und wird hier in der 1989 beschlossenen deutschen Fassung analysiert.⁴⁴²⁸

Nach der Präambel der Charta von Venedig seien Denkmale „lebendige Zeugnisse jahrhundertealter Traditionen der Völker“, die „eine geistige Botschaft der Vergangenheit“ vermittelten. Sie seien gemeinsames Erbe der Menschheit, „die sich der universellen Geltung menschlicher Werte mehr und mehr bewußt wird“. Erneut wird daraufhin der Wert von Authentizität betont, die es durch „Konservierung und Restaurierung“ zu erhalten gelte: Die Menschheit habe gegenüber den Folgegenerationen die gemeinsame „Verpflichtung, ihnen die Denkmäler im ganzen Reichtum ihrer Authentizität weiterzugeben.“ Im Folgenden würden nun

4426 „I. – Doctrines. General Principles. [...] When, as the result of decay or destruction, restoration appears to be indispensable, it recommends that the historic and artistic work of the past should be respected, without excluding the style of any given period“, zit. nach ibid.

4427 Text in: https://denkmalpflege.tuwien.ac.at/wp-content/uploads/2019/11/1954-Unesco_HK-1.pdf (Zugriff am 10. November 2021).

4428 Alle Daten außer dem Gründungsdatum des ICOMOS nach dem Text der Charta in: https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2017/03/1989-Charta_von_Venedig.pdf (Zugriff am 19. September 2021), bzw. https://denkmalpflege.tuwien.ac.at/wp-content/uploads/2016/05/1964-Charta_von_Venedig.pdf (Zugriff am 10. November 2021). Dabei handelt es sich um eine 1989 durch die Präsidenten der Nationalkomitees der deutschsprachigen Länder unterzeichnete Übersetzung des französischen und deutschen Originaltexts. Vgl. zur Charta von Venedig Hubel 2019, S. 148–150 sowie https://de.wikipedia.org/wiki/Charta_von_Venedig (Zugriff am 10. November 2021).

die Grundsätze für die Konservierung und Restaurierung „auf internationaler Ebene formuliert [...] wobei jedes Land für die Anwendung im Rahmen seiner Kultur und seiner Tradition verantwortlich ist“.

Statt der zunehmend elaborierten und verfeinerten Definitionen der italienischen Denkmalschutzgesetzgebung wird bei der sehr weiten Definition des Denkmalbegriffs in Artikel 1 der Charta von Venedig lediglich festgehalten, dass „das einzelne Denkmal“ ebenso erfasst sein soll wie „das städtische oder ländliche Ensemble (Denkmalbereich), das von einer ihm eigentümlichen Kultur, einer bezeichnenden Entwicklung oder einem historischen Ereignis Zeugnis ablegt“. Denkmale seien außerdem „große künstlerische Schöpfungen“ ebenso wie „bescheidene Werke, die im Lauf der Zeit eine kulturelle Bedeutung bekommen haben“.

Ähnlich allgemein wird in Artikel 3 nach einem relativ nichtssagenden Artikel 2 über die Definition von Konservierung und Restaurierung das Ziel dieser Maßnahmen formuliert: „Ziel der Konservierung und Restaurierung von Denkmälern ist ebenso die Erhaltung des Kunstwerks wie die Bewahrung des geschichtlichen Zeugnisses“.

In den folgenden Artikeln (4–8) werden daraufhin Regelungen zur Erhaltung von Denkmalen getroffen. Von besonderer Bedeutung ist dabei insbesondere Artikel 5: „Die Erhaltung der Denkmäler wird immer begünstigt durch eine der Gesellschaft nützliche Funktion. Ein solcher Gebrauch ist daher wünschenswert, darf aber Struktur und Gestalt der Denkmäler nicht verändern. Nur innerhalb dieser Grenzen können durch die Entwicklung gesellschaftlicher Ansprüche und durch Nutzungsänderungen bedingte Eingriffe geplant und bewilligt werden.“ Mit diesem Grundsatz der Fortnutzungspriorität wird einerseits für legitim befunden, Denkmale zu verändern, um so ihren dauernden Gebrauch und damit gleichzeitig überhaupt erst ihre Erhaltung zu gewährleisten. Andererseits werden derartigen Umgestaltungen mit dem unbedingten Erhalt von „Struktur und Gestalt“ auch Grenzen gesetzt.

Zu erhalten ist nach Artikel 6 außerdem der Umraum eines Denkmals: „Zur Erhaltung eines Denkmals gehört die Bewahrung eines seinem Maßstab entsprechenden Rahmens. Wenn die überlieferte Umgebung noch vorhanden ist, muss sie erhalten werden und es verbietet sich jede neue Baumaßnahme, jede Zerstörung, jede Umgestaltung, die das Zusammenwirken von Bauvolumen und Farbigkeit verändern könnte.“

Die um 1800 erfolgten Translozierungen von Denkmalen aus S. Pietro in Perugia müssen nach Artikel 7 als heutzutage ausgeschlossen gelten, wobei erneut auf den Quellencharakter eines Denkmals verwiesen wird: „Das Denkmal ist untrennbar mit der Geschichte verbunden, von der es Zeugnis ablegt, sowie mit der Umgebung, zu der es gehört. Demzufolge kann eine Translozierung des ganzen Denkmals oder eines Teiles nur dann geduldet werden, wenn dies zu seinem Schutz unbedingt erforderlich ist oder bedeutende nationale oder internationale Interessen dies rechtfertigen.“ Damit ist das von Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy in den Briefen an Miranda von 1796 entwickelte Prinzip der Verbindung eines Denkmals mit seiner historischen Umgebung und das damit

einhergehende Translozierungsverbot heutzutage fester Bestandteil des internationalen Denkmalschutzes.

Nach Artikel 8 wirkt die Kircheninnenraumgestaltung von S. Pietro darüber hinaus als Ganzes in ihrem räumlichen Zusammenhang geschützt: „Werke der Bildhauerei, der Malerei oder der dekorativen Ausstattung, die integraler Bestandteil eines Denkmals sind, dürfen von ihm nicht getrennt werden; es sei denn, diese Maßnahme ist die einzige Möglichkeit, deren Erhaltung zu sichern.“

Relativ ähnlich zur „Carta del restauro“ von 1883 sind in Artikel 9 Ziele und Ausgestaltung von Restaurierungen definiert, die im Übrigen – ganz im Sinne des bereits 1883 formulierten Minimalitätsgebots – „Ausnahmecharakter“ behalten sollten: „Ihr Ziel ist es, die ästhetischen und historischen Werte des Denkmals zu bewahren und zu erschließen. Sie gründet sich auf die Respektierung des überlieferten Bestandes und auf authentische Dokumente. Sie findet dort ihre Grenze, wo die Hypothese beginnt. Wenn es aus ästhetischen oder technischen Gründen notwendig ist, etwas wiederherzustellen, von dem man nicht weiß, wie es ausgesehen hat, wird sich das ergänzende Werk von der bestehenden Komposition abheben und den Stempel unserer Zeit tragen. Zu einer Restaurierung gehören vorbereitende und begleitende archäologische, kunst- und geschichtswissenschaftliche Untersuchungen.“ Damit wird also sowohl das Spekulationsverbot bzw. besser noch Kenntlichmachungsgebot späterer Ergänzungen aus der Erklärung von 1883 bekräftigt, wie zusätzlich ein begleitendes Forschungsgebot begründet. Bei der Restaurierung können grundsätzlich auch überlegene moderne Techniken eingesetzt werden (Art. 10). Wie auch schon 1883 gefordert, müssen moderne Ergänzungen sich einerseits „harmonisch einfügen“ (Art. 12, vgl. auch Art. 13), andererseits aber ästhetisch vom historischen Befund abgesetzt werden, um „den Wert des Denkmals als Kunst- und Geschichtsdokument nicht verfälsch[en]“ (Art. 12).

Ebenfalls ganz ähnlich wie die „Carta del restauro“ von 1883 fordert die Charta von Venedig in Artikel 11, das historische Gewordensein von Bauten mit all ihren Zeitschichten zu respektieren und lehnt eine Rückrestaurierung bzw. eine Stilnivellierung, wie sie insbesondere Giorgio Vasari praktiziert hatte, ab: „Die Beiträge aller Epochen zu einem Denkmal müssen respektiert werden: Stileinheit ist kein Restaurierungsziel. Wenn ein Werk verschiedene sich überlagernde Zustände aufweist, ist eine Aufdeckung verdeckter Zustände nur dann gerechtfertigt, wenn das zu Entfernende von geringer Bedeutung ist, wenn der aufzudeckende Bestand von hervorragendem historischen [sic], wissenschaftlichen [sic] oder ästhetischen [sic] Wert ist und wenn sein Erhaltungszustand die Maßnahme rechtfertigt. Das Urteil über den Wert der zur Diskussion stehenden Zustände und die Entscheidung darüber, was beseitigt werden darf, dürfen nicht allein von dem für das Projekt Verantwortlichen abhängen.“

Ein analoges Vorgehen fordert die Charta von Venedig außerdem für Denkmalsbereiche (Art. 14). Bei Ausgrabungen sei der wissenschaftliche Standard und ein Vorgehen gemäß der Unesco-Empfehlung von 1956 einzuhalten (Art. 15, Abs. 1). Des Weiteren heißt es: „Erhaltung und Erschließung der Ausgrabungsstätten sowie die notwendigen Maßnahmen zum dauernden Schutz der Architekturelemente und

Fundstücke sind zu gewährleisten. Außerdem muß alles getan werden, um das Verständnis für das ausgegrabene Denkmal zu erleichtern, ohne dessen Aussagewert zu verfälschen“ (Art. 15, Abs. 2). Rekonstruktionsarbeiten und damit Spekulationen seien abgesehen von der Anastylose, also dem Wiederausammenfügen vorhandener Teile, unzulässig, neue „Integrationselemente müssen immer erkennbar sein und sollen sich auf das Minimum beschränken, das zur Erhaltung des Bestandes und zur Wiederherstellung des Formzusammenhangs notwendig ist.“ (Art. 15, Abs. 3).

Abschließend werden zu allen Eingriffen umfangreiche Dokumentationspflichten festgelegt und dabei das Dokumentationsgebot der „Carta del restauro“ von 1883 noch einmal erweitert: „Alle Arbeiten der Konservierung, Restaurierung und archäologischen Ausgrabungen müssen immer von der Erstellung einer genauen Dokumentation in Form analytischer und kritischer Berichte, Zeichnungen und Photographien begleitet sein. Alle Arbeitsphasen sind hier zu verzeichnen: Freilegung, Bestandssicherung, Wiederherstellung und Integration sowie alle im Zuge der Arbeiten festgestellten technischen und formalen Elemente. Diese Dokumentation ist im Archiv einer öffentlichen Institution zu hinterlegen und der Wissenschaft zugänglich zu machen. Eine Veröffentlichung wird empfohlen“ (Art. 16).

Erstaunlich ist allerdings, dass einer der wichtigsten Grundsätze moderner Denkmalpflege in diesem auch heute noch maßgeblichen Dokument fehlt, nämlich der Grundsatz der Reversibilität. Grundsätzlich wird in jüngerer Zeit sowohl bei der Restaurierung von Gemälden und Plastiken als auch beim Umgang mit Architekturen und speziell von Kircheninnenräumen angestrebt, dass sämtliche restauratorische Veränderungen rückgängig gemacht werden können – von der Möglichkeit zur Abnahme restaurierender Farbschichten bis hin zur Einlagerung entfernter Kirchenbänke. Fraglich ist allerdings, ob es sich bei diesem Paradigma nicht – mit Michael Petzet gesprochen – um ein Feigenblatt, bzw. bis zu einem gewissen Grad schlechterdings um eine Unmöglichkeit handelt – schließlich würde, selbst wenn mit einer späteren Transformation eine frühere rückgängig gemacht würde, immer ein neuer Zustand geschaffen werden.⁴⁴²⁹

Die Reglementierung zur Restaurierung von Bildwerken hat bisher nicht denselben Grad internationaler Verbindlichkeit erreicht wie jener historischer Bauten und Ensembles.⁴⁴³⁰ Es existieren allerdings „Grundsätze für die Erhaltung und Konservierung/Restaurierung von Wandmalereien“ des ICOMOS, die die 4. Generalversammlung des ICOMOS 2003 in Victoria Falls beschlossen hatte, und mit der für diesen Bereich „grundsätzliche und allgemein anwendbare Prinzipien und Methoden“ festgehalten werden sollen.⁴⁴³¹ In der Einführung ruft das Dokument außerdem weitere Regelungen in Erinnerung, die für die Erhaltung von Wandmalereien einschlägig sind und auf denen die „Grundsätze für die Erhaltung und

4429 Vgl. zur Problematik der Reversibilität in der Denkmalpflege Petzet 1992a, 1992b, 1993 und 2013, S. 82–84 sowie Emmerling 1992.

4430 Weitere Vorschriften und Vereinbarungen über die Durchführung von Restaurierungen sind zusammengetragen in: <https://www.restauratoren.de/beruf/grundsatzpapiere/> (Zugriff am 10. November 2021).

4431 ICOMOS Deutschland et al. 2012, S. 189–198, zit. nach S. 189.

Konservierung/Restaurierung von Wandmalereien“ von 2003 aufbauen, nämlich neben der Charta von Venedig auch die „Erklärung von Amsterdam (1975), die das Konzept der ganzheitlichen Konservierung einführt, und das Nara Dokument zur Authentizität (1994), das sich mit kultureller Vielfalt und Verschiedenheit befasst“ sowie die berufsständischen Regelungen wie „der Ethik-Kodex von ICOM-CC (1984), das Dokument von Pavia (1997) und die beruflichen Richtlinien von E. C. C. O. (1997)“ (also der European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations) – Dokumente, auf die in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen werden kann.

Neben weiteren vertiefenden Regelungen bekräftigen die „Grundsätze“ in Bezug auf Wandmalereien das Translozierungsverbot (Einführung). Sie fordern von Staaten die Katalogisierung, die gesetzliche Unterschutzstellung, die staatliche Förderung ihrer Erforschung, das Monitoring und die gesellschaftliche Vermittlung von Wandmalereien, die Verbindlichmachung der Genehmigungspflicht bei Eingriffen, die Prüfung der Auswirkungen baulicher Eingriffe auf die Wandmalerei sowie „besondere Anstrengungen [...], um die kultische Funktion sakraler Malereien zu respektieren, ohne dabei deren Authentizität zu beeinträchtigen“ (Art. 1). Gefordert werden vor jeglichen Konservierungsprojekten breitestmögliche wissenschaftliche Untersuchungen (Art. 2), umfassende begleitende Dokumentationsprogramme im Sinne der Charta von Venedig sowie deren Zugänglichmachung, verbunden mit einer Empfehlung von deren Veröffentlichung (Art. 3). Die „Grundsätze“ rufen des Weiteren zu präventiver Konservierung mit Schwerpunkt Monitoring und Instandhaltung des jeweiligen Gebäudes zur Minimierung von Zerfall und der Vermeidung unnötiger konservatorischer Eingriffe auf (Art. 4).

In Artikel 5 werden Detailregelungen für konservatorische oder restauratorische Maßnahmen getroffen. Für sie gilt das Minimalitätsgebot, „um jeden Verlust an materieller und malerischer Authentizität zu vermeiden“. Möglichst zur Schau gestellt werden sollen „exemplarische Befundstellen mit der Schichtenabfolgen [...] als sichtbare Zeugnisse für die Geschichte der Malereien. Die Spuren natürlicher Alterung sollen als Zeugnis der Zeit respektiert werden [...]. Ältere Restaurierungen, Hinzufügungen und Übermalungen gehören zur Geschichte einer Wandmalerei.“

Zur Wahl der technischen Mittel heißt es in Artikel 5: „Alle Materialien und Methoden, die bei Konservierung und Restaurierung von Wandmalerei verwendet werden, sollen in Hinblick auf die mögliche Wiederholbarkeit der Maßnahme ausgewählt werden.“ Neue Techniken und Methoden sind grundsätzlich zulässig, aufgrund der Nichtabschätzbarkeit ihrer Langzeitauswirkungen sind jedoch traditionelle Mittel vorzuziehen.

Viel detaillierter als die bisherigen Bestimmungen beim Umgang mit Bauten sind die in Artikel 5 getroffenen Vorschriften zur Ergänzung beschädigter Malereien im Zuge einer Restaurierung: „Die Restaurierung will die Wahrnehmbarkeit von Form und Inhalt einer Wandmalerei verbessern und zugleich das Original und seine Geschichte respektieren. Ästhetisch begründete Ergänzungen tragen dazu bei, die Sichtbarkeit von Schäden zu verringern. Sie sollen im Allgemeinen auf nicht originalem Material ausgeführt werden. Retuschen und Rekonstruktionen sollen

sich durch die Materialwahl und die Art der Ausführung eindeutig vom Original unterscheiden. Alle Hinzufügungen sollen sich wieder leicht entfernen lassen. Übermalungen sind grundsätzlich zu vermeiden.“ Damit wird für Wandmalereien die Zulässigkeit restaurativer Ergänzungen mit dem Ziel einer Verbesserung der Rezeption eines beschädigten Bilds bekräftigt, wobei jedoch auch hier weiterhin das Spekulationsverbot bzw. besser noch Kenntlichmachungsgebot gelten soll. Im Gegensatz zur Charta von Venedig wird dabei außerdem das Reversibilitätsgebot festgehalten.

Diese Vorschrift bildet im Übrigen einen deutlichen Gegensatz zum Vorgehen Manaris. Zwar wird das Ziel der Verbesserung der Wahrnehmbarkeit von beschädigten Wandmalereien im Zuge einer Restaurierung bekräftigt und in diesem Zuge auch Ergänzungen befürwortet. Während Manari jedoch den ästhetischen Eindruck bzw. die Wiederherstellung der Schönheit vergangener Malereien in den Vordergrund gestellt und daher bei den Seitenschiffgewölben auch großflächige spekulative Restaurierungen durchgeführt hatte, die den ursprünglichen ästhetischen Gesamteindruck der von ihm als schön empfundenen Freskenausmalungen evozieren sollten, gilt nun jedoch auch hier das Paradigma der Authentizität und in diesem Zuge das Kenntlichmachungsgebot späterer Ergänzungen.

Freilegungen verdeckter Wandmalereien sind grundsätzlich möglich, jedoch verantwortungsvoll mit Blick auf das, was dabei verlorengehen könnte, zu handhaben. Die „Rekonstruktion von dekorativen Wandmalereien oder Farbfassungen auf Architekturoberflächen“ ist als „Teil eines Programms der Konservierung und Restaurierung“ grundsätzlich zulässig, denn: „Eine gut dokumentierte und professionell ausgeführte Rekonstruktion mit traditionellen Materialien und Techniken kann die Erinnerung an das einstige Aussehen von Fassaden und Innenräumen bewahren.“

Abschließend hält Art. 5 der „Grundsätze“ fest, dass Konservierungs- und Restaurierungsprojekte genehmigungspflichtig und unter systematischer Vermeidung von Interessenskonflikten durchgeführt werden sollen.

Artikel 6 erlaubt Notmaßnahmen und dabei auch die Abnahme von Wandmalereien – als „gefährliche, drastische und irreversible Maßnahmen, die massiv in die physikalische Zusammensetzung, die materielle Struktur und die ästhetischen Merkmale von Wandmalereien eingreifen“ sollen sie jedoch nur auf den „äußersten Notfall“ beschränkt sein. Außerdem wird in den „Grundsätzen“ die weitere Erforschung der Wandmalerei und ihrer Erhaltung (Art. 7), die professionelle Ausbildung von Restauratoren (Art. 8), die Beschränkung der Durchführung von Restaurierungen auf diese Berufsgruppe (Art. 9) sowie eine Vertiefung der Internationalen Zusammenarbeit (Art. 10) beschrieben.

Neben derartigen, durch gremienbasierte Entscheidungsfindung legitimierten Standards ist außerdem der Einfluss von Forscherinnen und Forschern zu berücksichtigen, die Vorschläge zur angemessenen Vorgehensweise bei Restaurierungen als Beiträge zur Forschungsliteratur publizieren und dabei versuchen, mit der Autorität des plausiblen Arguments bzw. Modells zu überzeugen. So zitiert etwa Paola Passalacqua die Restaurierungsexperten Bruno Zanardi, Sebastiano Sciuti

und Cesare Brandi und nicht etwa die Standards der ohnehin nur für Wandmale-reien einschlägigen ICOMOS-Grundsätze, um Standards für die Beurteilung der Restaurierungen des 19. und 20. Jahrhunderts der Leinwandbilder des Antonio Vassilacchi im Kircheninneren von S. Pietro zu ermitteln.⁴⁴³²

c) Bestandserhaltende Restaurierung, Erkundung und Erschließung, funktionale Restitution und Fortentwicklung – Analyse der Transformationen des Kircheninnenraums im 20. und frühen 21. Jahrhundert

Fraglich ist nun, wie die in S. Pietro im 20. Jahrhundert durchgeführten Maßnahmen im Kontext der staatlichen Gesetzgebung und der internationalen Standardisierung und Selbstverpflichtung durch die Restaurateure beurteilt werden müssen.

Ob alle Restaurierungen im Kircheninnenraum von S. Pietro mit der Genehmigung der Soprintendenza durchgeführt wurden, kann an dieser Stelle nicht beurteilt werden. Es ist aber davon auszugehen, zumal ja beispielsweise die umfassende Kirchenrestaurierung von 1959–1966 durch die Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell’Umbria durchgeführt und durch ihren Leiter, den Architekten Gisberto Martelli, koordiniert wurde.

Ähnlich scheint es sich bei der Restaurierung der Leinwandbilder von Antonio Vassilacchi an den Hochschiffwänden von S. Pietro zu verhalten. So beendete der Maler Ulisse Ribustini die Unterfütterung und malerische Restaurierung der Wiederauferstehung Christi im Jahr 1904, deren Auftrag vom „Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell’Umbria“ stammte.⁴⁴³³ Im Jahrhundert zuvor hatte er ähnliche Arbeiten seit 1882 noch direkt im Auftrag und auf Rechnung des Klosters S. Pietro absolviert.⁴⁴³⁴ Als die Arbeiten 1916 fortgesetzt wurden, trat sein Neffe Giuseppe Ribustini an die Stelle des inzwischen betagten Malereiprofessors. Er arbeitete nun ebenfalls im staatlichen Auftrag der Soprintendenza, und daher auch mit einem gegenüber den bisherigen Restaurierungen der Aliense-Bilder veränderten Restaurierungskonzept. An die Stelle der Wiederherstellung der früheren Pracht der Bilder auch durch stilangleichende Erfindungen im Bereich von *Lacunae* trat nun – in den Worten von Passalacqua – ein „philologisches Interesse“ an der ursprünglichen Malerei von Aliense, was zum Teil auch zur Entfernung von im Zuge späterer Restaurierungskampagnen hinzugefügten derartigen Erfindungen durch Giuseppe Ribustini führte. Im technischen Bereich waren die Restaurierungen Ulisse Ribustinis jedoch bereits weit fortgeschritten gewesen, und es ist laut Paola Passalacqua anzunehmen, dass er diese Techniken seinem Neffen vermittelt haben wird.⁴⁴³⁵

4432 S. u. Fn. 4444; vgl. als weiteres Beispiel auch Nicolaus 1998 mit umfangreicher Bibliographie.

4433 S. o. Fn. 4118.

4434 S. o. S. 1273 ff.

4435 Passalacqua 2014, S. 309. S. zu den stilangleichenden Restaurierungen im 18. Jahrhundert außerdem oben Fn. 3949.

Auch die Restaurierung des Chorgestühls von 1938–1939 zur Abwendung einer die gesamte Kirche bedrohenden Termitengefahr scheint allen gesetzlichen und standesrechtlichen Anforderungen voll genügt zu haben. Darauf verweist schon ihre Finanzierung durch das für die *Soprintendenze* zuständigen *Ministero dell'Educazione Nazionale*. Die historische Authentizität aller Objekte wurde gewahrt, und das nicht nur in Bezug auf das vollständig wiederhergestellte Chorgestühl, sondern auch auf den Bodenbelag des Sanktuariums, der in diesem Zuge nicht, wie es beispielsweise in deutschen Kirchen bei ähnlichen Restaurierungen oft geschieht, durch neue Bodenplatten ersetzt wurde. Vielmehr wurden die zuvor vollständig entfernten Beläge originalgetreu wiederhergestellt.

Die einzige sichtbare Veränderung der Restaurierungskampagne von 1938–1939 ist die dauerhafte Entfernung der Lünette des Giannicola di Paolo aus dem Chorhaupt und damit die Zerstörung einer späteren Zeitschichtung. Womöglich war den Restaurateuren gar nicht bewusst, dass die Anbringung der Lünette Bestandteil der Transformationskampagne des Abts Penna aus der Mitte des 18. Jahrhunderts gewesen war, da die Lünette angesichts des Abrisses ihres ursprünglichen Anbringungsorts, der Cappella Ranieri aB (ursprünglich bezeichnet als Cappella Leona/Pantasilea), nun neu alloziert werden musste (Abb. 155). Man mag die dauerhafte Entfernung der Lünette jedoch als gerechtfertigt ansehen, da hierdurch wieder der Blick auf das Fresko des Hauptmanns von Kafarnaum und damit auf einen Teil der malerischen Ausstattung von 1591–1609 freigegeben wurde und die Lünette durch ihre zwischenzeitliche Anbringung im ebenfalls lünettenförmigen Feld über der Zugangstür von S. Pietro weiterhin als Bestandteil der Ausstattung von S. Pietro sichtbar blieb.

Interessant muss an dieser Stelle erscheinen, dass man es um 2006, als die Lünette wohl aufgrund von Witterungsschäden durch die neue Anbringung am Außenbau restauriert und dauerhaft entfernt werden musste, für nötig befand, die erst um 1938 geschaffene Disposition durch die Anbringung einer Kopie dauerhaft zu bewahren. Fraglich ist, ob sich die Akteure 2006 der Tatsache bewusst waren, wie rezent die Anbringung der Lünette über der Eingangstür war und ob sie glaubten, durch die Anfertigung der Kopie eine noch viel ältere Disposition zu bewahren.

Dies ruft die sowohl im Codice Urbani als auch in der „Carta del restauro“ und der Charta von Venedig betonte Notwendigkeit einer Dokumentation von Restaurierungen in Erinnerung, die durch Fotografien, schriftliches Material und vorzugsweise auch durch die Anbringung einer Inschrift in der Kirche erfolgen sollte. In S. Pietro kam es jedoch bei allen Umgestaltungsmaßnahmen weder zu einer solchen Dokumentation im Kircheninneren noch sind der Umfang und die Datierung der einzelnen Umgestaltungsmaßnahmen in der Kirche oder der Fondazione agraria hinterlegt. Dokumentiert sind die Restaurierungen lediglich über Fotografien in der im Archiv der Soprintendenza beim Archivio di Stato di Perugia bewahrten Fotothek sowie im Falle der Restaurierung von 1959–1966 durch den knappen Aufsatz des Leiters der Maßnahme, Gisberto Martelli. Ob weitergehendes dokumentarisches Material ggf. im Archivio di Stato (EUR) in Rom erhalten ist, konnte für die vorliegende Arbeit pandemiebedingt nicht geklärt werden. Hier wäre es unbedingt angezeigt,

sowohl bei den *Soprintendenze* als auch in Kopie bei der Kirche selbst (vorzugsweise im Archivio di S. Pietro) umfangreicheres Dokumentationsmaterial auch bezüglich kleinerer Eingriffe (und erst recht der größeren) bereitzuhalten – vielleicht sogar auch ergänzt um eine Fortsetzung der „Memorie degli Abbati“ in zeitgenössischer Form, die die Motive und Willensbildungsprozesse, die hinter einzelnen Maßnahmen stehen, von Seiten des Klosters und der Fondazione agraria her dokumentieren würde. Begleitend dazu wären auch mehr Publikationen wünschenswert, in der die Hintergründe der unterschiedlichen Maßnahmen der Öffentlichkeit präsentiert würden. So könnte man beispielweise mit Bezug auf den 2020 restaurierten Innenhof der interessierten Öffentlichkeit vorstellen, wie es zu der Wahl der neuen Farbe gekommen war und ob es sich dabei um eine rein geschmackliche oder eine restauratorische Entscheidung gehandelt hat, bei der ein ursprünglich vorhandener Farbton wiederhergestellt wurde. Zumindest an manchen Stellen hat die Fondazione agraria allerdings bereits über die Restaurierung zumindest einzelner Bilder berichtet, so z. B. 2003 mit Bezug auf die von Giovanni Manuali restaurierten Bilder in der Sakristei.⁴⁴³⁶ Außerdem hat Paola Passalacqua im 2014 erschienenen Tagungsband zur 120-Jahr-Feier der Fondazione die Restaurierungsgeschichte der Leinwandbilder von Antonio Vassilacchi im Langhaus von S. Pietro vorgestellt. Darin berichtet sie auch, dass die im Archivio di S. Pietro enthaltene Memorialliteratur des Klosters umfangreiche Informationen zu früheren Restaurierungskampagnen enthält; diese Quellengattung wäre zukünftig also noch einmal daraufhin zu untersuchen, ob sich noch weitere Restaurierungskampagnen an anderen Stellen der Kirche spätestens seit dem 17. Jahrhundert rekonstruieren lassen.⁴⁴³⁷

Die restauratorischen Anteile der Umgestaltungskampagne von 1959–66 betrafen die Neufassung der Dachkonstruktion, die Ertüchtigung der südlichen Hochschiffwand und die Entfernung eines Chemielabors aus dem 18. Jahrhundert über dem linken Seitenschiff. Alle Maßnahmen sollten dazu dienen, die durch Termiten und in ihrer Statik bedrohte Kirchenarchitektur zu bewahren und erscheinen daher grundsätzlich gerechtfertigt, auch wenn es dabei zum Verlust historischer Substanz vor allem später hinzugefügter baulicher Schichtungen führte.

Im Zuge dieser Maßnahmen wurden sämtliche Bilder des Leinwandzyklus von Antonio Vassilacchi außer dem Ordensbaum des heiligen Benedikt von den Hochschiffwänden entfernt und an einen sicheren Ort verbracht, um sie vor eventuellen Schäden durch die Arbeiten an der Bausubstanz zu bewahren. Dabei wurden sie, wie Paola Passalacqua durch einen mündlichen Bericht erfahren hat, einer einfachen Reinigung unterzogen, um sie von einer großen Menge Dreck und Staub zu befreien, der sich auf den Oberflächen gesammelt hatte. Diese Reinigung erfolgte mit in Balsamessenzen getauchte Lappen. Daraufhin seien die Bilder augenfällig sauberer und heller erschienen; die Bildinhalte waren nun leichter lesbar.⁴⁴³⁸

4436 S. o. Fn. **4385**.

4437 Passalacqua 2014; vgl. zur Memorialliteratur *ibid.*, S. 207. Leider weist Passalacqua in ihrem Aufsatz in Bezug auf diese Archivalien keine Fundstellen nach.

4438 Passalacqua 2014, S. 209 f.

Diskutabel ist einzig die Frage, ob die von Gisberto Martelli als Rückkehr zur ursprünglichen Dachform und damit als Rückrestaurierung angelegte Neufassung in Form getrennter Satteldächer für die Kirche und die angrenzenden Klostergebäude statt der vorgefundenen gemeinsamen Überdachung dieser Gebäudeteile statthaft war. Durch die statische Bedrohung der südlichen Hochschiffwand und die Schaffung eines dauerhaften Schutzes gegen Termiten und Brände erscheint die Errichtung einer diesen Gebäudeteil entlastenden Stahlkonstruktion statt des vorgefundenen prekären hölzernen Dachstuhls jedoch ebenfalls als zulässig, ja sogar angezeigt. Im Zuge dieser Transformation legte Gisberto Martelli außerdem besonderen Wert auf die Vermeidung einer Demontage der Soffitte, da er – ganz im Sinne des 2003 in Zusammenhang mit Wandmalereien formulierten Grundsatzes – deren Veränderung durch das Voranschreiten der Zeit als eigenen bewahrenswerten und noch dazu schönheitgebenden Wert betrachtete. Zu diesem Zwecke wurde die Soffitte im Zuge der Neuerrichtung des Daches von oben ständig abgedeckt und von unten eigens durch ein Gerüst abgestützt.⁴⁴³⁹ Wünschenswert wäre gerade an dieser Stelle jedoch eine Inschrift im Kircheninneren gewesen, die vielleicht sogar durch schematische Zeichnungen die in der Realität nun verlorene historische Schichtung zumindest in der Erinnerung bewahrt hätte.

Die übrigen Restaurierungen betrafen die in S. Pietro vorhandenen Leinwand- und Tafelbilder sowie die innen und außen angebrachten Wandmalereien. Bei den Restaurierungen der 70er Jahre wurden zumindest die Restaurierungen der Judith und der Pietà von 1469 sowie zumindest ansatzweise die Restaurierungen der nach dem Diebstahl von 1916 restituierten Bilder fotografisch dokumentiert. Durch das Vorhalten entsprechender Fotografien in der in Archivio di Stato di Perugia archivierte Fotothek der *Soprintendenza* wird deutlich, dass die *Soprintendenza* bei den Restaurierungsmaßnahmen jeweils beteiligt war. Schriftliche Restaurierungsakten sind dort allerdings nicht vorhanden; sie könnten höchstens noch im Material des Archivio di Stato (EUR) in Rom enthalten sein. Bei allen genannten Bildern sieht man teils umfangreiche Beschädigungen bzw. Verluste der Malschicht; diese sind überwiegend vollkommen unsichtbar kaschiert worden. Damit widerspricht das Vorgehen dem in der Charta von Venedig und auch den „Grundsätzen“ für den konservatorisch-restaurativen Umgang mit Wandmalereien des ICOMOS von 2003 festgelegten Spekulationsverbot bzw. besser noch Kenntlichmachungsgebot späterer Ergänzungen.

Eine Ausnahme bildet, wie oben bereits dargelegt, die Restaurierung der Darstellung des Jesus und Johannes als Kinder nach Perugino (Abb. 940). Hier sind die insularen Beschädigungen innerhalb der noch vorhandenen Malfläche „unsichtbar“ ausgebessert worden (vgl. mit Abb. 916), während man jedoch die Verluste an den Rändern, die vor dem Diebstahl noch nicht bestanden hatten (Abb. 915), nicht wieder ergänzte.

Oben dargelegt worden ist auch der abweichende Umgang mit der erst 1994 wieder aufgefundenen hl. Scholastika des Pietro Perugino. Hier wurden einerseits

großflächig kurz nach dem Diebstahl (oder beim Besitzer bzw. Erwerber des Diebesguts?) hinzugefügte rekonstruierende Malschichten entfernt und in der Beschädigung belassen (vgl. Abb. 865 und 856), obwohl es sich dabei weitgehend nur um einen einfarbigen Fond handelte. Die Motive sind hier unklar; möglicherweise war die Restaurierung nicht fachgerecht ausgeführt worden, und die Farben bedrohten den Holzträger, oder sie wurden als qualitativ minderwertig ausgeführt betrachtet oder man wollte die historische Entwicklung einer Beschädigung der Tafel augenfällig werden lassen. Andererseits wurden bei der nach 1994 erfolgten Restaurierung aber kleinteiligere Beschädigungen links des Kopfes unsichtbar ergänzt. Wie oben bereits dargelegt, haben die Restauratoren hier offenbar abweichend vom absoluten Kenntlichmachungsgebot jeglicher restauratorischer Hinzufügungen, wie es in den „Grundsätzen“ für Wandmalereien von 2003 aufgestellt worden war, differenziert zwischen kleineren modernen Hinzufügungen, die nach ihrer Ansicht unsichtbar bleiben durften und großflächigen und daher spekulativen Restaurierungen, die nicht einmal in moderner Form ergänzt, sondern vielmehr komplett holzsichtig verbleiben sollten. Hinzugefügt wurde außerdem eine hölzerne Anstückung, mit der die um 1916 auf den Bereich oberhalb der Schultern reduzierte Tafel wieder auf die ursprünglichen Dimensionen gebracht wurde, wohl um sie wieder an ihren seit um 1800 gültigen Anbringungsort in dem um 1642 geschaffenen längsoblongen Rahmen an der Nordwand der Sakristei zurückbringen zu können (Abb. 900).

Uneinheitlich ist auch das Vorgehen bei der Restaurierung der Fresken an der Eingangswand der Kirche nach deren Freilegung zwischen Oktober 1976 und Januar 1980. So werden insulare Beschädigungen, bei denen keine Spekulationsgefahr besteht, in Vollzug des Kenntlichmachungsgebots teils farblich abgesetzt ergänzt; teils geschieht dies jedoch auch in kaschierender Form, sodass die moderne Ergänzung nicht erkennbar wird. Wie bei dem peruginesken Bild Jesu mit Johannes dem Täufer und bei der hl. Scholastika des Perugino werden größere Beschädigungen am Rand jedoch nicht spekulativ ergänzt, sondern die Beschädigungen nur konsolidiert.

Diese Entscheidung wurde auch nicht aufgehoben, als Giovanni Manuali zwischen Mai und Juli 2003 diese Tafel wie auch die übrigen vier in der Sakristei von S. Pietro verbliebenen ehemaligen Predellentafeln des Altarwerks von Perugino auf Basis einer Finanzierung durch den Archeo Club Italiano und seine Präsidentin Adriana Viscardi restaurierte.⁴⁴⁴⁰ In einem knappen, noch 2003 veröffentlichten Aufsatz legte Manuali einige Erkenntnisse aus der Restaurierung vor und beschrieb kurz die Restaurierungsstrategie. Danach sei der Eingriff mit Blick auf die Perugino-Ausstellung von 2004 erfolgt und hätte als Schwerpunkt die Erforschung der technischen Aspekte des Gemäldes mit nicht destruktiven Techniken gehabt. Einige der dabei angestellten Röntgenaufnahmen sind in dem Aufsatz abgebildet und im Text zahlreiche Erkenntnisse aus diesen Forschungen beschrieben.

4440 Manuali spricht von insgesamt vier restaurierten Bildern, doch scheint es, als hätte er tatsächlich alle fünf restauriert, vgl. Manuali 2003, S. 78.

Anschließend habe man die Bilder gereinigt. Dabei habe man einen dünnen, aber zähen dunkelgrauen organischen Film aus mit Kleber vermischem Naturharz und Wachs abgetragen, den man als Glanzmittel aufgetragen habe. Dabei habe man ein Lösungsgel passender Mischung und – im Falle von Spuren früherer Restaurierungen in Öl – gemischte chlorisierte Reinigungsmittel verwandt. Zum Vorschein sei so oft eine stark abgeschabte Oberfläche mit kleinen Nachmalungen in Öl gekommen, die sich als derart zäh erwiesen, dass sie durch die Beigabe kleiner Mengen von Ammoniumkarbonat mit einer Skalpellspitze unter Stereomikroskop mit dreißigfacher Vergrößerung abgeschabt werden mussten.

Manuali macht daraufhin genaue Angaben zu seinem Vorgehen bei der Füllung der *Lacunae*: So habe man winzige Fehlstellen und Entkörnungen (*sgranature*) unsichtbar („ad illusione“) mit Firnisfarben retuschiert, während man die größeren reversibel „in vertikaler Schraffurtechnik mit Aquarellfarbe“ gefüllt hat, wobei die nachträgliche Verfüllung von Nahem sichtbar bleibt („con la tecnica del tratteggio verticale di acquaello, riconoscibili da vicino“).⁴⁴⁴¹

Bei der ebenfalls 2003 durch Giovanni Manuali erfolgten Restaurierung der Parmigianino zugeschriebenen (möglicherweise aber von Il Rondolino geschaffenen) Heiligen Familie an der Westwand der Sakristei (Abb. 918), die durch den Leo Club di Perugia finanziert wurde, wurde eine dicke und dunkle gelbliche Patina abgelöst, die die ursprünglichen Farben bedeckte. Die kleinen dabei hervortretenden Fehlstellen habe man mit Farben ausgebessert.⁴⁴⁴²

Paola Passalacqua berichtet in ihrem Aufsatz für den Tagungsband zum hundertzwanzigjährigen Bestehen der Fondazione agraria außerdem über die Restaurierung des jeweils ersten Bildes des Christuszyklus von Antonio Vassilacchi an der nördlichen und der südlichen Hochschiffwand in den Jahren 2010 und 2011. Da die Leinwände – wohl auch als Resultat der Restaurierungen des 19. Jahrhunderts – hinreichend stabil erschienen, entschied man sich, die Bilder nicht dem Stress einer weiteren Abnahme auszusetzen und restaurierte die Bilder *in situ*. Trotz der angeblichen Aufhellung der Gemälde durch die in den 1960er Jahren erfolgte Reinigung der Bilder erscheinen sie auch weiterhin sehr dunkel. Paola Passalacqua vermutet daher, dass der Bericht einer deutlichen Aufhellung entweder aus dem Kontrasterleben eines noch dunkleren Erscheinungsbilds vor der Reinigung erfolgte oder aus der Erfahrung, dass man sich in den 1960ern gezwungen gesehen hatte, einige dunklere Bildbereiche an ein insgesamt etwas helleres Erscheinungsbild der gereinigten Bilder anzugleichen und dann mit einem Firnis zu versehen. Die Ausgangslage bei der Restaurierung von 2010/11 war jedenfalls komplex: harzige Firnisschichten, die stark verdichtet und verdunkelt waren, farblich abgestürzte Übermalungen, *Lacunae*, Bruchlinien durch im Zuge der vorangegangenen Restaurierungskampagnen über die Maßen verstärkte Leinwände und mögliche Ablösungen zwischen der originalen und den verstärkenden Leinwänden. Dies deutet Passalacqua als Resultat der umfänglichen Restaurierungsgeschichte der Bilder,

⁴⁴⁴¹ Manuali 2003, S. 74 Fn. 5.

⁴⁴⁴² Manuali 2003, S. 92.

bei der im 18. Jahrhundert nur hinzugefügt wurde, um das Erscheinungsbild der Bilder zu erhalten und im 19. Jahrhundert wohl ein Mittelweg gewählt wurde, der die Hinzufügungen des 18. Jahrhunderts entfernte, dann aber eigene Hinzufügungen vornahm, um die so entstehenden *Lacunae* zu füllen – ein Vorgehen, das sich eigentlich schon nicht mehr mit dem damaligen Diskussionsstand über den Erhalt von Authentizität bei einer Restaurierung vertrug.

Bei der Restaurierung wurde die Geburt Jesu 2010 als Pilotwerk betrachtet, um methodologische Standards für die Restaurierung des restlichen Zyklus zu ermitteln. Auf eine genaue Oberflächenuntersuchung folgte die Fixierung einzelner Risse und das schrittweise Abtragen später hinzugefügter Malschichten. Auf diese Weise konnten die malerischen Charakteristika des Ursprungsgemäldes freigelegt werden. Allerdings galt es auch bei dieser jüngsten Restaurierung zwischen der historischen Authentizität und der Lesbarkeit des Gesamtgemäldes, die seinen Genuss überhaupt erst ermöglicht, abzuwägen. Am Ende entschieden sich die Restauratoren dafür, die späteren, frei erfundenen Hinzufügungen dann beizubehalten, wenn ihre Abtragung das Bild fragmentiert hätte. Es wurden also anschließend Fehlstellen geklebt, durch Übermalungen in den Zusammenhang integriert, wobei man hier mit reversiblen blasseren Verschleierungen und Schraffuren arbeitete und anschließend eine die Lesbarkeit erhöhende und das Bild schützende Filmüberzugsschicht auftrug.⁴⁴⁴³ In ihrer Beschreibung des Vorgehens bezieht sich Paola Passalacqua auf die Schriften von Bruno Zanardi, Sebastiano Sciuti und insbesondere Cesare Brandi, die im Detail Vorschriften für das angemessene Vorgehen bei unterschiedlichen Szenarien in der Gemälderestaurierung machen und dabei Authentizität und Lesbarkeit bzw. Genussmöglichkeit des Gemäldes sowie dessen Erhalt und die Reversibilität späterer Eingriffe miteinander abwägen. Dabei machen die Autoren Vorgaben zu jenen Konstellationen, die sich oben bereits bei der Restaurierung der Fresken an der äußeren Westwand von S. Pietro und den Gemälden in der Sakristei gezeigt hatten: So sind nach Brandi Bilder, die nicht „mit Bezug auf die spezielle übergreifende Logik, die dem Bild eigentümlich ist, rekonstruierbar sind, und die der bildliche Zusammenhang alternativlos vorgibt“ nicht auf die Höhe der Malschicht aufzuspachteln, auch wenn das bedeutet, dass der Bildträger unmittelbar sichtbar ist. Wo jedoch ein bildübergreifender Zusammenhang vorgegeben ist, werden die *Lacunae* bis auf die Höhe der Malschicht aufgespachtelt und mit Aquarellfarben in den übergreifenden Bildzusammenhang eingebunden. Dabei sei die Malerei in Schraffurform (a „tratteggio“) durchzuführen, was eine Serie vertikaler Striche auszuführen sei, welche die Farbe und Form des originalen figurativen Zusammenhangs einnehmen. Sie sollen so leichter erkennbar und reversibel gehalten sein.⁴⁴⁴⁴ Gerade (aber nicht nur) im Bereich der Gemälderestaurierung ist also auch die

4443 Ibid., S. 209–212.

4444 Paola Passalacqua bezieht sich auf Bruno Zanardi und Sebastiano Sciuti s. v. *Restauro*, in: *Enciclopedia del Novecento*, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana 2004, III Supplemento sowie auf Brandi 1988 (von ihr zitiert in der Ausgabe 1963, S. 102. Von hier stammt auch das Zitat, hier zit. nach Passalacqua), Passalacqua 2014, S. 211 Fn. 17.

wissenschaftliche Literatur als Quelle und Autorität für die Frage heranzuziehen, wie bei einer Restaurierung vorgegangen wurde und in Zukunft vorzugehen ist.

Im Jahr 2011 folgte die Restaurierung der Auferstehung Jesu, für die sich dasselbe Vorgehen als geeignet erwies wie das für die Geburt Jesu im Jahr zuvor erprobte. Die leichte Differenz des Erscheinungsbilds beider Bilder trotz gleichen Vorgehens bei der Restaurierung führt Passalacqua auf eine unterschiedliche Malweise durch Aliense zurück; während er bei der Geburt Christi, die er noch in Venedig malte, unter starkem Einfluss der Farben Tintorettos gestanden habe, sodass der Kontrast zwischen dem Dunkel des Malgrunds und der Leuchtkraft der darüber aufgetragenen Lokalfarben dominiere, habe er bei den in S. Pietro vor Ort ausgeführten Bildern der rechten Hochschiffwand, die sich durch einen gedämpfteren Rhythmus und eine stärkere Verbindung der Farbtöne auszeichneten, stärker unter dem Einfluss des unbekannten, von ihm mitgebrachten Mitarbeiters gestanden.⁴⁴⁴⁵

Inwiefern die übrigen Restaurierungen der Bildwerke reversibel gehalten und möglichst in traditionellen bzw. gut geprüften modernen Techniken durchgeführt wurden, lässt sich an dieser Stelle nicht überprüfen.

Zahlreiche Maßnahmen dienten darüber hinaus der Erkundung und Sichtbarmachung früherer historischer Schichtungen und deren dauerhafter Erschließung für die interessierte Öffentlichkeit. Bei diesen Motiven handelt es sich um Neuerungen gegenüber dem Vorgehen von Luigi Manari im 19. Jahrhundert. Dies betrifft zum einen die 1975–84 freigelegte Krypta. Im Zuge ihrer Ergrabung wurde im nördlichen Seitenschiff ein Zugang geschaffen und die gesamte Krypta mit einer Stahlbeton-Konstruktion nach oben abgestützt. Dadurch konnte der Boden der Kirche in den ursprünglichen Formen wiederhergestellt und so zumindest vom Raumeindruck her in der historisch authentischen Form wiederhergestellt werden. In der Krypta selbst wurde ganz gemäß der Charta von Venedig auf spekulative Rekonstruktionen verzichtet und der moderne Halteapparat ästhetisch deutlich vom historischen Befund abgesetzt. Die dauerhafte Erschließung der Grabungsergebnisse wird außerdem durch die Zurschaustellung der Grabungsfunde in den Vitrinen ergänzt und auf diese Weise wenigstens teilweise dokumentiert. Die von der italienischen Restaurierungsgesetzgebung und von den internationalen Verpflichtungen ebenfalls geforderte didaktische Vermittlung könnte jedoch durch Erläuterungstafeln zu den Funden und durch Rekonstruktionszeichnungen noch weiter ergänzt werden. Fotografisch ist die Grabung ausführlich dokumentiert worden; ob dies auch in schriftlicher Form erfolgt ist, kann erst eine Konsultation des offenbar bei der Soprintendenza verbliebenen Archivs für deren archäologischen Bereich bzw. einen Besuch beim Archivio di Stato (EUR) in Rom ermittelt werden. Wie bereits mehrfach angegeben, existieren für die Krypta zwar einige Publikationen, aus denen sich die Grabungsergebnisse jedoch nur partiell ableiten lassen.

Auch die umfassende Transformationskampagne von 1959–1966 hatte einen erschließenden Anteil: So wurde der Obergaden an der nördlichen Hochschiffwand

dauerhaft freigelegt (Abb. 32–34 und 36 f.). Dabei wurde die historische Schichtung ihrer Verputzung entfernt; dies erscheint aufgrund ihres geringen ästhetischen Eigenwerts einerseits und des weit höheren Werts der nun sichtbaren älteren Schicht der vermauerten Obergadenfenster jedoch sicher gerechtfertigt. Dies muss wohl auch für die um 1614 geschaffenen Wandbereiche am Eingang der Kirche sowie für das Zimmer am Turm gelten, die für die Freilegung der Fresken ab Oktober 1976 entfernt worden sind.

Einen etwas höheren Wert wird man den wohl unter Abt Penna vorgenommenen Übermalungen der Predellenzone der ehemaligen vorderen Chorschranken von S. Pietro an der inneren Westwand der Kirche und an den nördlichen seitlichen Chorschranken zumessen müssen, die zwischen 2012 und 2015 entfernt worden sind. Da ähnlich gestaltete fiktive und in grauer Farbe ausgeführte Architekturelemente jedoch an zahlreichen weiteren Stellen im Kircheninnenraum von S. Pietro noch vorhanden sind und die darunter freigelegten Malschichten einen hohen künstlerischen und historischen Wert aufweisen, wird man die Abnahme auf jeden Fall befürworten müssen.

Wünschenswert wäre jedoch in allen diesen Fällen eine Dokumentation im Kircheninnenraum von S. Pietro oder in einem ihrer Anräume, mit der zumindest die Erinnerung an die früheren historischen Schichtungen z. B. durch die Präsentation von Fotografien aufrechterhalten werden könnte.

Unbekannt ist das Motiv für die vor 2006 erfolgte Verlagerung des Rahmenbilds der Madonna del Giglio von Joseph Wicar, das dieser 1825 für die Sakramentskapelle geschaffen hatte, in die Galleria Tesori d'Arte der Kirche (Abb. 808 f.). Zu sehen ist dort heute eine ungestaltete Wandfläche und nicht etwa eine ältere Schicht mit einem künstlerischen oder historischen Eigenwert (Abb. 797–799). Sofern dieser Verlagerung nicht zwingende konservatorische Erwägungen zugrunde liegen, handelt es sich somit um einen Verstoß gegen das sowohl von der italienischen Gesetzgebung als auch der internationalen Restaurierungsvereinbarungen verhängte Translozierungsverbot, der unbedingt rückgängig gemacht werden müsste. Dies gilt auch für die um 2006 dorthin verlagerten Bilder aus der Cappella Vibi.

Eine Vielzahl von Eingriffen in den Kircheninnenraum von S. Pietro, die im 20. und frühen 21. Jahrhundert durchgeführt worden sind, sind allerdings nicht konservatorischer Natur, sondern folgen funktionalen Bedürfnissen an den Kircheninnenraum. Solche Eingriffe werden in der Gesetzgebung und den internationalen Übereinkünften nur insofern behandelt, dass eine Fortnutzung der Denkmale unbedingt anzustreben sei, die damit einhergehenden Eingriffe jedoch in deren „Struktur und Gestalt“ nicht verändern dürften. Hinzufügen könnte man, dass der hohe ästhetische und historische Wert des Kircheninnenraums von S. Pietro vor allem deshalb über das Jahrtausend seiner Existenz hinweg bestand, bewahrt und beständig erweitert wurde, weil Eingriffe in der Vergangenheit immer auf Basis einer umfassenden Auseinandersetzung mit und einem großen Respekt für das dort Vorgefundene erfolgt sind.

Ein derartiger Eingriff in den Kircheninnenraum war zunächst eine weitere funktionale Restitution – also ein Ersatz für die um 1800 im Zuge der französischen Besatzungen erlittenen Verluste. Damit ist die Tatsache gemeint, dass 1966 die

Zeit wechselnder Altarantependien aus Stoff beendet und als Ersatz für das 1798 zerstörte Silberantependium ein bronzenes Nachfolgestück nach einem Entwurf von Artemio Giovagnoni angebracht wurde. Wie im Kenntlichmachungsgebot gefordert, wurde jedoch nicht etwa das Antependium von 1726–29 spekulativ rekreiert, sondern vielmehr ein neuer, wenn auch weiterhin metallener Werkstoff gewählt und die Ikonographie verändert.

Die übrigen funktionalen Eingriffe sind dagegen Fortentwicklungen, Verbesserungen bzw. Ajourierungen der vorhandenen Funktionen – also an dieser Stelle erneut Neuerungen gegenüber dem Vorgehen von Luigi Manari im 19. Jahrhundert. Dies betrifft zunächst die Einbringung und spätere Ajourierung des Lautsprecher-systems. Von der Formgebung her handelt es sich dabei um Objekte der industriellen Massenproduktion, die dann jedoch individuell und höchst kunstvoll farblich an ihre unterschiedlichen Anbringungsorte in S. Pietro hin angepasst wurden. Wie von der „Charta del restauro“ 1883 und der Charta von Venedig gefordert, erfolgte also einerseits eine Anpassung der Gestaltung der späteren Ergänzung an den Vorbestand, um diesen nicht zu beeinträchtigen. Dennoch blieb die Tatsache einer späteren Hinzufügung durch die stilistische Formgebung eindeutig. Damit war der Grundsatz des Kenntlichmachungsgebots nach der nationalen und internationalen Übereinkunft an dieser Stelle modellhaft erfüllt.

Weitere funktionale Ajourierungen waren die Erneuerung des Spieltischs der Orgel von um 1966 und die Schaffung der elektrischen Beleuchtung, die in der Folge häufig verändert wurde und ständig weiter fortentwickelt wird. Auch wenn der durch sie erfolgte Eingriff in die architektonische Substanz – trotz punktueller Zerstörungen – sehr gering erscheint, handelt es sich doch um eine erhebliche Veränderung des historischen Bestands. So wird nämlich die ursprünglich intendierte Beleuchtungsregie durch die Einbringung elektrischen Lichts erheblich verändert. Andererseits erhöht die moderne Beleuchtung auch die Lesbarkeit der Ausstattung und damit auch die Wertschätzung auf Seiten der Betrachter. Auch lässt sich das moderne Licht jederzeit abschalten und so die historische Beleuchtungssituation evozieren.

Die Umgestaltung der Sebastianskapelle als touristischer Zugang zur Kirche zwischen 2015 und 2020 scheint vollkommen gerechtfertigt, zumal die Kapelle bereits zuvor profaniert worden war. Die neue Einrichtung hat ein relativ hochwertiges Erscheinungsbild und greift nicht physisch in den Vorbestand ein. Noch dazu sorgt die Aufwertung der Eingangssituation möglicherweise für eine Erleichterung der Erhaltung von S. Pietro durch die Erhebung von Eintrittsgeldern für touristische Besuche. Ein wenig unglücklich ist allein die Tatsache, dass die nun in den Kircheninnenraum verlagerten Schaukästen für die illuminierten Handschriften in der Höhe mit der Rahmung der durch die Äbte Pavoni und Penna geschaffenen Bildergalerie konfliktieren und auch den Beichtstuhl an der inneren Westwand aus der Symmetrie verdrängt haben.

Zu beachten ist, dass die Neugestaltung der Sebastianskapelle, die aus Gründen veränderter Nutzungsanforderungen erfolgte, ästhetisch deutlich vom Vorgehen in der Zeit Luigi Manaris in solchen Fällen abweicht. So war beispielsweise

die Josephskapelle in der Formensprache der Renaissance erfolgt, die zu einer der in S. Pietro vorhandenen historischen Schichtungen passte, während die Einrichtung des Verkaufsraums in der ehemaligen Sebastianskapelle im 21. Jahrhundert in einer prononciert zeitgenössischen Formgestaltung erfolgte. Damit erfüllte die Gestaltung gleichzeitig eine Forderung der Restaurierungsübereinkünfte zur Sicherstellung der historischen Authentizität des historischen Befunds: So sollten moderne Ergänzungen ausdrücklich in einer vom historischen Bestand deutlich abgesetzten Formgebung erfolgen, ohne dessen ästhetisches Erscheinungsbild zu beeinträchtigen. Mit der veränderten Praxis erscheint es außerdem wieder möglich, den Kircheninnenraum von S. Pietro stilistisch weiterzuentwickeln, was ja in dem von Luigi Manari befürworteten Paradigma einer Stilangleichung an den vorgefundenen Bestand nicht möglich gewesen wäre.

Vollkommen gerechtfertigt erscheint außerdem die ständige Veränderung der Möblierung im Langhaus, zumal diese die ständige Fortnutzung des Innenraums und damit auch die Bereitschaft zu dessen Erhaltung erhöht. Auf die Anordnung der Bänke in Opposition zum in einen Volksaltar transformierten Hochaltar – sprich also auf die Transformationen infolge der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils soll im Folgenden noch in einem eigenen Kapitel eingegangen werden.

Damit wurde der Kircheninnenraum von S. Pietro im 20. und 21. Jahrhundert also weiter fortentwickelt und transformiert, ohne dass das von Luigi Manari hier eingeführte Erhaltungsparadigma aufgegeben worden wäre. So sind keine Transformationen unternommen worden, die den Vorbestand künstlerisch überformt oder ersetzt hätten; historische Substanz wurde lediglich der Erkundung und Erschließung bzw. aus unabweisbaren konservatorischen Notwendigkeiten aufgegeben. Sämtliche Eingriffe folgen außerdem grundsätzlich den durch die nationale Gesetzgebung sowie durch die nationalen und internationalen Übereinkünfte der Restauratoren festgelegten Konservierungsmaximen. Problematisch sind in diesem Zusammenhang lediglich einzelne Translozierungen von Gemälden und die Tatsache einer nicht hinreichend erscheinenden Dokumentation von Transformationsmaßnahmen.

XIV.3 Die Transformation des Hochaltars und der Langhausbestuhlung: Umgestaltung der liturgischen Disposition im Zuge der nachkonziliaren Liturgiereform

Eine weitere funktionale Veränderung, die jedoch weniger eine Ajourierung als eine tatsächlich qualitative Veränderung der Nutzung des Kircheninnenraums darstellt, soll aufgrund ihrer eigenständigen Bedeutung nun noch in einem eigenen Abschnitt analysiert werden. Dabei handelt es sich um die Umgestaltung des Hochaltars von

S. Pietro in einen Volksaltar und die damit einhergehende Reorganisation der Bänke im Langhaus, sodass diese dem Altar nun direkt in Opposition gegenüberstehen.

Bis zur 1964 beginnenden Liturgiereform infolge des Zweiten Vatikanischen Konzils wurden die Messen in römisch-katholischen Kirchen – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nach dem *Missale Romanum* gefeiert, das Papst Pius V. im Jahr 1570 in Vollzug eines Auftrags des Tridentinischen Konzils hatte erarbeiten lassen. Es war in der Folge zwar mehrfach überarbeitet worden, wobei aber die gleichbleibenden Teile der heiligen Messe kaum angetastet wurden. Obwohl das Missale weder die Liturgiesprache noch einen bestimmten Standort für den Zelebranten festschrieb, setzte sich in den meisten Kirchgebäuden die Praxis durch, dass Priester und Messdiener die Gottesdienste auf Latein und *versus orientem*, also nach Osten gerichtet, lasen.⁴⁴⁴⁶ Eine Untersuchung zu der Frage, ob und wie die tridentinische römische Messe in den unterschiedlichen italienischen Kirchen in unterschiedlichen Epochen jeweils abweichend zelebriert worden ist, steht noch aus.

Die Messe begann mit einem Vorbereitungsgebet, an dessen Anfang ein Stufengebet stand, das auf den Stufen des Hochaltars mit Blickrichtung zum Altar vollzogen wurde. Priester und das übrige Messpersonal sprachen diese und die dann folgenden Texte fast vollständig mit Blickrichtung zum Altar. Die Lesung und das Evangelium wurden vom Priester in lateinischer Sprache am Altar vorgetragen, wobei der Messdiener das Perikopenbuch zunächst auf der vom Laienraum aus gesehen rechten Epistelseite und dann auf der linken Evangelienseite des Altars aufstellte. Häufig wurden die Perikopen dann auch in der Landessprache vorgetragen, was auch durch den Messdiener bzw. Vorleser erfolgen konnte, wobei dieser dann in manchen Kirchen einen eigenen Lesungsort – ggf. einen gesonderten Ambo – nutzte. An Sonntagen folgte nun die Homilie, also die Predigt, die der Priester häufig von einer Kanzel aus vortrug. Die daran anschließende Opfermesse wurde wieder am Altar mit Blickrichtung nach Osten und in lateinischer Sprache zelebriert, wobei der Elevation und damit die plötzliche Sichtbarkeit der gewandelten, zunächst durch den Körper des Priesters verdeckten Hostie eine besondere inhaltliche wie performative Bedeutung zukam. Dabei konnte das Klingeln etwa von Glöckchen die Wirkung verstärken. Die Ausgabe der heiligen Eucharistie in Form von Hostien an die Gläubigen erfolgte zumeist an Kommunionbänken vor dem Chorbereich der Kirche. Je nach regionaler Praxis wurden zwischen den einzelnen Teilen der Liturgie regional unterschiedliche Gesänge eingeschoben. Es existierten unterschiedliche Arten der Messe, so das höheren Ämtern zustehende Pontifikalamt, das Hochamt und die *Missa cantata*, die allesamt gesungen wurden und grundsätzlich durch einen Chor unterstützt wurden. Außerdem wurden am Hochaltar und an Seitenaltären *Missae lectae*, also Stillmessen gefeiert, bei denen die Liturgie vom Priester und mindestens einem Messdiener nur leise gesprochen wurde; dabei war es sogar möglich, in einem Kircheninnenraum mehrere Messen gleichzeitig

durchzuführen. Dazu variierte die Liturgie zwischen Sonn- und Wochentagen und nach dem liturgischen Jahr, etwa zu Hoch- oder Heiligenfesten.⁴⁴⁴⁷

Damit wurde fast die gesamte heilige Messe in all ihren unterschiedlichen Formen vom Priester und dem Messdiener am Altar und mit Blickrichtung nach Osten gesprochen – also in den meisten Kirchen weg von der Gemeinde und in Richtung des Hochaltars.⁴⁴⁴⁸ Das Kirchenvolk war an der Durchführung der Liturgie kaum beteiligt. Noch in den 1960er Jahren ist davon auszugehen, dass die meisten Kirchen nicht mit einer Mikrofonierung und einer Lautsprecheranlage ausgestattet waren; die noch dazu in lateinischer Sprache vorgetragenen Texte waren der Gemeinde also kaum verständlich. Beim Vortrag von Lesung und Evangelientext sowie bei der Predigt musste die natürliche Stimme des Priesters bzw. Vorlesers selbst den Kirchenraum füllen, wobei sie beim Vorliegen entsprechender Einrichtungsgegenstände der erhöhte Standpunkt einer Kanzel und ggf. ein zusätzlicher Schalldeckel unterstützen konnte.

Es ist unbekannt, wie die tridentinische Messe in S. Pietro zu unterschiedlichen Zeiten konkret durchgeführt worden ist. Unklar ist dabei insbesondere die Frage einer Nutzung der Kanzeln zum Vortrag von Lesung und Evangelium bzw. für die Homilie. Deutlich wird jedoch der Zweck der vor dem Hochaltar befindlichen Stufen in S. Pietro in Perugia (Abb. 531–533): Sie dienten der Durchführung des Stufengebets und der Sichtbarkeit des Zelebranten und seiner Begleiter, denen vor der Vorverlagerung des Stipes und der Mensa in den 1960er Jahren auf der obersten Stufe vor dem Altar sehr viel Platz zur Durchführung des tridentinischen Ritus zur Verfügung stand (Abb. 181). Entsprechend der für die Zeit um 1900 dokumentierten Aufstellung der Kirchenbänke im Langhaus scheint die zahlenmäßige Teilnahme des Kirchenvolks am für sie ohnehin auditiv kaum verständlichen Messritus gering gewesen zu sein; zumindest von der Möblierung her wird das Kirchenvolk an der Messe kaum beteiligt. Allerdings existieren vor der das Langhaus und den Chorbereich trennenden Balustrade zwei Kommunionbänke zur Annahme der Eucharistie durch die Laien oder möglicherweise auch durch die Mitbrüder (Abb. 181). Gegebenenfalls im Chorgestühl sitzende Mönche konnten der Zeremonie am Hochaltar höchstens auditiv folgen; in der seit ca. 1591 in S. Pietro gültigen Retrochordisposition war der Zelebrant durch den hohen Altaraufbau mit seinen Leuchtern und vor allem mit dem ein Kreuz und einen Christus an der Geißelsäule überfangenden tempelförmigen Altarziborium und dem darunter befindlichen Sakramentstabernakel für die Mönche im Chorgestühl kaum sichtbar (Abb. 181, 532–534, 541 f. und 574).

4447 Die Texte der gleichbleibenden Teile der Heiligen Messe nach dem Missale Romanum samt der Regieanweisungen für den Priester, den Messdiener und die Gemeinde finden sich in: Schott 1956, S. 376–425. Im Übrigen lassen sich diesem Buch auch die Texte und Regieanweisungen für die übrigen Liturgien im Kirchenjahr und zu den Sakramenten entnehmen.

4448 Eine Abweichung besteht mindestens bei der an den Seitenaltären gefeierten Messen, die ja zumeist nicht nach Osten orientiert waren.

Diese Form des als Mysterium erscheinenden, von den Laien intellektuell wie auditiv stark entfernten Messvollzugs wurde bereits vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil infrage gestellt. So entwickelte sich bereits am Ende des 19. Jahrhunderts, vollends aber erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich, Belgien und Deutschland die Liturgische Bewegung, die den inneren Nachvollzug und die aktive Mitfeier der Liturgie durch alle Gläubigen anstrebte. Eine besondere Rolle spielten dabei Benediktinerabteien seit der Wiederbelebung großer gottesdienstlicher Traditionen im benediktinischen Mönchtum. Ausgangspunkt für die Förderung aktiver Liturgieteilnahme durch alle Gläubigen war in Deutschland die Benediktinerabtei Beuron. Die 1872 von der Beuroner Kongregation gegründete belgische Abtei Mardsous edierte 1882 ein Volksmessbuch (*Missel des fidèles*). 1884 erschien das erste lateinisch-deutschsprachige „Römische Messbuch“ des Beuroner Benediktiners Anselm Schott, das für die Mitnahme zur Messe durch die Gläubigen gedacht war. Es enthielt nicht die in den Messen vorgetragenen liturgischen Texte, sondern auch deren deutsche Übersetzung und zahlreiche Erläuterungen für die Laien.⁴⁴⁴⁹ Diese Bewegung wurde von päpstlicher Seite ausdrücklich gefördert, indem Papst Pius X. 1903 in einem Motu proprio „Tra le sollecitudini“ über die Kirchenmusik einerseits deren Bedeutung als wichtigen Bestandteil der Liturgie hervorhob und andererseits allgemein eine *actuosa participatio*, die „aktive Teilnahme an den Mysterien und dem öffentlichen und feierlichen Gebet der Kirche“ durch die Laien forderte.⁴⁴⁵⁰ Als eigentlicher Beginn der Liturgischen Bewegung wird das „Mechelner Ereignis“ gesehen, also ein bewegender und vielbeachteter Vortrag des Kardinals Désiré Mercier auf dem „Congrès national des Œuvres catholiques“ der Erzdiözese Mecheln, in dem er titelgebend die Liturgie als „Das wahre Gebet der Kirche“ bezeichnete, also (in der Paraphrase des Kirchenhistorikers Ralf van Bühren) als „das Band der Einheit zwischen Priester und Gläubigen und wirksames Mittel der kirchlichen Verkündigung“.⁴⁴⁵¹ Die hinter der Liturgischen Bewegung stehende Theologie wurde in der Folge unter anderem von Ildefons Herwegen, Odo Caser und Romano Guardini entwickelt und propagiert, mit erheblichen Auswirkungen auch auf die im Umfeld der Liturgischen Bewegung entwickelte Sakralkunst und Architektur.⁴⁴⁵²

Nach dem Verständnis der Liturgischen Bewegung war der Kirchbau als Opferkirche der Gemeinde zu verstehen. Dies hatte vor allem Folgen für den Altar: Dieser sollte nun als Opfertisch klarer hervortreten, auf ein Bildretabel verzichten und den Gläubigen nähergerückt werden, um so die schon von Pius X. geforderte „aktive Teilnahme“ der Gläubigen am Gottesdienst zu ermöglichen. Demgegenüber

4449 Der „Schott“ erschien anschließend in zahlreichen Neuauflagen, so z. B. als Schott 1956. Auch heute ist der „Schott“ in aktualisierter Fassung erhältlich, am leichtesten unter <https://www.erzabtei-beuron.de/schott/> (Zugriff am 25. November 2021).

4450 Van Bühren 2008, S. 70f.; Ahn 2004, S. 98.

4451 Van Bühren 2008, S. 71.

4452 S. zur liturgischen Bewegung und ihrer Auswirkung auf die Kunst und Architektur van Bühren 2008, S. 70–74 (hier S. 70f.) und mit Blick auf die Kirchenarchitektur, liturgisches Gerät und Bildhauerei S. 120–145 sowie Ahn 2004, S. 97–109.

traten die Zweckbestimmungen der Kirche als Ort der Heiligenverehrung und privaten Andacht zurück; zunehmend wurden für diese Praktiken eher Nebenräume vorgesehen. 1921 wurden in der Krypta der Kirche des Klosters von Maria Laach, das 1892 durch die Beurer Kongregation neu gegründet worden war und ein weiteres Zentrum der Liturgischen Bewegung bildete, erstmals Gemeinschaftsmessen als „Missa dialogata“ („Missa recitata“) in lateinischer Sprache und mit einem zum Volk hin zelebrierenden Priester gefeiert, wobei das Kirchenvolk den Altar dicht umstand und auf Latein antwortete.⁴⁴⁵³

Hieraus entwickelte sich in der Folge die zunächst in der katholischen Jugendbewegungen praktizierte „Gemeinschaftsmesse“, bei der „ein Vorbeter synchron mit dem Zelebranten Gebete und Lesungen deutsch sprach und die Mitfeiernden manche Teile gemeinsam beteten“.⁴⁴⁵⁴ Eine besondere Bedeutung wurde dem Altar innerhalb der Liturgischen Bewegung auch deshalb zugeschrieben, weil die Kirche nun, wie es Romano Guardini in einer Vortragsreihe 1921 herausarbeitete, gemeinschaftlich – also mit allen Angehörigen der Gemeinde und dem Priester – als mystischer Leib Christi („Corpus Christi mysticum“) verstanden wurde. Daraus folgte für August Hoff 1926: „Unsere Zeit strebt im Kirchenbau nach dem Einraum als Sinnbild der im Glauben an Christus wieder geeinten Gemeinde“. Der stärker an den praktischen Folgen eines christozentrischen Kirchenverständnisses für den Kirchenbau interessierte rheinische Priester Johannes van Acken folgte: „Was wir wollen, ist in einem Satze das: Der Altar als ‚mystischer Christus‘ soll der Ausgangspunkt und gestaltende Mittelpunkt des Kirchenbaus und der Kirchengestaltung sein. Die gesamte gottesdienstliche bildende Kunst soll bei durchgeistigter Kenntnis der Überlieferung wesentlich aus dem liturgischen Zweckgedanken heraus wahre und edelste Gegenwartsformen schaffen, dabei im Hauptraum ein einheitliches Gesamtkunstwerk erreichen“. Dabei solle der Altar näher zu den Gläubigen hin beispielsweise in die Vierung verlegt werden, damit die Gläubigen als Mitopfernde mit dem Priester an der Messliturgie teilnehmen könnten; van Acken sprach in diesem Zusammenhang von einer „Messopferkirche“ und legte konkrete Architekturvorstellungen vor, die eine Verkürzung und Verbreiterung des Chores und ein Langhaus ohne störende Säulen vorsahen. Tatsächlich wurde eine enge räumliche Verbindung von Altar und Gemeinderaum in den 1920er Jahren in Deutschland ein stark präsent Thema in den Kirchen beider großen Konfessionen.⁴⁴⁵⁵

Bereits seit Mitte der 1930er Jahre wurden in Deutschland manche Kirchen errichtet, in denen der Altar freistehend aufgestellt wurde und der Priester zum Volk hin zelebrierte.⁴⁴⁵⁶ Letzteres war allerdings eine zusätzliche Neuerung gegenüber der zur Gemeinde hin vorgezogenen neuen Aufstellung des Altares zur Betonung der liturgischen Gemeinschaft der Gemeinde und des Priesters.

4453 Van Bühren 2008, S. 123 f.

4454 Van Bühren 2008, S. 125 mit Zitat nach Adam 1985, S. 46.

4455 Van Bühren 2008, S. 126 f. mit den entsprechenden Fundstellen.

4456 Van Bühren 2008, S. 208.

Eine derartige neue Gebetsrichtung *versus populum* statt dem bisher praktizierten Liturgievollzug *versus orientem* am vorgezogenen Altar wurde in Deutschland allerdings bald von kirchenamtlicher Seite als mögliche Liturgie der Zukunft bezeichnet. Dabei handelt es sich um die 1949 von der Deutschen Bischofskonferenz erlassenen „Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses“, die der Bonner Liturgiewissenschaftler Theodor Klauser im Auftrag der Liturgischen Kommission der deutschen Bischöfe entwickelt hatte. Zunächst wurde die Kirchenarchitektur darin als „Zelt Gottes unter den Menschen“, als ein „liturgischer und außerliturgischer Versammlungsraum der Gemeinde“ und zugleich als „Andachtsstätte der einzelnen Gläubigen“ definiert.⁴⁴⁵⁷ Dem Altar komme in der Architektur eine zentrale Rolle zu: „Das ideale Gotteshaus wird im Innern wie im Äußern vom Altar aus erdacht und geformt sein.“⁴⁴⁵⁸ Allerdings sei es eine irrige Meinung, „daß eine zentrale Aufstellung des Altars inmitten der gläubigen Gemeinde anzustreben sei und daß daher auch die Form des Zentralbaus die einzige befriedigende Form des Gotteshauses darstelle“.⁴⁴⁵⁹ Es gebe, wie es nun ausdrücklich weiter heißt, Anzeichen dafür, „daß im Gotteshaus der Zukunft der Priester wieder wie einst hinter dem Altar stehen und mit dem Gesicht zum Volke zelebrieren wird“.⁴⁴⁶⁰ In unmittelbarer zeitlicher Folge und damit am Vorabend des Zweiten Vatikanischen Konzils wurden deutsche Kirchenbauten nun tatsächlich immer stärker von einem die räumliche und geistige Mitte bildenden einzigen, vorgerückten Altar her entwickelt. Dabei ging es nicht nur um Neubauten; vielmehr wurden auch einzelne historische Kirchbauten entsprechend umgestaltet.⁴⁴⁶¹

Außerdem heißt es in den „Richtlinien“, es sei „falsch, bei der Planung des Innenraums nicht vom eucharistischen Opfer, sondern, wie es manchmal geschehen ist, vom Kult der eucharistischen Gegenwart Christi auszugehen und den Raum daher einseitig auf Anbetung und Kontemplation zu stimmen. So zu verfahren, wäre falsch, weil in der Stufenleiter der Zwecke des Gotteshauses der Kultus der eucharistischen Gegenwart nicht an erster Stelle“ stehe. Das in der Vielfalt der Zwecke einer Kirche angelegte Problem sei nur dadurch zu lösen, „daß man, wo es möglich ist, den Raum für die eucharistische Opferfeier von dem für den

4457 Deutsche Bischofskonferenz, Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie, 1949, Grundlagen, Nr. 3, Nr. 2 mit Folgerungen, Nr. 11 und Folgerungen, Nr. 7, zit. nach van Bühren 2008, S. 135.

4458 Deutsche Bischofskonferenz, Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie, 1949, Folgerungen, Nr. 7, zit. nach van Bühren 2008, S. 135.

4459 Deutsche Bischofskonferenz, Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie, 1949, Folgerungen, Nr. 6, zit. nach van Bühren 2008, S. 135.

4460 Deutsche Bischofskonferenz, Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie, 1949, Folgerungen, Nr. 8, zit. nach van Bühren 2008, S. 135.

4461 Van Bühren 2008, S. 208.

eucharistischen Kult bestimmten Raum irgendwie sondert“, also den Tabernakel jenseits des Hauptraumes in einer Kapelle aufstellt.⁴⁴⁶²

Tatsächlich sprachen sich auch Vertreter der Liturgischen Bewegung nun für eine Trennung von Altar und Tabernakel aus. Hintergrund war eine neue Auffassung vom Altar als eucharistischem Mahltisch und nicht als Opferaltar, sodass der Tabernakel als Ort permanenter Gegenwart der Eucharistie von ihm zu trennen sei. Auf die Fragwürdigkeit dieser liturgiearchäologisch begründeten These wird im Folgenden noch einzugehen sein. Die Trennung von Altar und Tabernakel wurde in den 1950er Jahren jedoch von päpstlicher Seite abgelehnt und noch die Position des Tridentinischen Konzils bekräftigt, die eine enge Verbindung beider liturgischer Orte festgeschrieben hatte – eine Vorstellung, die in S. Pietro 1567–77 zu einer bedeutenden Umgestaltung geführt hatte,⁴⁴⁶³ und die seit dem Codex Iuris Canonici von 1917 sogar rechtlich verbindlich war.⁴⁴⁶⁴ Allerdings entwickelte sich auch in dieser Frage zumindest in Deutschland bereits vor der nachkonziliaren Liturgiereform eine teils abweichende Praxis der Trennung von Hochaltar und Tabernakel.⁴⁴⁶⁵

In S. Pietro war bereits 1761–63 eine gewisse Aufspaltung von Tabernakel und Hochaltar erfolgt. Zwar bestand der Tabernakel am Hochaltar weiter (Abb. 531 und 542), doch wurde nun mit der Errichtung der Sakramentskapelle durch Abt Penna und der dortigen Einrichtung eines Sakramentsaltars samt Altartabernakel ein neuer Aufbewahrungsort für die Heilige Eucharistie geschaffen (Abb. 798 f.). Ähnlich wie es später die Liturgische Bewegung fordern sollte, war damit bereits im 18. Jahrhundert ein abgetrennter Ort für die private Andacht und für die Verehrung der Heiligen Eucharistie außerhalb des Hauptraums von S. Pietro geschaffen worden. Ob die Eucharistie seit dieser Zeit ausschließlich in der neuen Sakramentskapelle verwahrt wurde, oder ob die drei Aufbewahrungsorte am Hochaltar, in der Cappella Vibi (Abb. 768 f.) und der neuen Sakramentskapelle parallel und unter Umständen für unterschiedliche Zwecke (z. B. der Sonntagsliturgie am Hochaltar einerseits und für die private Eucharistieverehrung in der Sakramentskapelle andererseits) verwendet wurden, ist unbekannt.

Die vor allem in Deutschland, Belgien und Frankreich immer mehr Anhänger findende Liturgische Bewegung hat das Zweite Vatikanische Konzil stark geprägt, das vom 11. Oktober 1962 bis zum 8. Dezember 1965 in Rom stattfand. Das Konzil hat allerdings die Liturgiepraxis selbst nicht konkret verändert und keine konkreten Anweisungen über die Ausgestaltung der Kircheninnenräume getroffen. Es hat sich jedoch dennoch ausführlich mit der Liturgie beschäftigt, schuf mit der am 4. Dezember 1964 von Papst Paul VI. promulgierten Konstitution *Sacrosanctum concilium* (SC) über die heilige Liturgie allerdings nur den äußeren Rahmen für die Ausgestaltung

4462 Deutsche Bischofskonferenz, Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie, 1949, Folgerungen, Nr. 5, zit. nach van Bühren 2008, S. 135. Vgl. zu den „Richtlinien“ auch Ahn 2004, S. 124–127.

4463 S. o. Abschnitt IX.

4464 CIC 1917, Can. 1268 § 2; vgl. van Bühren 2008, S. 263.

4465 Van Bühren, S. 213.

des konkreten Liturgievollzugs und der damit einhergehenden Ausgestaltung der Kirchenarchitektur und der künstlerischen Ausstattung der Innenräume. Insgesamt ist der Konzilstext von einem Ausgleich zwischen bewahrenden und innovativen Elementen geprägt: Während einerseits die Autonomie und Eigengesetzlichkeit der Kunst grundsätzlich bejaht wurde, bekräftigte das Konzil auch die Verpflichtung der Kirche zur denkmalpflegerischen Bewahrung ihres baulichen und künstlerischen Erbes – die Kirche bekannte sich nach ihrer denkmalpflegerischen Vorreiterschaft zur Zeit der Renaissance und des Barock nun also erneut ausdrücklich zum aktiven Schutz des von ihr verwahrten baulichen und künstlerischen Erbes.⁴⁴⁶⁶ So heißt es in der Bestimmung SC 123: „Die Kirche hat niemals einen Stil als ihren eigenen betrachtet, sondern hat je nach Eigenart und Lebensbedingungen der Völker und nach den Erfordernissen der verschiedenen Riten die Sonderart eines jeden Zeitalters zugelassen und so im Laufe der Jahrhunderte einen Schatz zusammengetragen, der mit aller Sorge zu hüten ist.“ Weiter heißt es über die Ausstattung in SC 126: „Sorgfältig sollen die Ordinarien darüber wachen, daß nicht etwa heiliges Gerät und Paramente oder kostbare Kunstwerke veräußert werden oder verkommen, sind sie doch Zierde des Hauses Gottes.“⁴⁴⁶⁷

Bedeutsam ist, dass das Konzil in der Konstitution *Sacrosanctum concilium* die zentrale Bedeutung der Liturgie hervorhob; sie sei der „Höhepunkt, dem das Tun der Kirche zustrebt, und zugleich die Quelle, aus der all ihre Kraft strömt“ (SC 10). Aufgrund der zentralen Bedeutung der Liturgiefeier forderte nun auch das Konzil eine *actuosa participatio*, also die „volle, bewusste und tätige Teilnahme“ aller Gläubigen an der Liturgiefeier. Dabei komme der Kirchenarchitektur eine wichtige, die Liturgie unterstützende Bedeutung zu; sie sollten geeignet für eine „tätige Teilnahme“ aller Gläubigen an der Liturgiefeier sein (SC 124).⁴⁴⁶⁸ Außerdem heißt es im Dekret *Presbyterorum ordinis* (PO): „Das Gotteshaus, in dem die Heiligste Eucharistie gefeiert und aufbewahrt wird, in dem die Gläubigen sich versammeln und die Gegenwart des auf dem Opferaltar für uns dargebrachten Erlösers zur Hilfe und zum Trost der Gläubigen verehrt wird, soll schön sein, geeignet zu Gebet und heiliger Handlung“ (PO 5).⁴⁴⁶⁹ Damit wird an Architektur, Raumdisposition und Ausstattung katholischer Kircheninnenräume die Anforderung der Geeignetheit für private Andacht und liturgische Zeremonien gestellt, die offenbar vor allem im Kriterium der Schönheit gesehen wird.

4466 Van Bühren 2008, S. 243 f., 254. Vgl. zum Zweiten Vatikanischen Konzil und dem Kirchenbau außerdem Ahn 2004, S. 138 f.

4467 Text des SC nach https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html (Zugriff am 26. November 2021).

4468 Van Bühren 2008, S. 243–246. Text des SC nach https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html (Zugriff am 26. November 2021).

4469 https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19651207_presbyterorum-ordinis_ge.html (Zugriff am 26. November 2021).

Die Konkretisierung und praktische Umsetzung der Liturgiereform blieb damit allerdings erst dem nachkonziliaren Reformprozess überlassen. Und in der Tat wurden die „in den sechziger, siebziger Jahren lebenden Generationen [...] Zeugen der umfassendsten Liturgiereform, die die katholische Kirche in ihrer zweitausendjährigen Geschichte erlebt hat“ – ein Prozess, der bis in die Achtziger Jahre andauerte.⁴⁴⁷⁰

Dabei konkretisierte sich nun jenes Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation, das bereits in den Konzilstexten durch die Betonung des Denkmalschutzes einerseits und den Erfordernissen einer Liturgiereform andererseits angelegt war, für deren Realisierungen zunehmend auch Kirchenumgestaltungen für notwendig erachtet wurden.⁴⁴⁷¹ Zur Lösung dieser Frage erließen ab 1964 sowohl der Apostolische Stuhl als auch die nach dem Konzil errichteten nationalen Bischofskonferenzen zahlreiche Instruktionen und Rundschreiben.⁴⁴⁷² Laut dem ersten Durchführungsdekret der Liturgiekonstitution, dem von Paul VI. im Januar 1964 erlassenen Dekret „Sacram Liturgiam“, hatte jede Diözese eine Liturgiekommission, eine Kommission für Kirchenmusik sowie eine Kommission für sakrale Kunst zu errichten. Zuständig für die Ordnung der Liturgie war nämlich nach den Konzilsbestimmungen erstmals nicht mehr nur der Apostolische Stuhl bzw. eine von ihm beauftragte Kongregation, sondern nachrangig auch die Bischöfe und nationalen Bischofskonferenzen.⁴⁴⁷³

Zentrale Bestimmung für die nachkonziliare Ausgestaltung des Kircheninnenraums war die Instruktion „Inter oecumenici“, die die Ritenkongregation im September 1964 veröffentlicht hatte, und die am 7. März 1965 in Kraft trat. Darin nahm die Ritenkongregation anders als vom Konzil vorgesehen keine umfassende Revision der liturgischen Normen zur Sakralkunst vor, gab jedoch in Bezug auf die der neuen Liturgie gerechte Gestaltung von Neubauten und vorbestehenden Kirchen zumindest eine generelle Richtung vor.⁴⁴⁷⁴

Im ersten, den „Allgemeinen Richtlinien“ gewidmeten Kapitel bekräftigte die Kongregation erneut die Schönheit der Ausgestaltung von Architektur und Ausstattung als Voraussetzung für die Zelebration einer vollkommenen Liturgiefeier: „Kirchen und Kapellen, das kirchliche Gerät insgesamt und die gottesdienstlichen Gewänder sollen den Glanz der Schönheit einer echten christlichen Kunst, auch einer solchen der Gegenwart, an sich tragen.“⁴⁴⁷⁵ Damit bekräftigte die Ritenkongregation nach ähnlichen Formulierungen in der Konstitution „Sacrosanctum

4470 Van Bühren 2008, S. 255.

4471 Van Bühren 2008, S. 254 f.

4472 Text in: https://www.vatican.va/content/paul-vi/en/motu_proprio/documents/hf_p-vi_motu-proprio_19640125_sacram-liturgiam.html (Zugriff am 26. November 2021). Van Bühren 2008, S. 255.

4473 Van Bühren 2008, S. 256 f.

4474 Van Bühren 2008, S. 257. Vgl. zu den nachkonziliaren Instruktionen und Weisungen auch Ahn 2004, S. 153–170.

4475 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „Inter oecumenici“ vom 26. September 1964, Kapitel 1, 13c), transkribiert in: van Bühren 2008, S. 659.

concilium“ erneut die Akzeptanz der zeitgenössischen Kunst durch die katholische Kirche, setzte sich aber mit der im Konzilsdokument ebenfalls bereits erfolgten Betonung der Schönheit in Konflikt mit wichtigen Positionen der aktuellen Kunstströmungen.⁴⁴⁷⁶

Entscheidend für die konkrete Ausgestaltung der Kircheninnenräume war Kapitel 5 mit dem Titel „Die rechte Gestaltung von Kirchen und Altären im Hinblick auf eine bessere tätige Teilnahme der Gläubigen“. ⁴⁴⁷⁷ Besonders folgenreich war die Bestimmung über den Hochaltar: „Der Hochaltar soll von der Rückwand getrennt errichtet werden, so daß man leicht um ihn herumgehen und an ihm zum Volk hin zelebrieren kann. Er soll so in den heiligen Raum hineingestellt sein, daß er wirklich die Mitte ist, der sich von selbst die Aufmerksamkeit der ganzen versammelten Gemeinde zuwendet. [...] Auch sei das Presbyterium um den Altar herum so weiträumig, daß die heiligen Handlungen bequem vollzogen werden können.“⁴⁴⁷⁸

Während das Zweite Vatikanische Konzil die Frage der Altaraufstellung noch offengelassen hatte, legte die Ritenkongregation nun eine eindeutige Präferenz für den vorgezogenen, freistehenden Hochaltar fest: „So muß man sagen, daß nach dem Konzil die gesamtkirchliche Errichtung von Volksaltären von *Inter oecumenici* ihren Ausgang nahm“. In der unmittelbaren Folge wurde auf breitester Ebene in den katholischen Kirchen der Welt nun die Messe nicht mehr *versus orientem* und damit mit dem Rücken zum Volk an einem vom Kirchenvolk zumeist weit entfernten Hochaltar zelebriert, sondern an einem näher an den Laien befindlichen Volksaltar mit der Gebetsrichtung *versus populum*.⁴⁴⁷⁹

Zu beachten ist allerdings, dass die Ritenkongregation in der Instruktion „*Inter oecumenici*“ eine Vorverlagerung des Hochaltars bestimmt, nicht aber die Zelebrationsrichtung vorgegeben hatte. Dennoch wurde die Praxis in den katholischen Kirchen weltweit sehr zeitnah zu einer Messfeier *versus populum* hin umgestellt. Zur Realisierung dieser grundstürzenden Veränderung der bisherigen Praxis und in Vollzug der Bestimmung der Ritenkongregation über die Altaraufstellung kam es in der Folge sehr schnell auch in vorbestehenden Bauten zur Neuordnung der liturgischen Disposition, bei der an der Grenze zwischen Presbyterium und Laienraum ein neuer Volksaltar eingerichtet wurde. Gerade an dieser Stelle zeigte sich das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Erneuerung bei der nachvatikanischen Liturgiereform besonders deutlich, vor allem auch deshalb, weil es nach der Theologie des Zweiten Vatikanums zum Kircheninnenraum eigentlich nur einen Altar geben durfte. Während in einigen Kirchen das Vorziehen bzw. die Ersetzung des vorbestehenden Hochaltars durch einen (freilich weiterhin den Hochaltar bildenden) Volksaltar als gangbarer Weg erschien, musste die nun auch konziliar bekräftigte Sorge um den Denkmalschutz in anderen Kirchen zur

4476 Vgl. van Bühren, S. 253 f.

4477 Transkribiert in: van Bühren 2008, S. 659–661.

4478 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „*Inter oecumenici*“ vom 26. September 1964, Kapitel 5, II 91, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 659.

4479 Van Bühren 2008, S. 258 f.; Zitat auf S. 259. Einen Überblick über die postkonziliaren Dokumente zur Frage der Gebetsrichtung liefert Wodrazka 2007.

Bewahrung der vorbestehenden Altaranlage führen. In derartigen Kirchen wurde häufig die Altaranlage verdoppelt, sodass nun doch ein in vorgerückter Position errichteter Volksaltar zusätzlich zum weiterbestehenden Hochaltar am Scheitelpunkt der Apsis bestand.⁴⁴⁸⁰

Weiter bestimmte die Instruktion „Inter oecumenici“, dass die Sitze der Zelebranten und Messdiener für die Gläubigen gut einsehbar sein sollten. Dabei sollte der Zelebrant als Vorsteher der versammelten Gemeinde erkennbar sein, ein Thron als mögliche Auszeichnung aber allein dem Bischof zukommen.⁴⁴⁸¹ Entsprechend dem Ideal eines einzelnen Altars im Einheitsraum Kirche sollte die Anzahl der Nebenaltäre so gering wie möglich gehalten und diese nach Möglichkeit getrennt in Seitenkapellen untergebracht werden.⁴⁴⁸²

Die Konstitution „Inter oecumenici“ erlaubte ausdrücklich die Aufstellung von Kreuz und Leuchtern in der Nähe des Altars; zu entscheiden hatte hier der Ortsordinarius.⁴⁴⁸³ Für die Aufbewahrung der Heiligen Eucharistie schrieb die Konstitution einen „festen und sicheren Tabernakel in der Mitte des Hochaltars oder eines besonders ausgezeichneten Nebenaltars“ vor; der Ortsordinarius konnte bei Vorliegen „rechtmäßige[r] Gewohnheiten“ die Aufbewahrung an einem anderen, sehr würdigen Ort erlauben. Weiter hieß es: „Es ist erlaubt, die Messe zum Volk hin zu feiern, auch dann, wenn auf dem Altar ein kleiner, passender Tabernakel auf dem Altar steht.“⁴⁴⁸⁴

An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, dass die Ritenkongregation nicht mit einer allgemeinen Praxis des Liturgievollzugs *versus populum* gerechnet hatte, denn ein solcher ist an einem Altar mit einem auf dessen Mitte angeordneten Tabernakel tatsächlich grundsätzlich nur dann denkbar, wenn dieser besonders klein ausfällt. Eine Ausnahme bildet die in S. Pietro gewählte Lösung, auf die im Folgenden noch einzugehen sein wird.

Die seit dem Tridentinum befürwortete und seit dem Codex Iuris Canonici von 1917 sogar rechtlich vorgeschriebene Anordnung der Eucharistie auf dem Hochaltar wurde durch Artikel 95 der Instruktion „Inter oecumenici“ um die Möglichkeit einer getrennten Aufstellung von Tabernakel und Altar ergänzt. Die 1967 folgende Instruktion „Eucharisticum mysterium“ der Ritenkongregation übernahm diesen Passus wortgleich als Artikel 54, ergänzte ihn aber um den Artikel 55, in dem in

4480 Van Bühren 2008, S. 259–261.

4481 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „Inter oecumenici“ vom 26. September 1964, Kapitel 5, III 92, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 660. Vgl. zur vorherigen und der nun veränderten Aufstellung der Sedilien für das Messpersonal van Bühren 2008, S. 265 f.

4482 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „Inter oecumenici“ vom 26. September 1964, Kapitel 5, IV 93, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 660. Vgl. dazu auch van Bühren 2008, S. 261.

4483 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „Inter oecumenici“ vom 26. September 1964, Kapitel 5, V 94, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 660. Vgl. dazu auch van Bühren 2008, S. 261.

4484 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „Inter oecumenici“ vom 26. September 1964, Kapitel 5, VI 95, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 660.

Gemeindekirchen die Trennung von Tabernakel und Altar nun sogar empfohlen wurde. Der Grund sei, dass die „Weisen, in denen Christus seiner Kirche gegenwärtig ist, nacheinander sichtbar“ werden sollten und nicht etwa gleichzeitig. Gemeint war hier zuerst die Gegenwart Christi in der Gemeinde der versammelten Gläubigen, dann seine Gegenwart in Form seiner Worte in der Schriftlesung und in der Person des Priesters und „schließlich in besonderer Weise [Christi Gegenwart] unter den eucharistischen Gestalten“.⁴⁴⁸⁵ Aufgrund dessen wurde der Sakramentstabernakel nach jahrhundertelanger abweichender Praxis nun in den meisten Kirchen an einem anderen Ort als dem Hochaltar aufbewahrt – oft sogar außerhalb des Hauptraums der Kirche. „Dadurch war das bis 1964 allgemein übliche Kennzeichen eines katholischen Kirchenraums, die eucharistische Gegenwart im Hochaltartabernakel und deren optische Wahrnehmung – was nach Vorstellung vieler Gläubigen das katholische Kirchengebäude erst zum ‚Gotteshaus‘ machte –, nicht mehr gegeben.“⁴⁴⁸⁶

Des Weiteren empfahl die Instruktion „Inter oecumenici“ die Aufstellung eines oder mehrerer Ambos für die Verkündigung der Lesungen.⁴⁴⁸⁷ An ihm sollten Teile des nach Wunsch des Konzils neu geordneten Wortgottesdienstes („elebratio verbi Dei“) stattfinden. Oft erfolgte eine Aufstellung in der Nähe des Altars, da das Konzil von einem „zweifachen Tisch“ der Heiligen Schrift und der Eucharistie ausgegangen war (SC 51, PO 18 u. a.). So wurden hier die Lesungen und gegebenenfalls auch die Homilie vollzogen. Tatsächlich hat sich der für die Homilie ebenfalls mögliche Priestersitz nicht durchsetzen können; die Benutzung der Kanzeln wurde nach der nachvatikanischen Liturgiereform ganz aufgegeben, weil sie als zu weit entfernt vom Altar empfunden wurde. Anders als in der Liturgiepraxis des Mittelalters mit getrennten Orten für die Lesung der Epistel und des Evangeliums wurde zumeist nur ein einzelner Ambo errichtet.⁴⁴⁸⁸

Weiter hieß es in der Instruktion „Inter oecumenici“: „Der Platz für Schola und Orgel soll so gewählt sein, daß Vorsänger und Organist deutlich als Teil der versammelten Gemeinde in Erscheinung treten und so, dass sie ihr liturgisches Amt möglichst gut ausüben können.“⁴⁴⁸⁹

4485 Kongregation für die Riten: „Eucharisticum mysterium“ vom 25. Mai 1967, 55, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 668: „Bei der Feier der Messe werden die hauptsächlichen Weisen, in denen Christus seiner Kirche gegenwärtig ist, nacheinander sichtbar: zunächst wird seine Gegenwart sichtbar schon in der Gemeinde der Gläubigen, die in seinem Namen versammelt sind; dann in seinem Worte, wenn die Schrift gelesen und ausgelegt wird; ebenso in der Person des Priesters; schließlich in besonderer Weise unter den eucharistischen Gestalten. Daher entspricht es vom Zeichen her gesehen eher dem Wesen der heiligen Feier, wenn nach Möglichkeit nicht schon zu Beginn der Messe infolge der Aufbewahrung der heiligen Gestalten im Tabernakel die eucharistische Gegenwart Christi gegeben ist, die doch Frucht der Konsekration ist und als solche erscheinen muss“.

4486 Vgl. zur Tabernakelfrage van Bühren 2008, S. 261–263, Zitat auf S. 263.

4487 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „Inter oecumenici“ vom 26. September 1964, Kapitel 5, VII 96, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 660.

4488 Van Bühren 2008, S. 264 f.

4489 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „Inter oecumenici“ vom 26. September 1964, Kapitel 5, VIII 97, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 660.

Über den Ort für das Kirchenvolk führte „Inter oecumenici“ Folgendes aus: „Die Plätze für die Gläubigen sollen mit besonderer Sorgfalt so angeordnet werden, daß diese mit Aug und Herz an den heiligen Handlungen teilnehmen können, wie es sich gebührt. Es empfiehlt sich, in der Regel Bänke oder Stühle für sie aufzustellen. Der Brauch, gewissen Privatpersonen Plätze zu reservieren, ist gemäß Artikel 32 der Konstitutionen abzuschaffen. Ferner ist Sorge zu tragen, dass die Gläubigen den Zelebranten und die anderen ‚Ministri‘ nicht nur sehen, sondern auch gut verstehen können, gegebenenfalls unter Verwendung technischer Mittel.“⁴⁴⁹⁰ Für das Baptisterium solle ein würdiger und für gemeinsame Feiern geeigneter Ort gewählt werden.⁴⁴⁹¹

Der Theologe, Kirchenhistoriker und Christliche Archäologe Stefan Heid hat an den Bestimmungen der Instruktion „Inter oecumenici“ zum Hochaltar und der folgenden weltweiten Anpassung der Liturgiepraxis grundsätzliche Einwände erhoben. So beklagte er, dass die Vorverlagerung bzw. Neuerrichtung vieler Hochaltäre, die oft mit einer Zerstörung, Verstellung oder Verstümmelung altehrwürdiger Altäre einhergegangen sei, auf einer letztlich falschen These über den frühchristlichen Messvollzug beruhe und somit höchst kritisch zu sehen sei.⁴⁴⁹² So sei das Zweite Vatikanische Konzil – wie schon viele kirchliche Reformbewegungen zuvor – von einer Orientierung an der *norma patrum* ausgegangen (SC 50), weshalb man bei der Reform von Liturgie und Kircheninnenraum der Christlichen Archäologie besondere Autorität eingeräumt habe. Hier sei die Auffassung vom frühchristlichen Altar stark von den Thesen des Augsburger Priesters Franz Wieland (1872–1957) und seines Schülers Theodor Klauser (1894–1984) geprägt gewesen, die davon ausgingen, dass es ursprünglich kein eucharistisches Opfer, sondern nur ein gemeinsames Mahl der Gläubigen und des Priesters gegeben habe. Damit habe der Altar ursprünglich Charakter und Gestalt eines einfachen eucharistischen Esstischs gehabt, wobei der Priester als Angehöriger der Mahlgemeinschaft mit den Gläubigen auch zu diesen hin zelebriert habe.⁴⁴⁹³ Klausers Schüler Otto Nußbaum (1923–1999) versuchte daraufhin nachzuweisen, dass die Wendung des Priesters nach Osten und damit die Zelebration in den geosteten Kirchen mit dem Rücken zum Volk erst im Mittelalter entwickelt worden sei.⁴⁴⁹⁴

Stefan Heid hat darauf hingewiesen, dass der frühchristliche Altar nach jüngsten Erkenntnissen jedoch weder morphologisch noch theologisch vom Esstisch des Letzten Abendmahls hergeleitet wurde, vielmehr entwickelte er sich aus dem antiken Opfertisch, wie er im antiken jüdischen und im antiken heidnischen Ritus in Ergänzung oder austauschbar mit dem Schlachtopferaltar verwendet worden sei. So sei er eben nicht ein niedriger Sigmatisch ohne Tischtuch, sondern vielmehr ein

4490 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „Inter oecumenici“ vom 26. September 1964, Kapitel 5, IX 98, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 660 f.

4491 Kongregation für die Riten: Erste Instruktion „Inter oecumenici“ vom 26. September 1964, Kapitel 5, X 99, transkribiert in: van Bühren 2008, S. 661.

4492 Heid 2014, S. 351 f.

4493 Ibid., S. 353–357.

4494 Ibid., S. 366; s. o. Fn. 1324.

erhöhter Tisch-, Stipes oder Kastenaltar mit Tischtuch gewesen, an dem das Opfer Christi gefeiert und nicht etwa ein gemeinschaftliches Mahl abgehalten wurde.⁴⁴⁹⁵ Die Auffassung, es habe sich mithin beim frühchristlichen Altar um einen Volksaltar gehandelt, an dem aufgrund des angeblichen Mahlcharakters der Eucharistie (und eben nicht nur, wie hier bisher dargestellt aus pastoralen Gründen) eine Zelebration *versus populum* stattgefunden habe, sei eine „Chimäre“; archäologisch und aus den Schriftquellen nachweisbar sei vielmehr die Auffassung vom Altar als einem Opferaltar, an dem der Priester gemeinsam mit der Gemeinde vertikal hin zu Gott betet – und damit nach antiker Auffassung Richtung Osten. Dementsprechend richtete sich das Gebet in geosteten Kirchen in die Richtung des Kreuzes oder Opferlamms, das in frühchristlicher Zeit in der Apsiskalotte dargestellt sei. Vereinzelt habe auch ein Kreuz auf dem Altar diese Gebetsrichtung symbolisiert.⁴⁴⁹⁶

Stefan Heid zog aus dieser Untersuchung einige Folgerungen für das Verhältnis von Wissenschaft, liturgischer Praxis und der damit einhergehenden Ausgestaltung von Kircheninnenräumen. Es ergebe sich zunächst, dass eine Ausrichtung an der *norma patrum* nicht falsch sei, doch müsse man sich dabei immer der Vorläufigkeit der wissenschaftlichen Urteile bewusst sein. Auch müsse man sich der Vielgestaltigkeit schon der frühchristlichen Liturgiepraxis bewusst sein und sich dabei eines auf das reine Urchristentum fokussierenden Purismus enthalten, der die Patristik als verwässernde „Hellenisierung des Christentums“ ablehne. Ebenso seien Mittelalter und Barock als legitime Fortführungen der frühchristlichen liturgischen Praxis anzusehen. Daraus folge: „Mittelalterliche und barocke Altäre dürfen nicht zugunsten angeblich frühchristlicher Altäre musealisiert oder vernichtet werden. Sonst verfallen wir in denselben Fehler wie einst die klassischen Archäologen, die das Mittelalter auslöschten, nur um irgendwelche klassischen Mauerreste freizulegen.“⁴⁴⁹⁷ Altäre dürften nicht als bloße Mahltische entsakralisiert werden; vielmehr sei ihre spezifisch christliche Sakralität gegenüber einem bloßen Esstisch etwa durch die auszeichnende Einbringung von Reliquiaren zu erhalten.

Das eigentliche Problem bei den nachvatikanischen Umgestaltungen sei jedoch nicht das Vorziehen des Hochaltars, sondern die Frontalzelebration, die diesen in einem einmaligen Bruch mit der bisherigen Gebetsostung erst zum Volksaltar mache. Eine Zelebration nach Osten würde diese wiederherstellen und der Ökumene mit der Orthodoxie dienen; mindestens sei jedoch ein Kreuz auf den Altar zu stellen, um zu verdeutlichen, wohin sich das Gebet letztlich wende.⁴⁴⁹⁸

4495 Ibid., S. 360–364.

4496 Ibid., S. 366–371.

4497 Ibid., S. 373.

4498 Ibid., S. 372–374. Heid fügt noch hinzu, dass die eigentlich abgelehnte Addierung von Altären bei denkmalbedingtem Erhalt des alten Hochaltars in der Apsis seit dem Motu proprio „*Summorum Pontificum*“, mit dem Benedikt XVI. die vorvatikanische Messe als außerordentlichen Ritus wieder zugelassen hatte, auch liturgisch nicht mehr sinnlos sei; nun könne man ja den außerordentlichen Ritus am alten Altar zelebrieren, den ordentlichen aber am Volksaltar (Ibid., S. 374). Allerdings wurde das Motu proprio „*Summorum Pontificum*“ von Papst Franziskus durch das Motu proprio „*Traditionis*

Im Folgenden soll nun geprüft werden, ob die in S. Pietro wahrscheinlich unmittelbar nach Erlass der Instruktion „Inter oecumenici“ realisierte Umgestaltung den Vorgaben der Ritenkongregation entsprochen hat. Die Wiederherstellung der zwischen ca. 1330/33 und 1436 schon einmal bestehenden Retrochordisposition im Zuge der Kirchengestaltung von 1591–1609 erlaubte es, die Bestimmungen der Instruktion und die Veränderung hin zur Zelebration *versus populum* in S. Pietro in Perugia mit nur relativ geringfügigen Eingriffen in die vorbestehende räumliche Disposition zu realisieren. Damit stellte sich das Problem der Spannung zwischen Denkmalschutz und liturgischer Erneuerung in S. Pietro nur in sehr geringem Maße. So befand sich der Hochaltar seit ca. 1591/92 bereits in einer vorgezogenen, relativ nah an den Laienraum im Langhaus befindlichen Position, sodass eine Vorverlagerung der gesamten Altaranlage gar nicht notwendig erscheinen musste (Abb. 158). Für die veränderte liturgische Praxis einer Zelebration *versus populum* und eine „tätige Teilnahme“ (*actuosa participatio*) der Gläubigen waren jedoch zwei andere, weitaus mildere Eingriffe erforderlich, nämlich die Vorverlagerung nur des Stipes und der Mensa am Hochaltar und die Aufstellung der vorbestehenden Langhausbestuhlung gegenüber dem Hochaltar (vgl. Abb. 181, 532 f. und 537 f.).

Diese minimalen Umgestaltungen bildeten gleichzeitig auch in Bezug auf den Sakramentstabernakel eine äußerst glückliche Lösung, die sowohl die Normen der nachvatikanischen Liturgie erfüllte, einen modernen Liturgievollzug erlaubte und die Erfordernisse des Denkmalschutzes voll berücksichtigte. So blieb die historisch überkommene, zwischen 1591 und 1609 geschaffene und 1627 bis 1629 um ein neues Altarziborium ergänzte Gestaltung des hinteren Altaraufbaus unangetastet. Gleichzeitig befand sich der Tabernakel wie von der Instruktion „Inter oecumenici“ gefordert auch zukünftig in der Mitte des Hochaltars und war dort, wie von der Instruktion zugelassen, von sechs Leuchtern und dem durch das Ziborium überfangenen Kreuz begleitet, während die Mensa des Hochaltars jedoch wie vorgeschrieben umschritten werden und eine Zelebration der Messe *versus populum* möglich war (Abb. 428, 431, 531–533 und 537 f.). Aufgrund der besonderen, in S. Pietro seit ca. 1591 wieder bestehenden Retrochorposition musste also nicht wie in anderen Kirchen ein zusätzlicher Ort für die Aufbewahrung des heiligen Sakraments jenseits des Hochaltars geschaffen werden, um eine moderne Liturgiepraxis zu erlauben – obwohl in S. Pietro ein derartiger gesonderter Ort freilich gleich in zweifacher Form vorbestand, nämlich an den Kapellenaltären der Cappella Vibi (Abb. 767–769) und der Sakramentskapelle (Abb. 797–799).

Damit befindet sich der Kircheninnenraum von S. Pietro allerdings in Konflikt mit der Instruktion „Eucharisticum mysterium“, die die Ritenkongregation beschlossen, und die am 25. Mai 1967 promulgiert worden war. Dort heißt es nämlich in Artikel 52: „Wo die Eucharistie nach Maßgabe des Rechts aufbewahrt

custodes“ weitgehend außer Kraft gesetzt; https://de.wikipedia.org/wiki/Summorum_Pontificum (Zugriff am 6. Dezember 2021).

Schließlich weist Heid noch darauf hin, dass Altäre auch über den Denkmalschutz hinaus aus religiösen und moralischen Gründen grundsätzlich zu erhalten seien, da Altarstiftungen eigentlich immer für die Ewigkeit erfolgen (Heid 2014, S. 374).

werden kann, darf sie längere Zeit oder dauernd nur auf einem einzigen Altar oder an einem einzigen Ort derselben Kirche aufbewahrt werden. Daher darf in der Regel eine Kirche nur einen einzigen Tabernakel haben; dieser muss fest und sicher sein.“⁴⁴⁹⁹ Diese Bestimmung wurde aber wahrscheinlich erst erlassen, als die nachvatikanische Transformation von S. Pietro bereits vollzogen worden war. Außerdem dürfte der ja auch vom Zweiten Vatikanischen Konzil zentralgestellte Denkmalschutz einer nachträglichen Reduzierung der Aufbewahrungsorte auf einen einzigen Tabernakel entgegenstehen.

Mit der Zelebration *versus populum* betet der Priester wie von Stefan Heid beklagt nicht mehr nach Osten hin zur Dreieinigkeit. Christus als Ziel des Gebets wurde offenbar bisher durch die von einem Ziborium überfangene Kreuzesdarstellung am Hochaltar symbolisiert (Abb. 542); nun bildet der Altaraufbau mit dem Kreuz eher die Szenerie für den am Altar zelebrierenden Priester – man könnte sagen, die Eucharistiefeier wird in S. Pietro nun nach der Symbolik des neu eingerichteten Hochaltars im Zeichen des Kreuzes begangen (Abb. 531).

Das Messpersonal sitzt in S. Pietro heute nicht auf den weiterbestehenden Zelebrantenbänken, sondern auf einer ephemeren Bestuhlung, die je nach Art des Gottesdiensts an je unterschiedlichem Ort aufgestellt werden kann. So ist in S. Pietro aktuell einerseits eine Aufstellung vor dem Hochaltar gebräuchlich (Abb. 418); bei anderen Gottesdiensten stehen die ephemeren Zelebrantensitze dagegen rechts vor dem Altar (Abb. 417). Sie sind dort wie von der Instruktion „*Inter oecumenici*“ gefordert für die Gläubigen gut sichtbar, und der Priester ist durch eine besondere Gestaltung seines Stuhles deutlich ausgezeichnet.

Die Nebenaltäre in S. Pietro befinden sich teilweise im Hauptraum und teilweise wie von der Konstitution „*Inter oecumenici*“ bevorzugt in Seitenkapellen. Die Abtragung der Seitenkapellen im Langhaus von S. Pietro kam jedoch aus denkmalpflegerischen Gründen nicht in Frage; sie ist nach der Konstitution auch nicht zwingend. Spätestens seit der nachvatikanischen Liturgiereform finden an den Seitenaltären keine Messen mehr statt, die private Andacht ist wesentlich auf die Sakramentskapelle verlagert, wo nicht nur die Eucharistie verehrt, sondern vor allem auch vor dem Kultbild der Madonna del Giglio gebetet werden kann. Vor dem Kreuzaltar zünden die Gläubigen jedoch auch in der Gegenwart noch Kerzen an (Abb. 269).

Als Ambo dient in S. Pietro ein auf der Evangelienseite auf die Balustrade an der Grenze zwischen Sanktuarium und Langhaus gestelltes hölzernes Lese-pult mit ephemeren Charakter (Abb. 415 f. und 418). Zusätzlich besteht ein ephemeres Lese-pult an der Stelle der heutigen ephemeren Zelebrantensitze (Abb. 418). Es wird mit diesen Sitzen verlagert, wenn diese für einzelne Gottesdienste abweichend aufgestellt werden (vgl. Abb. 417). Wie genau Lesung, Evangelium, Predigt und das Verlesen sonstiger liturgischer Texte im Wortgottesdienst auf die unterschiedlichen

4499 Kongregation für die Riten: „*Eucharisticum mysterium*“ vom 25. Mai 1967, 52, zit. nach [http://www.kathpedia.com/index.php/Eucharisticum_mysterium_\(Wortlaut\)](http://www.kathpedia.com/index.php/Eucharisticum_mysterium_(Wortlaut)) (Zugriff am 29. November 2021); vgl. van Bühren, S. 262.

Sprechorte aufgeteilt werden, ist mir nicht bekannt. Die zwei Kanzeln in den Vierungspfeilern werden heute im Rahmen der Gottesdienste jedoch nicht für die Schriftlesung verwandt (Abb. 415). Die ephemeren Lesungsorte werden mit Paramenten ausgezeichnet, deren farbliche Gestaltung mit dem liturgischen Jahr wechselt (vgl. Abb. 415 und 417 mit Abb. 421). Zusätzlich wird der Sanktuariumsbe- reich für unterschiedliche Feiern an unterschiedlichen Stellen mit Blumenschmuck versehen (Abb. 420, 427 und 429).

Der Spieltisch für den Organisten befindet sich in unmittelbarer Nähe des Hochaltars; er kann bewegt werden und ist damit für unterschiedliche Gottes- dienstpraktiken und Konzerte flexibel einsetzbar; in der häufigen Aufstellung auf der Mittelachse hinter dem Hochaltar kann er allerdings weder die Gläubigen im Langhaus noch das Messpersonal sehen (Abb. 534).

Die Umstellung der vorbestehenden Kirchenbänke von S. Pietro in Reihen- form im Langhaus und die Ergänzung der Bestuhlung um Kniebänke erlaubte tatsächlich – wie es die Instruktion „Inter oecumenici“ verlangt hatte, eine Teil- nahme der Gläubigen an den heiligen Handlungen „mit Aug und Herz“. Dazu trägt auch die gute Einsehbarkeit des Sanktuariums vom Langhaus aus durch die vorbestehende leichte Erhöhung dieses Bereichs und die im Sanktuarium höhere Beleuchtung bei, die bald auch durch künstliche Beleuchtung verstärkt wurde. Die nun in S. Pietro eingebrachte moderne Beschallungstechnik erlaubte es außerdem, wie von der Instruktion gefordert, der Messe ohne Mühe auditiv in allen Details zu folgen. Wie bereits hervorgehoben, wurde auch bei der Einbringung der Lautspre- cher der im Konzilstext verlangte Denkmalschutz berücksichtigt, indem die Laut- sprecher farblich an die jeweilige Umgebung angepasst wurden (Abb. 621–625).

Damit erfüllte die nachvatikanische Umgestaltung die kirchenrechtlichen Anforderungen (abgesehen von der Anzahl der Tabernakel) bis ins Detail, ermög- lichte eine moderne Liturgiepraxis der *Zelevation versus populum*, förderte die stärkere Einbeziehung der Laien in den Gottesdienst und berücksichtigte dabei gleichzeitig vorbildhaft den Denkmalschutz. Die nachvatikanische Umgestaltung des Kircheninneren von S. Pietro muss also insgesamt als überaus gelungen bezeich- net werden.

XIV.4 Zusammenfassung

Die Kirche S. Pietro in Perugia ist auch im 20. und 21. Jahrhundert mehrfach transformiert worden. Dabei blieb es bei der Einhaltung des konservatorischen Paradigmas, das Luigi Manari in S. Pietro im 19. Jahrhundert eingeführt hatte: Qualitative und ästhetische Veränderungen im Kircheninnenraum sollten danach grundsätzlich nur noch zur Befriedigung veränderter Nutzungsansprüche möglich sein, nicht jedoch aufgrund eines veränderten Geschmacks.

Die Transformationen des Kircheninnenraums von S. Pietro im 20. und 21. Jahrhundert erfolgten einerseits tatsächlich auch aus Gründen qualitativer Funktionsänderungen. Andere Motive waren die Erhaltung bzw. Restaurierung der Architektur und ihrer Ausstattung, die funktionale Restitution (d. h. die Wiederherstellung zwischenzeitlich verlorener Funktionen) sowie die gegenüber Manaris Vorgehen neuen Beweggründe einer Erkundung und Sichtbarmachung historischer räumlicher und bildnerischer Schichtungen und ihrer dauerhaften Erschließung sowie funktionale Fortentwicklungen.

Den Rahmen für all diese Transformationen bildete die Ausbildung einer nationalen Denkmalschutzgesetzgebung vom ersten Denkmalschutzgesetz (der „Legge Nasi von 1902) über die „Legge Rosadi Rava“ von 1904 und die grundlegende „Legge Bottai“ von 1939 bis hin zum Denkmalschutzdekret von 1999 und dem aktuellen „Codice Urbani“ von 2004. Diese Normen schufen in Italien zu einem international sehr frühen Zeitpunkt die gesetzliche Grundlage und die Infrastruktur für den effektiven Schutz von Kulturgut. Zentral war dabei vor allem die Einrichtung der *Soprintendenze* als Genehmigungs- und Aufsichtsorgane für Erhaltungsmaßnahmen an Denkmalen, die ihrerseits dem Unterrichtsminister, später dem Minister für Kulturgüter und heute dem Kulturminister unterstellt sind bzw. waren.

Die wichtigsten inhaltlichen Regelungen der nationalen Kulturschutz- und Denkmalpflegegesetzgebung in Italien waren der Schutz wichtigen Kulturguts sowohl in öffentlicher wie auch in privater Hand, die Katalogisierung der Schutzgüter sowie die Tatsache, dass keine Maßnahmen ohne Genehmigung durch die *Soprintendenze* bzw. den zuständigen Minister erfolgen konnten. Umgekehrt konnten diese Aufsichtsorgane jedoch auch Restaurierungen anordnen und zu deren Realisierung sogar Enteignungen vornehmen. Außerdem kam es zu Verkaufs- und Ausfuhrbeschränkungen für schützenswertes Kulturgut.

Obwohl in diesem Zuge seit 1999 in zunehmend elaborierter Form auch Erhaltungs- und Restaurierungsmaßnahmen rechtlich erfasst wurden, beruhen die eigentlichen Vorschriften über das richtige Vorgehen bei solchen Maßnahmen auf nationalen wie internationalen Übereinkünften der Restaurateure selbst. Zentrale Regelungen wurden dabei durch die italienische „Carta del restauro“ von 1883, die internationale „Charta von Venedig“ von 1964 sowie die „Übereinkunft von 2006 getroffen.

Dabei ergaben sich vor allem folgende Restaurierungsmaximen: Grundziel aller Maßnahmen soll die Erhaltung des Kunstwerks und die Bewahrung des geschichtlichen Zeugnisses sein. Die Grundmaxime ist die Aufrechterhaltung der Authentizität des Befunds, um so den Dokumentcharakter der historischen Architektur zu bewahren und keinesfalls zu verfälschen. Um dies zu erfüllen, soll zunächst das Minimalitätsgebot gelten: Eingriffe sollen nur dann durchgeführt werden, wenn sie notwendig sind und dann im jeweils kleinstmöglichen Ausmaß erfolgen. Es gilt ein Spekulationsverbot bzw. Kenntlichmachungsgebot: Notwendige Hinzufügungen oder Ergänzungen sollen in jedem Fall als moderne Addenda kenntlich gemacht werden. Festgelegt ist außerdem ein Verbot der Rückrestaurierung: Alle historischen Schichtungen sind gleich zu behandeln; die Privilegierung eines

einzelnen Stils – also beispielsweise eine Regotisierung im Sinne einer Rückführung einer zwischenzeitlich barockisierten mittelalterlichen Kirche – ist unzulässig.

Es gilt eine Fortnutzungspriorität, d. h. die Veränderung von Denkmalen zur Ermöglichung ihrer fortdauernden Nutzung ist zulässig, da so ihre Erhaltung und Wertschätzung gesichert werden kann. Nicht zulässig ist dabei jedoch eine Veränderung von deren „Struktur und Gestalt“. Festgelegt wird außerdem ein Translozierungsverbot, da Denkmale fest mit ihrer Umgebung verbunden sind. Eine Translozierung eines Denkmals soll nur dann zulässig sein, wenn sie „zu seinem Schutz unbedingt erforderlich ist oder bedeutende nationale oder internationale Interessen dies rechtfertigen.“ Geschützt ist außerdem speziell auch der räumliche Zusammenhang von Kunstwerken, sodass also auch nicht Teile einer Ausstattung entfernt werden dürfen.

Des Weiteren soll ein Dokumentationsgebot gelten: Restaurierungsmaßnahmen sind fotografisch und schriftlich zu dokumentieren und die daraus resultierenden Akten mit Zugangsmöglichkeit für Interessierte sicher zu hinterlegen. Vorzugsweise ist eine Kopie dieser Akten beim Objekt zu belassen und eine Inschrift über die Restaurierung im Innenraum anzubringen. Es gilt ein Forschungsgebot; danach sind Eingriffe durch begleitende archäologische, kunst- und geschichtswissenschaftliche sowie technikbezogene Forschungen zu begleiten. Außerdem wurde das Berufsbild der Restaurateure in unterschiedlichen Sparten standardisiert und professionalisiert; Restaurierungen sollen auch nur durch derart geschultes Personal durchgeführt werden.

Diese Maximen sind vor allem für architektonische Denkmale entwickelt worden, sollen ausdrücklich aber auch für Wandmalereien gelten. In den „Grundsätzen für die Erhaltung und Konservierung/Restaurierung von Wandmalereien“ des ICOMOS von 2003 wurde darüber hinaus ausdrücklich ein Reversibilitätsgebot erlassen, das bei Architekturen zwar auch beachtet werden soll, aber in den entsprechenden Übereinkünften nicht ausdrücklich geregelt ist. Danach sollen alle restaurativen Veränderungen reversibel, d. h. also vollständig rückgängig gemacht werden können. Ausdrücklich gilt bei Wandmalereien auch das Kenntlichmachungsgebot – ein Grundsatz, der, gemessen an der zu beobachtenden Restaurierungspraxis, bei Leinwand- und Tafelmalerei offenbar so nicht gelten soll.

Die gesetzlichen Grundlagen und internationalen Übereinkünfte sind bei den in S. Pietro im 20. und 21. Jahrhundert durchgeführten Maßnahmen ganz überwiegend beachtet worden. So ist bei der zur Bewahrung des Chorgestühls und der sonstigen hölzernen Einrichtung und der Architekturelemente von S. Pietro in den Jahren 1938–1939 unbedingt notwendigen sehr umfangreichen Restaurierungskampagne der Ursprungszustand sehr weitgehend wiederhergestellt worden. Dies gilt sowohl für das Chorgestühl selbst als auch für die Ausgestaltung des Bodenbelags, nicht jedoch für die von Abt Penna in das Chorhaupt verlagerte Lünette des Giannicola di Paolo. Diese Maßnahme scheint jedoch zur Freilegung der dahinterliegenden Fresken der Umgestaltungskampagne von 1591–1609 gerechtfertigt, zumal die Lünette zunächst im Kontext der Kirche belassen wurde.

Die Dachgestaltung von S. Pietro wurde im Zuge der Umgestaltungskampagne von 1959–1966 ganz grundlegend neu gestaltet, sowohl in der Wahl der

Materialien (Stahlkonstruktion statt hölzerner Dachstuhl) als auch in der Gestalt (zwei getrennte Satteldächer statt ein einzelnes, das sowohl die Kirche, als auch die angrenzenden Klostergebäude überfängt). Dies erscheint jedoch aus konservatorischen Gründen zur Entlastung der südlichen Seitenschiffwand und der Verhinderung von Bränden gerechtfertigt.

Die überwiegend in den 70er Jahren durchgeführten Restaurierungen von Tafelbildern in S. Pietro sind von der Soprintendenza begleitet worden; dabei wurde jedoch überwiegend das Kenntlichmachungsgebot bezüglich restaurativer Hinzufügungen nicht beachtet. Bei den 1976–1980 freigelegten und restaurierten Fresken an der Eingangswand ergibt sich dagegen ein uneinheitliches Bild; so wurden kleinteiligere, insulare Beschädigungen teils kaschierend, teils in vom historischen Bestand deutlich abweichender Gestaltung übermalt. Großflächige Beschädigungen wurden dagegen nur konsolidiert, aber nicht übermalt. Diese Praxis hebt sich allerdings deutlich von jener des Luigi Manari ab, der eine Wiederherstellung der Pracht des ursprünglichen Erscheinungsbilds und nicht die unbedingte Bewahrung der historischen Authentizität des Originals unter Kenntlichmachung aller späterer Hinzufügungen angestrebt hatte. Die von Manari in diesem Zuge durchgeführte spekulative Wiederherstellung weiter Flächen wie etwa der Gewölbeausmalung in den Seitenschiffen wäre heute undenkbar.

Zahlreiche Maßnahmen in S. Pietro dienten darüber hinaus erstmals der Erkundung bzw. Sichtbarmachung historischer Schichtungen sowie deren dauerhafter Erschließung. Dies gilt für die Fresken an der Eingangswand ebenso wie für die 1975–84 erfolgte Freilegung und Konsolidierung der Krypta. Dabei wurden die Restaurierungsmaximen vorbildlich beachtet, von der Kennzeichnung moderner Hinzufügungen über die Präsentation der Grabungsforderungen vor Ort bis zum speziell für Grabungen geltenden Verbot spekulativer Rekonstruktionen. Freigelegt wurden außerdem der vermauerte Obergaden im Zuge der Transformationskampagne von 1959–1966 sowie zwischen 2012 und 2015 die Fresken an der Predellenzone der seitlichen und ehemals vorderen Chorschränken.

Problematisch erscheinen lediglich die um 2006 erfolgten Verlagerungen von Gemälden aus den Anraumkapellen von S. Pietro in die Galleria Tesori d'arte, für die auf den ersten Blick kein rechtfertigendes Motiv erkennbar ist, und die daher sowohl dem Translozierungsverbot, als speziell auch dem Verbot widersprechen, die Integrität von Ausstattungszusammenhängen zu beeinträchtigen. Problematisch ist außerdem die nach derzeitigem Erkenntnisstand mangelhafte Dokumentation bzw. Zugänglichkeit zur Dokumentation der Umgestaltungsmaßnahmen durch Inschriften im Kircheninnenraum von S. Pietro sowie durch Grabungs- und Restaurierungsakten. Wünschenswert wäre insbesondere auch eine Dokumentation aller Maßnahmen in S. Pietro selbst, sowohl in Form von im Archivio di S. Pietro hinterlegten Kopien der Akten als auch in Form einer modernen Form der „Memorie degli Abbati“.

Weitere Maßnahmen betrafen die Funktionalität des Kircheninnenraums von S. Pietro. So wurde durch das Altarantependium von Artemio Giovagnoni im Jahr 1966 das 1798 zerstörte vorbestehende Silberantependium ersetzt. Wie von den Restaurierungsübereinkünften gefordert geschah dies in dezidiert moderner

Gestaltung, hier realisiert sowohl durch verändertes Material als auch durch eine veränderte Ikonographie. Außerdem kam es zu funktionalen Fortentwicklungen, etwa durch eine Modernisierung des Spieltisches, des Lautsprechersystems und der Beleuchtung. Zwischen 2015 und 2020 wurde außerdem die Sebastianskapelle in den touristischen Eingang zur Kirche umgestaltet. Bei all diesen Maßnahmen wurden die Restaurierungsmaximen beachtet. Auch hier wurde gemäß der Restaurierungsmaximen bewusst eine moderne Formsprache gewählt, um die Hinzufügungen deutlich vom Vorbestand abzugrenzen – ganz anders als zur Zeit Luigi Manaris, als etwa für die Gestaltung der Josephskapelle noch bewusst historisierende Formen gewählt wurden, die sich damit grundsätzlich dem Vorbestand anglichen.

Wahrscheinlich um das Jubiläumsjahr 1965/66 erfuhr die Kirche S. Pietro außerdem eine Transformation, die einer veränderten Liturgiepraxis und damit einem gewandelten Funktionsbedürfnis geschuldet war. So wurden Stipes und Mensa des Hochaltars vorgerückt, um dem Priester eine Zelebration der Messe *versus populum* zu ermöglichen, indem er nun hinter den Altar treten konnte. Außerdem wurden die Bänke im Langhaus nun in Opposition zum Hochaltar aufgestellt und um Kniebänke ergänzt.

Diese veränderte räumliche Disposition geht letztlich vor allem auf die Liturgische Bewegung zurück, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts eine aktive Teilnahme der Laien an der Messliturgie forderte. In diesem Zuge wurden in Deutschland bereits in den 30er Jahren zahlreiche Altäre in freistehender Form errichtet, um den Priester so näher an das Volk zu rücken und diesem außerdem zunehmend im Wortsinne eine Abwendung von der bisherigen Praxis zu ermöglichen, gemeinsam mit der Gemeinde nach Osten zu Gott hin und damit mit dem Rücken zum Volk zu zelebrieren. Diese Veränderung ging mit einer reformistischen Orientierung an Praktiken der Frühkirche einher, die nach Erkenntnissen damals einflussreicher Forscher – insbesondere Theodor Klauser und Otto Nußbaumer – bereits an einem freistehenden Altar *versus populum* zelebriert habe. Der Altar sei dabei ursprünglich nicht als Opferaltar, sondern als Esstisch für ein vom Priester und der Gemeinde vollzogenes Mahl aufgefasst worden.

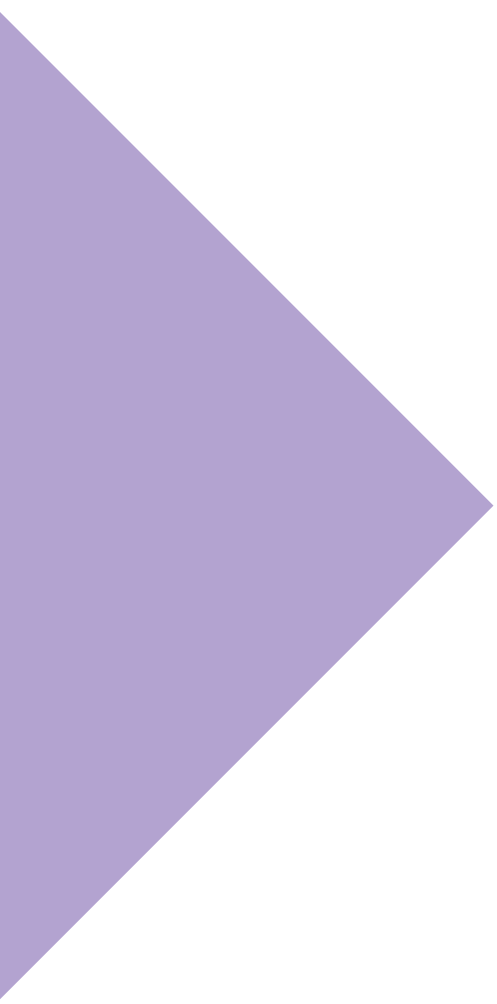
Das Zweite Vatikanische Konzil hat allerdings weder eine konkrete Liturgiereform vorgelegt noch eine Umgestaltung der liturgischen Disposition gefordert. Vielmehr hat es über die Liturgie in der Konstitution „Sacrosanctum concilium“ von 1964 lediglich Grundsätze zum Liturgievollzug formuliert und die Konkretisierung dem nachkonziliaren Reformprozess durch die Ritenkongregation und die nationalen Bischofskonferenzen überlassen. In diesem Zuge legte die Ritenkongregation noch im September 1964 die Instruktion „Inter oecumenici“ vor, die einige konkrete Festlegungen über die Raumdisposition katholischer Kirchen enthielt. Besonders folgenreich war die in Kapitel 5 getroffene Bestimmung, wonach die Hochaltäre freistehend einzurichten seien, um ihn umschreiten und zum Volk hin zelebrieren zu können. Obwohl die Ritenkongregation damit nicht die Zelebration *versus populum* verbindlich gemacht hatte, wurde sie daraufhin in allen Gebäuden der Weltkirche eingeführt. In jüngster Zeit hat besonders Stefan Heid an dieser Entwicklung Kritik geübt, da sich die Erkenntnisse über die frühchristliche

Liturgiepraxis inzwischen in einigen Punkten verändert haben: So ist nun nicht mehr von einer Mahlgemeinschaft an einem bloßen Esstisch mit einem zum Volk hin zelebrierenden Priester, sondern von einem Opferaltar auszugehen, an dem Priester und Volk von Anfang an zu Gott hin Richtung Osten gebetet haben. Damit muss die nachvatikanische Umgestaltung, insofern sie als eine Re-Formatio des angeblichen Urzustands der Liturgie gesehen wurde, als verfehlt angesehen werden. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass der Messe *versus populum* und in der Volkssprache von Anfang an auch der pastorale Aspekt einer erhöhten Beteiligung der Gläubigen innewohnte.

In S. Pietro muss die nachvatikanische Umgestaltung als besonders gelungen betrachtet werden, da sie nicht nur die Bestimmungen der Instruktion „*Inter oecumenici*“ genau einhielt, sondern außerdem aufgrund des Vorbestehens einer Retrochordisposition mit nur geringfügigen Eingriffen in den vorgefundenen denkmalwürdigen und künstlerisch äußerst hochwertigen Bestand bewerkstelligt werden konnte. Damit konnte die funktionelle Ajourierung des Altarbereichs realisiert werden, ohne den Denkmalschutz aufzugeben, wie er auch von der Konstitution „*Sacrosanctum Concilium*“ als auch von der Amtskirche ausdrücklich hervorgehobenen Wert betrachtet wurde. Außerdem kam es aufgrund des Vorbestands eines bereits seit um 1591 bereits wieder zum Laienraum hin vorgezogenen Hochaltars nicht zu einer Dopplung der Altaranlage, wie dies in vielen anderen älteren Kirchen der Fall war, deren denkmalgeschützter Hochaltar an der Ostwand der Apsis steht.

Durch die Fortdauer der Nutzung der Kirche als Ort der Liturgie speziell bei sakramentalen Feiern wie Hochzeiten und Beerdigungen sowie der Andacht, aber auch als touristisches Ziel und Konzerthaus scheint auf absehbare Zeit gesichert, dass die Kirche S. Pietro in Perugia und ihre historisch gewachsene Ausstattung verantwortungsvoll bewahrt und fortentwickelt wird.





XV

Gesamtschau und Ausblick

XV.1 Erträge des epochenübergreifenden Ansatzes der vorliegenden Arbeit und ihr exemplarischer Anspruch

In der vorliegenden Arbeit ist der Kircheninnenraum der Benediktinerkirche S. Pietro in Perugia über den gesamten Zeitraum seiner Existenz hinweg untersucht worden. An dieser Stelle soll nun eine Zusammenfassung der Arbeit erfolgen, die sich vor allem auf jene Erkenntnisse konzentriert, die sich aus der vergleichenden Gesamtschau der zu den einzelnen Epochen und den in ihnen erfolgten Umgestaltungsmaßnahmen erzielten Erkenntnisse gewinnen lassen. Indem für die Gesamtzusammenfassung ein Ansatz gewählt wird, bei dem der epochenübergreifende Vergleich der einzelnen Umgestaltungsakte zentralgestellt wird, wird sie insgesamt einen Redundanzen vermeidenden Mehrwert gegenüber jenen inhaltlichen Zusammenfassungen bilden, die zu den einzelnen Abschnitten (höchste Gliederungsebene mit römischen Zahlen) und bei Bedarf auch zu einigen längeren Kapiteln (niedrigere Gliederungsebenen mit arabischen Zahlen und Kleinbuchstaben) bereits vorgelegt worden sind.

Auf diese Weise wird im Folgenden noch einmal besonders deutlich herausgearbeitet, inwiefern die längsschnittartige Untersuchung eines einzelnen Kircheninnenraums über die gesamte Fortdauer seiner Existenz besondere Einsichten ermöglicht, die sich allein durch die Untersuchung einer einzelnen Umgestaltungskampagne auch unter Herbeiziehung eines querschnittartigen Vergleichs mit gleich- oder andersartigen, regionalen wie überregionalen Exempeln derselben Epoche nicht hätten gewinnen lassen. Dabei ist es bereits ein vordergründiges Ziel der vorliegenden Arbeit, das Bewusstsein für die Tatsache zu wecken, dass ein Kircheninnenraum wie der von S. Pietro, der auf den ersten Blick nur durch die mittelalterliche Raumhülle, einzelne Ausstattungsstücke der Hochrenaissance und eine übergreifende Umgestaltungskampagne aus der Zeit von um 1600 geprägt zu sein scheint, in Wahrheit weit mehr Transformationskampagnen durchlaufen hat als bisher angenommen. Auch hat die vorliegende Arbeit in ihrer spezifischen, epochenübergreifenden Anlage aufzeigen können, dass auch die bisher wenig oder gar nicht bekannten Kirchenumgestaltungen mit ähnlich großem Erkenntnisgewinn untersucht werden können wie jene, die dem Besucher der Kirche zunächst vordergründig ins Auge gesprungen waren. Im Resultat wurde der Kircheninnenraum von S. Pietro – stellvertretend für die meisten übrigen älteren italienischen Kirchen – als Produkt all jener zahlreichen Umgestaltungskampagnen lesbar gemacht, die die Kirche über die gesamte Fortdauer ihrer Existenz in relativ kurzen Abständen durchlaufen hat, wobei die gegenwärtige Generation durch ihren Umgang mit dem Vorgefundenen der fortdauernden Kircheninnenraumgeschichte ein weiteres Kapitel hinzufügen wird.

Zunächst war der epochenübergreifende Ansatz aus der Notwendigkeit heraus gewählt worden, dass sich die tatsächliche Tragweite der einzelnen

Umgestaltungskampagnen erst dann ermessen ließ, wenn die Resultate und die die einzelnen Maßnahmen begleitenden geistig-intellektuellen Entwicklungen von jeweils zu ganz unterschiedlichen Zeiten erfolgten Kampagnen miteinander abgeglichen wurden. So konnte beispielsweise erst dadurch eine sichere Datierung des Ursprungsbaus in das spätere 10. Jahrhundert erfolgen, dass die in der Forschung bisher überwiegend vorgenommene Frühdatierung spätestens in das 6. Jahrhundert als eine Fiktion der Congregazione di S. Giustina aus der Zeit unmittelbar nach 1436 entlarvt wurde, die Teil jener Propaganda war, mit der diese die Reform des von ihr soeben übernommenen Klosters S. Pietro vorantreiben wollte. Gleichzeitig wurde dieselbe Propaganda jedoch auch in der räumlich-dispositiven und bildprogrammatischen Ausgestaltung der von der Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436 durchgeführten Kirchenumgestaltung äußerst wirkmächtig; ihrerseits sollte diese Umgestaltungskampagne dann wiederum einen wichtigen Ausgangspunkt für die konkrete Ausgestaltung der Transformationskampagnen von um 1500 und ca. 1591–1609 bilden. Tatsächliche Klarheit über die Frage, welche Aussagen über die Gründungsgeschichte von S. Pietro sich tatsächlich historisch belegen lassen, konnte jedoch überhaupt erst durch die Erkenntnis gewonnen werden, dass die heutigen, sich teils widersprechenden Vorstellungen über die Gründungsgeschichte von S. Pietro teils nicht nur auf um 1436 entwickelte Topik, sondern auf weitere, den historischen Tatsachen nicht entsprechende Fiktionen zurückgehen, die die frühmoderne Forschung des 17. und 18. Jahrhunderts der Überlieferung im oft verfehlten Bemühen um überprüfbare Wirklichkeitsrekonstruktion hinzugefügt hatte. Gleichzeitig war es genau jenes intellektuelle Klima, das in der vorliegenden Arbeit zunächst im Interesse um eine Rekonstruktion der tatsächlichen Umstände der Gründung von S. Pietro rekonstruiert worden war, das dann im weiteren Verlauf für zwei bisher unbekannte, sehr weitreichende Umgestaltungskampagnen ursächlich werden sollte, die im Kircheninneren im 17. und 18. Jahrhundert durchgeführt worden waren. Die zu Beginn der Arbeit angestellten Überlegungen zur Entwicklung der frühmodernen historischen Forschung im Barockzeitalter sollten sich also in gleichem Maße auch für das Verständnis der zu Ende dieses Textes behandelten Transformationen als erforderlich erweisen.

Es ist in der vorliegenden Arbeit außerdem mehrfach deutlich geworden, dass für die Rekonstruktion der tatsächlichen Tragweite der einzelnen Umgestaltungskampagnen jeweils auch die Kenntnis des Vorzustands erforderlich war, den die jeweiligen Protagonisten veränderten. So konnte etwa der kryptische Memorialbericht zu den im Zuge der Umgestaltungskampagne von 1436 durchgeführten Bewegungen des Chorgestühls und des Hochaltars erst dann sinnvoll interpretiert werden, als bekannt war, dass zu Beginn der Arbeiten in S. Pietro eine Retrochordisposition bestanden hatte. Ebenso war die durch Schriftquellen belegte Rück- und Höherverlagerung der Haupttafeln des Perugino-Altarwerks im Jahre 1567 erst dann in einen validen Rekonstruktionsvorschlag zu überführen, als klar wurde, dass der Hochaltar im Jahre 1436 im Chorscheitel und nicht etwa vor einer Mauer im Langhaus Aufstellung gefunden hatte. Notwendig war für die Rekonstruktion der 1567 durchgeführten Maßnahme natürlich auch die Kenntnis der Tatsache,

dass die 1436 geschaffene Disposition erst 1591 verändert worden war; an dieser Stelle hatte sich für die Rekonstruktion einer einzelnen Maßnahme also auch die Kenntnis der Tragweite späterer Umgestaltungskampagnen als erforderlich erwiesen. Schließlich ließen sich manche Maßnahmen, bei denen kaum einschlägiges Quellenmaterial vorhanden war, erst durch einen Abgleich nahezu sämtlicher in S. Pietro jemals durchgeführter Umgestaltungskampagnen untereinander sicher datieren. Dies betrifft etwa die Wand- und Gewölbedekorationen der Seitenschiffe und Querhausarme, deren heutige Gestalt anhand einer solchen Vorgehensweise im Detail als das Produkt von Umgestaltungsmaßnahmen von um 1600, des 17., 18. und des 19. Jahrhunderts rekonstruiert werden konnte.

Resultat dieser epochenübergreifenden Rekonstruktionsmethode war die mit dieser Arbeit nun erstmals vorgelegte Klärung der Verlaufsgeschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro, über deren sämtliche Kernereignisse bisher frappierende Fehlannahmen existierten. So wurde etwa die Datierung des Ursprungsbaus durch die vorliegende Untersuchung gegenüber der weitgehenden Forschungsmeinung um ca. 400 Jahre korrigiert, vollkommen irrige Vorstellungen über die Lokalisierung des Hochaltars und des Chorgestühls in der Renaissancezeit berichtigt, der tatsächliche Umfang der weitgehenden Transformationskampagne von um 1591–1609 ermittelt (wobei hier auch eine Periodisierung in einzelne, die Ursprungsplanungen erweiternde Unterkampagnen vorgenommen werden konnte) und für das 17., 18. und 19. Jahrhundert Umgestaltungskampagnen rekonstruiert, deren Existenz in der Literatur bisher gar nicht erkannt worden war.

Wichtige Voraussetzung sowohl für die Klärung des Befunds als teilweise auch für dessen anschließende Deutung war allerdings auch die sorgfältige Auswertung aller bekannter und auch einer Vielzahl von bisher unbekannten Quellen, die durch die systematische Erschließung fast sämtlicher als grundsätzlich einschlägig erkannter Archive erschlossen wurden. Dabei wurde eine Vielzahl verkürzter, irreführender und aufgrund von Abschreibfehlern falscher Quellenzitate und –nachweise in der Sekundärliteratur und den Quelleneditionen richtiggestellt und die tatsächliche Datierung einzelner in den Quellen beschriebener Vorgänge – wie etwa der Zerlegung von Peruginos Altarwerk als Ereignisbeschreibung des 18. und nicht des 16. Jahrhunderts – richtiggestellt.

Untersucht wurden dabei mit methodologisch-exemplarischem Anspruch sowohl die Geschichte der räumlichen Disposition als auch jene der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle (d. h. der Wände, Decken und Bodenbereiche) sowie der immobilien und teils auch der mobilen Einrichtungsgegenstände. Dabei wurde den methodologischen Herausforderungen der Untersuchung von Kirchenumgestaltungen, bei der sich die Protagonisten bei den durchgeführten Maßnahmen jeweils zu einem vorbestehenden räumlich-dispositiven und ästhetisch-künstlerischen Bestand verhalten mussten, besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Dem exemplarischen Anspruch der vorliegenden Untersuchung sollte vor allem auch dadurch Rechnung getragen werden, dass in der Einleitung ausführlich zu den grundsätzlichen methodologischen Herausforderungen sowohl in den beiden Haupt-Untersuchungsfeldern der Kircheninnenraumforschung als auch im Bereich

der Kirchenumgestaltungen und im Übrigen auch der bei der Kircheninnenraumforschung verwendeten Terminologie ausführlich Stellung genommen wurde.⁴⁵⁰⁰

Dass mit der Untersuchung sowohl der räumlichen Disposition als auch der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände also nicht nur im Bereich des Untersuchungszeitraums, sondern auch des Untersuchungsgegenstands ein übergreifender Ansatz gewählt wurde, lag nicht zuletzt darin begründet, dass bei den zahlreichen Umgestaltungskampagnen fast immer *beide* Bereiche betroffen waren. Dies gilt nicht nur für die weitreichende Umgestaltung von ca. 1591–1609, in deren Zuge in S. Pietro wieder eine Retrochordisposition geschaffen wurde, gleichzeitig aber auch nahezu sämtliche Wand- und Gewölbeflächen mit Malereien ausgestattet wurden, sondern beispielsweise auch für die Transformationskampagne von 1330, an deren Ende nicht nur ebenfalls die Schaffung eines Retrochores, sondern vielmehr auch die Fertigung eines großformatigen, doppelseitigen Altarbilds stand, dessen Bildprogramm und formale Ausgestaltung für die auch in späteren Jahrhunderten in S. Pietro angebrachten Malereien bestimmend werden sollten. Erst mit Blick auf beide Teilbereiche der Kirchenumgestaltungen wird auch etwa das besondere Charakteristikum der zwischen ca. 1483 und 1555 erfolgten Umgestaltungen in S. Pietro deutlich: So unterscheiden sich die in diesem Zeitraum realisierten Maßnahmen von jenen der angrenzenden Jahrhunderte vor allem dadurch, dass hier ausnahmsweise einmal fast ausschließlich die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände, jedoch nicht die räumliche Disposition betroffen war.

XV.2 Zusammenfassende Gesamtschau der Kirchenumgestaltungen

Wie bereits angedeutet worden ist, wurde in der vorliegenden Arbeit zunächst der auch in der jüngsten Literatur oft behauptete antike Ursprung der Kirche S. Pietro und deren ursprüngliche Funktion als erste Kathedrale der Stadt Perugia als eine von der Congregazione di S. Giustina um 1436 entwickelte Fiktion rekonstruiert, die nicht den historischen Tatsachen entspricht. So stammen diese Behauptungen nämlich aus einer von der benediktinischen Reformkongregation um 1436 abgefassten Vita des Klostergründers S. Stefano Abate, deren Inhalt Stefania Zucchini als ein Konstrukt entlarvt hatte, bei dem historische Tatsachenberichte mit topischen Erzählungen gemischt wurden. So ergibt nämlich eine nähere Analyse der Vita, dass die zur Reform des Klosters S. Pietro nach Perugia entsandten Kongregationsvertreter

4500 Vgl. zu den methodologischen Herausforderungen bei der Erforschung der räumlichen Disposition bzw. der Raumforschung Kapitel I.2.b), zu denen der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände Kapitel I.2.c) und zu denen der Kirchenumgestaltungen Kapitel I.2.d).

jene historischen Fakten, die sich aus dem auch heute noch erhaltenen reichen Bestand an Papstbulen und Kaiserurkunden für S. Pietro gewinnen ließen, mit Wunderberichten mischten, die sich zwar äußerlich den Anschein historischer Tatsachen geben, in Wahrheit jedoch in typologischer Verfahrensweise aus einer literarischen Vorlage, nämlich den frühchristlichen Vitenberichten Gregors des Großen, heraus entwickelt worden waren. Ziel dieser Vorgehensweise war es, die Vita des S. Pietro Abate durch die Einfügung überprüfbarer Fakten insgesamt als historisch glaubhaft erscheinen zu lassen, während sich gleichzeitig dessen Heiligkeit vor allem dadurch erweisen sollte, dass er dem typologischen Formular bedeutender frühchristlicher Heiliger wie etwa dem des heiligen Benedikt entsprach. Als die lokale und überregionale frühmoderne Forschung im 17. und frühen 18. Jahrhundert versuchte, den wahren historischen Kern des Vitenberichts zu ermitteln, sollte sich diese Mischung von historischem Bericht und typologischer Fiktion als besonders perfide erweisen, da den unterschiedlichen Forschern aufgrund der Überprüfbarkeit eines Teils der Faktenbehauptungen auch jene Ereignisse als historische Tatsachen erschienen, die in Wahrheit rein topische, nicht mehr der historischen Wahrheit verpflichtete Heiligkeitsbeweise des S. Pietro Abate darstellten. Dies betraf auch den aus dem Formular zahlreicher vorbestehender Heiligenviten und nicht etwa unter Bezug auf historische Tatsachen entwickelten Bericht von einem Wiederaufbau des zerstörten Klosters S. Pietro, das noch dazu einer von Gregor dem Großen in der Vita des Peruginer Bischofsheiligen Herkulanus erwähnten Peterskirche zu entsprechen schien, und von der sich die ahistorische Auffassung durchzusetzen begann, dass sie die erste Kathedrale von Perugia gewesen sei. Tatsächlich ist aber auch Gregors Herkulanus-Vita ihrerseits in großen Teilen aus topischen und nicht etwa historisch überprüften Versatzstücken erarbeitet worden, sodass am Ende für eine Frühdatierung der Kirche S. Pietro in Perugia kein einziger verlässlicher Schriftquellenbeweis verbleibt. Zu berücksichtigen ist, dass die fehlgehende Vermengung historischer und topischer Elemente durch die junge historische Forschung von den Mönchen von S. Pietro noch dadurch verstärkt wurde, dass sie im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert das erwachte Forschungsinteresse zur Fiktionsbildung zweier weiterer Vitenversionen nutzten, die die 1436 verfasste Vita unter Verarbeitung der bisher erzielten vermeintlichen Forschungsergebnisse um die Frühzeit von S. Pietro um weitere erfundene historische Fakten ergänzten. Ihr Kalkül war es, auf diese Weise unter Ausnutzung der internationalen Reichweite der neu aufgekommenen Heiligenforschung eine Rangerhöhung der vermeintlich auf früheste Zeit zurückgehenden Kirche S. Pietro und ihres im Ruf der Heiligkeit stehenden Klostergründers zu bewirken. Dies ging voll auf, als die zwei neuen Viten von der damaligen jungen, eigentlich an wissenschaftlicher Textkritik interessierten Forschung gerade aufgrund der neuen Einfügungen, die ihre eigenen historischen Erkenntnisse zu bestätigen schienen, fälschlicherweise als authentisch anerkannt wurden. Dabei führte der Anspruch wissenschaftlicher Herangehensweise bei der Bewertung der Viten durch die frühmoderne Forschung außerdem dazu, dass auch in jüngerer Zeit der tatsächliche historische Gehalt der von ihr kolportierten Daten so gut wie an keiner Stelle hinterfragt wurde.

Überprüft man die überlieferten Quellen nun auf die Belastbarkeit der überlieferten Daten, so erscheint der Mönch Pietro allerdings tatsächlich als historisch nachweisbare Figur. Er ist nach Ausweis der erhaltenen Urkunden nicht nur der Gründer des Peruginer Klosters S. Pietro, sondern stand laut einer zeitgenössischen Kaiserurkunde bereits kurz nach seinem Tod in dem Ruf der Heiligkeit. Durch eine Zusammenschau des reichen urkundlichen Bestands aus der Frühzeit des Klosters lässt sich dessen Gründung in die Zeit zwischen 965 und 972 oder zwischen 985 und 996 (bzw. jeweils kurz vor diesen Zeiträumen) eingrenzen, da für diese Zeiträume der Erlass einer (nicht erhaltenen) päpstlichen Gründungsbulle für das Peruginer Benediktinerkloster rekonstruiert werden kann. Die alternativen Datierungszeiträume ergeben sich dabei aus einer unklaren Identifikation des in den Urkunden genannten ersten Privilegiengebers Johannes als dreizehnten oder fünfzehnten Papst dieses Namens. Die weitere Prüfung jener abweichenden Datierungen und Faktenbehauptungen zur Gründung und Frühgeschichte von S. Pietro sowie zu ihrem Gründer S. Pietro Abate, die heute in der Forschungsliteratur kursieren, konnten im vorliegenden Text sämtlich als gegenstandslose Behauptungen widerlegt werden; es handelt sich durchweg um bloße Fiktionen der im 15., 17. und 18. Jahrhundert lancierten Viten sowie um die Folgen einer erstaunlich häufig vorkommenden frapierenden Sorglosigkeit im Umgang mit Faktenbehauptungen und Datierungen in der frühen und – dies gilt es zu betonen – auch in der gegenwärtigen Forschungsliteratur.

Die Vielzahl der päpstlichen und kaiserlichen Privilegien, die S. Pietro seit seiner Gründung als papstunmittelbares Kloster erteilt werden, lassen es als überregional bedeutsam erscheinen. Es ist damit jenen zahlreichen innerurbanen Klostergründungen des 10. Jahrhunderts zuzuordnen, die vom Papst mit dem allgemeinen Ziel der Kloster- und Kirchenreform teils persönlich vorgenommen worden waren, wobei diese Klöster papstunmittelbar und damit frei etwa von Einflussnahmen lokaler Bischöfe gestellt wurden. Diese Klostergründungen bilden ein – teilweise zeitlich leicht versetztes – Parallelphänomen zu den cluniazensischen Klosterreformen in Italien und der Gründung der reformerisch eingestellten Kamaldulenser und Vallombrosaner, sind jedoch nicht direkter Bestandteil dieser speziellen Reformbewegungen. Seine privilegierte Stellung gegenüber dem Papst sollte das Kloster S. Pietro bis in das 15. Jahrhundert hinein behalten.

Die auf Basis des schriftlichen Quellenbestands angestellten Überlegungen ließen sich in der vorliegenden Arbeit durch eine Analyse und vergleichende Betrachtung des Baubefunds erhärten. So sind die beim Ursprungsbau von S. Pietro verwandten Mauerungen im umbrischen Kontext sowohl im 10. als auch im 14. Jahrhundert nachweisbar, nicht jedoch bei den erhaltenen Bauten aus frühchristlicher Zeit bzw. dem 6. Jahrhundert. Durch die Bauanalyse konnte der Ursprungsbau als ursprünglich dreischiffige, querhauslose Basilika rekonstruiert werden, die über eine Eingangsloggia sowie über eine Ringkrypta verfügte. Dabei sind sowohl ein mono- als auch ein triapsidialer Ostschluss des Oberbaus denkbar; die Krypta schloss auf jeden Fall mit drei Apsiden. Die Architektur von S. Pietro spiegelt den schon in den Schriftquellen zutage tretenden hohen Bedeutungsanspruch

des Klosters S. Pietro wider. So verfügte der Bau nicht nur über das in der Region einzigartige Würdemotiv von zwei langen Reihen gut erhaltener Spoliensäulen des 3. bzw. 4. Jahrhunderts; vielmehr ist auch das durch die monumental erscheinende Architektur zur Schau getragene hohe Anspruchsniveau mit keinem in gleicher Zeit in Umbrien errichteten Bau vergleichbar. Denkbar ist sogar, dass die Architektur von S. Pietro, die eine der frühesten umbrischen Basiliken darstellt, für die bedeutendste umbrische Baugruppe der Romanik, die Spoletiner Basiliken, vorbildhaft geworden ist. Die Solitärstellung von S. Pietro ist offenbar mit der Scharnierfunktion Umbriens zwischen den kulturellen Zentren Rom und Ravenna erklärbar, die eine Rezeption der dortigen zahlreichen basilikalischen Kirchenbauten erlaubte und in einem päpstlich geförderten bedeutenden Kirchenbau besonders früh und in monumentalen Ausmaßen erfolgen konnte. Besonders auffällig sind vor allem die Ähnlichkeiten mit der ravennatischen Kirche S. Apollinare in Classe; da es sich damals um ein Benediktinerkloster handelte, mag die Architektur von S. Pietro in Perugia tatsächlich in direktem Bezug zu dieser ursprünglich tatsächlich frühchristlichen Kirche entwickelt worden sein.

Über die Kircheninnenraumgestalt des Ursprungsbaus ist wenig bekannt. Die einzig sichere Aussage bezüglich der dort realisierten räumlichen Disposition ist, dass das Sanktuarium aufgrund der darunter befindlichen Krypta gegenüber dem Langhausbereich deutlich erhöht gewesen war. Auch bezüglich der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände sind nur wenige Aussagen möglich. So ist davon auszugehen, dass mindestens das Sanktuarium über eine Bodengestaltung in *Opus sectile* verfügte. Das Langhaus war offenbar mit einem offenen Dachstuhl versehen, wobei sein Hauptschmuck durch die symmetrischen Ordnungsprinzipien folgende Reihung der hohen Zahl von 18 künstlerisch hochwertigen Spoliensäulen gebildet wurde. Denkbar ist, dass bereits jetzt auf zwei Säulen die Heiligen Benedikt und Pietro Abate gegenständig abgebildet waren. Auch die übrigen Wandflächen könnten farblich gefasst gewesen sein und in der Gestaltung jenen aus dem 10. Jahrhundert stammenden, nichtfigürlichen Wandmalereien entsprochen haben, die sich in der Krypta von S. Pietro erhalten haben.

Aufgrund des Befunds unterschiedlicher Mauerungsformen ist unklar, ob die Krypta gesamthaft im 10. Jahrhundert errichtet wurde, oder ob etwa Teile eines vorbestehenden Baus inkorporiert wurden. Letzterer Befund – der nicht zu einer dem bisher geschilderten Befund widersprechenden Frühdatierung der eigentlichen Kirche von S. Pietro führen würde – könnte möglicherweise die auch im überregionalen Vergleich singuläre Morphologie der Ringkrypta erklären. Zweck der Krypta war offenbar die Verwahrung und Weisung der Märtyrerreliquien des Klosters; außerdem sollte sie entweder von Anfang an oder seit dessen Tod um das Jahr 1000 auch der Verehrung der Reliquien des nachweislich früh als heilig verehrten Klostergründers S. Pietro Abate dienen. Damit wurde dessen Heiligkeit von den Mönchen von S. Pietro nicht wie etwa im 15. Jahrhundert in Form einer schriftlich abgefassten und mit unterschiedlichen Mitteln propagierten Vita, sondern vielmehr mit bautypologischen Mitteln propagiert, indem nämlich offenbar die Ringkrypta von S. Pietro in Perugia auf die von Gregor dem Großen eingerichtete Ringkrypta

von S. Pietro in Vaticano verweisen sollte, wo der Namensvetter des Peruginer Klosterheiligen, der heilige Petrus, verehrt wurde. Auf diese Weise erreichten die Mönche von S. Pietro eine weitere Erhöhung der überregional herausragenden Bedeutung ihres Klosters, die diese auch in der Folgezeit erfolgreich behaupten konnten. So lässt sich vor allem anhand der Kaiser- und Papstprivilegien rekonstruieren, dass das Kloster im 12. und 13. Jahrhundert seinen Landbesitz und seine wirtschaftliche Bedeutung immer weiter ausbaute.

Die Architektur der Kirche S. Pietro wurde in der Zeit seit der Klostergründung nur noch ein einziges Mal massiv verändert, als nämlich dem Bau zwischen ca. 1330 und 1333 unter Verlust des vorbestehenden Ostschlusses ein gegenüber dem Langhaus deutlich höher dimensionierter Sanktuariumbau, bestehend aus einem Querhaus, einem Chorjoch und einem polygonalen Chorschluss, angefügt wurde. Diese Osterweiterung bewirkte außerdem den Verlust der Krypta, deren Außenmauern bisher von Osten frei sichtbar gewesen waren, nun aber hinter neu errichteten Substruktions-Schichten der an einem nach Osten abfallenden Hang errichteten Kirche verschwanden. Diese Maßnahme erlaubte es, das Bodenniveau des nun nach Osten deutlich erweiterten Sanktuariums Bereichs zu erniedrigen; er war zukünftig gegenüber dem Langhaus nur noch um wenige Stufen erhöht. Offenbar war mit der Einwölbung der Seitenschiffe auch eine das Höhenniveau zwischen Alt- und Neubau angleichende architektonische Veränderung des Langhauses geplant, doch wurde diese Maßnahme schon nach kurzer Zeit abgebrochen.

Motivation für diese drastische Veränderung der Raumhülle war der Wunsch nach einer Veränderung der räumlichen Disposition im Kircheninneren, die in der vorbestehenden Architektur nicht realisierbar gewesen wäre. So wurde nun in S. Pietro eine Retrochordisposition eingerichtet, wobei die Möglichkeit zur Aufstellung des Chorgestühls hinter dem Hochaltar erst durch die substantielle Osterweiterung des Sanktuariums erreicht werden konnte. Auf dem Hochaltar wurde ein relativ flach und außerordentlich breit dimensioniertes, doppelseitiges Altarbild aufgestellt, das Meo da Siena künstlerisch entworfen und zumindest auf der Marienseite auch selbst ausgeführt hatte. Dieses teilte den Chorbereich der Mönche zu einem gewissen Grad vom sonstigen Kircheninneren ab; eine weitere horizontale Teilung wurde wahrscheinlich durch einen im Langhaus befindlichen Lettner bewirkt. Insgesamt wurde die Benediktinerkirche S. Pietro in räumlicher Disposition und architektonischer Gestaltung damit recht weitgehend der im 13. Jahrhundert errichteten Peruginer Franziskanerkirche S. Francesco al Prato angeglichen.

Grundlegende Ursache für die veränderten Gestaltungs- und Nutzungsansprüche an den Kircheninnenraum von S. Pietro war die Tatsache, dass das Kloster mittlerweile nicht mehr von frommen Männern, sondern von Vertretern der führenden adligen Familien Perugias geleitet wurde. Diese scheinen bis zum späteren Trecento allerdings ein doppeltes Amtsverständnis gehabt zu haben, bei denen die Interessen ihrer Familien und der damit einhergehenden Parteizugehörigkeit im zunehmend von Adelskämpfen geprägten Perugia mit den Interessen des dem Papst unmittelbar verpflichteten Klosters S. Pietro in Ausgleich gebracht wurden.

Dies war bis zum Ende des 14. Jahrhunderts jedoch grundsätzlich gut leistbar, da die Partei der Raspanti, aus der die Äbte des dem Papst unmittelbar verpflichteten Klosters S. Pietro vorwiegend entstammten, bis zu diesem Zeitpunkt guelfische, also papsttreue, Politik betrieben.

Die Umgestaltung der Kircheninnenraumgestalt und damit einhergehend auch der Architekturmhülle von S. Pietro hat in diesem Kontext nun mehrere Bedeutungsschichten: Zum einen bildete sie den Versuch, einem Rangverlust des mit den Päpsten in engstem Kontakt befindlichen Benediktinerklosters S. Pietro gegenüber der im 13. Jahrhundert neu gegründeten Peruginer Franziskanerkirche S. Francesco al Prato entgegenzuwirken. Als Angehörige eines von päpstlicher Seite besonders geförderten Reformordens hatten die Peruginer Franziskaner dort in Anlehnung an S. Francesco in Assisi eine Retrochordisposition eingerichtet, die wohl nicht nur als raumikonographischer Verweis auf das Papsttum zu verstehen war, sondern wohl auch in realer liturgischer Umsetzung für die *versus ad populum* zelebrierten Papstmessen verwendet wurde, wenn der Papst sich – wie dies oft der Fall war – in Perugia aufhielt. Die damit einhergehende Neuerung eines doppelseitigen Altarbilds sollte offenbar bei den in Ostrichtung zelebrierten Konventualmessen die unkonsekrierte Hostie verdecken. Weil die Mönche von S. Pietro sich offenbar genötigt fühlten, den Päpsten ein ähnliches Angebot auch in ihrer eigenen Kirche machen zu müssen, kopierten sie jene mit der neu geschaffenen Retrochordisposition, die auch aufgrund einer ganzen Filiation von Kirchen, die nach dem Modell von S. Francesco al Prato gestaltet wurden, in Umbrien eigentlich franziskanisch konnotiert war. Unterstrichen wurde das päpstliche Treuebekenntnis der Äbte von S. Pietro noch durch eine das Papstamt ungewöhnlich stark betonende Ausgestaltung des von Meo da Siena geschaffenen Altarbilds.

Tatsächlich war die Umgestaltung jedoch auch ein Akt der Familienrepräsentation. So hat die vorliegende Untersuchung ergeben, dass die gesamte Umgestaltungskampagne tatsächlich von zwei unterschiedlichen Äbten umgesetzt worden ist, nämlich dem 1310 bis 1330 regierenden Abt Ugolino I. dei Guelfoni und dem ca. 1330/31 bis 1362 regierenden Abt Ugolino II. Vibi. Indem Ersterer nun mit der konkreten Ausgestaltung des Bildprogramms von Meos Altarbild in ungewöhnlich deutlicher Form die Gottesnähe der Amtskirche und des Papstamts bekräftigte, drückte er nicht nur im Sinne eines neutralen Amtsverständnisses die Treue eines papstunmittelbaren Klosters zum Pontifex aus, sondern machte offenbar auch Werbung für seine 1331 auch tatsächlich erfolgte Ernennung zum Peruginer Bischof. Indem er sich auf dem Altarbild abbilden und namentlich nennen ließ, nahm Abt Ugolino I. außerdem das neu gestaltete Sanktuarium als eine Art Familienkapelle für die Guelfoni in Besitz.

Das Pikante ist nun, dass sein Amtsnachfolger zwar ebenfalls Ugolino hieß, jedoch einer konkurrierenden Peruginer Adelsfamilie angehörte. Indem Abt Ugolino II. Vibi nun die von Ugolino dei Guelfoni begonnenen Arbeiten am Kirchenbau und seiner räumlichen Disposition fortsetzen ließ und in diesem Zuge die Jahreszahl des Altarbilds von „1330“ auf „1333“ und damit auf das Jahr der Fertigstellung der gesamten Umgestaltungskampagne veränderte, sorgte er nicht

nur dafür, dass der auf dem Altarbild dargestellte Ugolino fortan mit seiner eigenen Person zu identifizieren war; vielmehr nahm Ugolino Vibi mit diesem Akt, durch den auf dem Altarbild nun seine Person mit der Datierung der tatsächlichen Fertigstellung der gesamten Umgestaltungsmaßnahme in Verbindung gebracht wurde, auch den gesamten in diesem Zuge neu errichteten Sanktuariumsbau als „Cappella maggiore“ für die Familie der Vibi in Besitz, wodurch diese sich nun eine Rangerhebung innerhalb der konkurrierenden Peruginer Adelsfamilien erhoffen konnte. Dass die konkurrierenden Familien im frühen Trecento allerdings trotz derartiger Rangstreitigkeiten noch auf Ausgleich untereinander bedacht waren, zeigt die Tatsache, dass Ugolino Vibi 1337 eine Bestattung des Ugolino dei Guelfoni in dem von ihm begonnenen Sanktuariumsbau zuließ.

Auch bei der Umgestaltungskampagne von 1330–1333 spielte wie schon im Ursprungsbau die Verehrung der Reliquien und speziell des Klostergründers S. Pietro Abate eine zentrale Rolle. So hatte die Transformation zur Niederlegung von deren bisherigem Verehrungsort in der Krypta von S. Pietro geführt; in der neu geschaffenen Disposition wurden die Reliquien nun – erneut nach dem Vorbild von S. Francesco in Assisi – im Hochaltar rekondierte. Dabei wurde dieser offenbar bis zu einem gewissen Grad als Altargrab inszeniert, indem die Heiligen Pietro Abate und Stephanus, von denen S. Pietro ebenfalls eine Reliquie besaß, auf Meos Altarbild abgebildet wurden. Pietro Abate wurde dabei in einer langen Reihe von Heiligen dargestellt und dem heiligen Benedikt gegenübergestellt. Möglicherweise kam auch jetzt erst der Zeitpunkt, als diese gegenständige Positionierung der beiden Heiligen mit zwei gegenüberliegenden Säulenportraits im Langhaus von S. Pietro noch einmal wiederholt wurde. Mit diesen beiden Gestaltungsakten wurde die Inszenierung von Pietro Abate als Gegentyp zum heiligen Benedikt begründet, die im Kircheninnenraum von S. Pietro bei späteren Umgestaltungen äußerst wirkmächtig werden sollte.

Die genaue Nutzungsform des durch das Altarbild und den womöglich vorhandenen Lettner in drei Unterräume geteilten Kircheninnenraums kann derzeit nicht genau rekonstruiert werden; es steht zu vermuten, dass durch die Dreiteilung möglicherweise eine Trennung in einen Mönchs- und Altarbereich ganz im Osten, einem Bereich der Männer zwischen Altar und Lettner und einem Bereich der Frauen westlich des Lettners erreicht werden sollte.

Diese zwischen 1330 und 1333 neu geschaffene Kircheninnenraumgestalt ist bereits fast genau hundert Jahre später radikal umgestaltet worden. Hintergrund dieser Maßnahme ist ein zwischenzeitlicher politischer und wirtschaftlicher Niedergang des Klosters S. Pietro seit dem späteren Trecento, der zunächst dadurch bedingt gewesen war, dass den Äbten aufgrund des Wechsels der Raspanti zur ghibbellinischen Partei und einer zunehmenden Verabsolutierung der Parteiinteressen des Peruginer Adels eine zwischen Familien- und Klosterinteressen ausgleichende Amtsführung unmöglich geworden war. Diese Zuspitzung hatte im Jahre 1398 sogar in einem offenbar um der Sache des Papstes willen ausgeführten und damit politisch motivierten Mord an einem Verbündeten der eigenen, nun kaisertreu orientierten Adelsfamilie durch einen Abt des Klosters von Perugia geführt, was

wiederum eine Teilzerstörung des Klosters S. Pietro durch einen aufgebrachten Mob nach sich zog. Als die päpstliche Macht über Perugia in der Folgezeit wieder konsolidiert werden konnte und mit Papst Eugen IV. im Jahre 1431 schließlich ein enger Vertrauter des Paduaner Klosterreformers Ludovico Barbo das Petersamt erlangt hatte, versuchte dieser das Benediktinerkloster S. Pietro zu sanieren, indem er es im Jahre 1436 der von Barbo begründeten Congregazione di S. Giustina zur Reform übergab. Auch wenn S. Pietro damit seine ca. 450 Jahre währende Papst-unmittelbarkeit verlor, blieb es dennoch ein vom Papst besonders gefördertes Institut, indem dieser es nun nämlich schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt zu einem Kernbestandteil eines von ihm besonders geförderten Projekts zur Reform der italienischen Benediktinerklöster machte.

Für den Kircheninnenraum von S. Pietro hatte diese Maßnahme allerdings drastische Konsequenzen. So wurde mit Giovanni de Primis ein Vertreter der Congregazione di S. Giustina zur Reform des Peruginer Benediktinerklosters entsandt, der dort noch im Beitrittsjahr für die Beseitigung der Retrochordisposition sorgte. Stattdessen wurde nun der Hochaltar im Apsisscheitel angesiedelt, was wohl auch mit einer Verlagerung der Zelebrantenbänke einherging. Dabei wurde Meos Altarbild beibehalten, das jedoch durch die Aufgabe seiner Doppelseitigkeit und eine nun dreiregistrige Anordnung eine neue, schmalere und weitaus höhere Gestalt erlangte. Außerdem wurde der Chorbereich durch vordere und wohl auch seitliche Chorschränken umfriedet und das im Sanktuariumsbereich befindliche Altargrab des Abts Ugolino I. dei Guelfoni, der mittlerweile fälschlicherweise als Ugolino II. Vibi identifiziert wurde, in die Cappella Vibi verlagert.

Auslöser dieser Umgestaltungskampagne war die von Ludovico Barbo entworfene Strategie zur Reform der ihm anvertrauten, spirituell und wirtschaftlich teils stark niedergegangenen Klöster, durch die er die Mönche zur erneuten Befolgung der von ihm kommentierten Benediktsregel verpflichten wollte. Wie in der vorliegenden Arbeit rekonstruiert werden konnte, sollten nach Barbo bauliche Maßnahmen an den Konventsbauten und der Klosterkirche ganz am Anfang einer jeden Klosterreform stehen, da nach seiner Auffassung die Benediktsregel nur in baulich sanierten und korrekt disponierten Gebäuden korrekt befolgt werden könne. Die zentrale Rolle dabei spielte die bauliche Gewährleistung der Einhaltung der Mönchsklausur als Voraussetzung für den adäquaten Vollzug des den Benediktinern vorgeschriebenen Stundengebets, der Messen und sonstiger Liturgien und mönchischer Praktiken.

In S. Pietro traf Giovanni de Primis, der den Reformauftrag noch persönlich von Ludovico Barbo erhalten hatte, mit der zwischen 1330 und 1333 geschaffenen, relativ offenen räumlichen Disposition, bei der der Mönchsbereich im Sanktuarium weitgehend einsehbar und durch Laien direkt begehbar war, eine nach dessen Verständnis unhaltbare Situation an. Daher wurde durch die 1436 durchgeführte Verschiebung des Hochaltars und der Umfriedung des Chorbereichs eine bauliche Abtrennung des Klausurbereichs der Mönche innerhalb der Kirche von S. Pietro im Sinne der Barboschen Reform sichergestellt. Die Umgestaltung des Hochaltarbilds bildete dabei sowohl eine Lösung für den neuen Aufstellungsort, an dem eine

figürlich gestaltete Rückseite nicht mehr einsehbar gewesen wäre, als auch eine dem Zeitgeschmack entsprechende Erhöhung des Altarbilds. Offenbar wurden auch weiterhin die besondere künstlerische Qualität und prachtvolle Ausgestaltung von Meos Altarbild geschätzt, die die Repräsentativität des Unterraums der Mönche in S. Pietro erhöhte und den dort zelebrierten liturgischen Zeremonien einen feierlichen Rahmen gab. Die Entfernung des Grabs von Ugolino Vibi bedeutete dagegen eine Absage an die um 1330 erfolgte Inbesitznahme des Chorbereichs durch eine adlige Familie. Die Abwehr derartiger Inbesitznahmen des Sanktuariumsbereichs wird den nach S. Pietro entsandten Kongregationsvertretern ein zentrales Anliegen gewesen sein, war die von Barbo betriebene Reform zahlreicher Benediktinerklöster doch vor allem gegen deren vorherigen wirtschaftlichen und disziplinarischen Niedergang durch das adlige Kommendenwesen gerichtet gewesen. Außerdem mussten jegliche visuelle Einflussnahmen des Adels auf den Sanktuariumsbereich nach dem Verständnis Barbos wohl schon allein deshalb abzulehnen sein, weil dieser Bereich ausdrücklich der allein den Benediktinermönchen zukommende Unter-Raum der Kirche sein sollte, in dem diese von jeglicher äußeren Störung der von ihnen verrichteten Liturgien zu schützen waren.

Begleitet wurde die Reform des Klosters S. Pietro durch die Congregazione di S. Giustina außerdem dadurch, dass sie systematisch die Verehrung des Heiligenkults um den Klostergründer S. Pietro Abate ausbaute. In diesem Zuge wurde nun in diesem Moment jene bereits mehrfach genannte Vita geschaffen, die den Mönchen von S. Pietro die Einhaltung der benediktinischen Ordensregel, nicht nur als von außen durch die Kongregation herangetragene Reformverpflichtung, sondern vielmehr als direktes und damit die Peruginer Benediktiner besonders verpflichtendes Erbe ihres Klostergründers S. Pietro Abate anempfahl. Dabei wurde Pietro Abate nämlich dergestalt präsentiert, dass er als exemplarischer Gegentyp zum heiligen Benedikt die von Barbo befürworteten benediktinischen Reformideale selbst vorgelebt habe. Die Kerninhalte dieser Vita wurden nun auch im Kircheninnenraum von S. Pietro visualisiert, indem man diese inschriftlich jener nun durch Benedetto Bonfigli erneuerten Säulenfigur des Pietro Abate beigab, die im Kircheninnenraum mindestens seit der Umgestaltungskampagne von 1330–1333 einer (nun ebenfalls erneuerten) Säulenfigur des heiligen Benedikt gegenüberstand. Außerdem wurde der Kult um Pietro Abate dadurch bekräftigt, dass dessen Reliquien bei der Verlagerung des Hochaltars zunächst rekognosziert und anschließend feierlich in den repositionierten Hochaltar rekondierte wurden.

Auch in der Folgezeit ist der Kircheninnenraum des Klosters S. Pietro in Perugia, das nun der Congregazione di S. Giustina unterstand (die sich bald in „Cassinensische Kongregation“ umbenennen sollte), weiter umgestaltet worden. So sind wesentliche Teile des Kircheninnenraums im Zeitraum zwischen ca. 1483 und 1555 in mehreren Etappen in seinem epochenstilistischen Erscheinungsbild her von einem Kircheninnenraum des Mittelalters in einen Kircheninnenraum der Renaissance umgestaltet worden. Das bedeutet, dass die zahlreichen durchgeführten Maßnahmen fast ausschließlich die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände verändert haben, ohne dass die räumliche Disposition

angetastet wurde. Eine Ausnahme bildet allerdings der Lettner, der – falls er tatsächlich zuvor bestanden hatte – offenbar im Jahre 1534 beseitigt worden ist.

Die erste Maßnahme jener Transformationsphase bildete die zwischen ca. 1483 und 1500 realisierte Erneuerung des Hochaltarblocks und des auf ihm befindlichen Altarwerks, wobei die genaue Lokalisation dieser Ausstattungsstücke innerhalb der damals gültigen räumlichen Disposition in der vorliegenden Untersuchung erstmals⁴⁵⁰¹ geklärt werden konnte. Dabei verdrängte Peruginos Altarwerk zwar das seit 1436 in seiner Morphologie veränderte Altarbild des Meo da Siena, übernahm jedoch fast das gesamte dort abgebildete Figurenpersonal. Übernommen wurde außerdem die durch die 1436 erfolgte dreiregistrige Disposition der Tafeln geschaffene kompositorische Anordnung dieser Figuren, was trotz der mittlerweile gültigen, vordergründig naturalistischen Darstellungs- und Kompositionsprinzipien nur durch die Wahl des Himmelfahrtsthemas für die Haupttafel ermöglicht wurde. Dadurch wurde am Hochaltar von S. Pietro zwar ein neues ikonographisches Thema eingeführt, doch blieben wesentliche Teile des Bildprogramms von Meos Altarbild – etwa die thematische Zentralstellung Christi und Mariens sowie die Reihung von lokalen Bischofsheiligen und von Benediktinerheiligen erhalten. Insgesamt bildet Peruginos Altarwerk gegenüber Meos Bild damit keine eigentliche qualitative Veränderung, sondern vielmehr eine auch die Repräsentationsbedürfnisse der Mönche unterstützende Anpassung an einen veränderten Zeitgeschmack. Durch kleinere Anpassungen im Figurenbestand war es allerdings gelungen, nun auch im Altarwerk von S. Pietro eine fortdauernde Erinnerung an die Inhalte der von der Congregazione di S. Giustina erfundenen Pietro-Abate-Vita anzusiedeln, sodass die Mönche nun auch unmittelbar in dem ihnen zugehörigen Unterraum des Kircheninneren von S. Pietro an die Einhaltung der Benediktsregel als verpflichtendes Erbe ihres Klostergründers erinnert wurden. Ob die das eigentliche Altarwerk (die „Tabula“ mit den Haupttafeln und der Predella) umgebende „Cassa“ als schrankähnliche Struktur (Abb. 885h) oder als Triumphbogen zu rekonstruieren ist (Abb. 885cf.), muss einstweilen offenbleiben; jedenfalls wird das Altarwerk mit ca. 6 m × 8,7 m bzw. ca. 5,6 m × 7,9 m Größe monumentale Dimensionen besessen haben.

Zwischen 1526/1533 und 1537 kam es zu einer weitgehenden Erneuerung der weiteren Einrichtung des Sanktuariumsereichs. So errichtete nun Guido di Francesco seitliche und neu gestaltete vordere Chorschranken, die noch heute in S. Pietro erhalten sind – wenn auch teils nicht mehr an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort. Außerdem wurde unter der Leitung von Stefano da Bergamo zwischen 1533 und 1537 ein neues Chorgestühl erstellt, das in der Substanz auch in der heutigen Retrochordisposition noch erhalten ist, in der ursprünglichen Aufstellung aber noch der räumlichen Disposition von 1436 folgte. Die in den 1530ern ausgeführten Holzarbeiten umfassten außerdem die Fertigung eines Leseputls und von durch reiche Intarsienarbeiten verzierten Türen im Zentrum der vorderen Chorschranken. Diesen Holzarbeiten wurden im Jahre 1555 außerdem durch Benedetto

4501 Bzw. durch den zuvor erschienenen Aufsatz: Gromotka 2015.

di Giovanni neue Zelebrantenbänke hinzugefügt, die ebenfalls noch erhalten sind, damals jedoch rechts und links des Hochaltars im Chorscheitel an den Schrägwänden des Chorpolygons aufgestellt wurden. Die tatsächliche Allokation des neuen Chorgestühls und der etwas später gefertigten neuen Zelebrantenbänke ließ sich in der vorliegenden Untersuchung erst im Abgleich mit dem Quellenbestand zu den Transformationen von 1436 und ca. 1591–1609 erstellen; Ergebnis dieser Arbeiten war die erstmalige Klärung der tatsächlichen Ursprungsdisposition dieser heute nur in veränderter Aufstellung erhaltenen Ausstattungsteile.

Die 1534 erfolgte Niederlegung eines „arco“ im Kircheninneren ist vor dem Hintergrund des derzeit bekannten Quellenbestands nicht sicher ausdeutbar. Denkbar ist sowohl, dass nun ein vorbestehender Lettner entfernt und sämtliche bisherigen Lettnerfunktionen auf die vorderen Chorschranken verlagert wurden. Zulässig ist allerdings auch die Interpretation, dass in S. Pietro auch vor 1534 kein Lettner existiert hatte und mit dem „Arco“ lediglich die vorderen Chorschranken niedergelegt wurden, um so deren Neufassung durch Guido di Francesco zu ermöglichen. In diesem Falle hätte auch die Niederlegung des „arco“ im Jahre 1534 keine qualitative Veränderung der vorhandenen räumlichen Disposition, sondern vielmehr deren teilweise ästhetische Ajourierung bedeutet.

Weitere in jenem Zeitraum ausgeführte Arbeiten betrafen die künstlerische Gestaltung der Raumhülle. So wurden durch Fino di Ugolino im Jahre 1484 in beiden Seitenschiffen Kreuzgratgewölbe eingezogen. Zwischen 1553 und 1554 schuf Benedetto di Giovanni außerdem die heute noch im Mittelschiff befindliche Holz-Soffit. Für das späte 15. und das frühe 16. Jahrhundert sind zudem zahlreiche Verputzungen in S. Pietro nachweisbar; außerdem wurden im Kircheninnenraum zahlreiche Heiligenfiguren gemalt; teilweise wohl auch im Bereich von Seitenaltären. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts hatte Guido di Francesco außerdem im nordöstlichen Bereich der Kirche vier Anraumkapellen geschaffen.

Obwohl im Zuge der zwischen ca. 1483 und 1555 durchgeführten Umgestaltungsmaßnahmen insgesamt große Teile der Oberflächenerscheinung von Architektur und Einrichtungsgegenständen im Kircheninnenraum durch Austausch, Entfernung oder Überformung verändert wurden, wurde die vorgefundene mittelalterliche Raumhülle – von minimalen Eingriffen wie etwa der Schaffung von Zugängen zu den neu errichteten Kapellen abgesehen – nicht angetastet.

Mit der Schaffung der neuen Kircheninnenraumgestalt beauftragten die Mönche von S. Pietro teils lokale Protagonisten der italienischen Renaissance aus Perugia mit herausragender überregionaler Bedeutung; bei den übrigen Elementen wurden sowohl prominente Exempel der Florentiner Frührenaissance als auch aktuelle Entwicklungen der Hochrenaissance in Rom rezipiert. Hinter dieser Vorgehensweise stand das Bestreben der Mönche von S. Pietro, in direkter Konkurrenz mit den übrigen, in unterschiedlicher Trägerschaft stehenden bedeutenden Kirchen von Perugia eine konkurrenzfähige Innenraumgestalt zu gewährleisten. Dabei wurde ein herausgehobener Rang im zeitgenössischen Kontext offenbar vor allem durch die herausragende künstlerische Qualität der künstlerischen Gestaltung

der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände gewährleistet, wobei diese an den Kriterien zeitgemäßer Formgebung und prominenter Autorschaft gemessen wurde.

Hatten die seit 1483 durchgeführten Maßnahmen also ausschließlich oder vor allem die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände betroffen, so wurde im Jahre 1567 im Kircheninneren von S. Pietro wiederum eine gravierende Veränderung der räumlichen Disposition vorgenommen. So wurde in diesem Jahr auf dem Hochaltar ein Sakramentstabernakel zur Weisung und Aufbewahrung des heiligen Sakraments geschaffen und auf diese Weise das Altarwerk als prominentestes Ausstattungsstück des Hochaltars verdrängt. Die Verdrängung erfolgte dabei nicht nur auf der Bedeutungsebene, sondern auch im räumlichen Sinne, indem nun die Haupttafeln von Peruginos Altarwerk zur fortdauernden Gewährleistung seiner Einsehbarkeit in die vom mittleren Fenster des Chorpolygons eingenommene Nische verlagert wurden. Die das Altarwerk umgebende „Cassa“ und die Predella des Altarwerks wurden dabei entfernt, wobei die beiden Propheten-Tondi und die Predellentafeln an einen unbekannten Ort verlagert wurden.

Seine besondere Bedeutung erlangt dieser gemessen an der tatsächlichen physischen Veränderung eigentlich recht klein ausgefallene Transformationsakt aus der Tatsache, dass die Maßnahme tatsächlich nachweislich in direkter Befolgung von Beschlüssen des Tridentinischen Konzils (1545–1563) erfolgte. Dies erscheint vor allem deshalb als bedeutsam, da dieses katholische Reformkonzil in der Forschung immer wieder mit den Transformationen italienischer Kircheninnenräume im 16. und 17. Jahrhundert in Verbindung gebracht wird. Dabei wird davon ausgegangen, dass das Konzil letztlich jene vermeintliche Welle von Kirchenumgestaltungen bewirkt habe, bei denen vor allem in jenem Zeitraum die räumliche Disposition der im Mittelalter noch teils mehrfach von Lettnern und Chorbegrenzungen durchschränkten italienischen Kirchen hin zur auch heute noch fast durchgängig gültigen räumlichen Disposition verändert worden sei, die durch Retrochordispositionen und das Fehlen von Sichtbarrieren geprägt ist.

Wie die vorliegende Arbeit ergeben hat, lässt sich die Behauptung eines derartigen Zusammenhangs in der bisher oft behaupteten Form allerdings nicht aufrechterhalten. Dies liegt nicht nur daran, dass bisher keine befriedigende Befund-sicherung zur Zahl, dem Zeitpunkt und den tatsächlichen Hintergründen derartiger Umgestaltungsmaßnahmen in italienischen Kirchen vorliegen. Vor allem aber ist zu konstatieren, dass das Tridentinische Konzil kaum konkrete Festlegungen über die zukünftige Gestaltung der katholischen Kircheninnenräume getroffen hatte. Vielmehr hatte sich das Konzil sowohl in Bezug auf die Kirchengebäude wie auch in allen anderen Regelungsbereichen auf generelle Bestimmungen der Lehre und Reform beschränkt und die Konkretisierung und Implementierung der Reformbestimmungen den einzelnen Bischöfen in ihren Diözesen bzw. den Ordens-kongregationen in ihren Mitgliedsklöstern überlassen. Wie in der vorliegenden Untersuchung aufgezeigt wurde, haben zahlreiche Bischöfe daraufhin tatsächlich entsprechende Reformbestimmungen erlassen, wobei dies auch geschlossene Regelungswerke über die Gestaltung von Kircheninnenräumen beinhaltete, von denen die von Carlo Borromeo erlassenen „Instructionum fabricae, et supellectilis

ecclesiasticae libri II“ nur die bekanntesten sind. Diese Regelungswerke wurden den Trägern der einzelnen Kirchen daraufhin in Vorbereitung auf bischöfliche Visitationen zugeleitet, bei der die Ortsordinarien unter anderem die regelungskonforme Gestaltung der Kircheninnenräume überprüften und teils konkrete Änderungsvorschriften machten.

Während die Bischöfe in ihren die Konzilsbestimmungen konkretisierenden Regelungswerken keine Anordnungen zur Einrichtung von Retrochören und Lettnerentfernungen treffen, enthalten diese jedoch sämtlich die Anordnung, auf dem Hochaltar einen Sakramentstabernakel zu errichten. Dabei handelt es sich um eine in Bezug auf die Kircheninnenraumgestaltung erfolgte praktische Konkretisierung der allgemeinen Bestimmung des Tridentinischen Konzils, mit der diese die Transsubstantiation und die daraus folgende Verehrung der konsekrierten Hostie als der Substanz nach tatsächlichen Leib Christi bekräftigte. Mit der Realisierung einer entsprechenden Maßnahme bereits im Jahre 1567 kamen die Mönche von S. Pietro sogar den Bestimmungen des Peruginer Bischofs Francesco Bossi zuvor, wobei sich dessen Jurisdiktion allerdings ohnehin grundsätzlich nur auf die Kathedrale, die Frauenklöster und die Pfarrkirchen seiner Diözese beschränkte. Womöglich liegen der in S. Pietro realisierten Umgestaltung dagegen entsprechende konkretisierende Umsetzungsbestimmungen zur tridentinischen Reform durch den mittlerweile in „Cassinensische Kongregation“ umbenannten Klosterverbund von S. Giustina zugrunde, da das Tridentinum im Bereich der Männerklöster den Erlass entsprechender Bestimmungen durch die übergeordneten Kongregationen vorgesehen hatte.

Zwischen ca. 1591 und 1609 und ergänzt durch weitere, zwischen ca. 1628 und 1635 durchgeführte Maßnahmen kam es dann zu jener ganz umfassenden Transformationsphase im Kircheninneren von S. Pietro, in deren Zuge sowohl im Bereich der räumlichen Disposition als auch im Bereich der künstlerischen Wandgestaltung äußerst weitreichende Umgestaltungsmaßnahmen durchgeführt wurden. So wurden in diesem Zeitraum nahezu sämtliche Wand- und Gewölbeflächen künstlerisch überformt als auch die räumliche Disposition in die weitgehend noch heute gültige Ausgestaltung gebracht. Durch eine grundständige Analyse des zu dieser Maßnahme vorhandenen breiten Quellenbestands konnte in der vorliegenden Arbeit nun erstmals die tatsächliche Datierung und der Umfang der einzelnen Transformationsakte geklärt werden, was schließlich auch eine Periodisierung in einzelne Unterkampagnen erlaubte. Diese Erkenntnisse wurden daraufhin zur Grundlage einer umfassenden Deutung der einzelnen durchgeführten Unterkampagnen und Einzelmaßnahmen. Dabei wurden – wie auch schon bei den zuvor betrachteten Maßnahmen – zusätzlich Querschnittuntersuchungen angestellt, in deren Zuge durch den Abgleich mit regionalen und überregionalen Vergleichsobjekten eine umfassende Kontextualisierung der in S. Pietro vorgenommenen Transformationen erreicht werden konnte.

Nach den hier angestellten Untersuchungen hat es sich bei den in diesem Zeitraum angestellten Transformationen nicht um eine einheitlich geplante und über einen längeren Zeitraum kontinuierlich durchgeführte Kampagne gehandelt; vielmehr waren die zu Beginn geplanten Maßnahmen bereits Mitte 1593 abgeschlossen

gewesen. Kernbestandteil der Ursprungsplanungen war zunächst einmal die erneute Einrichtung einer Retrochordisposition. Diese wurde dadurch realisiert, dass der Hochaltar vom Chorscheitel an seine heutige Position vor dem Chorgestühl vorgezogen und die bisherigen vorderen Chorschranken an die innere Westwand verlagert wurden. Fortan wurde die vordere Grenze zum Sanktuariumsbereich nicht mehr durch eine Mauer, sondern vielmehr durch eine niedrige Balustrade begrenzt. Außerdem kam es zu Veränderungen am Chorgestühl, die sich allerdings, wie in der vorliegenden Arbeit erstmals geklärt werden konnte, nur auf deren westlichen und östlichen Bereich beschränkten. So zog die Westverlagerung des Hochaltars die Verlagerung der Zelebrantenbänke an das westliche Ende des Chorgestühls mit sich; die dort bisher befindlichen Stallen des Chorgestühls wurden dagegen an die bis dahin gültige Position der Zelebrantenbänke an die Schrägwände des Chorgestühls verlagert. Dort flankierten sie die ins Zentrum des Chorpolygons verlagerten ehemaligen hölzernen Zugangstüren der vorderen Chorschranken, die hier nun zu einer neu geschaffenen Aussichtsplattform führten. Die zwischen 1591 und 1592 erfolgten Arbeiten am Chorgestühl beschränkten sich also neben den Verlagerungen vorbestehender Ausstattungsteile auf die Kaschierung der Tatsache, dass diese jemals in anderer Anordnung gestanden hatten. Dies wurde durch eine Überarbeitung der Nahtstellen sowie durch die teilweise Neufassung des sämtlichen Teile des Chorgestühls übergreifenden Gebälks erreicht. Eine weitere Veränderung der räumlichen Disposition bestand in der Schaffung eines neuen Orgelbalkons im rechten Querhausarm, auf den die bisher im westlichen Langhausbereich befindliche Orgel verlagert wurde.

Zwischen 1591 und 1592 wurden außerdem sämtliche Wand- und Gewölbeflächen sowie der Orgelbalkon im Chorbereich mit einem in Freskenmalerei ausgeführten umfassenden Bildprogramm versehen, das in ein elaboriertes Dekorationssystem eingebunden war. Dabei wurden jeweils unterschiedliche Künstler zu zweit oder allein mit bestimmten Figuren und Historien betraut, ohne dass es insgesamt zu einer übergreifenden Anpassung an einen übergeordneten stilnivellierenden Meister gekommen wäre. Ob diese Künstler jeweils auch für die umgebenden dekorativen Bereiche zuständig waren oder ob etwa davon auszugehen ist, dass das Dekorationssystem von auf derartige Aufgaben spezialisierten Künstlern ausgeführt worden war, musste angesichts des uneindeutigen Quellen- und Denkmalsbefunds offenbleiben. Im Langhausbereich wurde außerdem die Soffite vergoldet sowie der Triumphbogen und der obere Bereich der Hochschiffwände bemalt. Einzelne Arbeiten zogen sich bis in die erste Hälfte des Jahres 1593 hin; zur Jahresmitte scheinen sämtliche ursprünglich geplanten Umgestaltungsmaßnahmen abgeschlossen gewesen zu sein. Es ist denkbar, dass die Ursprungsplanungen auch die im Zuge der Umgestaltungsmaßnahmen von ca. 1591–1609 erfolgte Ausmalung der Seitenschiffe und die Schaffung der architektonischen Wandinkrustationen umfassten, die die seitlichen Chorschranken mit den nun an die innere Westwand verlagerten vorderen Chorschranken verbanden. Außerdem könnte das von dem Venezianer Künstler Antonio Vassilacchi geschaffene riesenhafte Ölbild mit dem Ordensbaum der Benediktiner, für den die vorbestehende Rose an der Westwand

zugunsten dreier kleinerer neuer Fensteröffnungen im oberen Bereich aufgegeben wurde, bereits Bestandteil der vor 1591 gefassten Ursprungsplanungen gewesen sein; es wurde 1592 in Auftrag gegeben und 1593 an der inneren Westwand aufgehängt.

Bereits 1593 wurden die ursprünglichen Planungen ausgeweitet. Nun wurde bei Vassilacchi außerdem ein aus zehn großformatigen Ölbildern bestehender Zyklus mit Szenen aus dem Leben Christi in Auftrag gegeben, der bis 1594 an den Hochschiffwänden von S. Pietro aufgehängt wurde. Dies zog erneut Eingriffe in den Baukörper nach sich, mit denen die ursprüngliche Beleuchtung – hier in Form des Obergadens – geschlossen und dafür an anderer Stelle neue Fensteröffnungen geschaffen wurden. In diesem Zuge wurden auch sämtliche die Bilder umgebenden Wandbereiche an den Hochschiffwänden in Freskotechnik übermalt. Damit waren – von wenigen, bis 1599 andauernden Arbeiten abgesehen – bis 1594 tatsächlich sämtliche Wandbereiche der Raumhülle von S. Pietro künstlerisch überformt worden.

Die in der Folgezeit vorgenommenen Arbeiten betrafen außer ein paar kleineren Anpassungen im Kircheninnenraum vor allem dessen Anräume. So wurde S. Pietro zwischen 1598 und 1602 mit der Cappella degli Angeli am Ostende des rechten Seitenschiff-Arms ein neuer Anraum angefügt. Außerdem wurde die Sakristei vor 1603 zusätzlich zu ihren Funktionen als *Vestiarium* und Aufbewahrungsort der mobilen liturgischen Gegenstände zur Reliquienkapelle von S. Pietro erhoben. Hierzu wurde das Sakristeigewölbe ausgemalt und an ihrer Südwand ein in eine neu geschaffene architektonische Inkrustation eingebetteter Reliquienaltar eingerichtet, der nicht nur in provisorischer Form die Reliquien des durch Bauarbeiten zwischenzeitlich unbenutzbar gewordenen Hochaltars, sondern dauerhaft auch den sonstigen reichen Reliquienschatz der Kirche aufnahm. Um 1603 fanden die durch die Planausweitungen bedingten Arbeiten ein vorläufiges Ende; allerdings kann schon aufgrund der Tatsache, dass die provisorisch in der Sakristei aufbewahrten Reliquien des Hochaltars vorerst nicht in diesen zurücktransferiert worden waren, noch nicht von einem tatsächlichen Abschluss der 1591 begonnenen Transformationskampagne gesprochen werden.

Im Zuge der Deutung der bis zu diesem Zeitpunkt durchgeführten, sehr weitreichenden Umgestaltungsmaßnahmen war zunächst versucht worden, die Rolle der einzelnen daran beteiligten Protagonisten zu rekonstruieren. Dabei hatte sich ergeben, dass der bisher in der Literatur als Entwerfer der gesamten Umgestaltungen betrachtete Architekt Valentino Martelli – abgesehen von der späteren Schaffung der Cappella degli Angeli – offenbar nur an den Ursprungsarbeiten der Jahre 1591–1593 beteiligt gewesen war. Dabei war Martellis Amt mit dem eines venezianischen *Proto* verglichen worden, da ihm vor allem die Koordination und Aufsicht über die Durchführung der unterschiedlichen geplanten Arbeiten im Kircheninneren oblag. In dieser Funktion hat Martelli offenbar starken Einfluss auf die Arbeiten in Verbindung mit der Veränderung der räumlichen Disposition nehmen können, während von einer weit geringeren Weisungsbefugnis in Bezug auf die gleichzeitig stattfindenden Ausmalungsarbeiten auszugehen ist. Neben der Funktion als Bauaufseher bzw. Bauleiter kommt er außerdem auch als künstlerischer Entwerfer für die Arbeiten zur Neugestaltung der räumlichen Disposition infrage.

Bei den Malern ist von einer grundsätzlichen Gleichberechtigung der beteiligten Künstler auszugehen. Diese haben offenbar beim künstlerischen Entwurf der von ihnen verantworteten Figuren große Freiheit besessen; zumindest die grundsätzliche Disposition des architekturillusionistischen Dekorationssystems scheint jedoch durch einen einzelnen oder einige wenige Künstler erarbeitet worden zu sein, wobei hier offenbar dem unter anderem durch seine Beteiligung an zahlreichen ähnlichen Ausmalungsprojekten in Rom außerordentlich erfahrenen Giovanni Battista Lombardelli eine Schlüsselrolle zukam. Falls er tatsächlich für den Gesamtentwurf des die vorhandene Architektur illusionistisch erweiternden Dekorationssystems verantwortlich ist, ist durchaus denkbar, dass er auf die architektonisch-mathematische Expertise Valentino Martellis zurückgegriffen hat, da beide bereits zuvor mindestens ein ähnliches Transformationsprojekt gemeinsam durchgeführt hatten.

Auch die Auftraggeberseite scheint am künstlerischen Entwurfsprozess beteiligt gewesen zu sein. So geht die Einbringung venezianischer Leinwandbilder in das Mittelschiff von S. Pietro nachweislich auf die persönliche Initiative des Abts Giacomo di S. Felice zurück. Dieser hatte den Kontakt zu dem flämischen Mönch Arnold Wion hergestellt, der als Gelehrter am Cassinensischen Kloster S. Giorgio Maggiore in Venedig an einer frühwissenschaftlichen Systematisierung des gesamten Benediktinerordens in Form eines fünfbändigen Buches arbeitete (und damit im Zuge der Rekonstruktion der Forschungsgeschichte zu S. Pietro Abate in der vorliegenden Untersuchung bereits zuvor in ganz anderem Kontext eine zentrale Rolle gespielt hat). Als Grundlage der Systematisierung wählte Wion die Baum-Metaphorik, die er dann gemeinsam mit dem Maler Antonio Vassilacchi zunächst in einer Ölskizze in S. Giorgio Maggiore und dann in Form des an der Westwand von S. Pietro angebrachten, riesenhaften Benediktinerbaums bildlich umsetzte. Damit war am Entwurfsprozess für die Bilddekoration von S. Pietro also auch ein „gelehrter Dritter“ beteiligt, der noch dazu die bildprogrammatischen Entwürfe für die sonstige Ausmalung des Kircheninneren geliefert haben könnte, insofern diese einen hohen Grad an Gelehrsamkeit voraussetzen und einige weitere inhaltliche Überschneidungen mit Wions „Lignum Vitae“ aufweisen. Denkbar ist, dass am bildprogrammatischen Entwurf außerdem der ehemalige Peruginer Abt und bedeutende Funktionär der Cassinensischen Kongregation, Gerolamo Ruscelli, beteiligt gewesen war, insofern dieser sowohl als herausragender Gelehrter als auch an anderer Stelle als künstlerischer Entwerfer in Erscheinung getreten war.

Die bildnerischen Anteile an der zwischen ca. 1591 und 1609 erfolgten Umgestaltung von S. Pietro waren sowohl im Hinblick auf den Umgang mit dem Vorgängerbau als auch auf das von den Malern gewählte Dekorationssystem und das den gesamten Bau übergreifende Bildprogramm hin untersucht worden. Dabei hatte sich ergeben, dass in allen drei Bereichen von einem höchst reflektierten und künstlerisch äußerst anspruchsvollen Vorgehen auszugehen ist, das im Vergleich mit ungefähr gleichzeitig erfolgenden Transformationskampagnen in Umbrien, aber auch mit jenen, die sich in den künstlerischen Zentren Rom und Venedig ereignet haben, eine herausragende Stellung einnimmt.

In Bezug auf den Umgang mit dem Vorgängerbau wurde herausgearbeitet, dass zwischen 1591 und 1594/1599 zwar sämtliche Wand- und Gewölbeflächen von S. Pietro überformt worden waren, dass dies aber weder zu einer Veränderung noch gar einer Negierung der vorgefundenen mittelalterlichen Raumhülle führte. Vielmehr wurde der vorgefundene Bau von den Künstlern zum eigentlichen Ausgangspunkt für die Gewinnung des eigenen Dekorationsschemas gemacht, wobei die neu geschaffenen Dekorationsanteile mit dem Ursprungsbau und seiner aus einer deutlich früheren Epoche stammenden Baudekoration in einen wertschätzenden Dialog traten.

Bei der Analyse der in diesem Zuge durchgeführten Arbeiten konnten einige grundsätzliche Handlungsmaximen rekonstruiert werden, die bei der Neudekoration von S. Pietro so weit wie irgend möglich eingehalten wurden. Zunächst einmal verfolgte man offenbar den Grundsatz, trotz der spätestens seit der Ausweitung der Ursprungsplanungen im Jahre 1593 angestrebten vollständigen Überformung der Oberflächen grundsätzlich auf plastische Ergänzungen oder subtraktive Eingriffe in die vorgefundene Bausubstanz zu verzichten. Stattdessen beschränkte man sich bei der Veränderung der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände grundsätzlich allein auf das Medium der Malerei und dabei überwiegend auf eine Ausführung in Freskotechnik. Es waren diese Maximen, die es überhaupt erst erlaubten, die vorgefundene Bausubstanz trotz ihrer vollständigen Überformung weiter sichtbar zu halten.

Bei dem Verbot plastischer Veränderungen der vorgefundenen Bausubstanz kam es allerdings dann zu Ausnahmen, wenn derartige Maßnahmen zur Aufrechterhaltung des ersten Grundsatzes – der Beschränkung auf das Medium der Malerei – unbedingt erforderlich erschienen. Dies war vor allem an den Hochschiffwänden der Fall, wo die Wahl des Mediums der Ölbildmalerei sowohl die Vermauerung des Obergadens als auch die Einkerbung der Wandflächen erforderlich machte, in die die Ölbilder versenkt werden sollten. Mit dieser Maßnahme sollte nämlich eine durchgehend ebene Malfläche geschaffen werden, sodass auch an den Hochschiffwänden auf über die Malerei hinausgehende Plastizität etwa durch plastische Durchbildung des Malgrunds oder die Verwendung von Bilderrahmen verzichtet werden konnte. Die heutige Anbringung der Bilder *vor* der Wand, die noch dazu plastische (und eben nicht nur gemalte) Rahmungen erfordert, wurde erst in späterer Zeit offenbar aus statischen Gründen realisiert und widerspricht der ursprünglich angestrebten Ästhetik einer durchgängig nur mit malerischen Mitteln der Fresko- und Öltechnik gestalteten Fläche. Die so bedingten und sonst weitgehend vermiedenen Eingriffe in die Bausubstanz ermöglichten jedoch eine geschickte Lichtregie, die ein erhelltes Sanktuarium mit der dort dargestellten Erlösungsthematik einem verdunkelten Langhaus gegenüberstellte, in dem mit Episoden und Personen aus dem Alten und Neuen Testament sowie aus der Zeit der Parusieverzögerung jene Elemente des göttlichen Heilsplans dargestellt wurden, die das Erlösungsgeschehen vorbereiten.

Eine weitere bei der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände verfolgte Handlungsmaxime war außerdem eine künstlerische

Angleichung sämtlicher Raumteile des gesamten Kircheninnenraums; da jedoch in den unteren Bereichen des Sanktuariums mit dem Chorgestühl und an der Westwand mit den dorthin verlagerten vorderen Chorschränken eine in Rekurs auf die klassische Architektur gebildete tektonische Gliederung tatsächlich plastisch vorhandener und nicht nur malerisch fingierter Elemente vorgegeben war, wurde auch im Langhaus in den unteren Bereichen auf den sonst geltenden Grundsatz der Umgestaltung allein mit malerischen Mitteln verzichtet und stattdessen eine architektonische Inkrustation geschaffen.

Dass bei der Umgestaltung der sonstigen oberen Raumteile durch die weitgehende Verwendung der Freskotechnik auf eine Kaschierung der vorgefundenen mittelalterlichen Raumhülle verzichtet wurde, ist im zeitgenössischen Kontext alles andere als selbstverständlich. So wurden etwa in römischen und venezianischen Kirchen häufig zwar ähnliche Dekorationssysteme wie in S. Pietro gebildet, die grundsätzlich als Ergänzung des vorgefundenen Architektursystems angelegt waren, doch wurden zahlreiche plastische Elemente, die in S. Pietro durch Malerei fingiert worden waren, hier oft unter Verwendung der Medien Stuck oder Holz gebildet. Die Verwendung dieser Medien hatte jedoch zur Folge, dass die vorgefundene Bausubstanz bei den in Rom und Venedig ungefähr gleichzeitig realisierten Kirchenumgestaltungen häufig mindestens teilweise kaschiert wurde.

Dabei scheint es sich in S. Pietro bei der im Zuge der Kirchenumgestaltung realisierten Strategie im Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper um ein reflektiertes Vorgehen gehandelt zu haben. Offenbar sollte der von dem Klostergründer S. Pietro Abate geschaffene Bau, dessen Errichtung sowohl laut der um 1436 geschaffenen Vita als auch laut des zwischen ca. 1591 und 1594/1599 realisierten Bildprogramms von den Mönchen von S. Pietro als heiliger Akt verstanden worden war, nicht nur vollständig erhalten, sondern weiter sichtbar bleiben. Die Einhaltung der hier rekonstruierten Handlungsmaximen sollte es dabei erlauben, dennoch eine offenbar als notwendig empfundene Anpassung der gesamten künstlerischen Innenraumgestaltung an den veränderten Zeitgeschmack zu gewährleisten, wobei hier vor allem das unter anderem von Vasari entwickelte Ideal einer stilistischen Einheitlichkeit des gesamten Kircheninneren im Vordergrund stand.

Auch dies ist im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Bauten, bei denen sich die Aufgabe einer künstlerischen Ajourierung der Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände unter gleichzeitiger Beibehaltung eines aufgrund seiner besonderen Entstehungsgeschichte jeweils als sakrosankt empfundenen Ursprungsbaus gestellt hatte, nicht selbstverständlich. Insofern das zeitgenössische ästhetische Ideal auch im Fall von S. Rufino in Assisi und S. Giovanni in Laterano in Rom jenen Bauten die Schaffung einer möglichst großen stilistischen Einheitlichkeit des gesamten Kircheninneren forderte, sahen sich die Architekten Galeazzo Alessi und Francesco Borromini gezwungen, die vorgefundene, als über den gesamten Kircheninnenraum hinweg unrettbar uneinheitlich gestaltet empfundene Bausubstanz plastisch zu überformen. Durch dieses Vorgehen erhielten beide Bauten ein vollkommen neues, vollständig und einheitlich in zeitgenössischen Formen ausgeführtes Kircheninneres, ohne dass dafür die wertgeschätzte Bausubstanz zerstört

werden musste; sie war auch weiterhin erhalten, allerdings zumindest im Kircheninneren nicht mehr sichtbar.

In S. Pietro hatte sich zwar nahezu dieselbe künstlerische Aufgabe gestellt – nämlich die künstlerische Vereinheitlichung und Verschönerung eines vorgefundenen Baus bei dessen gleichzeitiger Konservierung – doch wurden hier die Anpassungen nicht etwa durch Negierung des Alten, sondern vielmehr im Dialog mit den vorgefundenen künstlerischen Formen realisiert. Dabei wurde das gesamte Dekorationssystem grundsätzlich als scheinbar tatsächlich plastisch vorhandene Ergänzung der vorgefundenen Architektur durch die malerische Fiktion baulicher Glieder und deren Dekoration angelegt. In diesem Zuge entwickelten die Maler aus der vorgegebenen Proportionierung der vorgefundenen Raumhülle und den vorhandenen Bauornamenten eine in einheitlich klassizistischen Architekturelementen ausgeführte tektonische Wandgestaltung, die sowohl die in gotischem als auch die in romanischem Epochenstil ausgeführten Raumteile stilharmonisierend zusammenfasste. Dabei erlaubte der in S. Pietro gewählte Weg der Sichtbarhaltung des Vorgefundenen, dass die Maler ihre Fähigkeit vorführen konnten, aus unterschiedlichsten Epochenstilen stammende Elemente in die neue Wandgestaltung zu integrieren als auch, diese in der künstlerischen Durchbildung zu übertreffen.

Bei dem hier beschriebenen Umgang der Maler mit dem vorgefundenen Baukörper treten außerdem bereits jene zwei Prinzipien zutage, die von den Malern nicht nur bei der Anlage des Dekorationssystems, sondern auch ansonsten in den unterschiedlichsten Zusammenhängen beachtet wurden. So werden nämlich bei der neu geschaffenen Wandgestaltung, die sich grundsätzlich auf das malerische Medium beschränkt, auf allen denkbaren Ebenen die Virtuosität und die Souveränität der Gattung Malerei vorgeführt. In Bezug auf den Umgang mit dem vorgefundenen Baukörper zeigt sich die Malerei virtuos, indem ostentativ ihre Fähigkeit demonstriert wird, eine vorgefundene Architektur in Form einer scheinbar tatsächlich vorhandenen Erweiterung des Betrachterraums zu ergänzen, was insbesondere durch eine Berücksichtigung der sich durch den Betrachterstandort ergebende Perspektive, durch die Beachtung der tatsächlich vorhandenen Beleuchtungsverhältnisse und eine augentäuscherische Malweise erreicht wird. Indem die Gesetze der perspektivischen Erweiterung an den Seitenwänden des Chorjochs und des Chorpolygons an einer zentralen Stelle jedoch bewusst unterlaufen werden, erweist sich die Malerei auch als souverän in dem Sinne, dass sie die von ihr evozierten Fiktionen einer tatsächlich vorhandenen Erweiterung des Betrachterraums jederzeit zu brechen vermag.

Das auf diese Weise geschaffene, auf architektonischen Prinzipien beruhende Dekorationssystem sollte jedoch nicht allein die aus unterschiedlichen Epochen stammenden Raumteile stilistisch harmonisieren und gleichzeitig den Vorbestand sichtbar halten. Vielmehr war seine Aufgabe vor allem auch, die Anbringung von Bildzyklen gleichzeitig zu plausibilisieren und in der Fläche zu ordnen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass nicht nur die Architekturergänzungen, sondern vielmehr auch die sie schmückenden und belebenden dekorativen Elemente sowie die Binnenbilder und sogar deren Inhalte in Realisierung des Virtuositätspostulats als im Betrachterraum tatsächlich vorhanden fingiert werden. Dieser Effekt

wird dadurch erreicht, dass zumeist nicht zwischen den Wirklichkeitsebenen des Dekorationssystems und der Binnenbilder differenziert wird, sodass beispielsweise Heiligenportraits nicht als auch der Fiktion nach als gemalt zu denkende, in dem Architektursystem aufgehängte Bilder erscheinen; vielmehr ergibt sich der Eindruck, der jeweilige Heilige sei in der Betrachterwirklichkeit real vorhanden. Ziel dieser Strategie scheint es vor allem zu sein, eine in Erfüllung des tridentinischen Bilderdekrets angestrebte Vergegenwärtigung der dargestellten Bildinhalte zu erreichen, um dem Gläubigen die Reflexion über die Trinität und die Heiligen sowie deren Taten vermittle der Bilder zu erleichtern. Die Virtuosität der Malerei wird jedoch auch in anderen Zusammenhängen vorgeführt; so wird etwa deren Fähigkeit demonstriert, auch die anderen künstlerischen Gattungen zu evozieren, außerdem vermag sie ephemere Einrichtungsgegenstände und sogar Figuren aus Fleisch und Blut in all ihren unterschiedlichen Stofflichkeiten darzustellen, wobei sie sogar zwischen toten und belebten Elementen zu differenzieren in der Lage ist. Dabei tritt ein nahezu holistischer Anspruch zutage, indem im Kircheninnenraum von S. Pietro außerdem noch verschiedenste Maltechniken und nahezu sämtliche Malereigattungen sowie geistige Konzepte und Jenseitiges zur malerischen Darstellung kommen. In letzter Konsequenz wird mit der ostentativen Inszenierung der Virtuosität der Malerei also vorgeführt, dass diese in der Lage ist, letztlich alles und damit die gesamte Schöpfung Gottes darzustellen.

Gegenstück dieser Strategie sind allerdings die zahlreichen Brechungen, die der vorgeführten Virtuosität der Malerei auf allen beschriebenen Ebenen entgegengesetzt werden und die Suggestionwirkung der Realitätsfiktion beständig ostentativ stören. Dabei handelt es sich um eine Inszenierung der Souveränität der Malerei, die die Fähigkeit besitzt, sämtliche in Ausübung ihrer Virtuosität erreichten Fiktionen jederzeit kontrolliert zu brechen. Dies ist jedoch nicht nur eine weitere Steigerung der auch gegenüber den übrigen Kunstgattungen einzigartigen Fähigkeiten der Malerei; vielmehr soll sie auch das hohe Reflexionsniveau der Entwerfer demonstrieren, indem sie sämtliche unterschiedlichen Virtuositätsstrategien durch kontrollierte Brechung als von vornherein bewusst gesetzt herausarbeitet. Schließlich sollen die Brechungen den Gefahren der zuvor virtuos hergestellten Unmittelbarkeit zwischen den malerisch evozierten Darstellungen Gottes und der Heiligen entgegenwirken, indem sie den Betrachter immer wieder daran erinnern, dass es sich bei den betrachteten Figuren trotz ihres scheinbaren realen Vorhandenseins tatsächlich um gemalte Bilder handelt. Auch hiermit sollte offenbar dem tridentinischen Bilderdekret Erfüllung geleistet werden, das es als eine Hauptgefahr der ansonsten höchst nützlichen Bilder bezeichnet hatte, dass die Gläubigen das Bewusstsein fehlen ließen, dass die von ihnen ausgeübte Verehrung den auf den Bildern Dargestellten, nicht aber den Bildern selbst dienen sollte. Damit bildet die Inszenierung der Souveränität der Malerei in S. Pietro also nach tridentinischem Verständnis ein notwendiges Gegenstück zur Inszenierung ihrer Virtuosität: Erst indem die Distanzierungsstrategien die Gefahr ausräumten, die Gläubigen könnten die Bilder direkt anbeten, konnte es zulässig erscheinen, in Erfüllung des tridentinischen Reformauftrags mithilfe der Vergegenwärtigungsstrategien die religiösen

Bilder von S. Pietro zu einer Intensivierung der Anbetung der Trinität und der Verehrung der Heiligen zu nutzen. Es gehört zur besonderen künstlerischen Qualität der zwischen ca. 1591 und 1609 realisierten Bildausstattung von S. Pietro, dass sie in Erfüllung des tridentinischen Bilderdekrets also gleichzeitig größtmögliche Nähe als auch größtmögliche Distanz zwischen den bildlichen Darstellungen und den sie betrachtenden Gläubigen schafft.

Im Zuge einer anschließenden breiten Kontextualisierung war das in S. Pietro realisierte Dekorationssystem sowohl historisch als auch im Abgleich mit ungefähr gleichzeitig realisierten Kirchengemälden kontextualisiert worden. Dabei hatte sich ergeben, dass das hohe künstlerische Reflexionsniveau und die hohe Qualität der Ausführung der Dekoration von S. Pietro bei Berücksichtigung auch einer breitestmöglichen Menge an Vergleichsstücken als herausragend bezeichnet werden muss. In diesem Zuge wurde auch die Frage behandelt, ob derartige Ausmalungen zweckmäßigerweise unter dem Begriff der „Quadraturamalerei“ untersucht werden können, was jedoch vor allem deshalb abgelehnt wurde, weil dieser Begriff aufgrund seiner spezifischen Verwendungshistorie aus gleich mehrerlei Gründen die Gefahr uneindeutiger Verwendung birgt. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass der jüngst vorgelegte Definitionsvorschlag für den Forschungsgegenstand *Quadratura* nicht aus dem Denkmälerbefund heraus entwickelt wurde, sondern vielmehr vorab gefasste Urteile an diesen heranträgt und so einen nicht adäquaten Zuschnitt der zu untersuchenden Denkmälergruppe bewirkt.

Bei der Analyse des Bildprogramms hatte sich ergeben, dass in S. Pietro kirchenübergreifend der gesamte Heilsplan Gottes vom Anfang bis zur Vollendung und die besondere Rolle der Benediktiner in dessen Vollzug dargestellt werden sollte. Dabei wurden die zahlreichen Einzelbilder und Bildzyklen unter starker Berücksichtigung der in S. Pietro geltenden Raumverhältnisse angebracht, um so zeitliche Abfolgen, hierarchische Beziehungen und zumeist typologisch verstandene Wechselverhältnisse der Figuren untereinander zur Darstellung zu bringen. Dabei wurde die in den Säulen und dem Altarwerk des Pietro Perugino angelegte Gegenüberstellung des heiligen Benedikt und des Klostergründers Pietro Abate und deren typologischer Bezug zu Christus zum Ausgangspunkt eines elaborierten typologischen Systems gemacht, bei dem Benedikt als Antityp zu Christus und Pietro Abate als Antityp zum heiligen Benedikt inszeniert wurde. In diesem Zuge wurde den durch das Alte Testament präfigurierten Taten Christi nicht nur wie bereits in anderen Kirchen zuvor in kirchenraumübergreifenden Bildzyklen die Zeit der Gnade nach der Wiederkehr Christi gegenübergestellt. Vielmehr wird in S. Pietro mit diesen typologisch aufeinander bezogenen Episodenfolgen auch die Reihung der das benediktinische Ideal immer wieder realisierenden Benediktinerheiligen parallelgeführt. Indem so das (Nach-)Wirken Benedikts kircheninnenraumübergreifend in eine typologische Beziehung zu Christi auf Erlösung zielendes Handeln gestellt wird, wird die Teilhabe des Benediktinerordens an der Realisierung von Gottes Heilsplan vorgeführt. Durch die spezifische Auswahl der in diesem Zuge gemalten Heiligenfiguren wird insbesondere das bauliche Handeln – etwa die Errichtung und Erhaltung von Kirchen – als besonders privilegierter Akt der Christusnachfolge herausgestrichen

und so die Errichtung des Klosters S. Pietro durch S. Pietro Abate als besonders heilige Handlung herausgearbeitet. Es scheint, als hätten die Protagonisten der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 auch die durch sie realisierten Bau- und Ausstattungsmaßnahmen als Fortsetzung dieser heiligen Tradition betrachtet.

Fokalkpunkt des Bildprogramms und der Lichtführung ist der Christus des Altarwerks des Perugino, das, wie die vorliegende Arbeit ergeben hat, entgegen den bisherigen Annahmen der Forschung im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 *nicht* verändert worden ist. Dabei fährt Christus, dessen Lebensschilderung das zentrale Thema der gesamten Langhausdekoration gewesen ist, nun in den im Gewölbe neu gemalten Himmel auf, wo er von einem ebenso neu geschaffenen Gottvater in Empfang genommen wird.

Das Bildprogramm erfüllt sich in zwei Darstellungen mit Bezug zum Jüngsten Gericht. Zum einen ist an dessen traditionellem Anbringungsort – der inneren Westwand – nun die einem Weltgericht bildkompositorisch ähnlich gestaltete Darstellung des Benediktinerbaums zu sehen. Zu beachten ist dabei zum einen, dass die dort dargestellte, nach wissenschaftlichen Prinzipien rekonstruierte Ordnung des Benediktinerordens und damit der Benedikt-Nachfolge jenen hierarchischen, das göttliche Ordnungsprinzip visualisierenden Himmelsdarstellungen ähnelt, die sonst oft bei Weltgerichts-Bildern zur Darstellung kommen; zum anderen ist der dort zentral angeordnete Benedikt in einer ähnlichen Pose dargestellt, wie sonst Christus als Weltenrichter. Damit wird also bereits an der inneren Westwand von S. Pietro postuliert, dass der Benediktinerorden bei der Vollendung des in S. Pietro dargestellten Heilsgeschehens am Jüngsten Tage sicher das Heil erlangen und nicht etwa zu den in die Hölle Verstoßenen zählen wird.

Hinzu kommt außerdem als zweite Darstellung am inneren Triumphbogen tatsächlich die Verbildlichung eines apokalyptischen Geschehens, doch handelt es sich hierbei nicht um ein beim Betrachter Unsicherheit über das eigene Heil auslösendes Weltgericht, sondern vielmehr um die Darstellung der apokalyptischen Ernte. Den im Chorgestühl sitzenden Mönchen wird also auch hier die Erlösung versichert, wenn sie nur – unter Einhaltung der im Sanktuarium ungefähr auf gleicher Höhe abgebildeten Tugenden – weiter den spezifischen benediktinischen Beitrag zum Vollzug des göttlichen Heilsplans leisten.

In Bezug auf die Veränderung der räumlichen Disposition ist bereits auf den Umstand verwiesen worden, dass derartige Umgestaltungen zwar oft mit der tridentinischen Reform in Verbindung gebracht worden sind, der genaue Zusammenhang zwischen den Konzilsbeschlüssen, dem begleitenden und anschließenden Reformwirken unterschiedlichster Akteure und den nachtridentinischen Kirchenumgestaltungen noch nicht erschlossen worden ist (wobei es ohnehin an einer befriedigenden Befunderfassung bezüglich der im 16. und 17. Jahrhundert erfolgten Kirchenumgestaltungen fehlt). Von den die Konzilsbestimmungen konkretisierenden und implementierenden Bischöfen ist mit Ausnahme des Venezianer Patriarchen Lorenzo Priuli keine Umgestaltung hin zu Lettnerentfernungen und Retrochordispositionen gefordert worden, womit die oft aufgestellte These von derartigen Umgestaltungen als „offizieller Politik der ‚Gegenreformation‘“, die nach

Auffassung zahlreicher Autoren im Bemühen um eine verstärkte Privilegierung der im Langhaus befindlichen, und bisher durch Barrieren vom Hauptaltar ausgeschlossenen Laien erfolgt sei, zumindest vor dem Hintergrund des im Rahmen dieser Arbeit ausgewerteten Quellenmaterials zu verwerfen ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass ein Zusammenhang zwischen den im 16. und 17. Jahrhundert erfolgten Umgestaltungen der räumlichen Disposition und der von Kirchenoffiziellen betriebenen tridentinischen Reform von vornherein vollständig auszuschließen ist. Zur Klärung der also weiter offenen Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Tridentinum und den flächendeckenden Einrichtungen von Retrochordispositionen wurde in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagen, zukünftig vor allem das die nachtridentinischen Visitationen begleitende Schrifttum zu untersuchen, um so Erkenntnisse über das tatsächliche Reformhandeln der die Kircheninnenräume visitierenden Bischöfe und Ordensvisitatoren zu erlangen.

Die vorliegende Arbeit hat allerdings bereits zahlreiche Anhaltspunkte darüber erbracht, dass bei der Entfernung von Sichtbarrieren im Kircheninnenraum im 16. und 17. Jahrhundert vor allem veränderte ästhetische Erwartungen an den Kircheninnenraum im Vordergrund standen. Zu berücksichtigen ist hierbei, dass die raumteilenden Elemente über die vorangegangenen Zeiträume hinweg aufgrund der Verlagerung oder des Wegfalls ihrer ursprünglichen Funktionen einen schleichenden Bedeutungsverlust erfahren hatten und damit zunehmend obsolet schienen; gleichzeitig kam nun die zeitgenössische Vorstellung auf, bei Letztern und Chorschränken würde es sich um nachträglich eingefügte Elemente handeln, die die Schönheit und einheitliche Wahrnehmbarkeit der ursprünglichen Architektur behindern würden. Es scheint demnach, als wären letztlich ästhetische und nicht etwa die genannten liturgischen oder religiös-reformerischen Gründe für die Einrichtungen von Retrochordispositionen ursächlich geworden.

Allerdings hat die vorliegende Arbeit erste Belege für ein raumikonographisches Bewusstsein der Zeitgenossen vorgelegt, die in der Retrochordisposition einen Verweis auf die angeblich im Frühchristentum vorherrschende räumliche Disposition erkannten. Die Schaffung einer Retrochordisposition konnte also doch auch als bewusster reformerisch konnotierter Verweis auf die als vorbildhaft begriffene religiöse Praxis des Frühchristentums verstanden werden.

Da die verfügbaren Quellen über die Motive für die zwischen 1591 und 1593 erfolgte Umgestaltung der räumlichen Disposition in S. Pietro keinerlei Aufschluss geben, konnte in der vorliegenden Arbeit lediglich vermutet werden, dass hinter dem Umgestaltungsakt zunächst vor allem ästhetische Idealvorstellungen über einen gesamthaft einsehbaren Kircheninnenraum standen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass das Bild- und Gestaltungsprogramm der im Zuge derselben Umgestaltungs-kampagne geschaffenen malerischen Dekoration den gesamten Kircheninnenraum umfasste, jedoch erst durch die Entfernung von Sichtbarrieren – wie dies sowohl im Hinblick auf die Erfassung des nun realisierten stilistischen Einheitlichkeitsideals der gesamten Kirche als auch für das Verständnis des Bildprogramms unbedingt erforderlich war – tatsächlich kircheninnenraumübergreifend einsehbar wurde. Zusätzlich könnte außerdem die Absicht, mit der neuen räumlichen Disposition einen

reformerisch konnotierten raumikonographischen Verweis auf die religiöse Praxis des Frühchristentums zu setzen, eine gewisse Rolle gespielt haben, da derartige intellektuelle Konzeptionen innerhalb der Cassinensischen Kongregation nachweislich kursierten. Laienreformerische Erwägungen werden bei der Schaffung der Retrochor-disposition im Kircheninneren von S. Pietro dagegen kaum im Vordergrund gestanden haben, da S. Pietro zu jener Zeit eine Mönchskirche ohne Pfarrfunktion war.

Anschließend war in der vorliegenden Arbeit jene Transformationskampagne analysiert worden, die nach einem zwischenzeitlichen Abschluss der Arbeiten um 1603 erst in den Jahren 1608 und 1609 ausgeführt worden war. Dabei sind die nun ausgeführten Arbeiten trotz der langen Unterbrechung immer noch als Bestandteile der 1591 begonnenen Umgestaltungskampagne zu betrachten, da erst jetzt die 1591 provisorisch in die Sakristei verlagerten Heiligenreliquien endgültig im Hochaltar rekondiert werden sollten.

Die nun realisierten Maßnahmen beschränkten sich ausschließlich auf den Sanktuariumsbau von S. Pietro. So wurde noch im Jahre 1608 im rechten Querhaus-arm ein dem Vorbild des gegenüberliegenden Balkons nachempfundener Orgelbal-kon geschaffen, auf denen die in der Kirche befindliche „Organo piccolo“ verlagert wurde. Außerdem wurde der 1567 geschaffene Sakramentstabernakel vergrößert, der bei der zwischen 1591 und 1593 erfolgten Westverschiebung des Hochaltars mit transferiert worden war. Zusätzlich sorgten die Mönche von S. Pietro zwischen 1608 und 1609 auf der Rückseite des Hochaltars für die Schaffung eines mit kostspieligen *Pietradura*-Arbeiten geschmückten Heiligengrabs für den Klostergründer S. Pietro Abate, für dessen Gebeine auf diese Weise eine endgültige Ruhestätte geschaffen wurde. Außerdem sollte das neu geschaffene Heiligengrab der Aufnahme der bis 1591 ebenfalls im Hochaltar befindlichen Reliquien des heiligen Stephanus dienen, der nun als „S. Stefano Abate“ und in diesem Zuge als vorgeblicher Gefährte und Amtsnachfolger des S. Pietro Abate fingiert wurde. In den Folgejahren nach 1609 sollte es dann noch einmal zu vereinzelten Veränderungen im Kircheninneren kommen, die vor allem den Altartabernakel betrafen, die jedoch insgesamt nur eine ästhetische Ajourierung der vorgefundenen Formen darstellten.

Die durch die in der vorliegenden Arbeit auf Basis einer umfassenden Befund-sicherung ermittelte Periodisierung, die die zwischen 1608 und 1609 durchgeführ-ten Maßnahmen grundsätzlich als Nachgedanke zu der 1591 begonnenen und nach zwischenzeitlichen Ausweitungen der ursprünglichen Planungen um 1603 vorläufig beendeten Transformationskampagne erscheinen lässt, hatte sich auch in Bezug auf die deutende Analyse dieser Maßnahmen bestätigt. So erfolgten die in den Jahren 1608 und 1609 durchgeführten Umgestaltungen im Vergleich zu den früher durchgeführten Maßnahmen aufgrund einer leicht abweichenden Motivlage. Zunächst einmal handelte es sich – im Wortlaut einer zeitgenössischen Quelle – um „Verschönerungen der Kirche“, die als notwendige Voraussetzungen für die Abhal-tung des Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation betrachtet wurden, das am 9. Mai 1609 zum ersten Mal seit ungefähr zehn Jahren wieder in S. Pietro in Perugia abgehalten werden sollte. Dabei sollte insbesondere die Schaffung des

Orgelbalkons und die Vergrößerung und Anreicherung des Sakramentstabernakels dem überregional bedeutsamen Ereignis einen würdigen Rahmen geben.

Bei der Schaffung des Altargrabs für die Heiligen Pietro und Stefano Abate handelt es sich dagegen um eine Veränderung der räumlichen Disposition von S. Pietro im Kontext des vom Tridentinischen Konzil initiierten Aufschwungs der Heiligen- und Reliquienverehrung, die durch dessen ausdrückliche Befürwortung der entsprechenden Praktiken bewirkt worden war. Indem die Mönche von S. Pietro nun in diesem Zuge in ihrem Kircheninneren einen prominenten Verehrungsort für ihren Gründungsheiligen schufen, setzten sie den Peruginer Bischof Napoleone Comitoli unter Druck, der besonders großen Wert auf die Umsetzung der tridentinischen Reform in seiner Diözese legte. Damit ihm die Mönche von S. Pietro nicht zuvorkommen konnten, indem sie unter Beteiligung der gesamten Cassinensischen Kongregation ihre Hauptreliquien feierlich in eine prachtvoll ausgestaltete Grablege rekondierten, ließ er unter hohem Zeitdruck in zwei der ihm unterstellten Kirchen, der Kathedrale S. Lorenzo und der Märtyrerkirche S. Ercolano, für zwei mit dem Bischofsamt in Verbindung stehende Heilige bzw. Selige jeweils ebenfalls einen Verehrungsort an einem Altar schaffen, damit die entsprechenden Reliquien gleichzeitig mit jenen der Benediktiner von S. Pietro rekondiert werden konnten. Damit war es möglich, zum Abschluss des in S. Pietro stattfindenden Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation am 17. Mai 1609 eine gemeinsame Translationsfeier abzuhalten, bei der alle vier Reliquien an die neuen Verehrungsorte verlagert wurden. Dabei handelte es sich um die bis heute größte je in Perugia abgehaltene religiöse Festzeremonie.

Zu beachten ist, dass Bischof Comitoli mit den von ihm durchgeführten Reliquientranslationen im Kern andere Ziele verfolgte als die Mönche von S. Pietro mit der Rekondierung ihrer Gründungsheiligen. So stand für Bischof Comitoli die Laienreform im Vordergrund, insofern das Tridentinische Konzil mit seinem Dekret über die Heiligen- und Reliquienverehrung, sowie mit seinem Bilderdekret letztlich eine Verbesserung der Laiendisziplin durch die Vorführung von Heiligen als Exempeln zum Ziel erklärt hatte. Wie sich schon durch die räumliche Orientierung des Altargrabs in S. Pietro auf das Chorgestühl ergibt, zielte die dort neu geschaffene Anlage dagegen vor allem auf die Mönche des Klosters. Dabei wurde erneut jenes von den Cassinensen bereits ab Mitte des 15. Jahrhunderts etablierte Konzept aufgegriffen, wonach es die von S. Pietro Abate ererbte Verpflichtung der Mönche von S. Pietro sei, die benediktinische Mönchsregel einzuhalten. Während diese Vorstellung im Kircheninneren von S. Pietro bisher nur durch bildliche Darstellungen (etwa durch die Bildnisse des Pietro Abate von Benedetto Bonfigli und von Pietro Perugino) präsentiert worden war, wurde sie nun durch S. Pietro Abate selbst vertreten, der durch seine im Altargrab befindlichen und damit nun auf die Mönche im Chorgestühl weisenden Reliquien real präsent war und diese so fortwährend quasi persönlich daran erinnerte, seiner exemplarischen Lebensweise nachzufolgen.

Durch die vorliegende Arbeit konnte außerdem der Nachweis erbracht werden, dass die Transformationen von ca. 1591–1609 nicht die letzten umfassenden Umgestaltungen waren, die die Kirche S. Pietro in Perugia durchlaufen hat. So konnte für das 17., 18. und das 19. Jahrhundert jeweils eine Umgestaltungskampagne

rekonstruiert werden, mit der wesentliche Teile des Kircheninneren substantiell verändert worden sind. Dabei lieferte die seit dem späten 16. Jahrhundert aufkommende Guidenliteratur mit ihren in relativ kurzen Abständen wiederkehrenden Beschreibungen und Beurteilungen des Kircheninnenraums von S. Pietro sowohl die Grundlage für die Rekonstruktion als auch für die Interpretation der durchgeführten Maßnahmen.

Auf diese Weise ließ sich ermitteln, dass der von 1632 bis 1637 und noch einmal von 1642 bis 1644 regierende Abt Leone Pavoni in seiner zweiten Amtszeit den Kircheninnenraum von S. Pietro und einige seiner Anräume funktional und bildprogrammatisch umgestalten ließ. Dabei ließ Pavoni im Kircheninneren an den Wänden der Seitenschiffe und der Querhausarme eine Bildergalerie einrichten, indem er einerseits einige in S. Pietro bereits vorhandene Bilder umhängen ließ, andererseits aber vor allem zeitgenössische Maler mit der Schaffung neuer Gemälde beauftragte. Dass es sich bei der raumumfassenden, einreihigen Hängung der Bilder tatsächlich um die – auch im Abgleich mit profanen Vergleichsbeispielen außerordentlich früh erfolgende – Schaffung einer Bildergalerie handelte, ergibt sich zunächst aus dem Umstand, dass ein Großteil der Gemälde ohne jede liturgische oder religionspraktische Funktion blieb und damit vor allem zu Zwecken des Kunstgenusses und der Kunsterziehung im Kircheninneren aufgehängt wurde. Außerdem erfolgte die Auswahl und räumliche Verteilung der Bilder primär kunsthistorischen bzw. kunstkritischen Gesichtspunkten; so sollten etwa sämtliche zeitgenössischen italienischen und die lokal bedeutsamen historischen Malschulen, stilistische Ausprägungen und unterschiedliche Bildprogramme und Genres vertreten sein. Zwischen ca. 1677 und 1679 sollte diese Bildergalerie noch einmal einige Ergänzungen erfahren.

Das geistige Klima, in dem diese Bildergalerie entstand und rezipiert wurde, lässt sich wiederum aus denselben Guiden rekonstruieren, die auch die Rekonstruktion der von Pavoni bewirkten Umgestaltungskampagne erlaubt hatten. Sie repräsentieren jene Entwicklung des intellektuellen Klimas in Perugia, die in der vorliegenden Untersuchung bereits im Zuge der Ermittlung der tatsächlichen historischen Umstände der Gründung von S. Pietro durch S. Pietro Abate im 10. Jahrhundert ausführlich rekonstruiert worden war. War es in jenem Zusammenhang allerdings noch um die Entlarvung von Irrtümern gegangen, die die frühmodernen Peruginer Gelehrten im Zuge der frühwissenschaftlichen Beschäftigung mit der eigenen Geschichte, Kunstgeschichte und den lokalen Heiligen verfestigt bzw. teils erst kreiert hatten, so ging es an dieser Stelle nun nicht mehr darum, die intellektuellen Hervorbringungen des 16. bis 18. Jahrhunderts in Perugia primär als Schleier zu verstehen, der den Blick auf die tatsächlichen Ereignisse einer sehr viel weiter zurückliegenden Vergangenheit verstellte. Vielmehr wurde nun das intellektuelle Klima jener Zeit – auch einschließlich aller etwaiger Fehleinschätzungen der Zeitgenossen – zum eigentlichen Forschungsgegenstand, weil sich erst durch dessen Studium verstehen ließ, warum Abt Pavoni zu einem derart frühen Zeitpunkt und noch dazu in einem Sakralraum eine Bildergalerie einrichten ließ. So konnte ermittelt werden, dass im Zuge der frühmodernen Beschäftigung mit der

eigenen Geschichte und Kunstgeschichte auch die Rekonstruktion einer eigenen umbrischen Malschule im Kontext der übrigen italienischen Kunstlandschaften und die kritische Auseinandersetzung mit Kunstwerken überhaupt eine zentrale Rolle spielte. Abt Pavoni führte mit der von ihm eingerichteten Bildergalerie den Peruginer Gelehrten einen neuen Diskursgegenstand zu, was von diesen in der Folgezeit auch vermehrt in schriftlicher Form aufgegriffen werden sollte.

Hatte Abt Pavoni außerdem in der von ihm geschaffenen Bildergalerie bereits subtile Überlagerungen kunstwissenschaftlicher und religiös-praktischer Funktionszuweisungen angelegt, so war dies noch viel mehr bei der von ihm zwischen 1642 und 1643 durchgeführten Transformation der Anräume des Kircheninneren der Fall. So unterwarf er diese Räume nun jeweils einer oder mehreren eindeutig definierten religiös-praktischen Funktionen, die mit einer raumübergreifend einheitlichen bildprogrammativen Themensetzung einherging, und ordnete sie dabei im Zuge umfassender Verlagerungen von bildlichen Kunstwerken und deren Neuschöpfung formal auf einen innerräumlichen Schwer- bzw. Fokuspunkt hin aus. Wichtiger Bestandteil dieser Maßnahmen waren sowohl die Einrichtung einer zusätzlichen Funktion der Sakristei als Kunstkabinett zur Ausstellung kleinformatiger Bildtafeln als auch die Verlagerung von deren bisheriger Teilfunktion als Reliquienkapelle in die Cappella degli Angeli.

Auch die substantiellen Umgestaltungen des 18. Jahrhunderts gehen in ihrer Ursprungsplanung wesentlich auf einen einzigen Abt des Klosters S. Pietro zurück. So ließ der von 1745 bis 1751 und erneut von 1757 bis 1760 regierende Abt Carlo Francesco della Penna in seiner ersten Amtszeit die von Abt Pavoni begründete Bildergalerie durch Neuerwerbungen und Umhängungen um zahlreiche Stücke bereichern. Außerdem sorgte Penna durch die Ergänzung und symmetrische Anordnung der Seitenaltäre und eine Neufassung der architektonischen Inkrustation der Seitenwände für eine formale Konsolidierung der Bildergalerie, wobei er die seit Abt Pavoni bereits teilweise bestehende profane und religiös-praktische Mischnutzung der Bilder steigerte. Wesentlicher Bestandteil dieser Maßnahme ist die endgültige Zerlegung des Altarwerks des Perugino und die Verteilung seiner großformatigen Tafeln über den Kircheninnenraum von S. Pietro.

Offenbar erst in seiner zweiten Amtszeit konzipierte Penna außerdem die Schaffung einer neuen Sakramentskapelle, für die noch zu seinen Lebzeiten im Jahre 1760 zwei der bis dahin vier im Nordosten der Kirche befindlichen Familienkapellen abgerissen wurden. Die Errichtung und Ausstattung des Neubaus erfolgten dagegen erst zwischen 1761 und 1763 und damit nach dem Tod Pennas, wobei allerdings sämtliche Maßnahmen offenbar auf dessen Planungen zurückgingen. Bei der Ausstattung und Funktionszuweisung an die Sakramentskapelle griff Abt Penna erneut auf von seinem Amtsvorgänger Abt Pavoni entwickelte Strategien zurück, indem er dem neu errichteten Anraum unterschiedliche eindeutige Funktionen zuwies, die sich in der formalen und ästhetischen Ausgestaltung des Kapelleninnenraums niederschlugen und sich teils überlagerten und ergänzten. So sollte die neu errichtete Kapelle nachweislich nicht nur durch eine weitere Verschönerung des Kirchenbaus das in seiner künstlerisch qualitätvollen Ausgestaltung angelegte Lob

Gottes steigern. Vielmehr wurden die vor allem von Abt Pavoni den vier nordöstlichen Kapellen zugewiesenen Funktionen nun ganz oder teilweise auf den neuen Kapellbau verlagert, indem deren Ausstattungsstücke und Ausstattungsstrategien transferiert oder dem Grunde nach gedoppelt wurden. In diesem Zuge übernahm die neue Kapelle nicht nur die Funktion der Aufbewahrung und Weisung des heiligen Sakraments von der Cappella Vibi, sondern auch den des Verehrungsorts eines bisher in der Cappella Ranieri nB gewiesenen Marienkultbilds. Dies wurde in ersterem Falle durch die Schaffung eines Sakramentsaltars auch in der neuen Sakramentskapelle erreicht, der die vorbestehenden Verwahrungs- und Verehrungsorte für die Heilige Eucharistie in der Cappella Vibi und im Hochaltar doppelte; in letzterem Fall wurde die Funktionszuweisung durch eine Verlagerung des Marienkultbilds aus der Cappella Ranieri nB an die Stelle des Altarbilds der neu geschaffenen Sakramentskapelle bewirkt. Damit einher ging die Übernahme des Bildthemas der Mariä Himmelfahrt im Gewölbe aus der Cappella Ranieri nB und damit auch die Dopplung der Funktion einer Marienkapelle.

Damit sind die von Abt Penna intendierten Funktionszuweisungen für die neu geschaffene Kapelle jedoch keineswegs erschöpft. So handelt es sich bei deren Errichtung nämlich außerdem um einen Akt der Familienrepräsentation. Indem die neue Sakramentskapelle von der bisherigen Cappella Vibi die Funktion einer Sakramentskapelle übernahm und trotz der Übernahme auch weiterer Funktionen ausschließlich „Cappella del SS. Sacramento“ genannt wurde, wollte der aus dem Geschlecht der Vibi stammende Abt Penna diese nämlich offenbar ausdrücklich als neue Cappella Vibi verstanden wissen. Da für diese Kapelle zwei Kapellen konkurrierender Familien niedergelegt und die Vibikapelle quasi gedoppelt wurde, erreichte Penna mit der Kapellenneugründung eine massive Bedeutungserhebung der Familie der Vibi im Kontext der Familienkapellen von S. Pietro.

Hinzu kommt nun, dass Penna außerdem gleichzeitig vorsah, sämtliche Kunstwerke, die Vasari in seinen Viten in S. Pietro in Perugia lokalisiert hatte, aus dem Kloster und dem Kircheninnenraum in die neue Sakramentskapelle verlagern zu lassen. Damit wollte Abt Penna die letzte hier anzusprechende zentrale Funktionszuweisung an die Kapellenneugründung erreichen; nach seinen Plänen sollte sie nämlich zukünftig auch den Hauptraum der von Abt Pavoni geschaffenen Bildergalerie bilden. Damit war die Sakramentskapelle durch Penna also als Ort einer doppelten Andacht eingerichtet worden: So sollten die Besucher von S. Pietro hier nun die Gelegenheit erhalten, in der privaten Abgeschlossenheit eines Anraums einerseits zwei der wichtigsten Heiligtümer von S. Pietro – das heilige Sakrament und das Marienkultbild des Lo Spagna – anzubeten bzw. zu verehren, andererseits sollte dies nun der Ort sein, in der die qua Nennung bei Vasari als Höhepunkte der Gemäldesammlung von S. Pietro betrachteten Kunstwerke durch den Kunstliebhaber genossen und kritisch gewürdigt werden konnten. Gleichzeitig wurde mit dieser Anordnung die religiöse Wertigkeit der bedeutendsten Heiligtümer des Klosters dadurch herausgestrichen, dass ihnen in einem eigenen Raum die künstlerisch bedeutendsten Gemälde des Klosters als Schmuck beigegeben wurden.

Diese höchst kunstvoll angelegte Raumstruktur sollte jedoch nur kurzen Bestand haben. So wurden im Zuge einer nur zehn Tage dauernden Besetzung Perugias im Jahre 1797 in Vollstreckung eines Befehls Napoleons im Kloster S. Pietro sämtliche Werke requiriert, die die erst kürzlich erschienene Guidenliteratur als künstlerisch besonders wertvoll herausgearbeitet hatte. Ziel war es, aus kunsthistorischem und edukativem Interesse wie gleichzeitig auch zur Befriedigung von Herrschafts- und Repräsentationsbedürfnissen im Pariser Louvre unter anderem mithilfe von überall in Europa erfolgenden Requisitionen eine Sammlung aufzubauen, die sämtliche europäischen Malschulen beinhaltete. Dadurch verlor S. Pietro vor allem sämtliche großformatigen und einen Teil der kleinen Bildtafeln des Altarwerks von Pietro Perugino. Durch die Entfernung des Himmelfahrtsbilds war die von Abt Penna konzipierte räumliche Kulmination der Bildergalerie in der neuen Sakramentskapelle als zugleich religiöser und musealer Haupt- bzw. Andachtsraum empfindlich beeinträchtigt. Außerdem wurden die entfernten Bilder nun durch ihre zukünftige Hängung in französischen Provinzmuseen und – aufgrund einer Teilrestitution – auch in der Pinacoteca Vaticana endgültig jeglichen Bezugs zur Religionspraxis enthoben; anders als in S. Pietro werden sie bis heute nur noch als Kunstwerke rezipiert und gewürdigt.

Als Perugia zwischen 1798 und 1799 erneut durch französische Truppen besetzt wurde, sollte das Kloster aufgrund von weiteren Requisitionen wesentliche Teile seiner metallenen, künstlerisch gestalteten liturgischen Geräte und Einrichtungsgegenstände verlieren. Außerdem verlor das Kloster Teile seiner Klosterbibliothek an die Biblioteca Comunale Augusta di Perugia. Zwar wurde eine zwischenzeitlich 1799 verfügte Säkularisation nach dem Ende der Besetzung wieder aufgehoben, doch war das Kloster durch fortbestehende hohe Zahlungsverpflichtungen wirtschaftlich stark beeinträchtigt. Auch die von 1809 bis 1814 andauernde Annexion des Kirchenstaats durch das napoleonische Frankreich war für das Kloster mit einer Säkularisation verbunden, die nun auch in eine Profanierung der Klostergebäude und eine zwischenzeitliche Umwidmung von S. Pietro zu einer Pfarrkirche mündete. Auch diese Verfügungen wurden nach dem Ende der französischen Oberherrschaft wieder aufgehoben, sodass das Kloster bereits im Jahre 1814 wieder eröffnen konnte, doch hatte S. Pietro zwischenzeitlich nicht nur seine in wissenschaftlichem Interesse angelegte Inschriftensammlung, sondern auch weitere wirtschaftliche Potenz eingebüßt.

Trotz der drastischen Einschnitte waren die Folgen der drei französischen Besetzungen für den Kircheninnenraum von S. Pietro vom bloßen Umfang her gesehen relativ gering. In der Folgezeit wurden die erlittenen Gemäldeverluste durch Ergänzungen aus dem Besitz des Klosters S. Pietro ersetzt, ohne dass dabei allerdings die auf Pavoni zurückgehende Hängung nach italienischen Malschulen berücksichtigt worden wäre. Außerdem kam es in den Seitenkapellen zu einigen Umhängungen.

Weitere umfassende Umgestaltungen ereigneten sich in S. Pietro in den 1850er und 1860er Jahren, wobei sich einzelne weitere, ähnlich gelagerte Kampagnen bis ca. 1904 ereigneten. Diese Umgestaltungen unterscheiden sich von allen anderen zuvor durchgeführten Transformationskampagnen dadurch, dass erstmals die

Erhaltung des vorgefundenen künstlerischen Bestands prioritär gestellt wurde. Da das nun entwickelte Denkmalschutzparadigma, also die Vorstellung, dass die aus früheren Epochen stammenden künstlerischen Erzeugnisse zu erhalten seien und grundsätzlich nicht überformt werden dürften, auch in der Folgezeit und bis auf den heutigen Tage im Umgang mit dem Kircheninnenraum von S. Pietro eine zentrale Rolle gespielt hat, wurde in der vorliegenden Untersuchung für die Umgestaltungskampagne der 1850er und 1860er Jahre von einer „denkmalpflegerischen Wende“ gesprochen.

Theoretisch fundiert wurden die in dieser Zeit durchgeführten Maßnahmen durch den damaligen Mönch und späteren Abt von S. Pietro, Luigi Manari. Er veröffentlichte kurz nach der Durchführung der ersten Arbeiten mit dem *Cenno Storico* die erste in Druckform erschienene kunsthistorische Abhandlung zum Kircheninnenraum von S. Pietro und legte in diesem Zusammenhang auch Rechen-schaft über seine Vorstellung über den Umgang mit älteren Kircheninnenräumen ab. Danach bestehe für spätere Generationen grundsätzlich keine Legitimation, die dort vorhandenen künstlerischen Erzeugnisse zu überformen; vielmehr hätten sie für deren Erhaltung zu sorgen (Ziel der Konservierung). Dies gelte auch für die Kunsterzeugnisse von Kunstepochen, die nach der Vorstellung der jeweils aktuellen Generation ästhetisch und ideologisch abzulehnen seien, und die sich selbst nicht an das Überformungsverbot gehalten hätten. Aus diesem Grund hatte sich Manari auch dazu gezwungen gesehen, die im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 in den Kircheninnenraum eingebrachten Kunstwerke zu erhalten, obwohl im Zuge der damals geschaffenen Ausstattung nach Ansicht Manaris zahlreiche ältere Kunsterzeugnisse vernichtet worden seien. Stilpurifizierung bzw. Rückrestaurierungen sollten nach Luigi Manari also ausgeschlossen sein.

Da das Ziel der von Manari an dieser Stelle durchgeführten Maßnahmen grundsätzlich weder eine qualitative Veränderung des ästhetischen Erscheinungsbilds noch funktionale Veränderungen gewesen war, handelt es sich bei ihnen erstmals um Restaurierungskampagnen. Insofern bei einer Restaurierung immer von einer Veränderung des vorgefundenen Bestands auszugehen ist, ist allerdings auch eine solche Maßnahme als eine Umgestaltung anzusehen. Dies gilt auch bereits für das zweite Restaurierungsziel einer Sichtbarmachung bzw. Erschließung des künstlerischen Befundes, wenn er – wie etwa bei den stark verdunkelten Aliense-Bildern – durch Alterungsprozesse verdeckt worden ist (menschengemachte historische Prozesse wie etwa die Verschüttung der Krypta thematisierte Manari noch nicht). Noch deutlicher wird es aber angesichts des dritten Ziels der im Kircheninneren von S. Pietro ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vorgenommenen Restaurierungen, nämlich der Wiederherstellung der ursprünglichen Funktionalität der jeweiligen Kunstobjekte. Auf die Dekoration des Kircheninneren angewendet lag diese Funktionalität für Luigi Manari in deren ursprünglicher Schönheit und Pracht, die den Genuss des Innenraums erlaubte. Damit konnte Manari jedoch weder Patinierung noch Fragmentierung im Kircheninneren dulden. Das bedeutete etwa im Bereich der teils weitgehend verlorenen Seitenschiffsgewölbe, dass die vorgefundenen Reste mit einer Bemalung überformt wurden, die das ursprüngliche Aussehen der Fresken

teils unter erheblichem Anteil imaginativer Anteile erneut zu evozieren versuchte, anstatt – wie heute oft üblich – die Freskenausstattung ohne Übermalungen und Ergänzungen in dem Zustand zu erhalten, wie er durch Manari vorgefunden worden war und etwaige restaurative Ergänzungen als solche deutlich kenntlich zu machen. Ergänzende Bemalungen des Vorbestands blieben für Manari also trotz des von ihm aufgestellten Erhaltungsparadigmas grundsätzlich dann zulässig, wenn sie einem legitimen höheren Ziel dienten und sich stilistisch der Gestaltungsweise der vorgefundenen Malerei aus älteren Kunstepochen anpassten.

Diese die *Lacunae* wieder auffüllenden Restaurierungen sollten nach Vorstellung der Protagonisten der Restaurierungen in S. Pietro Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch nicht in willkürlicher Form erfolgen. Tatsächlich sahen sowohl die seit Anfang des 19. Jahrhunderts im Kirchenstaat geschaffenen staatlichen Aufsichtsorgane für den Denkmalschutz wie auch die Mönche von S. Pietro gleichermaßen Authentizität als großen Wert an – nur sahen sie, anders als heute, diese bewahrenswerte Authentizität in der ursprünglichen Konzeptionierung von Auftraggeber und Künstler und nicht in einer Zurschaustellung des tatsächlichen Umfangs authentischer materieller Substanz. Anders gewendet: Während wir heute überwiegend visuell den tatsächlichen materiellen Umfang der historischen Substanz betonen und dafür im Falle einer starken Fragmentierung das Erleben des ursprünglichen künstlerischen Gesamteindrucks verunmöglichen, opferten die Protagonisten in S. Pietro im 19. Jahrhundert bei dieser Abwägung lieber die Möglichkeit der Kenntlichmachung der jeweiligen Bereiche von originalen und hinzuerfundenen Anteilen. Da für die Wiederherstellung des Originaleindrucks jedoch Authentizität angestrebt wurde, musste die ergänzende Erfindung auch bei Verlusten möglichst nah an das ursprüngliche Erscheinungsbild herankommen, was man durch eine möglichst optimale Auswahl von Künstlern zu erreichen suchte, die in historischen Techniken, der Ausgestaltung von Epochen- und Personalstilen und in der künstlerischen Erfindung möglichst gut ausgebildet waren.

Die daraus resultierende stilangleichende bzw. mimetische Herangehensweise bei der Restaurierung wurde von Manari auch bei jenen Teilen der von ihm verantworteten Umgestaltungskampagne gewählt, bei denen der Kircheninnenraum von S. Pietro nicht restauriert, sondern an veränderte (Nutzungs-)Bedürfnisse angepasst werden sollte. Dabei wurde eine solche Anpassung als jenes legitime Ziel betrachtet, das ausnahmsweise Überformungen des Vorzustands erlaubte, die dann aber im Stil der sonstigen vorgefundenen Ausstattung auszuführen waren. So wurde etwa dem neu aufgekommenen Bedürfnis nach der Wiederherstellung eines Altarbilds, das seit der Zerlegung von Peruginos Altarwerk im Jahre 1751 nicht mehr bestand, dadurch Rechnung getragen, dass hierfür eine von einem der Maler der umgebenden Fresken entstammende und damit stilistisch zur Umgebung passende ältere Benediktshistorie aus dem Gemäldebestand des Klosters ausgewählt wurde. Außerdem wurde deren neu geschaffene Rahmung der vorgefundenen Gestaltungsweise der primär aus der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 stammenden Malereien angepasst. Und als der Kirche im Jahre 1857 ein neuer Kapellenanraum hinzugefügt wurde, wurde dessen Dekoration unter Rekurs auf

einen Epochenstil und auf ikonographische Elemente der Vergangenheit ausgeführt, die in S. Pietro bereits vorhanden waren. Damit war es auch nach Einführung des Erhaltungsparadigmas in S. Pietro weiterhin möglich, den Kircheninnenraum funktional fortzuentwickeln. Allerdings war in solchen Kircheninnenräumen, die wie S. Pietro in der Vergangenheit bereits ästhetisch durchgebildet worden waren, keine stilistische Fortentwicklung mehr möglich, da Manari der eigenen Gegenwart das bisher offenbar als selbstverständlich betrachtete Recht zu einer ästhetischen Ajourierung des vorgefundenen Kircheninnenraums absprach.

Zu beachten ist, dass es unter Manari außerdem zu erheblichen Umhängungen in der Bildergalerie kam, die die von Pavoni konzipierte Hängung nach italienischen Malschulen und unterschiedlichen Bildgattungen in weiten Teilen unkenntlich machten. Derart drastische Eingriffe in den Vorbestand scheinen Manari nur deshalb legitim erschienen zu sein, weil er Pavonis Hängung nicht als künstlerischen Akt der Vergangenheit erkannte, sodass ihm die Reihenfolge der Bilder auch nicht schützenswert erschien. Die Gründe für die Umhängungen scheinen vielfältiger Natur gewesen zu sein; Hauptgrund war möglicherweise der Umstand, dass Manari nicht nur die ästhetische Qualität der Bilder schätzte, sondern ihnen im Kircheninnenraum auch eine spezifische religiöse Funktion zuwies. So sollten die Bilder nämlich durch äußere, den Sinnen zugängliche Zeichen den Menschen zur Reflexion über geistige Dinge anregen. Es scheint, als hätte Manari bei der Auswahl und Hängung der Bilder vor allem auch berücksichtigt, inwiefern diese geeignet waren, diese letztlich auf das Menschenbild und die Reformforderungen des Tridentinischen Konzils zurückgehende religiöse Funktion zu erfüllen. Damit besteht zwischen Manari und seinen Amtsvorgängern Pavoni und Penna also grundsätzlich eine hohe Kontinuität, indem alle drei Äbte, die den Kircheninnenraum von S. Pietro seit dem 17. Jahrhundert wesentlich verändert hatten, den darin aufgehängten Bildern eine religiös-profane Doppelfunktion zuwiesen. Dabei setzte Manari den Schwerpunkt in der künstlerisch-profanan Wertschätzung der Bilder im Bereich ihrer Behandlung im *Cenno Storico*, während er bei der Hängung der Bilder im Kircheninnenraum ihrer religiösen Funktion eine deutlich höhere Priorität zuwies als seine Vorgänger.

Das von Luigi Manari in S. Pietro eingeführte Erhaltungsparadigma ist auch im 20. und 21. Jahrhundert grundsätzlich beibehalten worden. Es ist durch die seit 1902 immer weiter fortentwickelte nationale Denkmalpflegegesetzgebung, insbesondere aber durch die seit 1883 beschlossenen nationalen und internationalen Restaurierungsübereinkünfte jedoch fortentwickelt und verändert worden. Dabei ist nun vor allem der ästhetische und historische Dokumentcharakter von Denkmalen betont worden, die daher – wie es besonders elaboriert die „Carta del restauro“ von 1883 formuliert hatte – möglichst unverfälscht tradiert werden mussten. Damit galt vor allem das Spekulationsverbot bzw. Kenntlichmachungsgebot für alle späteren Hinzufügungen und Veränderungen; es konnte also nicht mehr zulässig erscheinen, die Schönheit vergangener Gestaltungen durch spekulative Neuerfindungen zu evozieren, wie dies Manari noch bei der Restaurierung der Seitenschiffgewölbe getan hatte. Ebenso wenig war es nun denkbar, zur Befriedigung veränderter Nutzungsbedürfnisse hinzugefügte Elemente in einer dem

historischen Befund entnommenen stilistischen Gestaltung auszuführen; vielmehr waren im Zuge des Kenntlichmachungsgebots späterer Ergänzungen nun prononciert zeitgenössische Formen zu verwenden. Exemplarisch lässt sich dies an einem Vergleich der Gestaltung der 1857 errichteten Josephskapelle mit ihrer historisierenden Renaissance-Stilistik mit der zwischen 2015 und 2020 in einen Eingangsraum umgestalteten (allerdings zuvor schon profanierten), ursprünglich tatsächlich aus der Renaissance stammenden Sebastianskapelle verdeutlichen, deren neue Einrichtung nun in der nüchternen Formensprache der Gegenwart erfolgte. Zu beachten ist, dass solche Ergänzungen und Umgestaltungen von Denkmalen zur Befriedigung veränderter Nutzungsbedürfnisse auch nach gegenwärtiger Praxis möglich sein sollen, da in einer Fortdauer der Nutzung die Chance zur Erhaltung von Denkmalen und zur Aufrechterhaltung ihrer Wertschätzung gesehen wird.

Zahlreiche von Luigi Manari eingeführte Maximen gelten ohnehin in der gegenwärtigen Denkmalpflege-Praxis fort. So gilt vor allem das Rückrestaurierungsverbot weiter, das mit einer gleichmäßigen Wertschätzung sämtlicher historischer Schichtungen einhergeht, die in ihrer Summe das vorgefundene Erscheinungsbild eines Denkmals bilden. Vor allem dürfen einer Gesamtausstattung keine einzelnen Elemente entnommen werden. Dies würde heute sicherlich auch die von Pavoni und Penna entwickelte Hängung der Gemälde im Kircheninneren von S. Pietro betreffen, die Manari – wohl in Unkenntnis – noch erheblich verändert hatte und so das Werk seiner beiden Vorgänger verwässerte.

Ein gegenüber der Praxis von Luigi Manari verändertes Motiv für Umgestaltungen bildet außerdem die Erkundung und Sichtbarmachung historischer Schichtungen und deren dauerhafte Erschließung. Derartige Maßnahmen bildeten die zwischen 1959 und 1966 erfolgte Freilegung des Obergadens von S. Pietro, die zwischen 1975 und 1984 realisierte Ergrabung der Krypta, die zwischen 1976 und 1980 durchgeführte Sichtbarmachung der Fresken an der Eingangswand der Kirche und die Freilegung von Fresken der aktuellen und ehemaligen Chorschränken zwischen 2012 und 2015 im Inneren der Kirche. Diese Erschließungen machen für alle Besucher die reichhaltige Geschichte der Kirche dauerhaft und in eindrücklicher Form augenfällig und tragen so zur Erkenntnis und zur Wertschätzung des Denkmals S. Pietro in Perugia bei. Sie sind auch deshalb zulässig, weil zu ihrer Freilegung deutlich weniger wertvolle Schichten abgetragen wurden.

Deutlich wird bei diesen Betrachtungen aber auch, dass die ständig fortschreitende Transformation des Kircheninnenraums von S. Pietro auch in der Gegenwart anhält und auch in Zukunft weitergehen wird – trotz des seit Luigi Manari geltenden Konservierungsparadigmas. Schon die Erhaltung der Architektur und des Kircheninneren von S. Pietro macht ständig wiederkehrende Restaurierungsarbeiten erforderlich, die trotz des eigentlichen Ziels der Bewahrung und Erhaltung des Vorgefundenen und des Reversibilitätsanspruchs immer auch in gewissem Maße eine Transformation und unwiederbringliche Veränderung des Bestands bedeuten. Noch dazu erscheint es wünschenswert, dem Bau eine Fortdauer seiner Funktionalität zu ermöglichen, um so für seinen Unterhalt und seine Erhaltung und Wertschätzung zu sorgen. Dies muss allerdings geschehen, wie es

die Charta von Venedig von 1964 formuliert, ohne dass der Bau in seiner „Struktur und Gestalt“ verändert wird. Dies gilt in umso stärkerem Maße aufgrund der hohen künstlerischen Qualität seiner Architektur und Ausstattung sowie aufgrund des hohen historischen und künstlerischen Werts, den die Vielzahl und das Vorhandensein der zahlreichen historischen Schichtungen bedeuten, die das heutige Erscheinungsbild des Kircheninneren überhaupt erst herstellen.

Die eigentlich nachvatikanische Transformation der liturgischen Disposition von um 1965/66 zeigt, dass es möglich ist, auch grundstürzende Anpassungen an veränderte Funktionserfordernisse vorzunehmen, ohne substantiell in die vorgefundenen historischen Schichtungen einzugreifen. So wurde durch das Vorziehen von Stipes und Mensa und das Umstellen der Kirchenbänke vom Rand in die Mitte des Langhauses ein Messvollzug *versus populum* ermöglicht, ohne dass die historische Substanz über die Gebühr verändert, verdeckt oder zerstört worden wäre. Sogar die Einbringung der modernen Mikrofonierung, die eine deutlich erhöhte auditive und intellektuelle Teilnahme der Gläubigen an der Messe ermöglicht, wurde durch die differenzierte Bemalung der Lautsprecher in Form von *Marmorino* in einer Weise vorgenommen, die sowohl den technischen Fortschritt wie auch den Erhalt des historischen Raumeindrucks ermöglicht.

XV.3 Resultate der Gesamtschau: Brüche und epochenübergreifende Kontinuitäten

Die zusammenfassende Gesamtschau der in der vorliegenden Untersuchung rekonstruierten Transformationen des Kircheninnenraums von S. Pietro hat zunächst ergeben, dass der Kircheninnenraum tatsächlich fortwährend verändert worden ist. Am Ende jeder Umgestaltungskampagne hatte eine Kircheninnenraumgestalt gestanden, die – wenn man die jeweils neu geschaffene räumliche Disposition und die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände gesamthaft betrachtet – in dieser Form niemals zuvor in S. Pietro bestanden hatte. Dieser Befund hatte sich auch in Bezug auf die nach der Befundklärung jeweils angestellten Deutungen der Kirchenumgestaltungen ergeben, insofern hinter der konkreten Ausgestaltung der einzelnen Maßnahmen nie dieselbe Mischung des Einflusses individueller wie korporativer, lokaler wie überregionaler bzw. innerklösterlicher wie äußerer Akteure sowie von deren religiös-praktischen oder profanen Nutzungsvorstellungen, künstlerisch-ästhetischen Konzepten und individuellen wie gruppenbezogenen Repräsentationsbedürfnissen gestanden hatte.

Dennoch lassen sich auf Basis der zeitübergreifenden Gesamtschau, die erst aufgrund des Längsschnittcharakters der vorliegenden Untersuchung überhaupt möglich geworden ist, auf den unterschiedlichsten Ebenen auch epochenübergreifende Kontinuitäten aufzeigen. Dies gilt sowohl für die den Kirchenumgestaltungen jeweils zugrunde liegenden grundsätzlichen Hauptmotivationen, als auch für

die beteiligten Akteursgruppen, fundamentale Teilfunktionen des Kircheninnenraums mit seinen Unterräumen und Ausstattungsgegenständen, die zur Erreichung der ganz unterschiedlichen Ziele einer Kirchenumgestaltung jeweils verwendeten künstlerisch-morphologischen Lösungen und inhaltlich-programmatischen Strategien sowie die Herangehensweise im Umgang mit dem vorgefundenen Bestand. Außerdem hatten sich zahlreiche Kontinuitäten im Bereich der zur Interpretation der jeweiligen Umgestaltungskampagnen jeweils beizuziehenden Forschungskomplexe ergeben. Im Folgenden sollen diese Kontinuitäten nun summarisch aufgezeigt werden. Dabei wird deutlich hervortreten, dass das Erkennen von Brüchen in der Kontinuitätenfolge oft geeignet ist, den besonderen Charakter einzelner Kirchenumgestaltungen im übergreifenden Epochenvergleich besonders deutlich herauszuarbeiten.

Betrachtet man nun zunächst die den Umgestaltungen zugrunde liegenden Motivlagen, so ist als ständig wiederkehrendes Grundmotiv für in S. Pietro in Perugia realisierte Kirchenumgestaltungen zunächst der Wunsch nach einer Anpassung der vorgefundenen ästhetisch-stilistischen Gestaltung der Raumhülle und der Einrichtungsgegenstände an aktuelle Geschmacksvorstellungen zu nennen. Erwartungsgemäß handelt es sich bei den aufgrund dieses Motivs vorgenommenen Umgestaltungsmaßnahmen vor allem um solche aus dem Untersuchungsfeld der Ajourierung der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände, doch ist umgekehrt nicht jede Veränderung in diesem Bereich auf einen veränderten Geschmack zurückzuführen. So mag zwar etwa hinter den zwischen ca. 1483 und 1555 realisierten Umgestaltungsmaßnahmen, die sich fast ausschließlich auf Anpassungsarbeiten in der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände beschränkten, vor allem ein veränderter Zeitgeschmack gestanden haben, der das Erscheinungsbild des vorgefundenen mittelalterlichen Kircheninnenraums als ästhetisch veraltet und daher nicht weiter tragbar betrachtete. Als weitere Motive für die damals realisierten Maßnahmen, mit denen dem Kircheninneren von S. Pietro das Erscheinungsbild einer Renaissancekirche gegeben worden war, waren allerdings auch die Befriedigung repräsentativer Bedürfnisse (Bedeutungserhöhung des Klosters S. Pietro durch Kircheninneneinrichtung von berühmten Künstlern und nach berühmten stilistischen Vorbildern) und das Motiv der Mönchsreform (veränderte Bildprogrammatik des von Perugino geschaffenen Altarbilds im Bereich der Predella) in Erscheinung getreten.

In Einzelfällen hatten veränderte Geschmacksvorstellungen im Übrigen auch Kirchenumgestaltungen im Bereich der räumlichen Disposition bewirkt. So scheint das Hauptmotiv bei der Schaffung der Retrochordisposition in S. Pietro im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 nicht etwa eine veränderte, die Laien begünstigende liturgische Nutzungsweise des Kircheninneren gewesen zu sein, sondern vielmehr der Wunsch nach einer realen Umsetzung der neu entwickelten ästhetischen Idealvorstellung eines stilistisch einheitlich gestalteten und in dieser Einheitlichkeit durchgängig einsehbaren Kircheninnenraums. Während die Schaffung der stilistischen Einheitlichkeit des Kircheninneren tatsächlich durch die mit malerischen Mitteln erzielte Ajourierung der künstlerischen Gestaltung

der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände erreicht worden war, diente die Entfernung der vorderen Chorschranken und die Teilverlagerung des Chorgestühls der Durchsetzung der im Zuge der neuen ästhetischen Idealvorstellungen ebenfalls verlangten durchgängigen Einsehbarkeit des Kircheninneren.

Wenn man nun erkennt, dass es über Jahrhunderte hinweg als legitim galt, den Kircheninnenraum von S. Pietro veränderten geschmacklichen Vorstellungen anzupassen, wird auch erst deutlich, dass die von Luigi Manari kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts bewirkte „konservatorische Wende“ tatsächlich einen epochalen Bruch darstellt, da mit dem Primat der Erhaltung des Vorgefundenen nun ja keine stilistische Fortentwicklung des Kircheninneren mehr erlaubt sein sollte. Allerdings ist auch eine andere Sichtweise möglich: So kann man hinter Manaris Vorgehen auch primär geschmackliche und nicht etwa konservatorische Motive sehen, da die von ihm unternommene Umgestaltungskampagne in der konkreten Anlage ihrer Durchführung, wie bereits dargestellt, letztlich gar nicht vordergründig der Erhaltung der vorgefundenen Substanz, sondern vielmehr vor allem der Rückführung auf ein vermutetes früheres Erscheinungsbild gedient hatte. Würde man auf diese Weise als Manaris Hauptmotiv eben doch eine Anpassung des Kircheninneren von S. Pietro an den aktuellen Zeitgeschmack sehen, so würde der Unterschied zu den Umgestaltungskampagnen früherer Epochen darin liegen, dass das geschmackliche Ziel dem Grunde nach nicht etwa eine aktuell neu entwickelte Formensprache gewesen wäre, sondern vielmehr das im 19. Jahrhundert präferierte Ideal einer Anpassung an aus der Vergangenheit stammende Epochenstile. Ebenso könnte man sich fragen, ob die gegenwärtig oft betriebene Restaurierungstechnik, wonach, wie etwa an der äußeren Eingangswand von S. Pietro geschehen, ältere Schichten freigelegt und dabei mangelhafte Erhaltungszustände und *Lacunae* sichtbar belassen werden, tatsächlich nur konservatorischen und edukativen Motiven dient. Denkbar ist nämlich auch eine Interpretation, wonach mit dieser Methode letztlich vor allem ein aktuell prävalenter Zeitgeschmack befriedigt werden soll, gemäß dem ein palimpsesthaftes Erscheinungsbild von Kunstobjekten besonders geschätzt wird.

Deutlich wurde außerdem, dass ein weiteres wiederkehrendes zentrales Grundmotiv für die Umgestaltung von Kircheninnenräumen und ihrer Anräume deren Anpassung an veränderte Nutzungsbedürfnisse gewesen ist. Dabei handelte es sich jedoch nicht nur um im engeren Sinne liturgische oder allgemeiner verstanden religionspraktische Nutzungsformen, sondern auch, wie etwa im Falle der Förderung einer Praxis der Kunstkritik und des Kunstgenusses im Kircheninnenraum, um profane, wobei sich oft unterschiedliche Nutzungsformen überlagern konnten.

Dass es hier bei den unterschiedlichen Kirchenumgestaltungen zu unterschiedlichen Gewichtungen kommen konnte, lässt sich etwa am Beispiel des Altarwerks von Pietro Perugino aufzeigen. So war etwa mit der Vergabe des Auftrags zur Schaffung dieses neuen Altarwerks an Perugino von Anfang an intendiert gewesen, für den Kircheninnenraum von S. Pietro ein Kunstwerk von herausragender Qualität erschaffen zu lassen, das sich auch auf profane Weise – nämlich im Zuge des Kunstgenusses und der Kunstkritik – würdigen ließ. Allerdings sollte

die herausragende künstlerische Qualität des Kunstwerks gleichzeitig vor allem einem religiösen, bzw. religiös-praktischen Ziel dienen, nämlich dem Lobe Gottes und der Schaffung eines würdigen Rahmens für den Liturgievollzug. Spätestens seit dem 17. Jahrhundert ist das Sanktuarium von S. Pietro dann regelmäßig von Besuchern mit dem profanen Ziel des Genusses der künstlerischen Qualität von Peruginos Altarwerk besucht worden, während die Mönche zu anderen Zeiten hier weiter in dem durch die hohe Kunstfertigkeit von Peruginos Altarbild geschaffenen festlichen Rahmen das Stundengebet und andere religiöse Zeremonien feierten. Zwischenzeitlich hatte Peruginos Altar allerdings an religionspraktischer Bedeutung verloren, da er 1567 seine privilegierte Stellung als Hauptschmuck des Hochaltars an einen Sakramentstabernakel abtreten musste und da seit der um 1591 erfolgten Vorverlagerung des Hochaltars auch kein direkter räumlicher Bezug mehr zur dort vollzogenen Liturgie mehr bestand. Die Bedeutungsverschiebung hin zur profanen Funktion von Peruginos Altarwerk kulminierte schließlich in der 1751 erfolgten Zerlegung, die eine Aufhängung der Tafeln in den Seitenschiffen und Querhausarmen sowie in der Sakristei erlaubte. Ziel dieser Maßnahme war die Gewährung von Nabsichtigkeit auf die einzelnen Tafeln, um so die profane Nutzung in Form von Kunstgenuss und Kunstkritik zu erleichtern. Allerdings büßten die Tafeln auch in diesem Moment nicht vollständig ihre religiösen Funktionen ein. Dies wird besonders im Falle des Hauptbilds deutlich, das 1751 nicht nur Bestandteil der Bildergalerie, sondern gleichzeitig auch das Altarbild eines Seitenaltars wurde. Ab ca. 1763 bildete es dann den zentralen Schmuck jener neu geschaffenen Kapelle, in der in profaner Weise sowohl die Hauptkunstwerke des Klosters als in religiöser Weise auch das heilige Sakrament und ein Marienkultbild verehrt wurden. Auch hier ermöglicht die epochenübergreifende Sicht die tatsächliche Einordnung der Requisition von Peruginos Bildern durch französische Kommissare, denn es wird deutlich, dass erst dieser Schritt und die anschließende Musealisierung der Bilder die letztgültige Aufgabe der von Anfang an für das Altarbild bestehenden religiös-profanen Doppelnutzung bedeuteten.

Im Zuge der Gesamtschau der in S. Pietro realisierten Kirchenumgestaltungen ist außerdem ein drittes, kontinuierlich auftretendes Grundmotiv hervorgetreten. So dienten die Transformationsmaßnahmen immer wieder vor allem auch der Befriedigung von Repräsentationsbedürfnissen unterschiedlicher Protagonisten, wobei es oft um die Klärung von Rangverhältnissen innerhalb der Kommune Perugias ging. So wollten die Mönche von S. Pietro schon im Ursprungsbau durch die Einrichtung einer Krypta vor allem eine Rangerhöhung des Klosters S. Pietro erreichen, indem dort bedeutende Reliquien präsentiert und mit baulichen Mitteln die Heiligkeit ihres Klostergründers Pietro Abate proklamiert wurde. Als die Kirche um 1330–1333 in Architektur und räumlicher Disposition umgestaltet wurde, ging es einerseits ebenfalls um den Rang des Klosters S. Pietro und seiner Mönche gegenüber dem Papst im Wettstreit mit den neu aufgekommenen Franziskanern von S. Francesco al Prato. Gleichzeitig wurde jedoch zum ersten und einzigen Mal in seiner Geschichte der eigentliche Kircheninnenraum von S. Pietro zum Gegenstand der Repräsentation Peruginer Adelsfamilien, indem zunächst die Guelfoni

und dann die Vibi das neu errichtete Sanktuarium als eine *Cappella maggiore* für sich in Besitz nahmen. Als dann im Jahre 1436 die Congregazione di S. Giustina das Kloster S. Pietro reformierte, wurde dies vor allem auch als Beseitigung schädlicher profaner Einflussnahmen auf das Kloster verstanden; damit wurde die Beseitigung visueller Zeichen der familiären Inbesitznahme des Sanktuariums der Kirche zu einem zentralen Bestandteil der Reformmaßnahmen im Kircheninnenraum. Das bedeutet jedoch nicht, dass adlige Peruginer Familien zukünftig die Kirche S. Pietro nicht mehr für familiäre Selbstrepräsentation verwandt hätten, nur beschränkten sich die entsprechenden Maßnahmen nun – und mit der neu geschaffenen Josephskapelle noch bis in das 19. Jahrhundert! – auf die Kapellen-Anräume und möglicherweise auch einzelne Seitenaltäre der Kirche.

Auch nach dem 14. Jahrhundert sollte die Selbstrepräsentation der Mönche von S. Pietro bei der Durchführung von Umgestaltungsmaßnahmen im Kircheninneren eine herausragende Rolle spielen; so war die Beauftragung Peruginos mit der Schaffung eines neuen Altarwerks nicht zuletzt auch im Kontext eines mit den Mitteln der Einrichtung künstlerisch-qualitativ hochwertiger Einrichtungen ausgetragenen Wettbewerbs der religiösen Institutionen Perugias um ihre innerkommunalen Rangverhältnisse erfolgt. Von besonderer Bedeutung sollte die Strategie eines über die Kircheninnenraumgestaltung ausgetragenen Rangstreits noch einmal um 1608/09 werden, als die Einrichtung eines Altargrabs in S. Pietro den Peruginer Bischof Napoleone Comitoli zur überstürzten Einrichtung ähnlicher Grablegen in zwei von ihm verantworteten Kirchen nötigte. So hatte dieser nämlich durch die neugeschaffene Grablege in S. Pietro seinen Rang als wichtigster Vertreter der Amtskirche in Perugia ebenso gefährdet gesehen wie jenen als durchsetzungsstärkster Protagonist der tridentinischen Reform, da die in S. Pietro eingerichtete Grablege einen hohen Materialwert besaß, aktuelle römische Tendenzen in der Ausgestaltung von Heiligengräbern rezipierte und im Zuge einer höchst repräsentativen, mit zahlreichen prominenten überregionalen Teilnehmern bestückten Zeremonie eingeweiht werden sollte.

Da es sich bei S. Pietro um eine Ordenskirche gehandelt hat, sind außerdem kontinuierlich ordensreformerische Ziele als ein weiteres zentrales Motiv für die Durchführung von Umgestaltungskampagnen in Erscheinung getreten. Dabei war es jeweils um eine Wiederherstellung der Klosterdisziplin durch die Einschärfung der Benediktsregel in der Form gegangen, in der sie von den einzelnen Protagonisten jeweils aktuell interpretiert worden war. Dieses Motiv war schon bei der päpstlich sanktionierten Gründung von S. Pietro von zentraler Bedeutung gewesen, insofern die Klostergründung Teil einer vom Papst betriebenen Kirchenreformstrategie gewesen ist, die auf die Förderung von Benediktinerklöstern setzte, weil diese in jener Zeit im Vergleich mit anderen religiösen Institutionen als besonders reformerisch in Erscheinung traten. Als die Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436 das zwischenzeitlich in eine religiöse und wirtschaftliche Krise gestürzte Kloster übernahm, sollte das von ihr angestrebte Ziel der Wiederherstellung der Benediktsregel in der spezifischen Interpretation ihres Kongregationsgründers Ludovico Barbo dadurch erreicht werden, dass in S. Pietro eine für die Reform geeignete räumliche

Disposition hergestellt wurde. Außerdem wurde zu jener Zeit mit der Stilisierung des Klostergründers S. Pietro Abate als Verkörperung der Barboschen Reform im Kircheninnenraum von S. Pietro eine visuell-räumliche Kommunikationsstrategie festgelegt, die auch in den folgenden Jahrhunderten – etwa um 1500 bei Peruginos Altarbild oder ca. 1591–1609 bei der Schaffung der malerischen Dekoration des Kircheninneren und der Heiligengrablege – immer wieder erneut aufgegriffen werden sollte. Neben der Ordensreform wurden in S. Pietro außerdem auch weiterhin allgemeine Ziele der Kirchenreform verfolgt. So wurde die tridentinische Reform in S. Pietro mit der Allokation des Sakraments auf dem Hochaltar im Jahre 1567 bereits sehr frühzeitig rezipiert; denkbar ist außerdem, dass die zwischen ca. 1591 und 1593 geschaffene Retrochordisposition als raumikonographischer Verweis auf die Kirchenreform zu verstehen ist.

An dieser Stelle zeigt sich im Übrigen, dass es tatsächlich auch im Bereich der in S. Pietro verwendeten räumlichen Dispositionen zu epochenübergreifenden Kontinuitäten kam, da die zwischen ca. 1591 und 1593 realisierte Retrochordisposition eine räumliche Morphologie aufgreift, die zuvor bereits zwischen ca. 1333 und 1436 in S. Pietro bestanden hatte. Zu beachten ist allerdings, dass hinter den weitgehend ähnlichen Dispositionsmodellen jeweils ganz unterschiedliche Motivlagen standen. So war die Retrochordisposition zwischen ca. 1330 und 1333 vor allem deshalb geschaffen worden, um im Wettstreit mit S. Francesco al Prato eine besondere Papstverbundenheit auszudrücken. Dagegen war es offenbar das Hauptmotiv der um 1591 geschaffenen Retrochordisposition gewesen, ein neues ästhetisches Ideal der Kircheninnenraumgestalt zu realisieren. Der bei dieser Umgestaltung möglicherweise gleichzeitig beabsichtigte raumikonographische Verweis auf das Frühchristentum rekurriert zwar wie bereits die Retrochordisposition von 1330/1333 auf die Papstliturgie; allerdings war im 14. Jahrhundert offenbar deren tatsächlicher Vollzug und – anders als um 1591 – keine kirchenreformerischen Ziele verfolgt worden.

Kontinuitäten lassen sich jedoch auch in Bezug auf die Strategien feststellen, mit denen die Mönche von S. Pietro die jeweiligen Ziele der in unterschiedlichen Epochen realisierten Umgestaltungskampagnen zu erreichen versuchten. So rekurrierten sie beispielsweise fast bei jeder Umgestaltungskampagne zur Befriedigung von Bedürfnissen der Selbstrepräsentation des Klosters und der benediktinischen Ordensreform auf die Figur des Klostergründers S. Pietro. Dies war – wie bereits mehrfach dargelegt – schon im Ursprungsbau der Fall, dessen Krypta offenbar von Anfang an der Aufbewahrung und Verehrung der Reliquien des S. Pietro Abate dienen sollte, um auf diese Weise – mit bedeutungssteigernder Wirkung für das Kloster – dessen Heiligkeit mit baulichen Mitteln zu propagieren. Diese Krypta und damit die Verehrungsstätte für S. Pietro Abate und die übrigen Heiligenreliquien musste im Zuge der zwischen ca. 1330 und 1333 erfolgten Umgestaltung aufgegeben werden; stattdessen wurde nun der Hochaltar – offenbar nach aktuellem franziskanischem Vorbild – als Heiligengrab ausgestaltet. Dies geschah unter anderem dadurch, dass auf dem in diesem Zuge neu geschaffenen Altarbild bildliche Darstellungen jener beiden Hauptheiligen – des heiligen Stephanus und

von S. Pietro Abate – angebracht wurden, deren Reliquien man im Hochaltar rekondierte hatte. Zumindest nach dem rekonstruierbaren Befund war dies das erste Mal, dass die Heiligkeit des S. Pietro Abate im Kircheninneren von S. Pietro nicht nur mittels einer Heiligengrablege, sondern auch durch visuelle Darstellungen seiner Person propagiert wurde. Dass dabei auf dem Altarbild und zusätzlich auch auf einer Säulendarstellung durch räumliche Gegenüberstellung von Darstellungen des S. Pietro Abate und des heiligen Benedikt ein typologischer Bezug zwischen den beiden Heiligen proklamiert wurde, sollte für die in späteren Jahrhunderten im Kircheninnenraum von S. Pietro realisierten Bildprogramme prägend werden.

Wie nun schon mehrfach betont worden ist, hat die Ausweitung und teilweise Uminterpretation der Verehrung des Pietro Abate bei der von der Congregazione di S. Giustina betriebenen Umgestaltung von 1436 eine zentrale Rolle gespielt. Hauptort der Aufbewahrung seiner Reliquien blieb auch weiterhin der nun nach hinten verlagerte Hochaltar, wobei sein – offenbar an anderer Stelle verwahrter – Kopf möglicherweise bereits jetzt zu religiösen Festen in einer Prozession umhergetragen wurde. Nachgewiesen ist die Existenz eines Kopfreliquiars allerdings erst ab 1575; es wurde nach der 1798 erfolgten Zerstörung offenbar im 19. Jahrhundert erneuert. Um 1436 erfolgte außerdem eine Akzentverschiebung bei der bildlichen Propagierung der Heiligkeit des Pietro Abate im Kircheninnenraum von S. Pietro, indem man dessen Darstellungen nun teilweise als eine Visualisierung jener gleichzeitig kreierte Vita anlegte, mit der die Congregazione di S. Giustina S. Pietro Abate als eine Verkörperung des benediktinischen Ordensideals stilisiert hatte. Insofern es Ziel dieser Strategie war, die Mönche von S. Pietro noch einmal besonders auf die Einhaltung der Benediktsregel zu verpflichten, war bei der Verwendung der Figur des S. Pietro Abate im Zuge der konkreten Ausgestaltung von Kirchengestaltungen nun zu dem Motiv der Bedeutungserhöhung des Klosters von S. Pietro außerdem noch das Ziel der Ordensreform hinzugetreten. Die visuelle Komponente dieser Strategie wurde im Jahre 1500 erneut aufgegriffen, indem S. Pietro Abate auf dem durch Perugino neu geschaffenen Hochaltar nicht nur wie schon zuvor auf Meos Altarbild als typologisches Gegenstück zum heiligen Benedikt dargestellt wurde. Vielmehr sollte er nun auch hier vor allem als Visualisierung der um 1436 kreierte, ordensreformerischen Vita verstanden werden, da deren Kerninhalte auf einem von S. Pietro Abate gehaltenen Buch mit abgebildet wurden. Zwischen 1591 und 1609 wurden diese beiden aus früheren Zeiten stammenden visuellen Strategien dann zum Ausgangspunkt einer elaborierten, nunmehr den gesamten Kircheninnenraum umfassenden Bildprogrammatik. Dabei wurde durch räumliche Gegenüberstellungen und Parallelführungen erneut die typologische Beziehung zwischen dem heiligen Benedikt und S. Pietro Abate bekräftigt und um einen Bezug zu Christus und zu weiteren Heiligen ergänzt. Zwar wurde der Inhalt der Vita nicht erneut abgebildet, doch wurde die wichtigste in der Vita geschilderte Handlung – die Gründung und bauliche Errichtung des Klosters S. Pietro durch S. Pietro Abate – zu einem heiligen Akt stilisiert, der zahlreiche prominente typologische Vorläufer und Nachfolger gefunden hatte und zur weiteren Nachahmung empfohlen wurde. Insgesamt blieben damit die Mönche von S. Pietro

die Hauptadressaten der Pietro-Abate-Darstellungen im Kircheninnenraum und damit die Ordensreform das Hauptmotiv der Verwendung dieser Ikonographie.

In diesem Kontext ist auch der Umgang mit den Reliquien des Pietro Abate im Zuge der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 zu sehen. So wurden diese gleich zu Beginn der Maßnahmen provisorisch in der Sakristei verwahrt, um dann erst im Zuge eines zwischen 1608 und 1609 realisierten Nachgedankens auf der Rückseite des Hochaltars in einem nun erstmals in Form einer distinkten baulichen Anlage organisierten Heiligengrabs rekondiert zu werden. Hauptadressaten dieser Anlage waren die im Chorgestühl gegenüber der Grabanlage sitzenden Mönche von S. Pietro, wobei die auf die Zeit um 1436 zurückgehende Strategie einer Einschärfung der Ordensreform gegenüber den Mönchen von S. Pietro durch die Figur des S. Pietro Abate an dieser Stelle nun einmal nicht durch bildliche Darstellungen seiner Person verfolgt wurde, sondern vielmehr durch die Realpräsenz seiner Reliquien. Allerdings wurde er durch die Einrichtung des Heiligengrabs auch den Bürgern der Stadt Perugia nachhaltig ins Gedächtnis gerufen, sodass Pietro Abate in der Folgezeit angesichts von Pestwellen mehrfach zum offiziellen Schutzheiligen Perugias ausgerufen wurde; nach wie vor blieb also auch die Bedeutungserhöhung des Klosters S. Pietro und damit seine Selbstrepräsentation ein zentrales Motiv bei der Verwendung der Figur des S. Pietro Abate im Zuge von Kirchenumgestaltungen.

Auch bei der von Abt Penna organisierten Erweiterung von Pavonis Bildergalerie sollte die Heiligenverehrung des Pietro Abate noch einmal eine Rolle spielen, indem nun im Jahre 1751 ein Seitenaltar mit seinem Patrozinium und einem von Francesco Appiani gemalten Altarblatt eingerichtet wurde. Hier scheint es jedoch nun, als wären erstmals nicht mehr die Mönche von S. Pietro, sondern vielmehr die einfachen Gläubigen Hauptadressaten der auf S. Pietro bezogenen Programmatik im Kircheninneren von S. Pietro geworden, da das Altarbild im allgemein zugänglichen Langhaus und nicht im Sanktuarium angebracht war und erstmals jeglicher Bezug auf die ordensreformerische Pietro-Abate-Vita fehlte. Hierbei scheint es allerdings nun weniger um den erneuten Versuch einer Bedeutungserhöhung von S. Pietro mithilfe der Figur ihres Klostergründers gegangen zu sein, sondern vielmehr um ein religiös-praktisches Angebot an die Peruginer Laien, im Kircheninnenraum von S. Pietro in stiller Andacht einen meditativen Zugang zu S. Pietro Abate zu finden. Nebenbei sei im Übrigen bemerkt, dass die Figur des S. Pietro Abate außerdem eine zentrale Rolle bei der ab dem späten 16. Jahrhundert mit wissenschaftlichem Anspruch betriebenen Gewinnung eines Geschichtsbilds über die Vergangenheit des Klosters S. Pietro gespielt hat, die die Vorstellungen über die Frühzeit des Klosters bis in die Gegenwart hinein geprägt haben.

Eine weitere Strategie, die die Mönche von S. Pietro immer wieder zur Erreichung der bei den einzelnen Kirchenumgestaltungen jeweils virulenten Grundmotive anwandten, war die Proklamierung einer besonderen Papstnähe des Klosters. Diese lag von Anfang an nahe, da der Papst die Gründung von S. Pietro persönlich sanktioniert hatte, da das Kloster von Anfang an bis 1436 papstunmittelbar gestellt gewesen war und da die Kirche ein Peterspatrozinium besaß. Zwar scheint sich der zuweilen behauptete bautypologische Bezug des basilikalen Baus von S. Pietro in

Perugia auf Altsanktpeter nicht belegen zu lassen, doch besteht eine solche direkte Beziehung durchaus zwischen der als Ringkrypta ausgebildeten Grablege für Pietro Abate und der Kryptenanlage Gregors des Großen für den heiligen Petrus in S. Pietro in Vaticano. Als in S. Pietro in Perugia zwischen 1330 und 1333 eine Retrochordisposition eingerichtet wurde, handelte es sich dabei sowohl um einen raumikonographischen Verweis auf das Papsttum wie möglicherweise auch um eine Anlage für den tatsächlichen Vollzug der Papstliturgie. Dabei sahen sich die Mönche von S. Pietro angesichts der Herausforderung durch die Franziskaner von S. Francesco al Prato offenbar zur Schaffung einer solchen Anlage unmittelbar genötigt, um nicht die bisherige unmittelbare Beziehung zum Papst zu gefährden. Noch dazu wurde eine besondere Nähe zum Papsttum auf dem in diesem Zuge geschaffenen doppelseitigen Altarbild des Meo da Siena ausgedrückt, indem man hier der prachtvollen und detaillierten Darstellung von Amtsgewandungen besondere Aufmerksamkeit schenkte und den heiligen Petrus doppelte. Einen erneuten Aufschwung erfuhr die Papstikonographie bei der Schaffung der den gesamten Kircheninnenraum übergreifenden künstlerischen Ausstattung zwischen ca. 1591 und 1609, indem für das Kloster S. Pietro ein auf das Petruspatrozinium bezogenes und damit päpstliche Symbolik aufgreifendes Stemma entwickelt und an den Hochschiffwänden nach dem Vorbild römischer Papstkirchen ein Zyklus von Papstmedaillons eingebracht wurde. Das neu entwickelte Stemma sollte dann auch bei den Transformationen des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder verwendet werden.

Eine weitere Strategie, die die Mönche zur Befriedigung der einer Kirchenumgestaltung jeweils zugrunde liegenden Grundmotive immer wieder einsetzten, war die Beschäftigung herausragender Künstler bzw. die Sorge für eine Anwendung künstlerisch herausragender Gestaltungsweisen. Dabei wurde nicht nur das Grundmotiv einer Anpassung der vorgefundenen künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände an einen veränderten Zeitgeschmack verfolgt, sondern, wie oben bereits angedeutet, vielmehr auch das nach einer Befriedigung der Bedürfnisse der Repräsentation. Dies führt zu dem bemerkenswerten Schluss, dass es also tatsächlich künstlerische Qualität war, mit der man Rangverhältnisse der profanen Akteure und der religiösen Institutionen in Perugia untereinander proklamieren konnte. So war ein wichtiger Bestandteil des Versuchs, zwischen 1330 und 1333 gleichzeitig für das Kloster S. Pietro und für zwei adlige Familien durch eine Kirchenumgestaltung einen herausragenden Rang zu proklamieren, die Auftragsvergabe für das Hochaltarbild von S. Pietro an den künstlerisch herausragenden Maler Meo da Siena. In ähnlicher Form sollte zwischen ca. 1483 und 1555 der besondere Rang von S. Pietro dadurch behauptet werden, dass mit Perugino ein Künstler von überragender internationaler Bedeutung beschäftigt und mit der „Florentiner Ästhetik“ eine herausragende zeitgenössische Stilistik für die künstlerisch-ästhetische Ausgestaltung des Kircheninneren adaptiert wurde. Es scheint außerdem, als hätte die herausragende künstlerische Qualität der ab 1591 geschaffenen malerischen Ausstattung wesentlich auch der Rangerhöhung von S. Pietro innerhalb Perugias und innerhalb der Cassinensischen Kongregation gedient, die ja dann im Jahre 1609 in S. Pietro auch ein Generalkapitel abhalten sollte.

Aus den bisherigen Betrachtungen ist außerdem hervorgegangen, dass auch im Bereich der Akteure, die Kirchengestaltungen ausgelöst und über deren konkrete Ausgestaltung mitbestimmt haben, eine gewisse Kontinuität besteht. So ist in der vorliegenden Arbeit immer wieder von den Mönchen von S. Pietro als Initiatoren für Kirchengestaltungen gesprochen worden. Dies war immer dann der Fall gewesen, wenn einzelne Transformationsmaßnahmen primär vom Kloster S. Pietro selbst initiiert worden waren, ohne dass dabei einzelne Äbte oder andere Figuren prominent hervorgetreten wären. Es steht zu vermuten, dass hinter einem solchen Vorgehen Mechanismen der kollektiven Entscheidungsfindung standen, wobei die Entscheidungswege allerdings nicht jederzeit im Einzelnen nachgewiesen werden konnten. Eine besondere Bedeutung bekamen die Mönche von S. Pietro als Akteursgruppe ab dem frühen 17. Jahrhundert, als die einzelnen Transformationsmaßnahmen nicht mehr vom Kloster, sondern vielmehr aus dem Vermögen einzelner Mönche finanziert wurden.

Immer wieder sind jedoch auch einzelne Äbte des Klosters als Hauptinitiatoren und in gewissem Umfang auch als Hauptentwerfer von Umgestaltungskampagnen in Erscheinung getreten. Dies war schon bei der Gründung des Klosters durch seinen ersten Abt, S. Pietro Abate der Fall gewesen. Ebenso war die Umgestaltungskampagne von 1330 und 1333 durch zwei Äbte ins Werk gesetzt worden, wobei hier die im Kontext der Geschichte von S. Pietro einmalige Besonderheit zu konstatieren ist, dass diese Äbte dabei gleichzeitig auch als Repräsentanten führender adliger Familien von Perugia handelten. Als die Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436 das Kloster S. Pietro übernahm, bedeutete dies keine dauerhafte Zurückdrängung des Einflusses seiner Äbte auf etwaige Umgestaltungskampagnen. So scheint etwa die Ausweitung der 1591 begonnenen Kirchengestaltung wesentlich auf den Abt Giacomo di S. Felice zurückzugehen, der die Verbindung zu venezianischen Künstlern und Gelehrten herstellte. Eine Hochzeit des Einflusses auf die Kircheninnenraumgestaltung sollte für die Äbte von S. Pietro zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert bestehen, als nämlich die Äbte Pavoni und Penna sowie der spätere Abt Manari nicht nur Umgestaltungen initiierten, sondern auch auf Basis umfänglicher Überlegungen inhaltlich planten. Dass es hier wie auch in den anderen Epochen schwierig sein kann, zwischen dem Beitrag der Auftraggeber und der von ihnen beigezogenen Gelehrten und (der natürlich ebenfalls kontinuierlich vorhandenen) Künstler für die konkrete Ausgestaltung der einzelnen Umgestaltungskampagnen zu differenzieren, ist in der vorliegenden Untersuchung ausführlich aufgezeigt worden.

Als weiterer kontinuierlich vorhandener auftraggeberseitiger Akteur trat seit 1436 außerdem die Congregazione di S. Giustina auf, die sich bald in „Cassinensische Kongregation“ umbenennen sollte. So ging etwa – wie dies bereits mehrfach herausgearbeitet worden ist – die gesamte um 1436 in S. Pietro realisierte Umgestaltungskampagne auf Konzepte zurück, die der Gründer der Congregazione di S. Giustina, Ludovico Barbo, entwickelt hatte, und die eine zu einem früheren Zeitpunkt in S. Pietro konzipierte räumliche Dispositionsform revidierten. Auch bei den zu späteren Zeitpunkten stattfindenden Umgestaltungsmaßnahmen in S. Pietro hatte sich immer wieder die Frage eines möglichen Einflusses der Cassinensischen

Kongregation auf deren konkrete Ausgestaltung gestellt. Dabei stand die Frage im Mittelpunkt, inwiefern das Cassinensische Baurecht Einfluss auf die Kircheninnenraumgestalt seiner Mitgliedsklöster nahm. Im Zuge der vorliegenden Untersuchung konnte nun erstmals eine systematische Rekonstruktion der geschichtlichen Entwicklung des cassinensischen Baurechts auf Basis der bisher bekannten Quellen vorgelegt werden. Dabei wurde herausgearbeitet, dass das Baurecht der Cassinensen einem kontinuierlichen historischen Wandel unterlag, indem es auf den jährlich stattfindenden Generalkapiteln beständig fortentwickelt wurde. In diesem Zuge scheint es allerdings zu keiner Zeit zu materiellrechtlichen Vorschriften über die konkrete Ausgestaltung des Kircheninneren gekommen zu sein, die etwa die Vorstellungen Barbos über die Kircheninnenraumgestaltung für die Mitgliedsklöster zu einer dauerhaft einzuhaltenden allgemeinen Norm erhoben hätten. Vielmehr scheint die Verbreitung und Durchsetzung von Barbos Vorstellungen über die für die Ordensreform geeignete Kircheninnenraumgestalt allein zu jenen Zeitpunkten erfolgt zu sein, als Barbo mit ihm vertraute Kongregationsvertreter zur auch baulich verstandenen Reform eines jeweils neu aufgenommenen Klosters entsandte.

Das bedeutet jedoch nicht, dass die Durchführung von Baumaßnahmen gemäß des Cassinensischen Baurechts den Mitgliedsklöstern vollständig ins alleinige Belieben gestellt worden wäre; vielmehr wurde den einzelnen Klöstern seit spätestens 1433 eine Genehmigungspflicht für größere Bauvorhaben durch die Kongregationszentrale vorgeschrieben. Zweck dieses Gesetzes scheint allerdings nicht die Verbreitung fester Normvorstellungen über die Kircheninnenraumgestaltung, sondern vielmehr die Verhinderung erneuter Verschuldung der Mitgliedsklöster gewesen zu sein. Dies hat sich trotz der Fortentwicklung des Baurechts der Cassinensischen Kongregation auch im 16. Jahrhundert nicht verändert, obwohl in der Forschung für diese Zeit häufig eine zentrale Steuerung des cassinensischen Bauwesens behauptet worden ist. Tatsächlich handelte es sich bei der im 15. und 16. Jahrhundert vorgenommenen Fortentwicklung des Kongregationsbaurechts jedoch lediglich um eine Verfeinerung der Verfahrensbestimmungen, die das Ziel hatten, durch adäquate Kontrollmechanismen auch weiterhin die Verschuldung von Mitgliedsklöstern zu verhindern. Hinzu kamen außerdem Bestimmungen, die absichern sollten, dass die jeweiligen Bauentscheidungen auf Basis von qualitativ möglichst gut abgesicherten Informationen gefällt würden, wobei diese etwa in von Sachverständigen erstellten Bauzeichnungen oder Baumodellen bestehen konnten. Hinzu kam außerdem offenbar eine Schlichtungsfunktion der Zentrale für jene Fälle, bei denen sich Konflikte über die Ausgestaltung von Baumaßnahmen auf Ebene der Einzelklöster nicht lösen ließen. Die in der Forschung außerdem behauptete Existenz einer ab 1490 bestehenden ständigen Baukommission, die für eine Normierung der Kircheninnenraumgestaltung innerhalb der Kongregation gesorgt habe, beruht auf einer Fehllektüre der Quellen; tatsächlich hat eine solche Kommission nie bestanden. Die Untersuchung der im Archivio di S. Pietro dokumentierten Entscheidungsprozesse über in S. Pietro durchgeführte Bauvorhaben hatte im Übrigen auch für das 17. Jahrhundert bestätigt, dass die Kongregation weiterhin lediglich für Qualitäts- und Kostenkontrolle, nicht jedoch für die

Entscheidung über die Initiierung und konkrete Ausgestaltung von Bauvorhaben der Einzelklöster zuständig gewesen ist.

Hieraus kann man allerdings nicht schließen, dass die Cassinensische Kongregation die konkrete Ausgestaltung der baulichen Maßnahmen ihrer Mitgliedsklöster nicht beeinflusst hätte. Tatsächlich hat ein solcher Einfluss bestanden, doch wurde dieser nicht durch das materielle Baurecht wirksam, sondern vielmehr durch die Bereitstellung eines effektiven Netzwerks, durch das sich die Mitgliedsklöster über Ideen und Realien wie etwa einzelne Bauzeichnungen austauschen konnten. Hinzu kommt, dass cassinensische Amtsträger bei den häufigen Wechseln in andere Mitgliedsklöster Ideen transferiert und direkte Kontakte zwischen territorial unter Umständen weit auseinanderliegenden Klöstern und in ihrer Umgebung beheimateten Gelehrten und Künstlern vermittelt haben. Möglicherweise ist durch den informellen Charakter dieser Austauschprozesse auch erklärlich, warum zwischen den Architekturen und Kircheninnenraumgestaltungen der einzelnen Mitgliedsklöster ganz unterschiedliche Grade von Standardisierung zu beobachten sind.

In S. Pietro hatte sich dies insbesondere bei der um 1593 erfolgten Vermittlung des venezianischen Künstlers Antonio Vassilacchi und des ebenfalls dort lebenden Gelehrten Arnold Wion an das Kloster S. Pietro durch den Abt Giacomo di S. Felice gezeigt, der zuvor eine Zeitlang im venezianischen Cassinensenkloster S. Giorgio Maggiore gelebt hatte. Außerdem kam es über die Kongregationsnetzwerke zu einer Rezeption der zukunftsweisenden Freskenausstattung des cassinensischen Frauenklosters S. Maurizio in Mailand, in der bereits ungefähr ein Vierteljahrhundert zuvor jene Strategien der Virtuosität und Souveränität der Malerei entwickelt worden waren, die die Ausmalung von S. Pietro von ca. 1591–1594/99 so wesentlich prägen sollten. Allerdings wurden die mailändischen und venezianischen künstlerischen Strategien nicht bloß kopiert, sondern vielmehr zur Lösung von neuen konkreten künstlerischen Aufgaben fortentwickelt, was im Resultat zur Schaffung einer auch im überregionalen Vergleich künstlerisch absolut herausragenden Kirchenausstattung führte. Die wichtigste Voraussetzung für ein solches Vorgehen war das herausragende intellektuelle und künstlerisch äußerst gelehrte Klima unter den Mönchen sowohl der Cassinensischen Kongregation als auch von S. Pietro in Perugia gewesen, die nicht nur die Kongregationsnetzwerke nutzten, sondern auch so weitgehende Teile der inhaltlichen und künstlerischen Planung übernahmen, dass die ausführenden Künstler weitgehend in den Hintergrund traten.

Nun wäre es denkbar, dass es tatsächlich die kongregationseigenen Netzwerke waren, auf deren Basis die Cassinensen die in der Forschung oft behauptete Vorreiterrolle bei der Verbreitung der Retrochordisposition in der Folgezeit des Tridentiner Konzils entwickelt hatten. Allerdings hat die vorliegende Untersuchung ergeben, dass eine derartige Vorreiterrolle in Wahrheit gar nicht bestand. Vielmehr war die Frage der Allokation des Chorgestühls innerhalb der Mitgliedsklöster der Kongregation lange Zeit streitig, und es scheint ganz im Gegenteil zu einer im italienischen Vergleich relativ späten Adaption von Retrochorlösungen durch die Cassinensischen Klöster gekommen zu sein.

Neben Vertretern des Klosters S. Pietro und der Cassinensischen Kongregation sind auch „äußere Akteure“ als Initiatoren von Umgestaltungskampagnen in Erscheinung getreten. Dies gilt allerdings nicht für den Bischof, dessen Versuche einer Einflussnahme auf das Kloster S. Pietro sowohl in der mittelalterlichen Frühzeit als auch nach dem Tridentinum erfolgreich abgewehrt werden konnten. Zu nennen sind als äußere Akteure vielmehr Vertreter der adligen Familien Perugias. So verfolgten die beiden Ugolinos, die die Umgestaltungskampagne von 1330–1333 ins Werk setzten, wie schon mehrfach herausgearbeitet, neben den Interessen des Klosters auch jene ihrer adligen Familien, indem sie das Sanktuarium der Kirche als Familienkapelle einrichteten. Nachdem diese Disposition durch die Congregazione di S. Giustina im Jahre 1436 revidiert worden war, beschränkte sich der Einfluss der adligen Familien, wie ebenfalls in anderem Zusammenhang bereits ausgeführt, zukünftig nur noch auf die Seitenkapellen und damit die Anräume von S. Pietro.

Kontinuitäten haben sich im Zuge der Gesamtschau auch in Bezug auf die grundsätzlichen Nutzungsaufgaben ergeben, die an den Kircheninnenraum von S. Pietro gestellt worden sind und für die im Zuge der Kirchenumgestaltungen immer wieder eine neue Lösung gefunden werden musste bzw. sollte. Dies betrifft beispielsweise die Aufgabe des Kircheninnenraums von S. Pietro, einen Ort für die Verwahrung und Verehrung der Reliquien des Klosters bereitzustellen. Zunächst scheinen die Reliquien vollständig oder weitgehend in der Krypta des Klosters verwahrt worden zu sein, bevor sie um 1330/33 offenbar gesamthaft in den Hochaltar verlagert worden sind. Nachdem um 1591 sämtliche Reliquien des Hochaltars provisorisch in die Sakristei verlagert worden waren, wurde diese zwischen ca. 1603 und 1613 endgültig in eine Reliquienkapelle verwandelt. Dabei verweist die zu diesem Zeitpunkt geschaffene Ausstattung eindeutig nicht nur auf eine Verwahrung, sondern auch auf eine aktive Verehrung der Reliquien. Allerdings hat die Sakristei nicht dauerhaft sämtliche Reliquien beherbergt, da zumindest Teile der Knochen des S. Pietro und des S. Stefano Abate im Jahre 1609 in den Hochaltar verlagert wurden. Außerdem wurden bis Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder neue Reliquien in den Turm eingebracht, wo sie nicht verehrt wurden, sondern das Bauwerk vor Blitzschlägen schützen sollten. Um 1649 wurde die Funktion der Reliquienkapelle von der Sakristei auf die Cappella degli Angeli verlagert, wo auch heute noch der Reliquienschatz der Kirche verwahrt wird. Es scheint, als würde heute keine ritualisierte Verehrung der Reliquien mehr stattfinden, da die Kapelle grundsätzlich unzugänglich ist.

Eine ähnliche vergleichende Betrachtung ließe sich auch in Bezug auf den Verehrungs- und Aufbewahrungsort des heiligen Sakraments anstellen. So wurde dieses spätestens seit 1473 in einem im Sakramentstabernakel befindlichen Hostienfach in der Cappella Vibi verwahrt, wo es offenbar auch verehrt wurde. Im Jahre 1567 wurde die von dem Tridentinum eingeforderte Verlagerung der Eucharistie auf einen Tabernakel auf dem Hochaltar der Kirche realisiert, wo sie nun nicht mehr in privater Form in der Abgeschiedenheit eines Anraums, sondern vielmehr in triumphalem Rahmen öffentlich verehrt werden konnte. Dieses Arrangement wurde auch grundsätzlich beibehalten, als der Hochaltar zwischen ca. 1591 und

1593 vorverlagert wurde; in der Folgezeit sollte der Tabernakel mehrfach von den Mönchen jeweils privat finanzierte Aufwertungen in Bezug auf die künstlerische Ausgestaltung und die verwendeten Materialien erfahren. Wie schon bei der Retrochordisposition ist jedoch auch bei der Verehrung und Verwahrung der Eucharistie an einem bestimmten Punkt die Rückkehr zu einer Disposition zu beobachten, die zuvor im Kircheninneren von S. Pietro bereits einmal bestanden hatte. So konnte die Eucharistie ab ca. 1763 in der von Abt Penna konzipierten neuen Sakramentskapelle wieder in privater Abgeschiedenheit verehrt werden. Hier wurde auch nicht die triumphale Präsentationsform des Hochaltars mit einem dauerhaft vorhandenen Tabernakel zur Aufnahme einer Monstranz übernommen, sondern man kehrte zumindest in Bezug auf die permanent vorhandene Ausstattung auf die alleinige Einrichtung einer Hostienkammer zurück. Ob die einzelnen Verwahrungs- und Verehrungsorte zeitweise parallel zueinander genutzt wurden, konnte in der vorliegenden Arbeit allerdings nicht ermittelt werden.

Weitere Kontinuitäten lassen sich beim Umgang der Protagonisten der unterschiedlichen Umgestaltungskampagnen mit dem vorgefundenen Bau- und Ausstattungsbefund aufzeigen. So kam es trotz der teils sehr groß dimensionierten Umgestaltungskampagnen kaum zu Maßnahmen, bei denen mit den vorgefundenen Gestaltungsweisen endgültig gebrochen oder bei denen sogar der Vorbestand radikal zerstört wurde. Vielmehr scheint in S. Pietro immer wieder die Bereitschaft bestanden zu haben, einer Umgestaltung jeweils eine tiefgehende Analyse des zu überarbeitenden Kircheninnenraums voranzustellen und anschließend die konkrete Ausgestaltung der neu zu schaffenden Elemente formal und inhaltlich aus dem vorgefundenen Bestand heraus zu entwickeln. Dies gilt beispielsweise sogar auch für die zwischen ca. 1483 und 1555 erfolgte Ajourierung der Kircheninnenraumgestalt, bei der ja eigentlich deren mittelalterliches Erscheinungsbild durch eine künstlerische Überformung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände weitgehend beseitigt werden sollte. So wurde in diesem Zuge zwar beispielsweise das inzwischen archaisch wirkende Altarbild des Meo da Siena physisch ersetzt, doch hat die nähere Analyse von Peruginos Altarwerk ergeben, dass hier fast minutiös die Disposition des Meo-Altars in der seit ca. 1436 gültigen Form übernommen und mit einer äußerst subtilen Vorgehensweise in aktuelle Gestaltungsprinzipien der Hochrenaissance überführt wurde.

Ein ähnlicher Befund hatte sich auch für die Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 ergeben, insofern damals zwar sämtliche Bereiche der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände der Kirche künstlerisch überformt wurden, ohne dass dabei allerdings der vorgefundene Bau kaschiert worden wäre. Ganz im Gegenteil wurde seine Gliederung und Ornamentierung sogar zum Ausgangspunkt für das neu entwickelte Dekorationssystem gemacht, und das neu geschaffene, äußerst elaborierte Bildprogramm als eine Fortentwicklung des vorbestehenden angelegt. Wie der epochenübergreifende Querschnittsvergleich mit Kirchen in Perugia und anderen Regionen ergeben hat, stellt das damals geschaffene, als eine architektonische Erweiterung des vorbestehenden Baus angelegte Dekorationssystem außerdem ohnehin in formeller Hinsicht keine Neuerung dar, sondern rekurrierte

in der Ausbildung des architektonischen Rahmensystems und der Verteilung der oft zyklisch angelegten Binnenbilder auf formale und bildprogrammatische Prinzipien, die bereits seit dem Frühchristentum bestanden und auch in Mittelalter und Renaissance immer wieder verwendet worden waren. Die im Zuge der ab 1591 erfolgenden Adaption dieses Dekorationssystems in S. Pietro eingeführten Neuerungen im Detail waren außerdem nicht als Bruch, sondern vielmehr als ostentatives künstlerisches und inhaltliches Übertreffen vorbestehender Wandgestaltungen italienischer Kircheninnenräume angelegt, denen eine intensive Durchdringung vorbestehender Dekorationsstrategien durch die in S. Pietro beschäftigten Künstler vorausgegangen war.

Ein besonderes Phänomen ist in diesem Zusammenhang die häufige tatsächliche Wiederverwendung älterer Ausstattungsstücke, die sogar bei jenen Ausstattungskampagnen vorkommen, deren Ziel es war, die vorgefundene räumliche Disposition radikal zu verändern. So bedeutete etwa die Ablehnung des adligen Einflusses auf die Mönchskirchen durch die Congregazione di S. Giustina beispielsweise nicht, dass sie im Zuge der Kirchenumgestaltung von 1436 den vorgefundenen Grabstein des Ugolino dei Guelfoni aus S. Pietro verbannten oder gar zerstörten; vielmehr wurde er lediglich aus dem Sanktuarium in einen Anraum der Kirche, die Familienkapelle der Vibi, verlagert. Er ist auch heute noch im Kircheninneren erhalten. Außerdem wurde bei der Umgestaltung von 1436 das vorbestehende Altarbild des Meo da Siena trotz seiner deutlichen bildnerischen Verweise auf adlige Selbstrepräsentation wiederverwendet und dabei lediglich morphologisch an den veränderten Aufstellungsort und den veränderten Zeitgeschmack angepasst, der größere, hochformatige Altarbilder präferierte.

Besonders auffällig ist die Strategie einer Wiederverwendung vorbestehender Ausstattungsteile bei jener Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 zu beobachten, bei der der Kircheninnenraum von S. Pietro eigentlich vollständig überformt worden war. So war es ein Hauptziel dieser Kampagne gewesen, die vorderen Chorschranken aus der Kirchenmitte zu entfernen, die Orientierung des Chorgestühls umzukehren und den Hochaltar statt wie bisher im Chorraum nun vom Langhaus gesehen vor dem Chorgestühl zu errichten. Dies bedeutete jedoch keineswegs, dass die genannten Ausstattungsteile in diesem Zuge physisch zerstört oder aus S. Pietro entfernt worden wären; vielmehr wurden sie (womöglich sogar gesamthaft) wiederverwendet. So wurde mindestens der Sakramentstabernakel, wahrscheinlich aber sogar der gesamte Hochaltar nicht ersetzt, sondern im Kern nur vorverlagert. In Bezug auf das Chorgestühl hat die vorliegende Arbeit ergeben, dass sich die ab 1591 ausgeführten Arbeiten auf eine – wesentlich auf Verlagerungen vorbestehender Elemente beruhende – Überarbeitung der West- und Ostseite beschränkten, sodass große Teile des Chorgestühls sogar gänzlich unangetastet blieben. Schließlich bedeutete sogar die Entfernung der Chorschranken nicht deren Zerstörung; vielmehr wurden sie in neuer, auf eine Wanddekoration reduzierter Funktion an der inneren Westwand von S. Pietro wiederverwendet. Dabei wurden zwar die mittleren Türen entfernt, der Lettner aber ansonsten in der ursprünglichen Formgebung nicht angetastet. Obwohl im Zuge der gesamten Umgestaltungskampagne

von ca. 1591–1609 das Altarwerk des Pietro Perugino physisch nicht angetastet wurde, kann man im Übrigen auch hier von einer Wiederverwendung dieses Ausstattungsstücks sprechen, da es zum formalen und inhaltlichen Fokuspunkt eines neu geschaffenen, kirchenraumübergreifenden Bildprogramms gemacht wurde.

Die Wiederverwendung vorbestehender Ausstattungstücke kennzeichnet auch wesentlich die Umgestaltungskampagnen der Äbte Pavoni, Penna und Manari, indem alle drei die Bildergalerie im Kircheninnenraum wesentlich auch mit in S. Pietro vorbestehenden Ausstattungsstücken bestückten und indem die beiden letztgenannten Äbte die von Pavoni eingerichtete Bildergalerie nicht zerstörten, sondern im Falle von Penna unter wesentlicher Beibehaltung des vorgefundenen Bestands fortentwickelten und im Falle von Manari neu entstandenen baulichen Rahmenbedingungen und religiös-praktischen Zweckvorstellungen anpassten. Dies gilt auch für die 1751 erfolgte Zerlegung von Peruginos Altarwerk, da seine Bestandteile der Bildergalerie und den in S. Pietro bestehenden Kult- und Andachtsstätten zugeführt wurden, wobei das Rahmenwerk allerdings verlorenging. Die Entfernung und teilweise unwiederbringliche Zerstörung von Peruginos Bildtafeln und auch zahlreicher metallener Einrichtungsgegenstände sollte erst im Zuge der drei französischen Besetzungen und des Diebstahls der Predellenbilder im Jahre 1916 erfolgen.

Zu berücksichtigen ist außerdem, dass die in konservatorischem und archäologischem Interesse erfolgten Restaurierungskampagnen der Moderne trotz des eigentlichen Grundziels der Erhaltung der vorgefundenen Substanz zu einigen weitreichenden physischen Zerstörungen geführt haben. Dies gilt etwa für die zwischen 1959 und 1965 erfolgte vollständige Ersetzung des vorbestehenden Dachstuhls und auch für die in den 1940er und 1950er Jahren erfolgte Abtragung der äußeren Putzschicht an der äußeren Eingangswand zur Freilegung der älteren figürlichen Fresken. Auf das besondere Resultat der im Kircheninnenraum von S. Pietro epochenübergreifend geübten Praxis eines reflektierten und respektvollen Umgangs mit dem Vorbestand wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Zusammenfassend wird also deutlich, dass der für die vorliegende Untersuchung gewählte Längsschnitt-Ansatz, bei dem ein einzelner Kircheninnenraum über nahezu die gesamte Fortdauer seiner Existenz betrachtet wird, sich auch insofern als gewinnbringend erwiesen hat, dass er die Möglichkeit zu einem epochenübergreifenden Vergleich der zahlreichen Kirchenumgestaltungen bietet. Diese Vergleichsmöglichkeit hat sich vor allem deshalb als besonders erkenntnisreich erwiesen, weil sich mit ihrer Hilfe die zahlreichen Kontinuitäten bei den Akteuren, deren Motivlagen, einzelne spezifische Nutzungsaufgaben des Kircheninnenraums und der zur Befriedigung der Motive gewählten ästhetischen und räumlich-dispositiven Lösungen aufzeigen lassen und auf diese Weise die teils grundstürzende Qualität einzelner Brüche erkennbar wird, die sich in den jeweils untersuchten Bereichen bei einzelnen Kirchenumgestaltungen ergeben haben.

Der hier gewählte Längsschnitt-Ansatz bedeutet allerdings nicht, dass bei der vorliegenden Untersuchung auf Querschnittsuntersuchungen verzichtet wurde. Ganz im Gegenteil ist für jede Umgestaltungskampagne eine historische Einordnung nicht nur durch den Vergleich mit früheren und späteren Umgestaltungskampagnen

in S. Pietro selbst geleistet worden, sondern vielmehr auch durch den oft breitestmöglichen Abgleich mit ähnlichen und andersartigen Umgestaltungsmaßnahmen der jeweils betrachteten Epoche in der Region Umbrien und anderen Regionen Italiens.

An den Stellen der vergleichenden Querschnittsuntersuchung konnte im Übrigen auch noch einmal besonders der exemplarische Anspruch der vorliegenden Untersuchung eingelöst werden, indem hier über die bloße Vorführung eines neuen Ansatzes in der Kircheninnenraumforschung am Beispiel von S. Pietro in Perugia hinaus auch Erweiterungen des bisherigen Kenntnisstands über die allgemeine Geschichte der Kircheninnenräume in Italien seit dem Frühchristentum vorgelegt werden konnten. Erarbeitet wurden in diesem Zusammenhang sowohl Erkenntnisse über die historische Entwicklung der konkreten Ausgestaltung von italienischen Kircheninnenräumen selbst wie auch über die (kirchen-)politischen, frömmigkeitsgeschichtlichen, geistesgeschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen für die jeweiligen Trends. Deutlich wurde dabei auch, dass es sich bei der Kircheninnenraumgestalt nicht um ein kunstgeschichtliches und geschichtliches Nebenthema handelt, sondern dass dem Kircheninnenraum und seiner Gestaltungs- und Nutzungsweise zu allen Zeiten eine sehr hohe, teils sogar mit Waffengewalt durchgesetzte Bedeutung zugemessen worden ist.

In diesem Zuge hatte sich auch die besondere Eignung der Kirche S. Pietro in Perugia für eine solch exemplarische Untersuchung erwiesen, da die Kirche fast zu allen Zeiten stellvertretend für wesentliche Trends in der Gestaltungsweise italienischer Kircheninnenräume stand und dabei in der Qualität und Elaboriertheit der intellektuellen Grundierung, dem zugrunde gelegten Anspruchsniveau sowie in der künstlerischen Umsetzung von Kirchengestaltungen oft eine Vorreiterrolle eingenommen hat. Der hohe Anspruch der Mönche von S. Pietro hatte sich dabei schon im Ursprungsbau gezeigt, dessen qualitativ hochwertige und räumlich großzügige Architektur und dessen Ausstattung mit zwei Reihen gut gearbeiteter und vorzüglich erhaltener Spoliensäulen im damaligen Umbrien einzigartig waren und auf diese Art möglicherweise zum Vorbild einer bedeutenden romanischen Baugruppe in Umbrien, den Spoletiner Basiliken, wurden. Als die Franziskaner im späten 13. und frühen 14. Jahrhundert eine neuartige Architektur und räumliche Disposition etablierten, hinter denen eine elaborierte inhaltliche Aussage stand, wurden diese in S. Pietro sehr frühzeitig und erneut für andere Kirchen vorbildhaft rezipiert. Und als diese Disposition dann im Jahre 1436 teilweise revidiert wurde, handelte es sich bei S. Pietro um eine der frühesten Kirchen, in denen die später nahezu sämtliche benediktinische Kirchen umfassende Barbosche Ordensreform etabliert wurde. Die zu diesem Zeitpunkt gewählte Strategie, die Kirchengestaltung mit einer Stärkung und Uminterpretation des Kults um einen lokalen Heiligen zu hinterfangen, hatte sich im Querschnittsvergleich als äußerst repräsentativ erwiesen. In S. Pietro war dies durch die Schaffung einer Vita und der damit einhergehenden Fiktion historischer Fakten geschehen; in zahlreichen anderen Kirchen waren dagegen zu unterschiedlichen Zeiten nicht nur Fakten, sondern vielmehr sogar die Titelheiligen der jeweiligen Kirchen fingiert worden. Auch die

spätere Verfestigung von im Mittelalter kreierten Mythen zu vorgeblich gesicherten historischen Erkenntnissen durch die frühmoderne Forschung und ihre bis heute oft anzutreffende unkritische Fortschreibung hatte sich als ein Phänomen erwiesen, dass nicht nur in S. Pietro, sondern auch in zahlreichen anderen Kirchen Italiens geschehen war, und das bei der zukünftigen Erforschung von älteren Kirchen und Kircheninnenräumen zu berücksichtigen ist.

Um 1500 ließen die Mönche von S. Pietro ihr Altarwerk durch den berühmtesten und überregional äußerst bedeutsamen Künstler der Region, Pietro Perugino, erstellen, während man gleichzeitig mit der „Florentiner Ästhetik“ eine wichtige Neuerung in der Kircheninnenraumgestaltung rezipierte. Als es infolge des Tridentinums Usus wurde, das Sakrament auf dem Hochaltar aufzustellen, haben die Mönche von S. Pietro diese Praxis bereits im Jahre 1567 und damit noch vor dem Bischof von Perugia übernommen, der diese Praxis kurz darauf in sämtlichen Kirchen der Diözese anordnete, die seiner Aufsicht unterstanden. Die malerische Dekoration der Umgestaltungskampagne von ca. 1591–1609 hatte sich auch im Vergleich mit den gleichzeitigen, grundsätzlich ähnlichen Kirchengestaltungen in Umbrien sowie in den künstlerisch und politisch eigentlich bedeutsameren Zentren Rom, Venedig und Mailand als ambitionierter, elaborierter und künstlerisch anspruchsvoller erwiesen. Auch waren es die Mönche von S. Pietro, die in Perugia als erste die nachtridentinische Praxis der Heiligenverehrung im Kircheninnenraum forcierten und nicht etwa der eigentlich äußerst reformerisch eingestellte Bischof Comitoli, wobei sie aktuelle Strategien der Heiligengrabgestaltung rezipierten, wie sie in der Stadt Rom praktiziert wurden. Bemerkenswert ist außerdem, dass die in S. Pietro eingerichtete Bildergalerie auch im Vergleich mit profanen Bildergalerien sehr frühzeitig geschaffen wurde, und dass man in S. Pietro im 19. Jahrhundert einen auch im überregionalen Vergleich bemerkenswert hohen Reflexionsgrad im erhaltenden Umgang mit vorbestehenden Kircheninnenräumen erreichte.

Damit werden sich die in der vorliegenden Untersuchung vor allem am Beispiel von S. Pietro in Perugia erzielten Erkenntnisse zur allgemeinen, übergreifenden Geschichte der Kircheninnenräume in Italien, den ihren Umgestaltungen zugrunde liegenden Motiven, den dabei verwendeten künstlerischen und inhaltlich-programmatischen Strategien sowie den besonderen methodologischen Herausforderungen der Erforschung der einzelnen Kirchengestaltungsepochen mit großem Gewinn auch auf die Erforschung anderer italienischer Kircheninnenräume übertragen lassen.

XV.4 Ausblick: Kontinuitäten bei den Umgestaltungen von S. Pietro als Orientierungshilfe für den zukünftigen Umgang mit vorgefundenen Kircheninnenräumen

Es wäre dies nun der traditionelle Ort, um den aus der vorliegenden Untersuchung resultierenden zukünftigen Forschungsbedarf aufzuzeigen. In der vorliegenden Arbeit ist allerdings bereits die Einleitung dazu verwendet worden, das Forschungsfeld der Kircheninnenräume und der sie transformierenden Kirchengestaltungen vom Grundsatz her zu erschließen. Da in diesem Zusammenhang systematisch der in diesem Bereich bestehende (große) Forschungsbedarf aufgezeigt und Perspektiven für eine zukünftige Methodologie der Kircheninnenraumforschung aufgezeigt worden sind, würde eine erneute Erarbeitung des Forschungsbedarfs an dieser Stelle eine untragbare Redundanz darstellen. Daher soll der vorliegende Ausblick für eine ganz andere Überlegung genutzt werden, indem im Folgenden die Frage zentralgestellt wird, welche Rückschlüsse aus den epochenübergreifenden Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung für unseren zukünftigen Umgang mit den auf uns gekommenen Kircheninnenräumen gezogen werden können.

Zunächst einmal erlaubt die vorliegende Arbeit, den Umgang der Gegenwart mit überkommenen Kircheninnenräumen in eine historische Perspektive zu stellen. Derzeit stellt sich Frage, wie wir angesichts veränderter Geschmacksvorstellungen, sich wandelnder Auffassungen von der Liturgie, vor allem aber angesichts massiv schrumpfender Gemeinden und massenhaft leerfallender Kircheninnenräume und damit einhergehender teilweiser oder vollständiger Kirchengestaltungen⁴⁵⁰² mit vorgefundenen, beständig alternden Kircheninnenräumen umzugehen haben – besonders wenn es sich bei ihnen, wie dies oft der Fall ist, um Denkmale handelt. Wie die vorliegende Arbeit zeigt, stehen wir damit jedoch nicht vor einer gänzlich neuen Aufgabe, sondern fügen mit unserer spezifischen Herangehensweise und unseren Entscheidungen der Geschichte der fortwährenden Umgestaltungen vorbestehender Kircheninnenräume nur ein weiteres Kapitel hinzu.

Dies trifft fraglos für jene gegenwärtig durchgeführten Umgestaltungsmaßnahmen zu, mit denen primär eine Anpassung des Kircheninnenraums an veränderte Nutzungserfordernisse erreicht werden soll; derartige Maßnahmen bis hin zur (Teil-)Profanierung sind in den italienischen Kircheninnenräumen zu allen Zeiten ausgeführt worden. Auch lässt sich nicht zuletzt aus der Geschichte von S. Pietro ablesen, dass in der Vergangenheit sakrale Räume immer wieder auch für profane Zwecke genutzt wurden; die teilweise sehr flexible Möblierung in S. Pietro und der zwischenzeitliche Einbau ephemerer Bühnenarchitektur erlaubt es, die Kirche für ganz unterschiedliche liturgische und außerliturgische Zwecke zu nutzen und damit für die Wertschätzung und den Erhalt der Kirchenarchitektur zu sorgen.

4502 Auf Deutschland bezogen: Fisch 2008; Meis und Gropp 2010; Wüstenrot Stiftung 2017; Bundesstiftung Baukultur (BSBK) und Nagel 2019, S. 87–89.

Doch auch Maßnahmen zur Konservierung bzw. Restaurierung sowie zur Erkundung und dauerhaften Erschließung früherer Ausstattungssichten stellen zwar gegenüber den vor dem 19. Jahrhundert durchgeführten Maßnahmen oft eine Neuerung dar. Wie die vorliegende Untersuchung ergeben hat, handelt es sich dabei allerdings nicht um qualitativ von den Transformationsmaßnahmen früherer Epochen abweichende Akte, sondern immer noch um Kirchenumgestaltungen, wie sie in den Kircheninnenräumen seit ihrem Bestehen immer wieder ausgeführt worden sind, da durch die entsprechenden Arbeiten eine veränderte Situation der räumlichen Disposition bzw. der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände bewirkt wird. Dies macht die heute durchgeführten Arbeiten auch mit den Kirchenumgestaltungen früherer Epochen direkt vergleichbar und erlaubt es, aus dem Vorgehen früherer Generationen Anhaltspunkte für die Entscheidungsfindung über gegenwärtig auszuführende (oder auch zu unterlassende) Maßnahmen im Kircheninnenraum (die letztlich immer Umgestaltungsmaßnahmen sind) zu gewinnen.

Im Vorkapitel ist herausgearbeitet worden, dass bei den zahlreichen Kirchenumgestaltungen, die die Kirche S. Pietro über die Fortdauer ihrer Existenz hinweg durchlaufen hat, in Bezug auf den Umgang mit dem vorgefundenen Kircheninnenraum eine starke Kontinuität bestand, indem die Vorzustände durch die Transformationsmaßnahmen nicht radikal zerstört und die konkrete Ausgestaltung der neu geschaffenen Zustände jeweils aus einer tiefgehenden Analyse des Vorbestands heraus entwickelt worden sind. Außerdem kam es immer wieder zu einer Wiederverwendung vorbestehender Ausstattungsstücke – und zwar auch bei solchen Umgestaltungskampagnen, bei denen die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände und die räumliche Disposition eigentlich hätten grundstürzend verändert werden sollen.

Dabei hatten die zu den einzelnen Umgestaltungskampagnen jeweils angestellten regionalen und überregionalen Querschnittsvergleiche ergeben, dass das in S. Pietro gewählte Vorgehen im Umgang mit dem Vorbestand zwar auch in zahlreichen anderen italienischen Kirchen vorgekommen ist, aber in keiner Epoche selbstverständlich war. So hatte man nach Ausweis der entsprechenden Vergleichsstudien in anderen Kirchen als S. Pietro im frühen 15. Jahrhundert angesichts veränderter Geschmacksvorstellungen vorbestehende Altarbilder nicht etwa – wie in S. Pietro 1436 geschehen – umgearbeitet, sondern vielmehr ersetzt. Um 1600 hätten die Mönche von S. Pietro in Kenntnis entsprechender zeitgenössischer Vergleichsstücke auch den Weg wählen können, die vorbestehende Architektur plastisch zu kaschieren, anstatt sie nur kommentierend in Freskotechnik zu übermalen. Im 19. Jahrhundert gibt es zahlreiche Beispiele, bei denen die Träger der jeweiligen italienischen Kirche zwar Manaris Interesse an früheren Kunstepochen ebenso teilten wie dessen ästhetische und ideologische Ablehnung barocker Überformungen mittelalterlicher Kirchenräume. Während Manaris Interesse an historischen Zuständen des Kircheninnenraums jedoch ein relativ breites Epochenpektrum umfasste, und während er ein Paradigma der Erhaltung aufstellte, das konsequenterweise auch die von ihm aus ästhetischen und ideologischen Gründen abgelehnten

Dekorationsschichten mit einschloss, waren manche seiner Zeitgenossen selektiv nur an mittelalterlicher Architektur interessiert, wobei sie spätere Überformungen als illegitime und damit konsequenterweise zu entfernende Zutaten betrachteten. Dass im Zuge der auf Basis dieser Einschätzung durchgeführten Entfernung späterer Dekorationsschichten – wie etwa in S. Maria Rotonda in Brescia geschehen – teils auch mittelalterliche Ausstattungsteile beseitigt wurden, ist wahrscheinlich vor allem mit der Unkenntnis tatsächlicher mittelalterlicher Wandgestaltungen zu erklären, weshalb die entsprechenden Dekorationsschichten teils nicht als mittelalterlich erkannt wurden. Ein solcher Verlust von Ausstattungsschichten, die man eigentlich im Zuge der jeweils durchgeführten Kirchengestaltung hatte schützen wollen, kann nur noch als tragisch bezeichnet werden. Das Resultat solcher primär im 19. Jahrhundert durchgeführter „Rückrestaurierungen“ auf einen mittelalterlichen Zustand war denn auch nie die tatsächliche Wiederherstellung früherer Zustände, sondern die Schaffung einer ganz neuen Kircheninnenraumgestalt, die vor allem die Vorstellungen der damaligen Gegenwart über die angebliche frühere Gestalt von Kircheninnenräumen repräsentiert. Dabei wurde die Schaffung derartiger Vergangenheitsprojektionen immer mit dem endgültigen Verlust wesentlicher Teile der Geschichtlichkeit und des künstlerisch-ästhetischen Wirkungspotentials des vorbestehenden Kircheninnenraums für kommende Generationen erkauft.

Als Resultat des epochenübergreifend kontinuierlich vorhandenen Respekts gegenüber dem Vorbestand bei der Umgestaltung des Kircheninnenraums von S. Pietro lassen sich bei einem Besuch der Kirche auch heute noch Resultate sämtlicher Kirchengestaltungen und damit die gesamte Geschichtlichkeit der über tausend Jahre alten Kirche unmittelbar räumlich-visuell erfahren. In der Praxis mag dem visuellen Wahrnehmungsvermögen und dem intellektuellen Bewusstsein vieler Besucher zwar manche Schichtung verborgen bleiben, und tatsächlich zeigt die vorliegende Untersuchung, dass bestimmte Epochenschichtungen – wie etwa Pavonis und Pennas Bildergalerie – trotz ihres Fortbestehens und ihrer physischen Sichtbarkeit sogar für die Forschung erst durch intensive Untersuchungen auch im intellektuellen Sinne wieder sichtbar gemacht werden müssen. Doch wird sich den meisten Besuchern auch ohne umfassende kunsthistorische Anleitung unmittelbar erschließen, dass dieser Kircheninnenraum insgesamt das äußerst vielschichtige Resultat eines jahrtausendalten Gewordenseins darstellt. Außerdem wirkt die künstlerisch-ästhetische Wirkung der sichtbaren Epochenschichtungen auch ohne intellektuelle Durchdringung auf den Besucher fort. Hätte man, wie in anderen Kircheninnenräumen geschehen, die Hinzufügungen einer Kunstepoche abgetragen und damit zumeist endgültig zerstört, würde eine ganze Schicht dieses historischen Gewordenseins dauerhaft dem räumlichen-visuellen Zugang entzogen. Die betroffenen Epochen könnten so weitgehend nur noch in Form von abstrakten Berichten und damit fast ausschließlich intellektuell erschlossen werden. Denkbar wäre allerdings, dass etwa Modellrekonstruktionen einen erneuten räumlich-visuellen Zugang zu den physisch verlorenen Epochenschichtungen eröffnen, doch wäre dieser gegenüber der unmittelbaren sinnlichen Erfahrbarkeit der tatsächlichen historischen Raumbildung immer nur sehr eingeschränkt.

Das Resultat des in S. Pietro fast zu allen Zeiten geübten reflektierten und respektvollen Umgangs mit dem Vorgängerbau, der allerdings fast durchgängig eine funktionale und ästhetische Fortentwicklung des Kircheninnenraums erlaubt hat, hat außerdem auch eine ästhetische Dimension. Es sei mir gestattet, zum Ende der vorliegenden Untersuchung das ganz persönliche Geschmacksurteil zu fällen, dass ich den Kircheninnenraum von S. Pietro als das Resultat eines jahrtausendlangen Bemühens um künstlerisch befriedigende Lösungen in der räumlichen Dispositionierung und der Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände, bei dem es nie zu radikal-zerstörerischen Überformungen der Vorzustände kam, als ästhetisch äußerst befriedigend empfinde. Dabei hebt sich die ästhetische Raumerfahrung, die sich im Kircheninneren von S. Pietro machen lässt, sehr wohltuend von jenen „totrestaurierten“ Kirchen ab, bei denen der Kircheninnenraum unter radikaler Zerstörung von Ausstattungsschichten und teilweiser Neubildung der als besonders schützenswert betrachteten Epoche auf einen fiktiven Vorzustand zurückgeführt worden ist.

Damit bestätigt die lange und insgesamt sehr glückliche Geschichte der Ausstattung von S. Pietro in Perugia einige jener Grundsätze, die auf nationalen und internationalen Übereinkünften für den konservatorischen Umgang mit vor allem architektonischen Denkmälern beschlossen worden ist. Dies gilt insbesondere für das Rückrestaurierungsverbot, d. h. also die Privilegierung einer einzelnen historischen Schicht und die Entfernung anderer, als nachrangig betrachteter Ausstattungsteile. Außerdem bestätigt sich in der langen Geschichte von S. Pietro der Sinn des Translozierungsverbots, wonach Teile der Architektur und der Ausstattung nicht ohne sehr wichtigen Grund von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort bzw. aus dem übergreifenden Ausstattungszusammenhang entfernt werden dürfen. Tatsächlich waren die einzigen wirklich zerstörerischen Akte, die S. Pietro erfahren musste, die Requirierungen der Tafeln des Altarwerks des Pietro Perugino und die nur noch als barbarisch zu bezeichnenden Zerstörungen der metallenen Kunstwerke durch die französische Besatzung. Wie schon von Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy im Jahr 1796 in seinen Briefen an Miranda bemerkt, leiden durch den Verlust des ursprünglichen Kontexts sowohl das Kunstwerk als auch der ursprüngliche Umraum: So sind einerseits nun sowohl die um 1500 entwickelte und um 1591–1609 fortentwickelte Innenraumdekoration von S. Pietro in ihrer künstlerischen Wirkung erheblich geschmälert, wie auch das von Abt Pavoni konzipierte Kunstkabinett in der Sakristei und die von Abt Penna erdachte Galeriekonzeption für den Innenraum von S. Pietro mit ihrem Höhepunkt in der von ihm angefügten Sakramentskapelle. Andererseits haben auch Peruginos Bilder selbst an ihren neuen Aufstellungsorten in unterschiedlichen französischen und in den Vatikanischen Museen erheblich an Bedeutungsdimensionen eingebüßt, die ihnen der ursprüngliche Umraum, für den sie geschaffen worden waren, verliehen hatte. Da diese Verlagerungen in absehbarer Form auch nicht rückgängig gemacht werden, handelt es sich außerdem um einen Verstoß gegen das in den Restaurierungsmaximen aufgestellte Reversibilitätsgebot.

Im Kern wird man aus der epochenübergreifenden Untersuchung zu S. Pietro auf den gegenwärtigen Umgang mit auf uns gekommenen Kircheninnenräumen den hauptsächlichen Grundsatz ziehen müssen, dass – wie dies im Grunde bereits Luigi Manari gefordert hatte – irreversible Zerstörungen der vorgefundenen historischen Schichtungen grundsätzlich zu vermeiden sind. Was unsere Generation aufzugeben entscheidet, ist auch für die kommenden Generationen verloren. Fraglich ist, ob wir hierfür die Vollmacht besitzen.

Allerdings legt die Geschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro gleichzeitig nahe, dass dieser Grundsatz nicht so verstanden werden sollte, dass auf uns gekommene Kircheninnenräume zukünftig nur noch konserviert und nicht mehr in räumlicher Disposition und der künstlerischen Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände verändert werden dürften. Auch diese Fortnutzungspriorität kennen die Übereinkünfte der Restauratoren über den angemessenen Umgang mit auf uns gekommenen Denkmälern. Sie entstammt einer Erfahrung, die sich glücklicherweise bisher nicht in S. Pietro in Perugia manifestiert hat. So ist festzustellen, dass ein älterer Bau in seiner gesamten Existenz unmittelbar als gefährdet zu betrachten ist, wenn er durch die gegenwärtige Generation nicht mehr genutzt wird. Wird etwa eine Kirche nicht mehr regelmäßig besucht und instandgehalten, so kann bereits beispielsweise eine kleinere Schadstelle des Daches zu einem baldigen weitgehenden Verlust der gesamten Bausubstanz führen. Oft reicht schon eine Veränderung des Mikroklimas durch Unterbrechung der Nutzung aus, um einen Bau nachhaltig zu schädigen. Dies ist angesichts zurückgehender Zahlen von Priestern und Kirchenbesuchern bei zahlreichen Peruginer Kirchen derzeit ein akutes Problem, dem nur durch den Einsatz einzelner Freiwilliger begegnet werden kann, die die zahlreichen derzeit unbenutzten Kirchen und Kapellen regelmäßig visitieren und dabei gefährliche Schäden frühzeitig erkennen und anzeigen. Allerdings ist dieses Konstrukt, bei dem für einzelne schon aus kunsthistorischer Sicht äußerst erhaltenswerte Gebäude keinerlei aktuelle Nutzungsperspektive mehr vorliegt, außerordentlich prekär. Ein Blick auf die römischen Altertümer zeigt, wie ein mögliches Resultat nach Ablauf eines langen Zeitraums aussehen kann: So sind hier die meisten Gebäude verloren, für die nicht in späteren Zeiten neue Nutzungskonzepte gefunden worden sind. Erhalten haben sich dagegen vor allem jene Bauten, die in späteren Zeiten etwa als Kirchen fortgenutzt wurden; zu ihnen gehört mit dem zu der Kirche S. Maria ad Martyres umgewidmeten Pantheon sogar das wohl besterhaltene römisch-antike Gebäude.⁴⁵⁰³ Bei einigen der durch kontinuierliche Nachnutzung erhaltenen römisch-antiken Bauten wie etwa dem Marcellus-Theater waren die im Zuge späterer Umnutzungen erfolgenden Eingriffe in die Bausubstanz zwar erheblich (Abb. 1587); in der Rückschau müssen diese Transformationen jedoch auch jenen, die allein an antiker Bausubstanz und nicht etwa späteren historischen Schichtungen interessiert sind, als höchst legitim

4503 Zur nachantiken Geschichte des Pantheons vgl. Touring Club Italiano 2012f, S. 425–427.

erscheinen, da ohne sie wohl ein Totalverlust des antiken Baus zu verzeichnen wäre.⁴⁵⁰⁴

Eingriffe in den vorgefundenen Bestand eines Kircheninnenraums erscheinen also vor allem dann legitim, wenn sich hierdurch eine fortbestehende Nutzung für den Kircheninnenraum sichern lässt. Fraglich ist jedoch, unter welchen Umständen und bis zu welchem Grad Eingriffe in die vorgefundene Substanz als zulässig erscheinen sollen. Im Folgenden sollen die entsprechenden Kriterien nun aus der hier betrachteten Geschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro entwickelt werden.

Dies betrifft zunächst Eingriffe, mit denen die räumliche Disposition und die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände an veränderte liturgische und sonstige religiöse Praktiken angepasst werden sollen. Wenn dies geschieht, sollte jedoch wie in S. Pietro in den Jahrhunderten zuvor weiterhin das Ziel verfolgt werden, für die funktional bedingten Ausstattungsveränderungen auch eine ästhetisch befriedigende, ja künstlerisch-qualitativ möglichst hochwertige Lösung zu finden. Dies war im Falle der hier zentralgestellten Kirche etwa an jener Stelle nicht der Fall, wo man im Zuge der nachkonziliaren Liturgiereform, die den Priestern den Messvollzug *versus populum* ermöglichte, den Stipes und die Mensa vom hinteren Altaraufbau löste, ohne die dort so entstehende freie Fläche künstlerisch durchzubilden. So wurde diese lediglich mit einer in der Materialverwendung der Umgebung angepassten *Pietradura*-Gestaltung versehen, die in ihrer Eintönigkeit gegenüber der künstlerischen Durchbildung des oberen und des rückwärtigen Bereichs des hinteren Altaraufbaus von der formal-künstlerischen Gestaltung her nicht zu bestehen vermag (Abb. 432 und 485).⁴⁵⁰⁵

Die hier eingeforderte ästhetische Durchbildung einer neu geschaffenen bzw. überarbeiteten Ausstattung sollte allerdings, wie bei den bis zum 19. Jahrhundert durchgeführten Kirchenumgestaltungen in S. Pietro, aus einer tiefgehenden Analyse des Vorbestands heraus entwickelt und vorgefundene Ausstattungselemente nach Möglichkeit wiederverwendet werden. Dabei sollte die vorgefundene Substanz – in Anlehnung an das Minimalitätsgebot – grundsätzlich möglichst behutsam behandelt werden. Eher schwere Eingriffe erscheinen allerdings dann zulässig, wenn die aktuellen Nutzungsanforderungen sie erforderlich machen, die künstlerische Qualität und historische Bedeutung der zu verändernden Substanz niedrig und die künstlerische Qualität der neu einzubringenden Ausstattungsstücke hoch ist.

Fasst man nun – anders als in der vorliegenden Untersuchung bisher geschehen – den Begriff des Nutzungserfordernisses weit und bezieht ihn nicht nur auf die Ausgestaltung der zum adäquaten Vollzug etwa von kirchlichen Liturgien erforderlichen Einrichtungsgegenstände und ihrer räumlichen Disponierung, sondern vielmehr im übergreifenden Sinne auf den gesamten Kircheninnenraum, der für

4504 Vgl. zur nachantiken Geschichte des Marcellus-Theaters und den Umnutzungen als Adelsresidenz der Pierloni, Savelli und der Orsini sowie Baldassare Peruzzi als Architekten des in und über dem antiken Theater errichteten Renaissancepalasts Henze, et al. 1994, S. 120 f. und Touring Club Italiano 2012f, S. 494 f.

4505 Vgl. zur vom Zweiten Vatikanischen Konzil eingeleiteten Liturgiereform Klöckener und Kranemann 2002, S. 751–1080.

diese religiösen Praktiken einen geeigneten Rahmen darstellt, so kann sich auch eine Umgestaltungsmaßnahme, deren Ziel primär eine Anpassung des ästhetischen Erscheinungsbilds des Kircheninneren an aktuelle Geschmacksvorstellungen bildet, letztlich aus religionspraktischen Nutzungserfordernissen ergeben. So wäre es schon aus Gründen der Sicherstellung einer fortdauernden Nutzung des Kircheninneren ratsam, etwa einer Kirchengemeinde zu erlauben, sich das Gotteshaus, in dem es regelmäßig zelebriert, in gewissen Abständen erneut zu eigen zu machen und auf diese Weise lebendig zu halten. Eine solche Vorgehensweise hatten die jeweiligen Protagonisten über Jahrhunderte in S. Pietro für legitim gehalten, und erst Luigi Manari hatte jegliche stilistische Fortbildung eines im Zuge früherer Ausstattungskampagnen ästhetisch-künstlerisch durchgebildeten Kircheninneren für unzulässig empfunden. Würde man seinem Diktum weiter folgen, bestünde die Gefahr, dass gegenwärtige Generationen die Gebäude nicht mehr als zwar aus der Vergangenheit stammende, aber weiter lebendige und für die Gegenwart bedeutungsvolle Gebäude erfahren, deren weitere Nutzung und Erhaltung geboten erscheint. Vielmehr könnte ihnen ein derartiger Kircheninnenraum für den Vollzug von Andacht und Liturgie möglicherweise als zu altbacken und verstaubt erscheinen.

Man wird an eine derartige stilistische Fortbildung des Kircheninnenraums allerdings deutlich strengere Maßstäbe anlegen müssen als an eine Kirchenumgestaltung, mit der ein Innenraum unmittelbar an veränderte religionspraktische Nutzungserfordernisse angepasst wird. So wird man bei der Überformung früherer Ausstattungsschichten einfordern müssen, dass die zu überformenden Ausstattungsteile von noch geringerem historischem und künstlerischem Wert und die neu geschaffenen Dekorationen und Einrichtungsgegenstände künstlerisch noch überzeugender ausgearbeitet sind, um einen Eingriff für zulässig zu halten. Weiterhin wird man jegliche Zerstörungen für illegitim halten müssen, die sich auch durch eine substanzerhaltende Überformung hätten erreichen lassen, und weiterhin wird man auch fordern müssen, dass die neu geschaffene Ausstattung aus einer sorgfältigen Analyse des Vorbestands heraus entwickelt wird und das Vorgefundene quasi weiterdenkt.

Auch die Frage der Legitimität sonstiger Kirchenumgestaltungen, bei denen die räumliche Disposition und die künstlerische Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände aus anderen Gründen als den sich wandelnden religionspraktischen Erfordernissen verändert werden soll, lässt sich aus der Perspektive der unterschiedlichen vorhandenen Nutzungsformen des Kircheninnenraums beantworten, wobei ein prioritäres Ziel immer die Gewährleistung einer fortdauernden lebendigen Nutzung des Innenraums darstellen sollte. Solche Umgestaltungen können eine Mischnutzung aus profaner bzw. außerreligiöser Bespielung und der Fortdauer der religiösen (d. h. insbesondere liturgischen und andachtsbezogenen) Nutzung bedeuten, aber auch eine vollständige Profanierung der Kirche.

Teilweise vollzieht sich eine solche Kirchenumnutzung in einem willentlichen Akt, bei dem eine Kirchenumnutzung beispielsweise in eine Bibliothek oder eine Veranstaltungshalle bewusst geplant wird. In diesem Fall ist an die die Umnutzung begleitenden Umgestaltungsmaßnahmen ein ähnlicher Maßstab anzulegen

wie bei den bisher genannten, primär religiös motivierten Transformationen: Je bedeutender die vorgefundene Schicht in kunsthistorischer oder historischer oder noch allgemein gesprochen kultureller Perspektive ist, umso weniger Eingriffe wird man tolerieren. Die neu eingebrachten Teile werden zur Ermöglichung der neuen Nutzung notwendig sein müssen und geeignet sein, diese zu ermöglichen. Außerdem werden sie künstlerisch hochwertig sein und auf einer tiefen Auseinandersetzung mit dem Vorbestand heraus basieren müssen. Besonders bei profanen Umnutzungen wird darauf zu achten sein, dass eine schützenswerte Qualität die vorgefundene Raumerfahrung des historischen Baus ist – es werden also baulich-formale Lösungen zu fordern sein, die die ursprüngliche, in kaum einem anderen Raum als einer Kirche erfahrbare Erfahrung eines großen Innenraums bewahren.

Gerade wenn es sich allerdings um eine Mischnutzung durch eine verkleinerte Gemeinde und profane Nutzungen etwa durch das umgebende Quartier handelt, wird man außerdem noch einmal die Forderung nach einer hohen baulichen Qualität etwaiger Umgestaltungen betonen müssen: So ließe sich durch besonders gut durchgeführte Umgestaltungsmaßnahmen der Kircheninnenraum auch für die lebendige Nutzung durch eine Öffentlichkeit (wieder) interessant machen, die sich inzwischen von der Kirche entfernt hat. Dass sich schon durch die relativ minimale Intervention einer künstlerisch herausragenden Lichtinstallation das Interesse der breiten Öffentlichkeit an einem Kircheninnenraum wecken lässt, zeigt etwa das Beispiel der Umgestaltung der Kapelle auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin durch James Turrell (Abb. 1588). Vielleicht könnten auf diese Weise in Zukunft zahlreiche Kirchenbauten und die ihn benutzenden religiösen und profanen Gemeinschaften profitieren und sich dabei gegenseitig befruchten.

Oft wird es dabei darum gehen, wenigstens Teile der ursprünglichen Möblierung zu entfernen, weil die traditionellen Kirchenbänke Mischnutzungen oder profanen Innenraumnutzungen zumeist im Wortsinne im Wege stehen. Eine oft gewählte, Reversibilität versprechende Lösung ist dabei die Einlagerung der Bänke. Oft verlieren diese aber über die Zeit ihre Wertschätzung, oder es kann gar nicht erst ein angemessenes Lager für diese raumgreifenden Möbel gefunden werden. Fraglich wäre dann, ob es daher nicht im Sinne der in S. Pietro immer wieder geübten Praxis einer Weiterverwendung vorbestehender Ausstattungsteile als besonders glückliche Lösung empfunden werden sollte, wenn etwa – wie in der Westerkerk in Utrecht geschehen – die Kirchenbänke als Baumaterial für das nun im Kircheninnenraum eingerichtete Bunk Hotel verwendet werden (Abb. 1589 f.).⁴⁵⁰⁶

An anderen Stellen handelt es sich bei solchen (teil-)profanen Umnutzungen allerdings um einen eher schleichenden Prozess. In S. Pietro hat die religiös-praktische Nutzung des Kircheninnenraums gegenüber anderen Nutzungsformen in der jüngeren Zeit beispielsweise deutlich abgenommen. Zwar besteht die Mönchsgemeinschaft fort, sodass tatsächlich im Kern in Bezug auf die religiös-praktische

4506 Vgl. zur umgebauten Westerkerk <https://bunkhotels.com/utrecht/de/> (Zugriff am 13. November 2021). Ich danke Dr. Alice Gut von der Ontwikkelorganisatie Ruimte der Gemeinde Utrecht für diesen Hinweis.

Nutzung des Kircheninnenraums eine Kontinuität zurück bis zur ursprünglichen Errichtung der Kirche im 10. Jahrhundert besteht. Allerdings ist die Gemeinschaft auf vier Mönche geschrumpft. Ein Stundengebet wird hier ohnehin nicht mehr abgehalten; die liturgische Bespielung beschränkt sich auf mehrfach am Tag und in der Woche abgehaltene Messen. Dabei ist häufig nur ein sehr kleiner Personenkreis anwesend, was darin begründet liegt, dass S. Pietro keine Pfarrfunktion besitzt. Die Kirche ist aber auch weiterhin Kultort für Gläubige, die hier zumindest sonntags regelmäßig an Messen teilnehmen und zumeist im hinteren Kirchenbereich und an den Seitenaltären Andacht halten. Außerdem ist S. Pietro aufgrund seines ästhetisch äußerst ansprechend gestalteten Kircheninneren ein häufiger Ort für die Abhaltung von kirchlichen Hochzeiten und Beerdigungen.

Demgegenüber hat der – in S. Pietro bereits seit Jahrhunderten bestehende! – Zweck des Kircheninneren als Ziel des Kunstgenusses und der Kunstkritik sowie der sonstigen (kunst-)historischen Forschung gegenüber der religiös-praktischen Nutzung ein weitaus stärkeres Gewicht erlangt, wobei in jüngerer Zeit außerdem noch die regelmäßige Aufführung von Konzerten hinzugetreten ist. Dies drückt sich auch in der Tatsache aus, dass S. Pietro sich seit Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr in der Trägerschaft der Mönche, sondern vielmehr einer Stiftung befindet, die neben dem Betrieb der landwirtschaftlichen Fakultät der Universität Perugia in den Klostergebäuden vor allem für die Erhaltung und Erforschung des Klosters S. Pietro einschließlich seiner Klosterkirche verantwortlich ist. Ähnliche Gewichtsverschiebungen haben sich auch in anderen italienischen Kirchen ergeben, wobei allerdings eine große Zahl von Kirchen auch weiterhin deutlich stärker religionspraktisch und liturgisch genutzt wird als S. Pietro in Perugia, während andere Kircheninnenräume nur noch zu profanen Zwecken und dabei insbesondere mit dem Ziel des Kunstgenusses besucht werden.

Zu berücksichtigen ist bei dieser Entwicklung zumindest mit Bezug auf katholische Kirchen im Übrigen auch ein kirchenrechtliches Problem. So bildet eine nach dem Codex Iuris Canonici von 1983 „ein heiliges, für den Gottesdienst bestimmtes Gebäude“ (Can. 1214).⁴⁵⁰⁷ Diese – auf evangelischer nicht ohne Weiteres geteilte – Auffassung vom Kircheninnenraum als Sakralraum schließt die gleichzeitige Nutzung für profane Zwecke eigentlich aus: „An einem heiligen Ort darf nur das zugelassen werden, was der Ausübung oder Förderung von Gottesdienst, Frömmigkeit und Gottesverehrung dient, und ist das verboten, was mit der Heiligkeit des Ortes unvereinbar ist“ (Can. 1210).⁴⁵⁰⁸ Strenggenommen dürfte eine

4507 „Ecclesiae nomine intellegitur aedes sacra divino cultui destinata, ad quam fidelibus ius est adeundi ad divinum cultum praesertim publice exercendum“, CIC 1983, Can. 1214, zit. nach https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/latin/documents/cic_liberIV_la.html (Zugriff am 7. Mai 2022); Übersetzung nach https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/deu/documents/cic_libro4_cann1214-1222_ge.html (Zugriff am 7. Mai 2022).

4508 „In loco sacra ea tantum admittantur quae cultui, pietati, religioni exercendis vel promovendis inserviunt, ac vetatur quidquid a loci sanctitate absonum sit. Ordinarius vero per modum actus alios usus, sanctitati tamen loci non contrarios, permittere potest“, CIC 1983, Can. 1210, zit. nach <https://www.vatican.va/archive/cod-iuris->

nicht nach Can. 1222 wieder entweihte Kirche also nicht gleichzeitig für profane Ausstellungen, Konzerte, Kulturveranstaltungen genutzt werden. Dabei bleibt unklar, ob davon auch die Nutzung der Kirche selbst als Museum umfasst ist, da man einer solchen Musealisierung ja zumindest teilweise aufgrund der zur Schau gestellten sakralen Inhalte Frömmigkeit und Gottesverehrung zubilligen mag. In der Praxis bedeutet dies, dass katholische Kirchen bei einer Nutzungserweiterung in der Regel physisch aufgeteilt werden in einen entweihten, profanen Teil und einen weiter ausschließlich als Sakralraum genutzten Teil – die Auswirkungen auf einen katholischen Kircheninnenraum im Falle seiner Teilumnutzung greifen also fundamental in die ursprüngliche Raumwirkung ein. Allerdings sieht Can. 1210 auch eine – freilich ausdrücklich zu erklärende – Ausnahmeregelung vor, die das Nebeneinanderbestehen sakraler und profaner Zwecke in einem einzigen Raum erlaubt: „Der Ordinarius kann aber im Einzelfall einen anderen, der Heiligkeit des Ortes jedoch nicht entgegenstehenden Gebrauch gestatten.“⁴⁵⁰⁹

Wenn also mittlerweile der Hauptzweck von S. Pietro und vielen anderen italienischen Kirchen ein quasi musealer ist, bei dem die fortdauernde Lebendigkeit des Baus dadurch bewirkt wird, dass Menschen ihn regelmäßig zur Betrachtung der aus früheren Epochen stammenden Kunsterzeugnisse besuchen, so müsste man aus dieser Nutzungsform in der Tat für den zukünftigen Umgang mit diesen Kircheninnenräumen ableiten, dass die künstlerische Gestaltung von dessen Raumhülle und Einrichtungsgegenständen primär zu konservieren und nicht etwa überformend oder sogar substanzerstörend fortzuentwickeln ist. Auch in einem Bau, der gegenüber anderen Funktionen vor allem jene als kunsthistorisches bzw. historisches Museum besitzt, ist eine stilistische Fortentwicklung des Kircheninneren jedoch weiterhin denkbar; nur sollten diese Eingriffe noch punktueller und substanzschonender und mit einer noch deutlicheren Aufmerksamkeit für die Reversibilität der Maßnahmen erfolgen, als man dies in Bezug auf religionspraktische Nutzungsformen ohnehin schon einfordern wird.

Insgesamt ist zu berücksichtigen, dass die (teilweise) Musealisierung zahlreicher italienischer Kirchen, die, wie nicht zuletzt die Kirche S. Pietro in Perugia zeigt, in vielen Bauten bereits seit Jahrhunderten besteht, in jüngerer Zeit angesichts schrumpfender Zahlen von Priestern und gläubigen Kirchenbesuchern jedoch stark zugenommen hat, zwar einerseits eine fortdauernde Nutzungsform darstellt, die zunächst einmal den Substanzerhalt der betroffenen Kirchen garantiert. Andererseits ist diese spezifische Nutzungsform mit Blick auf ihre bestandserhaltende Wirkung eine äußerst prekäre Lösung, da ihre Grundlage letztlich allein durch das historische und kunsthistorische Interesse ihrer potentiellen und tatsächlichen Besucher gebildet wird, dessen Fortdauer durch beständige aktive kunsthistorische und historische Bildungsarbeit gewährleistet werden muss. Nicht zuletzt deshalb

[canonici/latin/documents/cic_liberIV_la.html](https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/lat/documents/cic_liberIV_la.html) (Zugriff am 7. Mai 2022). Übersetzung nach https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/deu/documents/cic_libro4_cann1205-1213_ge.html (Zugriff am 7. Mai 2022).

4509 Zu Can. 1210 s. Fn. **4508**. Zur Praxis der Nutzungserweiterung in katholischen und evangelischen Kirchen s. Fisch 2007, S. 35–37.

stellt das italienische Denkmalpflegerecht ja der Restaurierung auch die „Aufwertung“ („valorizzazione“) an die Seite, womit alle Maßnahmen gemeint sind, die die Monumente der Bevölkerung infrastrukturell und edukativ erschließen. Damit soll an dieser Stelle ausdrücklich nicht einer Förderung von „Event“-orientiertem Massentourismus das Wort geredet werden, der ohnehin die betroffenen Bauten oft stärker gefährdet als erhält. Doch wird man in breiteren Bevölkerungsschichten auch weiterhin aktiv vermitteln müssen, welchen künstlerischen und historischen Wert von auf uns gekommenen Kirchenbauten besitzen und welche existentielle Erfahrungen sich bei der Begegnung mit derartigen Bauobjekten machen lassen, die durch Beiträge aus unterschiedlichen Epochen der Vergangenheit gebildet worden sind und gegenwärtig weiter fortgebildet werden. Wenn nämlich in breitesten Schichten der Sinn dafür verlorengehen sollte, dass die auf uns gekommenen Kirchen Orte sind, an denen sich außerordentliche identitätsbildende kunsthistorische und historische Erfahrungen machen lassen, die für uns als gegenwärtig lebende Menschen einen unvergleichlichen und unmittelbar wirksamen Wert besitzen, dann werden solche Kirchenbauten, die primär nur noch als Museum genutzt werden, irgendwann einmal als nutzlos betrachtet werden. Dies aber würde dann sehr schnell die Gefahr eines Totalverlusts bergen.

XV.5 Epilog

Seit dem Abschluss des vorliegenden Werks im Jahr 2020 und der Drucklegung im Jahr 2023 sind in S. Pietro zahlreiche weitere Transformationen unternommen worden.

So wurde im Langhaus von S. Pietro ein neues Beleuchtungssystem installiert, das den Christuszyklus von Antonio Vassilacchi hervorragend ausleuchtet. Erstmals seit ihrer Anbringung dürften die Bilder damit in ihrer eigentlichen leuchtenden Strahlkraft zu sehen sein, sodass diese nun nicht mehr als dunkle Flächen mit der umgebenden hellen Freskomalerei kontrastieren (Abb. 177a, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 197, 199, 200). Mit den Mitteln moderner LED-Beleuchtung ist damit erstmals die seit ihrer Anbringung bestehende und oben beschriebene Problematik ausgeglichen worden, dass die Bilder an die Stelle des eigentlich Licht schaffenden Obergadens gesetzt worden sind, was einerseits zu einer starken Verdunklung des Langhauses, zum anderen im Falle der drei neu geschaffenen Fenster im nördlichen Seitenschiff zu Gegenlicht-Situationen geführt hatte. Die kaum sichtbaren technischen Eingriffe unterstützen sowohl die Funktion der Kirche als Ort der Kunstbetrachtung als auch als Ort des feierlichen Gottesdienstes.

Des Weiteren wurden sämtliche Schäden an der farblichen Fassung der Seitenschiffe und der Querhausarme durch eine rekonstruierende Restaurierung ausgebessert und kaschiert (Abb. 253a, 288a, 334a–334c). Dies geschah auch an den stark beschädigten Seitenwänden der Cappella Vibi (Abb. 778–779), in deren

Zuge auch die überaus nüchterne und in Massenfertigung hergestellte Tür zum angrenzenden Waschraum zumindest farblich kaschiert wurde.

Eine Restaurierung erfuhren auch jene hölzernen Engelsfiguren des Giampietro Zuccari, die bisher die seitlichen Zugänge zum Chorgestühl flankiert hatten. Im Anschluss an die Restaurierung wurden die Figuren in der Sakramentskapelle im Rahmen einer kleinen Ausstellung präsentiert (Abb. 591a–591d; 809a).

Ein weiterer Eingriff diente vor allem dem kunsthistorischen Forschungsinteresse: So wurden an der Südwand der Sakristei zwei verkleinerte Kopien von Peruginos Propheten-Tondi von Pietro Savorelli abgenommen, die dort seit 1820 jene Lücken kaschierten, die durch die Requirierung weiter Teile von Peruginos Predellentafeln entstanden waren (Abb. 901 und 905–905c). Zum Vorschein kamen so stark beschädigte Fresken mit biblischen Szenen, die wohl von Silla Piccinini stammen. Savorellis Bilder wurden in die Galleria dei tesori d'arte di S. Pietro verbracht, haben dort aber noch keine definitive Anbringung erfahren (Abb. 932af.).

Rein praktischen Erwägungen dient die vor dem Hauptportal angebrachte, in ihrer Praktikabilität zu den aufwendigen Holzflügeln stark kontrastierende Tür (Abb. 44a). Sie dient rein praktischen Erwägungen und soll in den Wintermonaten kalten Luftzug im Kircheninneren vermeiden.

Besonders interessant ist das Vorgehen bei der räumlichen Ausstattung der Cappella Ranieri: So wird hier auch weiterhin beständig das Altarbild und die Dekoration ausgetauscht (Abb. 751a und 751b).

Das Jahr 2023 lenkte als 500. Todesjahr Peruginos erneut die Aufmerksamkeit auf dessen Werke in und für das Kloster S. Pietro in Perugia. So wurde das seinem Umkreis zugeschriebene Bild Jesu und Johannes des Täufers als Kinder für eine Ausstellung entliehen (Abb. 914a). Außerdem findet ab September in der Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro eine Ausstellung statt, in deren Zentrum eine virtuelle Rekonstruktion von Peruginos Altarwerk steht. Aus diesem Anlass sind auch die drei Christustafeln der Predella, die nun im Musée des Beaux-Arts in Rouen verwahrt werden und die drei Predellentafeln aus den Musei Vaticani erstmals in S. Pietro in Perugia zurückgekehrt. Erstmals wurden so auf Initiative von Laura Teza für die Ausstellung sämtliche Predellentafeln von Peruginos Altarwerk wieder vereint.

Weitere Arbeiten sind geplant: So soll eine Restaurierung des durch einen Wassereinbruch teilweise beschädigten Ordensbaums des Antonio Vassilacchi an der inneren Eingangswand von S. Pietro erfolgen. Außerdem ist geplant, die Erneuerung des Beleuchtungssystems auch auf die Seitenschiffe auszudehnen und eventuell auch das Kultbild des Lo Spagna in der Sakramentskapelle wieder mit dem Rahmenbild von Jean-Baptiste Wicar zu versehen (Abb. 808).

Es wird also erneut deutlich: Die Innenraumgeschichte von S. Pietro ist noch lang nicht an ihr Ende gekommen; vielmehr wird auch in Zukunft jede Generation ein weiteres Kapitel hinzufügen. Dabei sei allen Akteuren eine glückliche Hand bei den zu treffenden Entscheidungen gewünscht!







ANHANG

Quellentranskripte

Abkürzungsverzeichnis

Zeitleiste

Bibliographie

Zum Autor

**Dokument 1: Gregorius Magnus, Sancti Gregorii Papae
Dialogorum Libri IV de vita et miraculis patrum italicorum et de
aeternitate animarum, Dialogus [= liber] III, Caput XIII,
De Herculano Perusinae civitatis episcopo (verf. im 6. Jh., ed. 1896)**

[Sp. 241A] [...] Nuper quoque Floridus venerabilis vitae episcopus [241B] narravit quoddam memorabile valde miraculum, dicens: Vir sanctissimus Herculanus nutritor meus, Perusinae civitatis episcopus fuit, ex conversatione monasterii ad sacerdotalis ordinis gratiam deductus. Totilae autem perfidi regis temporibus, eandem urbem annis septem continuis Gothorum exercitus obsedit, ex qua multi civium fugerunt, qui famis periculum ferre non poterant. Anno vero septimo nondum finito, obsessam urbem Gothorum exercitus intravit. Tunc comes qui eidem exercitui praeerat, ad regem Totilam nuntios misit, exquirens quid de episcopo vel populo fieri juberet. Cui ille praecepit, dicens: Episcopo prius a vertice usque ad calcaneum corrigiam tolle, et tunc caput ejus amputa; omnem vero populum qui illic inventus est, gladio exstingue. Tunc idem comes venerabilem virum [241C] Herculanium episcopum super urbis murum deductum capite truncavit, ejusque cutem jam mortui a vertice usque ad calcaneum incidit, ut ex ejus corpore corrigia sublata videretur. Moxque corpus illius extra murum projecit. Tunc quidam, humanitatis pietate compulsi, abscissum caput cervici apponentes, cum uno parvulo infante, qui illic exstinctus inventus est juxta murum, corpus episcopi sepulturae tradiderunt. Cumque post eandem caedem die quadragesimo rex Totila jussisset ut cives urbis illius qui quolibet dispersi essent ad eam sine aliqua trepidatione remearent, hi qui prius famem fugerant, vivendi licentia accepta reversi sunt. Sed, cujus vitae eorum episcopus fuerat memores, ubi sepultum esset corpus illius quaesierunt, ut hoc juxta honorem debitum [241D] in Ecclesia beati Petri apostoli humarent. Cumque itum esset ad sepulcrum, effossa terra, invenerunt corpus pueri pariter humati, utpote jam die quadragesimo, tabe corruptum, et vermibus plenum; corpus vero episcopi ac si die eodem esset sepultum. [244A] Et quod est adhuc magna admiratione venerandum, quia ita caput ejus unitum fuerat corpori, ac si nequaquam fuisset abscissum, sic videlicet, ut nulla vestigia sectionis apparent. Cumque hoc et in terga verterent, exquirentes si quod signum vel de

alia monstrari incisione potuisset, ita sanum atque intemeratum omne corpus inventum est, ac si nulla hoc incisio ferri tetigisset.

PETR. Quis non obstupescat talia signa mortuorum, quae fiunt pro exercitatione viventium?

Gregorius Magnus [6. Jh.], Dialogi III 13 ed. PL 77 (1896), Sp. 0244

**Dokument 2: Acta XII Sociorum [e Syria in Umbriam adventorum,]
A scriptore parum apto compilata. Pars Altarea: Ex Cod.
Barberiniano Ms. collato cum Stroziano. Alia Bricitii gesta &
tormenta. Martyrium Herculani (ed. 1719)**

[16.] [...] [Sp. 14D] [...] Eadem vero hora invenit [S. Bricius]¹ Angelum Domini c & beatum Petrum Apostolum in ingressu carceris stantem & dicentem sibi: [ubi visitatus ab Angelo & S. Petro Ap.]² Pax tibi, & victoria ministretur. Prostrernens se S. Bricius ad pedes ejus, osculatus est plantas ipsius, & dixit: Ecce Dominus meus, cujus vestigia de Orienti itenere sum secutus. Tunc erexit eum B. Petrus Apostolus in pedes suos & dixit: [consecratur ab hoc Episcopus,] Esto fortis in doctrina Domini, & doce populum, qui crediturus est Domino: consecravitque eum in ordine pontificatus e, ut per singulas civitates episcopos ordinaret.

[17.] [ab illo autem reducit in locum suum:] Tunc apprehendit eum Angelus Domini, & reduxit in locum suum, ubi antea perduxerat; & dixit: Datus sum tibi custos usque in diem exitus tui; quia per te multi credituri sunt Domino; & amodo ad quadraginta & quinque annos egredieris f de corpore; & [14E] ego veniam & recipiam te in tabernacula æterna: & ablatus est ab oculis ejus. Sanctus autem Bricius, repletus Spiritu sancto, descendit cum populo Christianorum in loco, qui dicitur Marianum, & ædificavit ibi oratorium in nomine sanctæ Dei genitricis & virginis Mariæ & consecravit in eo fontes, [ædificat oratorium in Mariana;] baptizavitque multitudinem populi, & docuit, ut custodirent dies festos Domini [&] Jubileum pascha Domino celebrarent submontana & planitie civitatis. Episcopos ordinavit: Metropoli civitati Spoletinæ Joannem Episcopum consecravit, qui ipse Joannes omnia templa idolorum exterminavit & in suburbana civitatis Spoletinæ in subsidio montis ecclesiam B. Petri Apostoli miræ magnitudinis ædificavit, [& Episcopos constituit variis locis.] & Libaniæ civitati Vincentium Episcopum ordinavit, & Viconæ i urbi Scipiodotum Episcopum constituit, sicut eum B. Petrus Apostolus docuit, Perusinæ vero civitati nepotem suum Herculanium Episcopum ordinavit, qui dum episcopatus meruit tenere triumphum, Martyrii palmam invenit.

[18.] Eodem vero tempore perfidus Totila Rex septem annis eandem obsedit civitatem, & fame captivavit eam, [Herculanus, Perusia capta a Totila,] & quid de Herculano Episcopo esset factururus cogitabat. Tunc jussit ei corrigiam, a capite

1 Einfügung von mir.

2 Einfügungen ab hier: Die Marginalien der Originalausgabe.

usque ad calcaneum [14F] decoriari, caput ejus super muros civitatis abscidi, [capite truncatur,] corpusque ejus, ne tumulto traderetur, foras projici. Sed occulte Christiani eum sepelierunt. Qui cum post annum integrum, ejus tumulum Christiani aperirent, cujusdam orbatæ mulieris filius mortuus fuerat, contigit, ut eum in ejus tumulo ponerent: qui dum de corpore Episcopi quod esset factum conspicerent, viderunt corpus Episcopi acsi nulla macula ferri abscissionis in ejus corpore fuisset, [quod corpori denuo unitum invenitur.] & evulsæ corrigiæ nullum vestigium videretur, qui humatum puerum reliquerunt. Die vero altera ejus parentes lugentes, ad sepulcrum venerunt, sicut mos est hominis lugere mortuos suos, [Puer in tumulo ejus reviviscit.] qui aspicientes in tumulum ejus, sanum & incolumem extra sepulcrum puerum invenerunt, nec putrescere membra corpusculi pueri, juxta membra potuerunt Episcopi, pro mortuo, quem extra tumulum vivum projecit, ipsius imitatus est virtutem, cujus patibulum [15A] in Calvariæ loco, super feretrum impositum mortuum suscitavit, requievit in Domino septimo Idus Novembris.

AA.SS. Julii I (1719), Sp. 14E–15A

Dokument 3: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1433 (ed. 1939)

Infrascripta sunt que in prefato capitulo fuerunt ordinata per dictos diffinitores.
[...]

Item addatur in ordinacionibus quod patres monasteriorum possint tenere et expendere usque ad unum ducatum sine sciencia alicuius fratris; ab uno autem ducato usque ad quinque non possi[n]t tenere aut expendere absque sciencia celerarii aut unius deputatorum; ab inde autem supra non possi[n]t dispensare in elemosinam extra congregacionem [35] sine consensu maioris partis deputatorum, computata voce prioris. Si vero occurrat aliqua notabilis expensa, faciat eam prior cum consensu maioris partis deputatorum, computata voce sua; que notabilis expensa erit secundum facultatem monasterii.

Item in capitulo de fabrica addatur: nec ipsi priores sine consensu maioris partis deputatorum, computata voce prioris.

OCG ed. Leccisotti 1939, 1433, S. 34f.

Dokument 4a: Diario di Antonio di Andrea di Ser Angelo Veghi (verf. 1436, ed. 1888)

Adì 21 di dicembre [1436] in S. Pietro fu levato l'altare grande, che era di fuori della tribuna, e nella medesima ci era il coro, et hanno fatto il coro dove stava l'altare, et in detto altare ci fu trovato in un cofanotto l'ossa di S. Pietro abbate, e sopra il

detto cofanotto vi era una tegola saracinesca, e vi era intagliato: Queste sono gl'ossa di S. Stefano e di S. Pietro.

Diario di Antonio di Andrea di ser Angelo dei Veghi di Porta Sant'Angelo, [15. Jh.] ed. Fabretti 1888, S. 17

Dokument 4b: Cronaca della città di Perugia [Cronaca del „Graziani“, a. 1309–1494 (verf. 1436, kompiliert in der 2. Hälfte des 16. Jh., ed. 1850)

Adì 21 de dicembre [1436], de vienardì, in San Pietro fu levato lo altare grande che era de fuore dalla tribuna, e nella tribuna era el coro, che adesso è fatto el coro dove stava lo altare: dove che nel ditto altare ce fo trovato el corpo de San Pietro Abbate in uno cofanetto, nel quale ce erano ossa; et sopra al ditto cofanetto ce era una tevola saracinesca, nella quale tevola ce erano lettere intagliate che dicevano: „Queste sonno li ossa de Santo Stephano e de Santo Pietro Abbate“. E più ce fo trovato uno canestrello de scarza, che pareva fatto allora, nel quale dentro ce erano pure ossa, ma non ce era scripto de chi se fossero: se stima pure che sieno de alcuni Santi. Ditte cose fuor trovate el dì de San Tomasso Apostolo, e andocce a vedere Monsignore e lo Vescovo nostro e li signori Priori e prelate, e cittadini in quantità, e li monaci de la Observanza de San Benedetto, quali vonno vestite de negro poveramente, como quelli de Monte Morcino. Li quali ossa de San Pietro e de San Stefano, e li altri ossa, allora, in presenza de tutta quella gente, fuoro [sic] messe in uno altare diriecto [sic] al coro, nel mezzo fra le colonde del ditto coro, e de là e de qua le immagine de S. Pietro e de S. Pavolo arlevate.

„Cronaca del Graziani“ [2. H. 16. Jh.] ed. Bonaini 1850, S. 410f.

Dokument 5: Vita des S. Pietro Abate nach SP1 (verf. im 15. Jh.; „Vita A“)

[23^r] Incipit victa sancti petri abbatis perusine civitatis.

Temporibus imperatoris secundi scilicet octonis fuit quidam vir egregie venerabilis que vite petrus nomine ex perusino comitatu. et ex agellione videlicet pago. qui sex fere milibus procul a perusina civitate nobili ortus prosapia, dei per omnia plenus gratia. Qui a primevo sue etatis tempore iustitie callem ingrediens, deo devotum pectus gerebat. Denique cum solummodo sex annorum esset †tollentibus†³ parentibus licteras cepit discere, scholarum utpote prudens clientulus Quid †multa†⁴

3 Scheint wie „lollentibus“.

4 Vita B: „Quid plura?“

sacris ab infantia erudictus literis col^lum iugo †dominici supposuit servituti†⁵ Quippe non illius ignarus evangelici dicti dicentis: Tollite iugum meum super vos et discite a me qui mitis sum et humilis corde. Iugum [23v] enim meum suave est et ^honus meum leve.

Qui adhuc iuvenculus bonis intentus operibus, electorum videlicet dei sortitus sorte electus est clericus. Et per omnes ec^clesiastici ordinis gradus in sacerdotali ad ultimum dignitate ut verus sacerdos est elevatus. Erat siquidem innocentia prae- dictus, actionis mundicia fulgidus, castitate nitidus, longanimitate spei et operis firmus, obedientia supplex in astutia serpentem, in simplicitate illam que caret felle columbam est imitatus, videlicet sicut dominus suis discipulis inquit: Estote prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbe. Sobrius pudicus providus, perfectum animal novi testamenti oculis ante et retro plenum, quem prospera elevatum, nec adversa unquam fecerunt turbatum. Quippe ad sue mentis additum non mol^lem custodiam ut misibosech⁶ saulis quondam filius posuit, sed robusto virilique discretionis sensu sui pectoris munivit ingressum nec in inguine quippe percuti valuit, †quod†⁷ hunc carnalis non prostravit delectatio In inguine quippe percutitur, ut beatus ait papa gregorius, qui carnis delectatione luxurie que sor- betur voragine. Tota namque virtute aditus est muniendus mentis, ne insidiantes eam aliquando hostes foramine neglecte cogitationis necent. Unde salomon ait: Omni custodia serva cor tuum quoniam ex ipso vita procedit.

Fuit etiam hic beatissimus petrus, vir sanctus helemosinarum virtute praeci- puus omnique caritate plenus sic satagebat ministerium ut marie ad †dominum†⁸ sedentis pedes minime relinqueret desiderium. Fuit etiam hic vir sanctus amabilis deo carus que hominibus, potentum non formidavit aliquando personas delin- quentium, sed asperis inventionibus devios monendo ad gremium quos poterat sancte revocabat ec^clesie: Nec noverat delinquentes palpare sed pung[n]ere. Sicut per salomonem dicitur. [24^r] Verba sapientum quasi stimuli et quasi clavi in altum defixi. Nam tempore, quo supradictus imperator octo siquidem secundus rediens romam suscepta corona perusiam venisset, suique milites multa devastantes ac depredantes, cum provinciales pauperes ac divites afflisis^sent vir domini nullo umquam ter^ritus pavore, increpationis ei talem intulit sermonem dicens: Rex excelsus, o imperator terrenum tibi ad regendum non destruendum comisit reg- num. Tu vero non gubernator es sed potius dis^sipator. Tunc beatus christi con- fessor pauperum pupilorum atque viduarum lacrimis replectus, supradicto octoni imperatori viriliter dixit: Oh miser non vides quanta bona dis^sipari et devastari facis? – Nescis quia red^dicturus es coram summo iudice in die iudicij de omni- bus rationem? Quare iram eius mereberis, cum ante illum districte iudicandus veneris? Tunc adimpletum erit quod dictum est per iob prophetam loquentem

5 Eigentlich „dominice supposuit servitutis“? Vita B: „Dominici sopposuit servitii“.

6 Der Sohn und Nachfolger Sauls heißt in der Vulgata Hisbosech; er dürfte hier gemeint sein.

7 Oder „quia“?

8 Vita B: „ad Domini sedentis pedes“.

de impio, tibi quod similiter adveniet: Divitias quas devoravit evomet et de ventre eius abstrahet illas deus. Quoniam confringens pauperis domum rapuit et non edificavit eam nec satius est venter eius. Denique districtus iudex in iudicio non rapientibus sed de suo nil tribuentibus dicturus est: Exurivi⁹ et non dedistis michi manducare sitivi et non dedistis mihi bibere hospes eram et non collegistis me et reliqua. Pro qua culpa horribilis vox subintonat dicens: Ite maledicti in ignem eternum qui paratus est diabolo et angelis eius. Si igitur o rex tanta pena multatur qui non de suo aliquid pauperibus dedit qua pena inferendus eris, qui alienum et maxime pauperum rapiendo queris. – Quibus verbis imperator prius iratus eum a se egredi precepit. Sed post paululum auditis eius continentijs eum regredi fecit. Indulgentiam ab eo [24v] petiit quam et accepit.

Vir autem sanctus prudenter illum redarguens admonuit qualiter sanctam gubernaret ecclesiam episcopos et presbiteros luxuriantes verbum que dei adulterantes emendaret, Simoniachum et heresim dampnaret populum pie regeret, sceleratos ac noxios iuste iudicans legaliter perderet. Qua admonitione corroboratus imperator de suo illi tribuens abscessit in domino melioratus. Illis vero temporibus episcopus quidam honestus nomine perusinam regebat ecclesiam. Non longe autem a civitate ecclesia sita ad honorem beati petri apostoli fuerat in monte calvario in qua episcopatum priscis fuisse temporibus nonnulli dicunt que a paganis destructa fuerat, eamque sanctus vir recuperare satagebat si supradictus sineret presul. Sed sathane quidam succensi malitia sicut mox¹⁰ est malorum insidiari vite bonorum, iam dictum presulem accusationibus suis contra dei servum concitarunt asserentes eum simulatorem, et episcopi criminatorem.

Quod episcopus prius audiens credidit postmodum vero et suggestionem malorum clericorum id cognoscens fide dictum, eo ad se accersito rogavit ut supradictam studeret rehedificare ecclesiam quam a paganis destructam invenerat. Beatus igitur vir dei gaudio gavisus maximo, omnipotenti deo gratias egit, quoniam congruum tempus ecclesiam rehedificare invenit. Tunc fidem presulis accipiens quod in eodem loco monasterium consecraret accintus fortitudine sancti spiritus, adiuvantibus plurimis religiosis viris una con episcopo praefatam rehedificavit ecclesiam in honore beati petri apostolorum principis. Post haec autem praefactus presul ad summum romanum urbis pontificem dei servum deducens, praedictam ecclesiam cum universis que ipsius ecclesie erant illi commisit ac dono dedit, ut ab illo praesenti tempore in futurum et in sempiternum usque romanus summus pontifex illam defenderet [25r] et regeret; atque abbatem ibi servum suum velle consecraret. Sicque sanctus vir a iohanne tunc sanctissimo romano pontifice regimen huius suscepit loci et ecclesie.

Sed quoniam prolixus interdum fastidium sermo generat totam eius piam vitam nostris promulgatam auribus nostra non explicabit narratio. Non enim volumus nec quidem possumus nisi quod audientium edificatione ea de illo scribere quae novimus ad virtutes sanctitatis eius noster stillus vertat articulum. Igitur

⁹ I. e. „esurivi“.

¹⁰ I. e. „mos“.

postquam monachus et abbas sacratissimus effectus est, mortuus vitijs et concupiscentijs mundi tribulationibus carnem suam ampliori constrinxit afflictione. Quippe cui mundus et qui mortuus fuerat mundo quem ad modum dicit apostolus.¹¹ Nam quanto quis «maius»¹² retributionis gaudium de eternitate colligit, tanto graviora pro illo praefert tormenta. Nam celeste gaudium hic tribulationibus seminatur illic postmodum retributione colligitur hinc nanque per psalmos dicitur:¹³ Euntes ibant et flebant, mittentes semina sua. Hic etenim nostrum ire est illic erit continuum venire. Unde psalmus postquam euntes ibant et flebant dixit, protinus subiunxit. Venientes autem venient portantes manipulos suos. Et qui seminant in lacrimis in gaudio metent. Et apostolus: Si commorimur et convivemus.¹⁴ Et per multas tribulationes oportet nos introire in regnum dei. Igitur hic sanctus pleniter cognoscens hoc, omni tempore vite sue tres per ebdomadas ieiunabat dies. Si quidem ab adipe omni que pinguedine iugiter se abstinuit. Psalmodie vero et orationi incessanter insistens observabat illud quod dicitur: Sine intermissione orate. Vino utebatur modico ne laboris exercitatione succumberet. In diebus vero sancte quadragesime licet omni tempore illam custodierit solummodo aque sumebat potum. Operatus est autem per illum dominus [25v] miraculorum virtutes plurimas, quas illis referrentibus qui ea oculis viderunt novimus.

Miraculum de panibus

Quadam namque die artificibus murum iam dictae sepius ecclesie construentibus panis defuit. Sanctus autem vir profetico repletus spiritus dixit ad eos: Nolite dilectissimi solitudinis anxietate turbari. Adest quippe omnipotens deus qui moysi tempore antiquos patres deserti itinere fessos manna cibavit et in novo post testamento quinque milia virorum quinque panum satiavit cibo. Et tempore gloriosissimi pape gregorij per beatum virum santulum nomine uno pane per decem dies alere dignatus est artifices, quod nobis faciet similiter. Nolite dixit hoc ac protinus in urbem virum ut panes emeret mittit. Qui tres solummodo panes inveniens emptosque deferens redijt. Tunc vir domini oratorium ingressus manibus in celum extensis, fideliter dominum petijt suis ut operarijs opem dignaretur afferre panis. Extimplo ante ecclesie fores ignorati nuntiantur adesse homines cum equis et frumento honestos interrogantes de viro dei cupiebant et enim loqui ei. Gratias omnipotenti deo sanctus vir referrens, ut hoc audivit artifex pavit fratribus que praecipit, ut hoc factum quo usque viveret nulli dicerent. Sed et ex ipsis artificibus unus incaute aliquando gradiens coram viro sancto acacumine parietis qui in altitudinem elevabatur corruit. Sed viri dei munitus precibus nullam pertulit lesionem.

11 Vgl. Gal 6, 14.

12 Hier fehlt ein Komparativ, der mit „graviora“ korrespondiert.

13 Vgl. Ps 125.

14 Vgl. 2 Tim 2, 11.

De columpna

Accidit etiam, ut in edificio basilice columnam erigerent quando ex ea rectortis ac ligaminibus sursum que adiuvantibus elevata vinculis omnibus repente ruptis, lapsum minabatur ad terram corruendi. Jam que spes salutis illius colunpne omnium artificum recesserat. Cum vir dei signo cru[26^r]cis emisso columpnam a terra[m] suspensam immobilem et incorruptam stare fecit.

De molendino

Alio etiam tempore sanctus dei famulus cum juxta tiberis fluvium cum aliquantis moraretur viris qui molendinum in litore ipsius hedificabant fluminis. Subito trabis mire magnitudinis per alveum illius est visa venire fluvii quae interitum praefacto minabatur molendino. Tunc sanctus vir facto crucis signo trabem ab incepto divertit itinere, ne molestiam molendino aut operariis illius inferret aliquam.

De viris in tiberim periclitantibus

Post paucos etiam dies, quidam viri, quoniam alveus¹⁵ praedicti fluminis undis valde excreverat, naviculam ascenderunt ut ex illa parte litoris ad istam in qua vir dei stabat devenire potuisset, sed immensa inundatio fluctuum navicula[m] a recto itinere detorsit. Tunc viri illi usque dei famulum vociferantes ita inquirunt: Famule dei petre nobis orando succurre quia perimus misere. Illico vir sanctus christum invocans, virgam quam in manu tenebat elevavit eisque porrexit factum que est ut navicula quae ante paullulum in praecipitium mergebatur, beati viri praecepto, ad salutare litus deducta sospites et incolumes suos deposuit viros.

De electuario

Aliud quoque miraculum ab eo factum, viris fidelibus et veridicis narrantibus agnovimus, quod hic fideliter cum reliquis scribentes †ponimus†.¹⁶ Supradictus namque episcopus pisdem¹⁷ illi adriani electuario¹⁸ plenum quadam die ad servandum dederat. Sed ipse misericordia plenus, caritate replectus: amore et pavore regis eterni debilibus et infirmis illud totum expenderat. Post multos autem [26v] dies presul illud requirens, ut cognovit quod vir sanctus hoc totum egris concesserat,

15 Das erste *u* in *alveus* von zweiter Hand gestrichen.

16 Oder „ponunt“? Der letzte Buchstabe allerdings vielleicht kein *t*, sondern eine Ligatur, die hier nicht aufgelöst werden kann, davor nur fünf Hasten, was allerdings gegen *-nun-* spricht.

17 I. e. *pyxidem* (hier masc.).

18 Das *electuarium Adriani* war offenbar eine Medizin und ein Gegengift.

nimis iratus †misit ne†¹⁹ commendatum redderet electuarium. Tunc vir beatissimus ingressus oratorium omnipotentem rogavit deum, quatinus electuarium quod pro suo amore afflictis expenderat divina dignaretur virtus reddere, qualiter episcopi animum turbatum posset habere placatum. Cumque potest paululum oratione conplecta pisidem aperuisse invenit illam multo meliori plenam quam ante fuisset electuario. Confestim igitur sanctus vir magno replectus gaudio deo gratias referens episcopo illud clam per nuntium misit. Episcopus vero ut illud vidit satis miratus ad dei veniens virum diligenter investigans querit unde praedictum electuarium prius expensum tunc tam reciperet perfectum. Vir autem domini occultare cupiens, sed minime valens miraculum ad pedes eius procidens rogatus est ut numquam ulli palam factum faceret quousque in hac viveret vita. Quoniam rex inquit omnipotens sicut bonifacio Ferentine ecclesie presuli duodecim quondam quos simili modo pauperibus expenderat bisantios ita et illi fecerat de electuario.²⁰

De monacho inobediente

Quadam etiam die hospites ad monasterii portam venerunt et elemosinam quesierunt tunc vir dei acersito celerario precepit dicens: Frater hospitibus helemosinam ne tardes dare sed vade tribue illis vinum atque panem si habes. Ille autem protinus fallaciter negans dixit se panes minime habere. Vir autem sanctus per spiritum illius cognoscens mendatium celerarium ingressus quinque tamen panes in archa[m] invenit quos pro inobedientia illis canibus proici praecepit. Quos canes ut viderunt concurrentes et odorantes eos omni modo procul que fugientes intactos reliquerunt. Quod vir per[27^r]pendens panes collegit frangens que pauperibus dedit, monachum que fallentem et inobedientem vehementer increpavit regulari que disciplina flagellavit. Confestim igitur ante cenobii fores quidam a quadam nobili missus femina venit qui triginta panes et alia enxenia sancto viro fratribus que retulit.

De latronibus condempnatis

Sed et aliud maximum veridicis referentibus viris illum fecisse cognovimus miraculum quod minime filendum arbitramur illis itaque temporibus quidam theodonicus comes a rege fuerat missus, ut iuste et legaliter terram regeret iudicans que constringeret impios que penis affligeret atque perimeret. Qui regi parens per omnia scelestos bene et viriliter noverat corrigere latrones quoque numquam patiebatur vivere. Sed tali deprehensos crimine furcarum faciebat susspensos affligere. Die autem quadam duo deprehensi sunt viri tali facinore iniqui quos praedictus comes legatos, mox supradicto praecepit dampnari supplicio. Sed vir sanctus valde pro

¹⁹ Unverständlich. Zu erwarten wäre das Gegenteil, etwa *iussit ut*. Oder wie in der Vita B „misitique“?

²⁰ Vgl. Greg. *dial.* 1, 9. *Bisantii* sind Goldmünzen.

eis comitem interpellans ut non eos penaliter perderet, sed potius illis vitam concederet: Audivit hoc minime posse fieri. Interea oceano iam rapiente die occasus inconbebat solis. Ideoque sententia illis mortis insequenti est protelata mane. Sanctus autem vir illos ad custodiendum mane usque querit: Tunc comes iussit ut secundum illius velle illi darentur ad custodiendum, tali siquidem pacto ut illos si perderet mortem quam ipsi debebant, suo subbiret corpore. Quos vir sanctus eo tenore suscipiens suum illos ad hospitium usque deduxit, satisque admonens, ut a tanta cessarent nequitia pavit vestivit liberos que nocte abire permisit.

Mane autem facto missum illi a praedicto comite est ut [27v] commissos repraesentaret ac redderet. Sin alias condictam penam quam illi debebant[ur] suo subbiret corpore: Omnes autem noti viri dei territi atque pro tali *fle[n]te[n]s* sententia[m] una cum illo ad curiam accesserunt, comitem que nimis turbatum adversus dei virum invenerunt. Minabatur etenim mortem illi pro dimissis latronibus. Sed cum multorum dictis comperisset quod per illum dominus virtutes plurimas egisset ita ut inter cetera virtutum insignia si sanctae crucis signo aliquando panem benediceret, nullatenus canes hunc possent contingere. Quod comes audiens, dixit illum mortis sententiam non posse evadere nisi hoc suis oculis se vidente ageret. Sed cum viro dei hoc relatum esset ait: Ego ob hoc deum minime temptabo. Quia scriptum est: Non temptabis dominum deum tuum. In manibus eius sum qualiter illi placet circa servum sui operetur. Tunc fideles et amatores viri dei cum comite simul illo nesciente mensam parari fecerunt panes super eam posuerunt die que servum ut benediceret rogaverunt. Data autem a beato dei viro benedictione, panes illico canibus proiecerunt, ut conprobarent quantis virtutum meritis servum suum dominus decoraret. Confestim igitur ut canes proiectos viderunt panes concurrunt et odorantes illos intactos dimiserunt, Longeque ululantes abierunt. Quod factum comes con vidisset, maxima deinceps eum veneratus est admiratione.

De muliere partus dolorem patiente: –

Accidit etiam ut die quadam causa monasterij et obedientia fratrum cum per quandam incederet viam mulier quedam iusta²¹ iter illud paupercula degens hospicio, partus dolore periclitans voces mittebat eximias: sed vir domini pietate [28r] commotus, sancte crucis facto signo super domum eius feminam a passionis illius liberavit supplicio.

Aliud miraculum de pluvia –

Alio quoque tempore apostolorum Petri et Pauli ad limina cum pergeret multi viri utriusque sexus et etatis, pro nimia illius sanctitatis benignitate et hospitalitate, sanctum comitabantur virum. Pluviarum vero tunc grandis immensitas aere in nubibus

collecto eruperat, sed miro illius nutu qui facit magna et inenarrabilia per totam viam unde vir domini cum se sequentibus ibat usque ad supradicta apostolorum limina, una quidem pluvie gutta quamquam ex utroque latere procellosa valde inundatio inconberet minime cecidit. Sicut temporibus papæ gregorii cerbonio populoniensi episcopo et fulgentio utriculensi accidisse legimus.²²

Haec et alia plura et maiora, vir sanctissimus petrus abbas praeclarissimus faciens miracula, Ante duodecimum sui obitus diem, vigilia apostolorum Petri et Pauli scilicet febre correptus, elanguit. Omnis autem populus una cum praefacto episcopo, ad eius concurrentes obitum hanc praedicationem ab eius meruerunt audire ore: Audite filii ex uno patre editi fratres dilectissimi ammonicionis verbum. In primis summum vestrum moneo sacerdotem. Magna etenim gloria est sacerdotis subiectorum rectitudo. Unde egregius praedicator inquit. Spes nostra gaudium et corona vos estis, michi ante deum.²³ Debet itaque sacerdos et pastor factis implere quae verbis docet. Sicut de domino nostro Yhesu christo legitur: Cepit yhesus facere et docere. Nam si non facit bona quae loquitur, implebitur in illo quod per psalmistam dicitur: Peccatori autem dixit deus: Quare tu enarras iustitias meas, [28v] et assumis testamentum meum per os tuum? Tu vero odisti disciplinam et proiecisti sermones meos post te. Vos autem subiecti archa eterni testamenti, sponsa regis superni vos membra corporis christi terrorem extremi diei ante mentis oculos locate. Sicut per sapientem dicitur: In omni opere tuo memorare novissima tua et in eternum non peccabis. Habete vinculum dilectionis et pacis, habete humilitatem humiliamini sub potenti manu dei ut vos exaltet in tempore tribulationis. Habete caritatem continuam quia caritas operit multitudinem peccatorum. Viriliter agite et confortetur cor vestrum sperantes in domino et in potentia, virtutis eius, ut possitis resistere adversus insidias diaboli et ut coronam vestri certaminis a deo accipere mereamini. Hiis dictis, oculis ac manibus sursum erectis commendabat se et omnem populum domino et ad ultimum perceptis dominicis sacramentis fratribus psallentibus inter orationum verba sextos idus julii spiritum emisit, Receptus in eterna paradisi requie corpus que eius iuxta praefactam honorifice reconditum fuit ecclesiam.

Recurso autem unius anni circulo postquam vir sanctus obiit cum quanti apud deum meriti esset hominibus non lateret dei omnipotentis cuncta cognoscentis²⁴ disponente clementia, plurimis virtutibus diversis que miraculis illius declarata sunt merita. Nam cum et anniversarius minime custodiretur dies vehementissimus repente ventus venit qui plurimas radicitus arbores evellens deiecit, segetem que multam devastavit.

[Ergänzt durch zweite Hand:] Videns itaque populus tale miraculum statuerunt ut anniversarius eius sollemniter celebraretur, et sic usque in odiernum diem ab omni populo eius tumultus veneratur, atque beneficia spiritalia operante gratia divina devote poscentibus ministrantur. Ad laudem et gloriam domini nostri jesu

²² Vgl. Greg. dial. 3, 11 f.

²³ Vgl. 1 Thess 2, 19 f.

²⁴ Das zweite s von zweiter Hand gestrichen.

christi qui cum patre et spiritu sancto vivit et regnat in secula seculorum. Amen:
Explicit: –

*Vita A des S. Pietro Abate, SP1 (= BCAP 001 Ms. I 19, S. 23r–28v). Transkript
durch Fritz Felgentreu, Günther E. Gromotka und den Autor.*

Dokument 6: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1436 (ed. 1939)

Ordinata in predicto capitulo. [...]

Item quod monasterium S. Petri de Perusio acceptetur, ita tamen quod prius extrahantur bulle vel saltem signetur supplicatio secundum modum et formam S. Pauli de Roma, antequam mittatur conventus fratrum. [...] [48]

Item quod ubi est ordinacio de abbatibus et prelatiis quod non mutant hedificia et cerimonias, idem intelligatur et multo fortius de locum tenentibus tempore absentie suorum prelatorum.

OCG 1436 ed. Leccisotti 1939, S. 47f.

Dokument 7: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1440 (ed. 1939)

Infrascripta sunt terminata in capitulo. [...] [65]

Quod fabrice construende de novo aut destruende per patres nostre congregacionis, si quidem non sint notabiles, fiant per patres monasteriorum cum consilio deputatorum, si vero fuerint notabiles, tunc non fiant sine consensu maioris partis deputatorum, computata voce sua, eciam capituli | seu regiminis vel saltem sui visitatoris: que quidem notabilitas consideretur secundum condiciones monasteriorum, habito respectu ad expensas seu novitatem vel mutacionem sive aliam rem nota dignam. Si autem contingat fabricam predictam fieri debere in monasterio ubi sit rector presidens sive visitator, accersiatur alius visitator; ubi autem acciderit visitatorem accedere non posse ad videndum dictam fabricam, provideat de duobus aliis patribus vicinioribus. Cum vero eveniret visitatorem discordare a sensu patris monasterii et deputatorum, aut aliter simul concordari non posse, tunc differatur ad capitulum aut habeatur recursus ad regimen.

OCG 1440 ed. Leccisotti 1939, S. 63–65

Dokument 8: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1448 (ed. 1939)

Ordinamus et committimus prioribus et abbatibus S. Iustine de Padua, S. Georgii de Veneciis et S. Benedicti de Pado fabricam monasterii SS. Nazarii et Celsi de Verona, sine quorum dispositione nolumus monasterium et ecclesiam fabricari. Vadant igitur illuc hoc anno, et fabricam predictam ordinent prout eis videbitur cum consilio peritorum in arte illa, sub penis in ordinationibus constitutis.

OCG 1448 ed. Leccisotti 1939, S. 117

Dokument 9: Generalkapitelbeschluss der Congregazione di S. Giustina von 1467 (ed. 1939)

Admonitiones antedicti anni 1467 [...]

Attentis temporum varietatibus et multiplicibus monasteriorum nostrorum vexationibus, hortamur ut quantum fieri potest vitentur expense et maxime admonemus ne in absentia prelati fiant impense notabiles tam circa fabricas quam circa paramenta et alia utensilia monasteriorum.

OCG 1467 ed. Leccisotti 1939, S. 255

Dokument 10: Vertrag mit Giovanni di Marco da Verona über eine „tabula“ für den Hochaltar von S. Pietro vom 26. August 1483 (ed. 1931)

Actum Perusii in audentia Merchantiae.²⁵ Johannes Dominici (?) de Verona, per se, etc.²⁶, promisit et concessit Domino Thiodoro, Sindico dicti Monasterii S. Petri de Perusio, recipienti pro dicto Monasterio, omnibus suis sumptibus, excepta pictura, facere et intagliare unam tabulam lignaminis, secundum formam cuiusdam

²⁵ Canuti setzt am Ende und zu Beginn jedes Absatzes Anführungsstriche. Darauf wird in den hier vorliegenden Transkripten nach Canuti verzichtet. Eine typographische Eigentümlichkeit besteht bei Canuti im Übrigen darin, dass er die das Zitat eröffnenden Anführungsstriche oben und die das Zitat beendenden Anführungsstriche unten setzt. An der hier vorliegenden Stelle setzt er vor und nach dem Punkt Anführungsstriche, sodass der erste Satz als eigenständiges Zitat erscheint. Wahrscheinlich möchte er auf diese Weise den Überschriftencharakter des ersten Satzes herausstreichen, womöglich ist sogar nach dem Punkt ein Absatz vergessen worden.

²⁶ Das in Canutis Transkripten häufig verwendete „etc.“ steht offenbar für eine nicht durch eckige Klammern kenntlich gemachte Auslassung im Transkript. Da ich dies nicht jeweils am Original verifizieren konnte, habe ich hier die Schreibweise Canutis übernommen und nicht zwischen Transkript und möglicher Auslassung bzw. Einfügung differenziert.

designi, in quodam folio regali designati, pro altare magno dictae ecclesiae, prout in ipso continetur, et ipsam componere et facere omnia ad iudicium peritorum. Et hoc fecit pro eo quia praefatus Syndicus, obligando res et bona dicti Monasterii, promisit et convenite idem magistro Johanni, praesenti et acceptanti, dare flor LXX ad rat. XL bolon.; hoc modo videlicet: in presentiarum flor 8 et quatuor salmas grani pro valuta, quae ad tempus valet, et flor. sex ad duos menses prox. futur., et si dietus Magister Joahannes continuaverit laborerium, et residuum finito et completo laborerio, et ipso perfecto ad iudicium peritorum, et in posterum ad petitionem dicti Mag. Johannis.

ASPg, *Archivio Notarile, Rogiti di Luca di Agostino di Luca Nini, „Bast. dal 1483 al 1484“, S. 32v ed. Canuti 1931 II, S. 176, Dok. 223*

Dokument 11: Erster Vertrag mit Pietro Vannucci, genannt „Il Perugino“ vom 8. März 1495 (ed. 1931)

Magistri Petri pittoris locatio Ancone altaris majoris Monasterii.

In Nomine Domini, Amen. Anno Domini Millesimo quadringentesimo nonagesimo quinto. Indictione decima tertia, tempore Sanctissimi in Cristo Patris et Domini Alexandri, divina providentia Papae Sexti, die vero octava mensis Martii. Actum Perusiae in Monasterio S. Petri, praesentibus *Eusepio Jacobi* de Perusia, Portae S. Suxannae, et *Johanne Francisco Ciambelle* de Perusia Portae Solis, testibus, etc.

Reverendus in Cristo Pater Dopnus Lactantius Juliani de Florentia, Abbas monasterii Santi Petri de Perusia, ordinis sancti Benedicti Congregationis sanctae Justinae, nec non dopnus Benedictus de Senis, et Dopnus Daniel de Perusio [sic] eiusdem ordinis, sindici et procuratores dicti monasterii, de licentia, consensu, et voluntate dicti domini Abbatis, praesentis, et consentientis, et quilibet eorum per eos et eorum successores obligando res et bona dicti monasterii, mobilia, stabilia, praesentia et futura, pro ipsorum omnium observatione conduxerunt et locaverunt spectabili viro Magistro Petro Cristofori de Castro Plebis, pictori excellentissimo, praesenti, et acceptanti pro se et suis, ad depingendum et ornandum tabulam sive Anconam majoris altaris dictae ecclesiae S. Petri, hoc modo, videlicet: In campo sive quadro ispius Tabulae Ascentionem D. N. J. C. cum figura et Imagine gloriosissimae Virginis Mariae et XII Apostolorum cum aliquibus angelis et aliis ornamentis, secundum quod in facto cognoverit opportunum.

In circulo vero superiori pingatur figura sive Imago Dei Patris omnipotentis cum duobus angelis ad latus sustinentibus circumum. Predulam autem ad pedes historiatam, pictam, et ornatam ad voluntatem domini abbatis pro tempore existentis[.] Colupnae (Columnae) [sic] autem et cornices et totum aliud ornamentum ipsius tabulae ornari debeant ad aurum finum, et azurum ultramarinum finum, et alios finos colores secundum quod magis convenerit. Ita quod dicta tabula sive Ancona a capite usque ad pedes sit bene ac diligenter depicta, ornata, deaurata ut supra, ad usum

boni sufficientis et legalis ac perfecti magistri, infra tempus duorum annorum cum dimidio proxime futurorum, omnibus ipsius Magistri Petri sumptibus et expensis, etc. Quae omnia et singula praefatus Magister Petrus facere, tenere, attendere et observare promisit dicto domino abbati pro dicto monasterio recipienti, sub poenis infrascriptis et obligatione omnium suorum bonorum mobilium et stabilium, praesentium, et futurorum. Et hoc fecit dictus Magister Petrus pro eo quia praefatus Reverendus Pater Abbas, per se, etc., obligando dictum monasterium et eius bona ut supra, promisit et convenit eidem Magistro Petro, praesenti, stipulanti, et recipienti pro se et suis haeredibus, solvere et cum effectu numerare pro sua pictura, mercede, coloribus auro, et aliis necessariis et opportunis ad perfectionem dictae picturae, ornamentorum dictae tabulae, ducatos auri largos quingentos, solvendo infra quatuor annos, incipiendo a die, quo inceperit dictam picturam, videlicet anno quolibet quartam partem.

Non tamen venire intelligatur in dicto coptumo capsula quae circumdat dictam tabulam, neque ornamenta posita in summitate dictae capulae, sed solum veniat corpus ipsius tabulae cum suis ornamentis, etc. Renunciando et jur. etc. poena dupli etc. promisit facere confess. etc. Ego Petrus ser Bartolomei de Perusia portae solis, publicus imperiali auctoritate notarius, et iudex ordinarius, et nunc notarius dicti monasterii praedictis omnibus interfui, et ea rogatus scripsi et publicavi.

Loc + signi

ASPi, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597], S. 119r ed. Canuti 1931 II, S. 176f., Dok. 224²⁷

Dokument 12: Rechnungsbucheintrag zu Arbeiten von Francesco di Marco vom 17. Mai 1496 (ed. 1931)

Francesco di Marco dal Ponte S. Gianni de' avere per insino a dì 17 maggio fior. 5, 4, 10; dicte sono per tante glie se fanno bone per più de doicentodiciotto... [sic] de porretane, et per più opre date a fare ponte, per depegnere la casa de l'Ancona et ponere su lo altare dicta Ancona. In questo, spesa di fabbrica, c. 259; dare fior. 5, 4, 10.

ASPi, L. E. 7 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) Mastro (1495–1498), S. 156r ed. Canuti 1931 II, S. 178, Dok. 226²⁸

²⁷ Canuti verweist am Ende des Transkripts zwar auf Orsini 1804, S. 142; aufgrund zahlreicher Abweichungen scheinen seine Transkripte jedoch vom Original und nicht von Orsinis Transkripten erfolgt zu sein.

²⁸ Canuti behauptet, dieses Transkript nach Manari zu zitieren, doch erscheint die entsprechende Passage bei jenem mit vollkommen anderen Auslassungen und Abkürzungen, vgl. Manari 1865b, S. 445 f. Da Canuti im folgenden Dokument (*hier Dok. 15*) Manari für fehlerhaftes Transkribieren aus demselben Rechnungsbuch kritisiert, scheint es, als hätte Canuti Einsicht in die Originalquelle gehabt. Daher ist sein Transkript wohl trotz des fehlerhaften Nachweises mit höherer Autorität versehen.

Dokument 13: Rechnungsbucheintrag zu Arbeiten durch Janni di Minello vom 22. November 1496 (ed. 1931)

1496 – Janni di Minello item avere per sino a dì 22 di novembere fior. 5 s. 10; sonno che tanti glie se fanno boni per opere tre date in chiesa a ponere sù la cassa de la tavola, d'accordo cum Don Daniello, in questo, spese di fabbrica, c. 162.

ASPi, L. E. 7 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) Mastro (1495–1498), S. 79r ed. Canuti 1931 II, S. 178, Dok. 227

Dokument 14: Generalkapitelbeschluss von 1490 (ed. 1970)

Conclusum est ut pro edificiis erigendis in omnibus nostre congregationis monasteriis in genere, et in specie pro edificiis in Tiburtina civitate, Ravenne, Ferrarie et Maguzani, faciendis, prius designa fiant, quibus diligentissime consideratis, postea fiant modelli, ad arbitrium [sic] tamen patris presidenti et visitorum adiunctis duobus aliis prelati nostre congregatiois.

OCG 1490 ed. Leccisotti 1970, S. 58

Dokument 15: Zweiter Vertrag mit Pietro Perugino vom 24. November 1496 (ed. 1931)

Magistri Petri, pictoris locatio casse ancone S. Petri.

Eodem millesimo, (1496), [sic] die vero XXIV mensis novembris inditione prima. Actum Perusiae in Monasterio S. Petri presentibus Viere Montis de Perusia, portae S. Angeli, et Matteo Petri oblato dicti Monasterii.

R. P. Dopus Zacharias abbas dicti Monasterii, etc. dedit et locavit *Magistro Petro Christophori de Perusia*, pictori, ad pingendum et ornandum, suis sumptibus et expensis, capsam noviter constructam et factam pro tabula altaris maioris dictae Ecclesiae, quam dictus *Magister Petrus*, per sé, etc. obligando se, etc., promisit et convenit praefato Reverendo Patri, et mihi notario recipienti pro dicto Monasterio, pingere et ornare ad aurum et azzurum et cum fregis et aliis ornamentis et certis figuris profetarum, prout et sicut descriptum et designatum est in quodam folio designi dictae cassae, de quo in fine huius libri et ultima carta ipsius continetur representata. Et hoc fecit dictus *Magister Petrus* pro pretio et solutione sexaginta ducatorum auri largorum, ex quibus confessus fuit abuisse et recepisce, et abuit et recepit in contanti ducatos quinquaginta auri in auro largos. De quibus quinquaginta ducatis fecit praefato domino abbati, et mihi notario recipienti pro dicto Monasterio, finem et refutationem, etc.; residuum vero usque ad sexaginta, praefatus dominus abbas promisit et convenit dicto *Magistro Petro*, praesenti, etc.

solvere de tempore in tempus, iuxta modum et formam solutionis pagamentorum picturae tabulae, de quibus apparet istrumentum manu mei notarii infrascripti.

ASPi, L. C. 15 [= Rogiti di Pietro Paolo di ser Bartolomeo, 1486–1597], S. 183v ed. Canuti 1931 II, S. 178, Dok. 228²⁹

Dokument 16: Rechnungsbucheintrag zu Arbeiten durch Pietro Perugino vom 24. November 1496 (ed. 1931)

(Partita di Avere) – MCCCCLXXXVI M.^o *Pietro di Cristoforo, Pentore*, di conto, dee avere, per insino a dì 20 di marzo 1497, ducati 560 d'oro larghi; sonno per la pentura de la nostra tavola e per la cassa di dicta tavola; cioè ducati 500 per la pentura di la tavola, e ducati 60 per la pentura della cassa: Nota che detto maestro Pietro è obbligato di depegnere tutte le sporadette cose di ciò bisognasse a soi spese, come apare contratto di l'Ancona e Cassa per mano di Ser Pietro Paulo di Ser Bartolomeo. In questo, Monastero, c. 310, debitore – Fior. 828.

ASPi, L. E. 7 (Lonzini, et al. 2014, Lamberti und Belforti) Mastro (1495–1498), S. 142r ed. Canuti 1931 II, S. 179, Dok. 229

Dokument 17: Vertrag mit Benedetto di Giovanni über die Errichtung von zwei Zelebrantenbänken für S. Pietro vom 25. Oktober 1555 (ed. 1866)

Eisdem millesimo – 1555 – Indictione – XIII – Pontificatu – Pauli PP. III – et die XXV octobris. Actum in monsterio S. Petri de Perusia et in loco detto la celleraria infra ejus latera notissima. Presentibus ibidem Gentile Sr. Petri Pauli pelati de perusia P.S. testibus ad infrascripta vocatis habitis et rogatis[...]

Magister Benedictus Magistri Johanis de monte Politiano agri florentini per se et suo heredes et subcessores obligando seipsum et omnia et singula ejus bona presentia et futura pro observatione infrascriptorum. Promisit et convenit R. P. D. Joh. Baptistae Stellae de Brixia Moderno Abbati Mon. Et Monachroum Santi Petri de Perus. Or. S. Bened. Cong. Cass. Et mihi notario infrascripto uti publicae et authenticae peronae praesentibus stipulantibus et recipientibus pro d. Monasterio et Monacis facere et perficere infrascriptum opus descriptum infra modo et forma infrs. V[i]d[elicit].

Duo seggi di legname di Noce secondo il modello l'ordine et misura e qualità, che contengono un modello de comune concordia tra le parti fatto il quale sarà nella mia infilza affinché si conservi, aggiunto però che oltre quello che è nella

²⁹ Canuti verweist am Ende des Transkripts zwar auf Orsini 1804, S. 144; aufgrund zahlreicher Abweichungen scheinen seine Transkripte jedoch vom Original und nicht von Orsinis Transkripten erfolgt zu sein.

pianta over modello d. m. Bendetto sia obligato fare due o tre scalini a piedi della sedia a beneplacito del sud. R. P. Abate o a chi fosse in suo luogo, et un cimatio sopra il cornicione che hora fornisce nella cornice di sopra. E di più fare li bracciali di dentro et di fuori intagliati secondo l'ordine dei fregetti da basso: et farci ancora sopra quei bracciali due animali di quella sorte che parerà al Sud. N. P. Abbate o suo vice gerente. Deli quali seggi l'uno debba porre dove hoggi sta il vecchio et l'altro all'incontro appresso l'altare grande della Chiesa di S. Pietro. Et che li sei quadri che andaranno nelle dette due segge debbano esser fatte a paragone di qualsivoglia quadro che hoggi sia nel coro di quella chiesa ad eletta et scelta del Sud. R. P. Abate o suo vicegerente. Et che li fregetti li quali saranno sotto et sopra detti quadri debbano essere similmente a paragone di qualsivoglia fregetto di sedia che sia in detto coro a scelta d. R. P. Abate o suo sustituto. Et che la larghezza di ciascheduna di quelle segge debba essere di otto piedi o quel manco che vorrà il P. Abate o suo sostituto, e che l'altezza debba essere proportionata, et oltre le segge predette far li bancali con le sue spalliere nel medesimo luogo, dove si trovano hoggi secondo il modo di uno modello che sarà nella mia infilza appresso quell'altro et di quella altezza che parerà al P. Abate. Et tutta questa cosa promette farla et ultimarla tra tempo e termine di otto mesi prossimi hoggi da cominciare et come seguita da fenire. Et all'incontro il R. P. Abate promette et conviene al d. m. Bendetto darli tutto i llegeame che farà di bisogno per d. opera segato con la sega grossa e li chiodi et colla che andaranno in quell'opera. Et di più ogni cosa che andasse tornita: et per prezzo et mercede di essa opera dare et contare al d. m. Benedetto scudi centonovanta [...] in questo modo di mano in mano proportionatamente secondo l'opera fatta che sarà.

Quae omnia et singula super et infrascripta promiserunt sibi ad invicem [...].

ASPi, L. C. 28, S. 167v ed. Manari 1866, S. 63–65

Dokument 18: Vertrag mit Battista di Francesco aus Florenz über die Anfertigung eines Tabernakels für den Hochaltar vom 22. November 1567 (ed. 2019)

Notaio Eugenio Giulio Costantini di Perugia porta Eburnea

[41r] Eisdem millesimo [quingesimo sexagesimo septimo] indictione [decima] pontificatu [S. D. N. D. Pii divina providentia pp. quinti] et die vigesima secunda mensis novembris. Actum Perusiae in Sala Magna inferiori Palactii olim solitae residentiae D. Potestatis Civitatis predictae siti in medio plateae magnae eiusdem [civitatis] iuxta sua notissima latera. Presentibus ibidem ser Horatio Alexandri ser Io. Antonii et ser Angelo Caroli de Tetiis Notariis publicis Perusinis Testibus ad infrascripta vocatis habitis et rogatis etc.

Magister Battista Francisci de Florentia Perusiae degens in P. E. per se etc. obligando se etc. promisit, et convenit R. do D. Engiatio [sic] de Spoletto Monaco,

et Censuario Monasterii Sancti Petri Porte Sancti Petri iuxta et extra duas portas ac mihi notario uti publice persone presentibus, stipulantibus et [c. 41v] recipientibus pro R.do Patre Abbate monacis Capitulo, et conventu dicti monasterii Sancti Petri Ordinis Sancti Benedicti congregationis Cassinensis alias Sanctae Iustinae de Padua, ac omnibus, quorum interest etc., intra totum mensem Ianuarii anni 1568 facere et perficere videlicet unum Tabernacu[lu]m et eius ornamentum per totum mensem martii dicti anni et quatuor Candelaria ligni ad Altare maius Ecclesiae dicti Monasterii Sancti Petri cioè fare a tutte spese di detto mo Battista un Tabernacolo di legname dolce, bianco, buono, e stagionato con suoi ornamenti fatti da messer Galeazzo Alesio da Perusia cioè il Tabernacolo 2° così chiamato dalle dette parte, e l'ornamento primo sotto scritto da me notaro per prima e secondo con quattro Candellieri pur di legno cioè due da portare, e dui da stare fermi secondo il disegno ch'è in S. Pietro; e detto Tabernacolo sia di misura secondo il disegno dato, et fatto in dicto Monasterio con questo che a dicto Tabernacolo vi habbino ad essere otto nicchi, o vacui con otto figure da darsi la forma dalli monaci et anco alsare [sic] il quatro della pittura del Altare grande dell'Iconea [dell'Ascensione] con aggiugnervi sotto un sedone, et anco bisognando mover tutta la Cassa del Icona et alzarla quanto sarà necessaria, et hec fecit dictus magister Battista pro eo quia dictus D. Egniatius agens haec omnia (sic ait) cum licentia et consensu R. di D. Laurentii de Venusio Abbatis dicti monasterii per se [c. 42r] et suos in dicto officio successores obligando res et bona dicti monasterii promisit et convenir dicto magistro Battistae presenti, stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus etc. eidem magistro Battistae dare, solvere et cum effectum numerare pro pretio dicti tabernaculi cum ornamento et candelleriis scutos septuaginta monetae et illud plus quod iudicabitur, et declaratum fuerit per dietum d. Galeazzium hoc modo scutos decem similes ad petitionem et terminum dicti magistri Battistae, et demum quolibet die sabbati scutos tres similes, pro quidem magistro Battista et eius precibus et mandato; magister Perleo Valerii Roberti tutor de Perusia in forma iuris valide fideiussit, qui sciens se ad predicta, et infrascripta non teneri sed teneri volens, ut principalis, et privata persona per se etc. obligando se etc. promisit, et convenit dicto censuario ac mihi notario presentibus, stipulantibus et recipientibus ut supra quod dictus magister Battista faciet, tenebit, attender, et inviolabiliter observabit omnia, et singula in presenti instrumento contenta alias ipse de suo proprio facere, tenere, attendere et inviolabiliter observare promisit omni exceptione remota, et hoc fecit dictus fideiussor pro eo quia dictus magister Battista et magister Battista Christofari Granutii de Monteflore Status Urbini inaurator Perusie degens in platea magna per se etc. et obligando se etc. promiserunt et convenerunt dicto fideiussori presenti, stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus etc., ipsum fideiussorem et eius heredes res et bona semper et omni tempore indemnem, indemnes [c. 42v] et indemniam conservare a supra dicta promissione et obligatione eius precibus, et mandato ut supra, facta omni exceptione remota et hoc fecit dictus magister Battista secundus pro eo quia dictus magister Battista primus sub iam dictis obligationibus promisit, et convenit dicto magistro Battistae secundo presenti, stipulanti et recipienti pro se, et suis

heredibus etc. dictum magistrum Battistam secundum, et eius heredes res, et bona semper et omni tempore indemnem, indemnes, et indemnia conservare a supra dicta promissione, et obligatione eius precibus, et mandato ut supra, facta omni exceptione remota renunciantes etc. iurantes etc. sub poena dupli etc. quam penam etc. qua pena etc. et promiserunt facere confessionem etc. rogantes me notarium etc.

ASPi, L. C. 32, S. 41r–42v ed. Lolli 2019, S. 138f.

Dokument 19: Memorialeintrag aus dem Totenbuch A von S. Pietro zur Rück- und Höherverlagerung des Altarbilds (verf. 1567/68?, ed. 2019)

Nota che l'ancona dell'altar maggiore fu portata in drieto per meglio accomodare l'altare et tabernaculo del Sacramento della Eucharistia nel 1567 nel mese di dicembre, et per ciò fu alzata circa sette piedi.

ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397f., Nr. 34), S. 59 ed. Manari 1865b, S. 446

Dokument 19a: Memorialeintrag aus den Libri dei Ricordi von S. Pietro zur Rück- und Höherverlagerung des Altarbilds (verf. 1567, ed. 2019)

Ricordo [...] per ordine del P. D. Lorenzo [da Venosa] Abbate fu fatto il Tabernacolo del Sacramento, alzata et adornata l'ancona, et l'altar medesimamente adornato, fatti candelieri d'ottone et legno [...].

ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 78r ed. Lolli 2019, S. 140

Dokument 20: Memorialeintrag über eine Visitation von S. Pietro in Perugia und Anordnungen über den Kircheninnenraum am 17. oder 18. März 1577 (verf. 1577?, ed. 1865)

[49v] Ricordo come nel mese di marzo [1577], circa li 17 o 18 li R. P. Visitatori, visitorno la Sagrestia e la Chiesa con tutti li altari con molta diligenza, et ordinorno che si facesse per il Sacramento un tabernacolo d'argento, e si accomodassero li altari che haveano le tavole di legno e dubitando che l'altare grande non fussi consecrato vedendolo i tanti pezzi e senza segno gli fu reso testimonianza come era consecrato et io poi ho letto in uno libro queste infrascritte parole: Sia noto e manifesto come

lo Altare nostro maiore fu consecrato a dì 13 ianuarii 1500 in honorem Apostolorum Petri, et Pauli et dentro sono poste le Reliquie supradictorum et sancti Petri Abbatis, et beatae Catarinae V. et Martiris.

ASPi, Lib. div. 33 [Liber Defunctorum A] (= Lonzini, et al. 2014, S. 397f., Nr. 34), S. 49v ed. Lolli 2019, S. 141

Dokument 21: Bauerlaubnis der Cassinensischen Kongregation zugunsten des Klosters S. Pietro (verf. 1579)

[47] Cum ad Monsteriu. Perusinu. uenissemus à R.^{do} Prælato eiusdem Mon.^{rii} delatu. nobis fuerit decretu. à R.^{dis} Pr.ibus Capituli g.nalis p[raese?].ntis anni æditum, quo nobis præcipiebatur, ut fabricam in dicto mon^{ris} faciendā., necn. et biblioteca., cæteraq membra totius fabricæ costruendæ peritoru. consilio considerantes modulum faciendum, partemq. et locum a quo fabrica ipsa incipienda foret institueremus. Nos ulentes / ut decet / iussioni superioru. obtemperar. conuocantes R.^{du}. Pratu., cæterosq. superiores Mon.^{rii} singulori uota, et opinioes explorantes, considera.tes insuper loca in quibus fabrica construedna erit, et inuenientes quod iam super maiore. aulam noua. versus meridiem, in qua hospitibus refectio exhiberi solet ædificari inchoatum erat, isпам fabricam proseguendam fore approbauimus, qua expleta decreuimus ut ab alio latere ificij ip.ius Mon.^{rii} iuxta finem dormitorij magni quod respicit orientem uersus fabricaretur, et us. ad æqualitatem tecti prædicti dromitorij ædificatio ip.a prosegueretur. mudolu. uerò instituer. nequimus ob absentia. architecti, qui longè à ciuitate Perusij co.moratur, cuius aduentu. cum à nobis còmodè expectari non possit, opportuniq (?) nobis tempus reseruamur, iteru. huc adueniendi, et singula in prædicto decreto R.^{oru}. Pru.m contenta plenius exequendi. Cumq. R.^{di} Pr.is Congreg.^{nis} decreuerint per noua Statuta quinto anno proxime. futuro in dicto cœnobio Cap.lum gn.alem celebrandum, Statuimus sub poena priuationis dignitatis, et officij, ut Cellerariq (?) tumpræsens, tum futuri intra hoc quinquennium omne. supradicte. fabricæ Structura. cu. orname.tis [48] habitationi congruis perficienda. curent, ut tandem aliquando in hijs partibus citra al.pes, prout su.mis uotis, ac desiderijs multorum pluribus ab hinc annis optatum est iuxta antiqua statuta Cap.lum ispsum gn.ale Congreg.^{nis} n.ne (?) Casinensis celebrari ualeat. Datum in supradicto Mon.^{rio} S. Petri de Perusio die XY mensi Junij 1579.

D. Nir.s apapia qui sup.a manu pp.a

D. Petrus Paulus a senisio (?) q. sup.: manu pp.ia,

Co.missarij. specialiter deputati

[Siegel]

ASPi, P.D. 36 (Exemptionum MM), S. 47f.

Dokument 22: Memorialeintrag von S. Pietro zum Generalkapitel in Perugia von 1609 und die Translation der Heiligen Pietro und Stefano Abate (verf. 1609)

[220r]

1608³⁰

[...]

Ricordo come per ordine di N.S. Papa Paolo V. et de RRPP. nostri fu celebrato in questo Mon^{rio} il Capitolo generale, quale fu cominciato a di 9 di Maggio 1609 doue interuennero Abbati n° 54 R. P Cancell.° R. P V. Cassin. [?] di Venetia, et P. Procur.^{ri} di Napoli, Conuentuali n.° 42 Scribbi [?] n° 8 fra'lli [220v] Commissi n° 18 seruitori n.° ii0 et Caualli n° i67, che in tutto furno Bovelì [?] numero quattrocento, et non si ricorda mai piu maggior numero de Prelati et di seruitori, et Commissi, et tutto furno accarezzati al possibile, et restarno per la Dio gratia tutti sodisfatti si del Vitto tanto Loro, come delle Caualcature in grand' abbondanza come anche delle Camere, et stanze, et strumenti da letti fu tessuta dal R^{do} Difinitore la spesa capitolare scudi mille, et settecento di moneta Veneta et perche erano 24 anni che non s'era piu fatto Capitolo generale in questo Monasterio, bisognò far grossa spesa in prouedere per il Capitolo, di Matarazzi, savori [?], letti, cioè biancaturì, lenzuoli Coperte, Foderette, Coltrini, Tauole, Touagli, Manipoli, sciugamani, sciugatori, Cuchiaì, Rami, Vasi, Fabriche nuoue per serzⁱ, risarcimenti et reparatori, et abbellimenti in Chiesa, Sagrestia, et tutto il Mon.° stalle nuoue, Mangiatori, Guazzatori et altre cose necessari, come si dirà di tutto, et il tutto con la gratia di Dio fu prouisto a tempo.

Ricordo come a di 17 di Maggio giorno di Dom.^{ca} fu fatta con solennissima Processione la traslatione delli corpi di S. Pietro Abate, et S. Stefano Confessore insieme con le Reliquie di S. Hercolano Vescovo, et Martire et Protettore di q.^a Città et nostro Monaco, et di S. Beuignato Confessore, doue intervennero Vescovi n.° sei, et Abbati n.° cinquanta tutti apparati Ponteficalmente con Camisi, Piuiali, et Mitre a doi a doi con l'assistenza di un Monaco, et un Ser^{re} a ciasc.° Abate, che gli portaua la torcia, vi intervennero tutte le fraternitate della Città et del Contado con tutte le Religioni [sic] tanto mendicanti, quanto Monacale [?] [222r] con infinito Popolo si della Città, et suo distretto [sic], come anche di molte Città et luoghi circonuenienti con nobilissimi apparati si di Vesti sacri, come di ricchi lumi tutti di Torcie bianche, con molti Archi trionfali per diuerse strade dal Duomo fin a S. Pietro. Et si tenne q.° ordine[:]: prima fu portata la nostra Bara di legno tutta Dorata con colonne et Cielo a foggia di Carozza adornata di Drappelloni di

30 Diese Zeile ist im Original die Seitenüberschrift. An dieser Stelle ist mit „1608“ das Wirtschaftsjahr 1608/1609 gemeint, das am 1. Juni 1608 beginnt und am 31. Mai 1609 endet. Damit fallen die hier beschriebenen Ereignisse in Wahrheit in das Jahr 1609.

Broccato condotti a portada firenti, dentro la quale ui erano li Corpi, et ossa di S. Pietro, et di S. Stefano, et similmente ui fu portata la Reliquia di S. Beuignato Confessore, et posta in un'altra Bara riccamente ornata insieme con la Reliquia di S. Hercolano Vesc.^o et Martire et essendo congregato tutto il Clero con le sud.^e fraternite, partì la Processione dal Duomo, ueniendo alla Porticella della fortezza, per S.^{ta} Maria degli Angeli fin a S. Pietro, doue con grandissima solennita, et diuerse Musiche di uoci, et concerti di diuersi Instrumenti fu dal R.^{mo} P. Presidente nostro incensata sollemnemente la nostra Bara sopra l'Altar maggiore, et di li fu posta in un richissimo Catafalco in mezzo della Chiesa per piu di notione de Popoli, per poterla adorare, et toccarvi le Corone, et iui stessee 3 giorni continui con assistenza sempre di molti lumi di cera bianca, et di Monaci che continuamente a uicenda salmeggiavano, et rendeuano, [sic] laudi a Dio, et a quei gloriosi Santi. Da S. Pietro ritornò, et seguitò la processione a S. Hercolano, doue preso nel med.^o modo la Reliquia di S. Hercolano, et di li seguitò, et finì al Duomo, doue preso la Reliquia di S. Beuignato, et fu un miracolo grande di questo gloriosi santi, che nel tempo della Processione cascaua grandissima pioggia d'intorno intorno alla Città, dentro la quale [222v] non entrò mai fin tanto che non fu compita perfettamente tutta la Processione, et che tutti non fossero ritornati alli loro luoghi, et immediatamente doppo questo venne come un diluuio di regne [?] grandissimi che durorno molto spatio di tempo. Doppo li 3 giorni furno collocati li detti Corpi santi sotto l'Altar maggiore con interuento di Molti Abbati et molto concorso di Popolo in un Arca di Pietra rossa con il suo Coperchio dentoui però una Cassetta di Piombo sigillata con piu sigilli come appare per rogiti di M. Fransco Toretto Notaro nostro, et del Vescou^{to}.

ASPi, Lib. div. 38 (= Lonzini, et al. 2014, S. 400, Nr. 39), S. 220r–222v

Dokument 23: Protokoll der Visitation der Cassinensischen Kongregation von S. Pietro in Perugia (Ausschnitt, verf. 1645)

[1025] Quibus sic adimpletis accessimus ad Ecclesia., visitauimus St.^{am} Eucharistia. Sacrul. quod reperimus in Pixide argentea deaurata super Corporale satis decenter collocatum. Visitauimus postea Sacrarium, ibique reperimus Oleum Sacrum similiq. d. Vase argenteo decenter custoditum, Sacrasq. Reliquias, et ornamenta Ecclesia [S. 1026] eode. pariq. modo custodita. Visitauimus denique [?] altaria, eaq. reperimus sin[?] dispositione [?] SS. Ec. custodita. Itaq. nihil [?] digno. correctione querrimus. Hisq. sic absolutis q. Camera. nisi [?] desid. [?] dtiq. [?] nos [?] recepimus, et vocari iussimus R.^m P. Abbate. Priore., et Monachos suc^{rie} [?]. [...]

ASPi, P.D. 43 (Iura diversa Monasterii TT), S. 1025

**Dokument 24: Ottavio Lancellotti über die angebliche
Altarweihe und Rückführung der Reliquien am 13. Januar 1500
(verf. zw. 1649 und 1659)**

[Dicembre] 16. Ammirisi, e riveriscasi hoggi in S. Pietro la bellissima tavola di Pietro Perugino, che questo giorno fu tirata in dietro, e posta nella facciata del coro per accomodar piu decentemente l'Altar maggiore consegnato a 13. Di Gennaro 1500 in honore dei S.S. Apli Pietro e Paolo con riporvi la Reliquie di dⁱ Santi e di S. Caterina Verg, e Marina col corpo di S. Pietro Abbate. MS. in Sacr S. Petri*

[Am Seitenrand:] *Il d[ett]o Pietro, nelle cui mani trionfò la pittura, non lacierò di dire, che a [?] miglia [?] vita passò nel 1524 in età d'anni 78 nel Castello dello Spedale di Fontignano nella diocesi di Perugia, e nella Parrochiale di d[etto] luogo, poco fa haveva dipinto alcune Historie a Fresco, fu sepolto [drei Worte halb im Bund verborgen und unlesbar].

Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II [Ms.], S. 495r p. v./265 p. n.

**Dokument 25: Bericht von Giovanni Francesco Morelli über die
Verlagerung von Predellentafeln aus dem Hochaltarbild von
S. Pietro (1683)**

Nel coro in luogo eleuato sopra la porta della Ringhiera vna Tauola, nella, [sic] quale si esprime Cristo, che ascende al Cielo, e gl'Apostoli, nella parte di sotto, che lo stanno rimirando, opera bellissima del famoso Pietro Perugino, nella dicui Predella erano tre storie della vita di Cristo con molta diligenza lauorate, cioè de Magi, del Battesimo fatta dal Battista nel Giordano, e la Resurrezzione quali perche non si poteano godere da ognuno furono leuate, e riposte nella sagrestia. Questa Tauola tempo fa, prima, che fosse stato il Tabernacolo di pietra, che oggi si vede, era nell'Aaltar [sic] Maggiore.

Morelli 1683, S. 47

**Dokument 26: Vita des S. Pietro Abate nach Jean Mabillon
(verf. kurz vor 1701, ed. 1701, „Vita B“)**

[761]

INCIPIT VITA S. PETRI ABBATIS & Confessoris.

1. [Petri patria, parentes, pia educatio &c.] Temporibus Ottonis secundi Imperatoris, fuit quidam vir Petri egregiæ, venerabilisque vitæ Petrus nomine ex Perusino Comitatu, ex Agelione videlicet pago, qui sex fere millibus distat à Perusina civitate, ex nobili Vintioliorum familia ortus, Dei per omnia plenus gratia, qui à primævo suæ ætatis tempore, justitiæ callem ingrediens, Deo devotum pectus gerebat; quique

cum solummodo sex annorum esset, etiam invitis parentibus litteras cœpit discere scholarum utpote prudens clientulus. Quid plura? Sacris ab infantia eruditus litteris, collum iugo Dominici supposuit servitii, utpote non illius ignarus Evangelici dicti asserentis: Tollite iugum meum super vos, & discite à me, quia mitis sum, & humilis corde: iugum enim meum suave est, & onus meum leve. Qui adhuc juvenculus bonis intentus operibus, electorum ut Dei sortem adeptus, effectus est Clericus, & per omnes Ecclesiastici Ordinis gradus in sacerdotali ad ultimum dignitate, ut verus sacer est elevatus. Erat siquidem innocentia præditus, actionis munditia fulgidus, castitate nitidus, longanimitate spei, & operis firmus, obedientia simplex; in prudentia serpentem, in simplicitate columbam, est imitatus, sicut Dominus suis discipulis aëbat: Estote prudentes sicut serpentes, & simplices sicut columbæ; eratque sobrius, pudicus, providus, perfectum animal novi Testamenti, oculis ante & retro plenum; quem nec prospera elevatum, nec adversa umquam reddiderunt turbatum. Quippe ad suæ mentis aditum non mollem custodiam, ut Isboeth Saulis quondam filius adhibuit, sed robusto virilique discretionis sensu sui pectoris munivit ingressum; nec in inguine percuti valuit, ac proinde illum carnalis non postravit delectatio: quippe percutitur, ut beatus ait papa Gregorius, qui carnis delectatione luxuriæque sorbetur voragine; tota namque virtute aditus est muniendus mentis, ne insidiantes eam aliquando hostes foramine neglectæ cogitationis necent. unde Salomon ait: Omni custodia serva cor tuum, quoniam ex ipso vita procedit.

2. [Ottonem imp. monet] Fuit etiam hic beatus Petrus vir eleemosynarum virtute præditus, omnique caritate plenus; sic satagebat Marthæ ministerium, ut Mariæ ad Domini sedentis pedes minime relinqueret desiderium. Fui pariter hic vir sanctus amabilis Deo, carusque hominibus. Potentum non formidavit aliquando personas delinquentes, sed asperis objurgationibus devios monendo ad gremium, quos poterat, sanctæ revocabat Ecclesiæ: non ignorans delinquentes, non tantum palpandos, sed etiam pungendos esse ut resipiscant, Salomone dicente: Verba Sapientum quasi stimuli, & quasi clavi in altum defixi. Nam tempore quo supradictus Imperator Otto secundus, rediens Romam, suscepta jam corona Perusiam venisset, illiusque milites [762] multa devastantes, ac cuncta deprædantes, comprovinciales pauperes ac divites affligerent, vir Domini nullo umquam territus pavore increpans Imperatorem dixit: Rex excelsus & cælestis, ô Imperator, terrenum tibi ad regendum, non destruendum commisit regnum. Tu vero non gubernator, sed potius es ejusdem regni dissipator. Qui beatus Christi confessor pauperum, pupillorum, atque viduarum lacrymis permotus ac repletus, supradicto Ottoni Imperatori minaciter improperavit dicens: Oh miser, non vides quanta bona dissipari, & devastari facis? Nescis quia redditurus es coram summo iudice in die iudicii de omnibus rationem? quare non misericordiam, sed iram ejus mereberis, cum ante illum districte iudicandus veneris? Tunc eveniet tibi quod dictum est per Job prophetam loquentem de impio, scilicet: Divitias quas devoravit evomet, & de ventre ejus abstrahet illas Deus, quoniam confringens pauperis domum rapuit, & non ædificavit eam, nec satiatus est venter ejus: Denique districtus Iudex in iudicio, non rapientibus, sed de suo nihil tribuentibus dicturus est: Esurivi, & non dedistis mihi manducare;

sitivi, & non dedistis mihi bibere; hospes eram, & non collegistis me, & reliqua, quæ habentur in Evangelio, pro qua culpa horribilis vox subintonat dicens: Ite maledicti in ignem æternum, qui paratus est diabolo, & angelis ejus. Si igitur, ô Rex, tanta pœna multatur, qui non de suo aliquid pauperibus dedit, qua pœna inferendus eris Tu, qui alienum, & maxime pauperum rapiendo quæris? Quibus verbis Imperator prius ira accensus eum à se egredi præcepit; sed post paullulum, auditis ejus continentis, ac bonitate vitæ eum regredi jussit, indulgentiam ab eo petiit, quam & recepit. Vir autem sanctus prudenter illum redarguens, admonuit qualiter sanctam gubernaret Ecclesiam, episcopos & presbyteros luxuriantes, verbumque Dei adulterantes emendare, simoniacam labem & hæresim damnaret & populum pie regeret, sceleratos, ac noxios juste judicans legaliter perderet. Qua admonitione roboratus Imperator de suo illi tribuens abscessit in Domino melior factus.

3. [Monasterium condit] Illis vero temporibus episcopus quidam, HONESTUS nomine Perusinam regebat ecclesiam, non longe autem à civitate ecclesia quædam sita ad honorem beati apostoli Petri fuerat in loco dicto Monte-Calvario, in qua episcopatum priscis fuisse temporibus nonnulli dicunt, quæ à paganis destructa fuerat, eamque sanctus vir reædificare satagebat, si supradicus Præsul fineret. Sed satanæ quidam succensi malitia, sicut mos est malorum, insidiari vitæ bonorum, jam dictum Præsulem accusationibus suis contra Dei servum incitarunt, afferentes eum simulatorem, & episcopi criminatorem esse. Quod episcopus prius audiens credidit, postmodum vero ex suggestionem malorum clericorum id cognoscens dictum, eo ad se accersito, rogavit, ut supradictam studeret reædificare ecclesiam, quam à paganis destructam invenerat. Beatus igitur vir Dei gaudio gavisus magno, omnipotenti Deo gratias egit, quoniam congruum tempus ecclesiæ reædificandæ advenerat. Tunc fidem Præsulis accipiens, quod in eodem loco monasterium consecraret, accinctus fortitudine sancti Spiritus, adjuvantibus plurimis religiosis viris, una cum episcopo præfatam reædificavit ecclesiam in honorem beati Petri apostolorum principis. Post hæc autem præfatus Præsul ad summum Romanæ urbis Pontificem Dei servum deducens, prædictam ecclesiam cum universis, quæ ipsius ecclesiæ erant illi commisit, ac dono dedit; ut ab illo præsentis tempore in futurum, & in sempiternum usque Romanus summus Pontifex illam defenderet & regeret; atque Abbatem ibi secundum suum velle consecraret; sicque sanctus vir à Johanne tunc summo pontifice Romano regimen hujus suscepit loci, & ecclesiæ. Sed quoniam prolixus fermo interdum fastidium generat, totam ejus [763] piam vitam nostris auribus pervulgatam, nostra non explicabit narratio; non enim volumus, nec quidem possumus, nisi pro audientium ædificatione, ea de illo scribere, quæ novimus; ad virtutes igitur sanctitatis ejus noster stilus vertat articulum.

4. Igitur postquam monachus, & abbas sanctissimus effectus est, utpote mortuus vitiis & concupiscentiis mundi, tribulationibus carnem suam ampliori constrinxit afflictione, sciebat enim id quod dicit apostolus, nempe quanto quis retributionis gaudium de æternitate colligit, tanto graviora pro illo præfert tormenta, nam cæleste gaudium hic tribulationibus seminatur, illic postmodum retributione colligitur; hinc namque per Psalmistam dicitur: Euntes ibant, & flebant, protinus subjunxit, venientes autem venient cum exultatione portantes manipulos suos, &

qui seminat in lacrymis, in gaudio metet. Et Apostolus: Si commorimur, & convivemus, & per multas tribulationes oportet nos introire in regnum Dei. Igitur hic sanctus vir plenius hoc cognoscens, omni tempore vitæ suæ tres per hebdomadas jejunabat dies, videlicet, secunda, quarta & sexta feria: siquidem ab adipe, omni-que pinguedine jugiter se abstinuit, psalmodiæ, & orationi incessanter insistens, observabat id quod dicitur: sine intermissione orate. Vino utebatur modico, ne laboris exercitatione succumberet, in diebus vero sanctæ Quadragesimæ, licet omni tempore illam custodiret, solummodo aquæ sumebat potum. Operatus est autem per illum Dominus miraculorum virtutes plurimas, quas illis referentibus, qui eas oculis viderunt, novimus.

5. [Auctoris ætas. Miracula] Quadam namque die artificibus parietem jam dictæ sæpius ecclesiæ construentibus panis defuit. Sanctus vero vir prophetico repletus spiritu dixit ad eos: Nolite, dilectissimi, solitudinis anxietate turbari; adest quippe omnipotens Deus qui Moysis tempore antiquos patres deserti itinere fessos manna cibavit, & in novo pariter Testamento quinque millia hominum quinque panibus satiavit cibo; & tempore gloriosissimi papæ Gregorii per beatum virum, Santulum nomine, uno pane per decem dies alere dignatus est artifices, quod nobis similiter faciet. Nolite igitur timere. Hoc dixit, & protinus in urbem virum misit, ut panes emeret, qui tres solummodo panes inveniens, emptosque deferens rediit. Tunc vir Domini oratorium ingressus, manibus in cælum extensis, fideliter Deum deprecabatur, ut suis operariis opem dignaretur afferre panis. Extemplo ante ecclesiæ fores ignorati nunciantur adesse homines cum equis, & frumento onustos, interrogantes de viro Dei, cupiebant enim loqui illi. Gratias omnipotenti Deo sanctus vir referens, ut hoc audivit, artifices pavit, fratribusque præcepit, ut hoc factum, quosque viveret, nulli dicerent; sed & ex ipsis artificibus unus, incaute aliquando gradiens, coram viro sancto à cacumine parietis, qui in altitudinem elevabatur, corruit: sed viri Dei munitus precibus, nullam pertulit læsionem.

6. Accidit etiam, ut dum in ædificio ejusdem ecclesiæ marmoream artifices columnam erigerent, eaque retortis ligaminibus sursum in aëre jam elevata esset, vinculis omnibus repente ruptis, lapsum minaretur ad terram corruendi. Jamque spes salutis ejusdem columnæ omniumque artificum recesserat, cum vir Dei signo Crucis emisso, columnam à terra suspensam, immobilem integramque stare fecit.

7. Alio etiam tempore sanctus Dei famulus cum juxta Tiberis fluvium cum aliquibus moraretur viris, qui molendinum in litore ipsius ædificabant fluminis, subito trabs miræ magnitudinis per alveum ipsius est visa venire fluvii, quæ interitum præfato minabatur molendino. Tunc sanctus vir facto crucis signo trabem ab incepto divertit itinere, ne molestiam molendino, aut operariis illius inferret aliquam. [764]

8. Post paucos etiam dies quidam viri, quoniam alveus prædicti fluminis undis valde excreverat, naviculam ascenderunt, ut ex illa parte litoris ad istam, in qua vir Dei stabat devenire potuissent: sed immensa inundacio fluctuum naviculam è recto itinere detorsit. Tunc viri illi verbis Dei famulum vociferantes inquirunt: Famule Dei Petre, nobis orando succurre, quia perimus, miserere. Illico vir sanctus Christum invocans, virgam, quam in manu tenebat, elevavit, eisque porrexit; factumque est

ut navicula quæ ante paullulum in præcipitium mergebatur, beati viri præcepto ad salutare litus deducta, sospites & incolumes suos deposuit viros.

9. Aliud quoque miraculum ab eo factum, viris fidelibus & veridicis narrantibus agnovimus, quod hic fideliter cum reliquis scribes ponimus. Supradictus namque episcopus pixidem illi edriano electuario plenam quadam die ad servandam dederat; sed ipse misericordia plenus, caritate repletus, amore Regis æterni debilibus, & infirmis illud totum expenderat. Post multos autem dies Præsul illud requirens, ut cognovit quod vir sanctus hoc totum ægris concesserat, nimis iratus est, misitque nuntium, ut cito commendatum redderet electuarium. tunc vir beatissimus ingressus oratorium omnipotentem rogavit Deum, quatenus electuarium quod suo pro amore afflictis expenderat, divina dignaretur virtute reddere; ad hoc ut episcopi animum turbatum posset habere placatum; cumque post paullulum pixidem aperuisset, invenit illam multo meliori plenam quam antea fuisset electuario. Confestim igitur sanctus vir magno repletus gaudio, Deo gratias referens, Episcopo illud per nuntium misit. Episcopus vero ut illud vidit, satis miratus, ad Dei veniens virum diligenter investigans quæsivit, unde prædictum electuarium prius expensum, tam cito invenerit ita confectum; vir autem sanctus occultare cupiens, sed minime valens, miraculum, ad pedes illius procidens, rogavit ut nulli umquam palam faceret factum, quousque in hac viveret vita, quoniam Rex inquit omnipotens, sicut Bonifacio Terentinæ ecclesiæ præsul, duodecim quondam, quos simili modo pauperibus expenderat aureos, orando à Deo miraculose impetravit, ac obtinuit, quos & proprio nepoti furenti, cujus erant, reddidit, ut ejus iram insaniamque mitigaret; ita & mihi fecit de electuario.

10. Quadam autem die hospites ad monasterii portas venientes eleemosynam quæsierunt, tunc vir Dei accersito cellerario præcepit dicens: Frater, hospitibus ne tardes dare eleemosynam; sed vade & da illis panem & vinum, si habes. Ille autem protinus fallaciter negans, dixit se panes minime habere. Vir autem sanctus per spiritum illius mendacium agnoscens, cellarium ingressus, quinque tantum panes in arca invenit, quos pro inobedientia illius canibus projici præcepit. quos ut canes viderunt, concurrentes, & odorantes eos tantummodo, proculque fugientes intactos reliquerunt. quod vir Dei expendens, panes collegit, frangensque pauperibus dedit, monachumque fallentem & inobedientem vehementer increpavit, regularique disciplina flagellavit; & confestim ante cœnobii fores quidam à quadam femina missus advenit, qui triginta panes, & alia fercula sancto viro fratribusque detulit.

11. Sed & aliud maximum veridicis referentibus viris illud fecisse cognovimus miraculum, quod minime filendum arbitramur. Illis igitur temporibus quidam Teutonicus Comes à Rege fuerat missus, ut juste, ac legaliter terram regeret, judicansque constringeret, impiosque pœnis affligeret, atque premeret; qui Regi parens per omnia, scelestos bene & viriliter noverat corrigere, latrones quoque numquam patiebatur vivere; sed tali deprehensos crimine, furcarum supplicio faciebat affligi. Die autem quadam duo deprehensi sunt viri, tali facinore iniqui, quos prædictus [765] Comes ligatos, mox supradicto præcepit damnari supplicio; sed vir sanctus valde pro eis Comitem interpellans, ut non eos pœnaliter perderet, sed potius illis vitam concederet, audivit hoc minime posse fieri. Interea Oceano jam rapiente

die occasus incumbibat solis, ideoque sententia mortis pro sequenti mane fuit illis pronunciata ac intimata; sanctus autem vir illos condemnatos ad custodiendum mane usque quærit. Tunc Comes jussit, ut secundum illius velle illi darentur ad custodiendum, tali siquidem pacto, ut illos si perderet, mortem quam ipsi debebant, suo subiret corpore. quos vir sanctus eo tenore suscipiens, suum illos ad hospitium usque deduxit, satisque admonentes, ut à tanta cessarent nequitia, pavit, vestivit, liberosque nocte ipsa abire permisit: mane autem facto missum est illi à prædicto Comite, ut commissos repræsentaret, ac redderet; sin alias, pœnam condignam, quæ illis debebatur, ipse subiens expenderet. Omnes autem noti viri Dei perterriti, atque pro tali flentes sententia, una cum illo ad curiam accesserunt, Comitemque nimis turbatum adversus Dei virum invenerunt: minabatur namque mortem illi pro dimissis latronibus; sed cum multorum dictis comperisset, quod per illum Dominus virtutes plurimas egisset, ita ut inter cetera virtutum insignia, si signo sanctæ crucis aliquando panem benediceret, nullatenus canes hunc possent contingere. quod Comes audiens, dixit illum mortis sententiam non posse evadere, nisi hoc suis oculis se vidente ageret; sed cum viro Dei hoc relatum esset, ait: Ego ob hoc minime Deum tentabo, quia scriptum est: Non tentabis Dominum Deum tuum. In manibus ejus sum, qualiter illi placet circa servum suum operetur. Tunc fideles & amatores viri Dei simul cum Comite, illo nesciente, mensam parari fecerunt, panem super eam posuerunt, Deique servum ut benediceret rogaverunt. Data autem à beato Dei viro benedictione, panes ilico canibus projecerunt, ut comprobaretur, quantis virtutum meritis servum suum Dominus decoraret. Confestim igitur ut canes projectos viderunt panes, concurrerunt, & odorantes, eos intactos dimisere; longeque ululantes abierunt. quod factum Comes cum vidisset, maxima deinceps eum veneratus est admiratione.

11. Accidit etiam, ut die quadam causa monasterii & obedientia fratrum cum per quamdam incederet viam, mulier quædam paupercula juxta iter illud degens hospitio, partus dolore periclitans, voces mittebat eximias: sed vir Dei pietate commotus, sanctæ crucis facto signo super domum ejus, feminam à passionis illius liberavit supplicio.

13. Alio quoque tempore apostolorum Petri & Pauli ad limina cum pergeret, multi viri utriusque sexus & ætatis, pro nimia illius sanctitatis benignitate & hospitalitate, sanctum comitabantur virum: pluviarum vero tunc grandis immensitas, aëre in nubibus collecto, eruperat; sed miro illius nutu qui facit magna, & inenarrabilia, per totam viam unde vir Domini cum sequentibus ibat, usque ad supradicta apostolorum limina, ne una quidem pluviae gutta, quamquam ex utroque latere procellosa valde inundacio incumberet, minime super eos cecidit, sicut temporibus Gregorii papæ Cerbonio Populoniensi episcopo, & Fulgentio Utricolensi accidisse legimus.

14. [Ægrotat.] Hæc & alia plura, & majora, vir sanctissimus Petrus, abbas præclarissimus, faciens miracula, ante duodecimum obitus sui diem, vigilia scilicet apostolorum Petri & Pauli, febre correptus elanguit, omnis autem populus una cum episcopo ad ejus concurrentes obitum, hanc prædicationem ab ejus meruerunt audire ore: Audite filii, ex uno patre editi, fratres dilectissimi, admonitionis

verbum, in primis autem summum vestrum moneo sacerdotem, magna etenim sacerdotis gloria est subjectorum rectitudo, unde egregius Prædicator inquit: Spes nostra, gaudium & [766] corona vos estis mihi ante Dominum. Debet itaque sacerdos & pastor factis implere, quæ verbis docet, sicut de Domino nostro Jesu Christo legitur: Cœpit Jesus facere & docere, nam si non facit bona quæ loquitur, implebitur in illo, quod per Psalmistam dicitur: peccatori autem dixit Deus, quare tu enarras justitias meas, & assumis Testamentum meum per os tuum? tu vero odisti disciplinam, & projecisti sermones meos post te. Vos autem subjecti, arca æterni testamenti, sponsa Regis superni; vos membra corporis Christi, terrorem extremi judicii ante mentis oculos vestros semper locate, sicut per sapientiam dicitur: In omni opere tuo memorare novissima tua, & in æternum non peccabis. Habete vinculum dilectionis & pacis; habete humilitatem; humiliamini sub potenti manu Dei, ut vos exaltet in tempore tribulationis; habete caritatem continuam, & mutuam in vobismetipsis, quia caritas operit multitudinem peccatorum. Viriliter agite, & confortetur cor vestrum, sperantes in Domino, & in potentia virtutis ejus, ut possitis resistere adversus insidias diaboli, & ut coronam vestri certaminis à Deo accipere mereamini. His dictis, oculis ac manibus sursum erectis, commendabat se, & omnem populum Domino, & ad ultimum perceptis Dominicis sacramentis, fratribus psallentibus, inter orationum verba sexto idus Julii spiritum emisit, receptus in æterna paradisi requie, corpusque ejus juxta præfatam honorifice reconditum fuit ecclesiam, ad laudem Domini nostri Jesu-Christi, qui cum Patre & Spiritu-sancto, vivit & regnat Deus in sæcula sæculorum.

15. [Ejus festum] Recurso autem unius anni circulo, postquam vir sanctus obiit, ut eum quanti apud Deum meriti esset, homines non lateret, Dei omnipotentis cuncta cognoscentis disponente clementia, plurimis virtutibus, diversisque miraculis illius declarata sunt merita. Nam inter alia cum ejus anniversarius minime custodiretur dies obitus, vehementissimus repente ventus sufflavit, qui plurimas radicitus arbores evellens dejecit, segetemque multam devastavit. Videns itaque populus tale miraculum, statuerunt, ut quolibet anno Anniversarium ejus sollemniter celebraretur, & sic usque in hodiernam diem ab omni populo ejus tumultus veneratur, atque beneficia spiritualia, operante gratia divina, devote poscentibus ministrantur.

AA.SS. OSB VI 1 (1701), Appendix, S. 762–766

Dokument 27: Reisebeschreibung durch Bernard de Montfaucon (1702)

Perusiam vesperi venimus. Urbs satis ampla est, in monte sita, sed minime frequentata, aiunt æquare Senas. Ecclesia Cathedralis antiqua opere rudi, in qua servatur, aiunt, nuptialis a S. Josepho B. Virgini datus annulus; ad utrumque portæ latus ambones ad plateam spectantes eriguntur, perinde atque Spoleti. Inde in Monasterium S. Petri Benedictinorum Cassinensium concedimus, quo elegantius

aliud vix occurrat. Ecclesia nullis non ornatibus decorata, duplici columnarum marmorearum ordine fulcitur. Altare egregiæ pulcritudinis, inferiùs totum constat marmoribus variis, ornatum columnis a lateribus; superiùs vero quasi tholi formatâ fastigiatur, vestitum lapidibus pretiosis, achate, corneola, lapide azulitano. Cathedræ chori, delineatore Raphaele Urbinate, inferiores tessellato opere, superiores anaglyphis pulcherrimis concinnatæ. Monasterium totum nitet, magnificè structum, tribus peristylis exornatum.

De Montfaucon 1702, S. 380

Dokument 28: Vita des S. Pietro Abate nach den Acta Sanctorum (verf. kurz vor 1723; ed. 1723, „Vita C“)

[Sp. 0115B]

VITA

Ex archivio monasterii S. Petri de Perusia, Ordinis S. Bened., congregationis Casinensis; collata cum Ms. ex cod. O. P. Gallenii; nec non cum editis apud Mabilionem in append. ad part. 1, Sec. VI, Act. Bened. pag. 761.

Petrus abb. Conf. Perusii in Italia (S.)

EX MSS.

CAPUT I.

Natales; ecclesiæ restauratio miraculo approbata; iter Romanum; dignitas abbatialis suis subditis ac popularibus utilis.

[1.] Petrus, ex provincia Tusciæ in Castro Agello³¹, qui a Perusia civitate fere sex millibus distat, ortus est³². Suos non ignobiles habuit parentes, [S. Petri natales ac virtutis studium.] qui puerum Petrum e prima in humanis studiis instruxerunt; sed ipse sacris insistens, thesaurum illum absconditum invenit, quapropter, venditis omnibus, emit agrum, ac sese in ministerio Ecclesiæ mancipavit, atque per gradus ad sacerdotium pervenit. Hic itaque super omnia Deo placere desiderans, ad fortia mittens manus, contra principem tenebrarum dimicandum se præparans, pervalidis armis lucis [0115C] se munivit, scilicet castitate, innocentia, longanimitate, simplicitate, ac prudentia, & super omnia orationibus, ac lachrymis insistebat. Quapropter

³¹ Mabilio habet, ex Agelione videlicet pago.

³² Mabil. ex nobili Vintiolorum familia.

his armis valuit omnia tela ignea inimici rejicere: eleemosynarum quoque ac beneficentiae non obliscebatur, ut misericors ipse misericordiam a Deo consequeretur³³.

[2.] Erat tunc temporis extra, & prope civitatem in loco, qui dicebatur Calvarius³⁴, vel Caprarius, [Ecclesiam destructam restaurare cupiens, sed prohibitus primo, dein permissus est id facere;] ecclesia quaedam, in honorem Principis Apostolorum dicata, multum temporis in ruinis jacens. Hanc vir Dei nimio desiderio restaurandi flagrabat, indigne ferens, quod tam nobile ædificium ad honorem Sancti Dei extructum, in ruinis jaceret. Quapropter pietate, religioneque æstuans, Episcopum, qui tunc Perusinam regebat ecclesiam, Honestus³⁵ nomine, convenit: spopondit, se omnem curam, & vigilantiam habiturum, si jam præfatam ecclesiam sineret reparari: sed Episcopus concitatus malitia & invidia aliquorum, sibi suggerentium, qui ipse Petrus simulator esset, [0115D] ac ejus calumniator; ea propter noluit eum audire: sed postea cognita veritate, & hominis sanctitate, eum accersitum rogavit, ut sicut in votis habebat, præfatam studeret reædificare ecclesiam, quibus verbis credens nimioque repletus gaudio, omnipotenti Deo gratias retulit, & accinctus fortitudine sancti Spiritus, adjuvantibus plurimis religiosis viris, una cum Episcopo, in nomine Domini fundamenta jecit, atque in honorem B. Petri Apostoli præfatam reædificavit Ecclesiam.

[3.] [Deo miraculis comprobante,] Interea dum præfatum perficeret opus, ut gratum sibi acceptum omnipotens Deus esse monstraret, multis miraculis patefecit: nam cum quadam die artificibus pio operi incumbentibus, panis deesset, Vir sanctus eos conquerentes alloquitur, ut Deo fiderent; quippe qui potens est eos consolari, ac reficere, ut multis viris sanctis fecit. His dictis, ad Deum in oratione genua flectens, multæ suæ misericordiae, ac beneficentiae se commendabat, quibus votis Deus annuens, [0115E] de cibariis eis providit; nam in oratione stanti annuntiatur, præ foribus adesse viros, cum equis onustis frumento incognitos; quod audiens, gratias Deo pro accepto dono retulit³⁶.

[4.] [sibi gratum fuisse] Dum vero opus protraheretur, unus ex cæmentariis incaute ambulans, a cacumine parietis in terram corruit, sed astante viro Dei, precibusque ejus suffultus, qui in sacco confractus erat colligendus, nullam passus est læsionem.

[5.] [illud opus.] Accidit etiam, ut quadam die, dum artifices unam ex columnis marmoreis miræ pulchritudinis, quæ nimio pondere gravata, ruptis funibus, inter fragores hinc inde machinaret, terram nimio impetu peteret: jamque spes salutis illius columnæ omnium artificum recesserat. At Vir Petrus coram astans, signum Crucis ei opponens, curvatam jam erexit. Peracto itaque auxilio Dei opere,

³³ Longior in Vitæ hujus exordio Mabilio & Ms. e cod. Gallenii, locis Scripturæ hinc inde infartis. Quid si vel inde arguam majorem hujus, quod hic damus, apographi simplicitatem, atque adeo antiquitatem?

³⁴ Ita etiam Ms. Gallen. cum Mabilione: qui tamen antea in compendio vitæ post Ferrarium posuerat Calario.

³⁵ Notus ille Episcopus e Comm. prævio, num. 5.

³⁶ Longior hic denuo Mabil. & Ms. Gallenianum, re per inductiones aliquantulum amplificata.

& ad calcem perducta ecclesia, advocatoque Præsule dictæ civitatis, XI Kal. Decembris in honorem Dei, Deique Genitricis sub nomine Principis Apostolorum ipsam dedicarunt [0115F] circa annum Domini CMLXIX.

[6.] [Romam profectus abbas statuitur, & egregie, ad suos reversus, præest.] Postea præfatus Episcopus una cum Petro Roman proficiscitur ad pedes summi Pontificis Joannis XIII, ut ipsum Petrum in Abbatem, ac perpetuum Rectorem cum suis successoribus consecraret. Quod ita factum est. At Petrus compos sui voti Perusiam revertitur cum magna lætitia, ac spirituali gaudio, & Abbas effectus, regimen hujus suscepit loci, cœpitque, sicut antea ex mortuis lapidibus Deo construxerat ecclesiam, nunc vero ex vivis, ac electis lapidibus aliam, ubi Spiritus sanctus inhabitat, instruere: namque ex illius exemplo multi seculum relinquentes, sanctæ conversationis habitum susceperunt: quos omnes caro affectu amplectens, ad supernam civitatem suis aptandos locis, verbo & exemplo cælabat.

[7.] [De militum grassationibus apud Perusiam conquerens] Interea dum Petrus circa ea, quæ Deo placent, insisteret, Otho³⁷ primus Alemanniæ, & hujus nominis secundus, accitus ad Italiam, Urbemque a Romanis, & aliis Principibus propter multa mala gravia scandala, quæ a Berengario, & Joanne Pontifice XII, qui deploratæ vitæ fuit, fiebant, magno [116A] exercitu venit; venit etiam sub Joanne XIII, cum filio suo Ottone, quo tempore videt iter accepisse per Tusciam post acceptam coronam³⁸, commoratusque apud Perusiam cum suo exercitu, qui civibus, & habitatoribus civitatis multa mala faciebant, ut solet illud genus hominum, habens pro lege libertatem, & neque Deum, neque homines vereri. Quapropter lachrymis viduarum, ac pauperum permotus Petrus Abbas, Imperatorem adiit (quisquis ille fuerit, sive II, sive III hujus nominis, hoc parum refert³⁹) ad cujus conspectum virili animo astans, sic eum alloquitur:

[8.] Rex excelsus, o Imperator, terrenum tibi ad regendum non destruendum commisit regnum; [apud Ottonem Imperatorem.] tu vero non gubernator, sed potius es dissipator. O miser, non vides, quanta bona dissipari, & devastari facis? Nescis, quia redditurus es rationem in die judicii? Quare iram ejus mereberis, cum ante illum districte judicandus veneris, & alia similia. Insuper adjecit, districtus judex in [0116B] judicio non rapientibus, sed de suo nihil dantibus dicturus est: Esurivi [& non dedistis mihi manduare; sitivi] & non dedistis mihi bibere; hospes eram & non collegistis me. Et reliqua; pro qua culpa horribilis subintonat vox, dicens: Ite maledicti in ignem æternum, qui paratus est diabolo, & Angelis ejus. Si ergo, o Rex, tanta pœna mulctatur, qui non de suo aliquid pauperibus dedit; qua pœna inferendus eris, qui alienum, & maxime pauperum rapiendo quæris? Quibus verbis Imperator commotus, eum a se expellere fecit: sed cum postea audisset ejus vitæ sanctimoniam, eum accersiri fecit; indulgentiam ab eo petiit, quam & accepit. Erat enim optimus Imperator, ac catholicus, defensorque strenuus sanctæ Romanæ

³⁷ Anno 963, quo vide Baronium.

³⁸ Coronatio illa contigit 967.

³⁹ Apographum Gallen. cum Mabil. ponit Ottonem II; & recte: nam hujus nominis tertius haud vixit tempore Joannis PP. XIII, natus 974.

Ecclesiæ⁴⁰. Quapropter cum Viro Dei de multis, quæ ad coërcendam petulantiam pravorum facerent, sermonem habens, per privilegium multa ei largitus est, ac corroboravit, & sic ad Germaniam tendit. Nam ad ea, quæ Dei sunt, intendens animum Petrus multis fulgebat [0116C] miraculis, Deo operante in servo suo: quippe qui dixit; sine me nihil potestis facere; signa autem sunt argumentum fidei eorum, qui in eum credunt: nam ascensurus ad Patrem ait: signa eos, qui crediderint, hæc sequentur. Pro hac igitur fide laborans Petrus, merito hæc eum signa sequebantur, ut ei etiam inanimata, & sensu carentia obedirent.

CAPUT II.

Miracula a Sancto patrata; sanctus obitus.

[9] [Trabs; item Navicula cum viris ope Sancti sospes servata.] Nam cum quadam die juxta flumen Tiberis, cujus unda radices montis præfatæ civitatis perficit⁴¹, esset cum aliquantis viris, molendinum constituentibus, trabs miræ magnitudinis adnatans super aquas, molendino ruinam minabatur: tunc vir Dei, facto signo Crucis, ab incepto eam detorsit itinere, ne aliquam inferret molestiam, vel [0116E] damnum. Pauci interfluxerunt dies, quod Vir Dei ad fluminis littus cum esset, & flumen undis valde excresceret, quidam viri trans Tiberim commorantes, ut ad sanctum Dei hominem devenire potuissent, naviculam ascenderunt; sed alta commotio fluctuum naviculam a recto itinere detorsit. Tunc viri illi ad Dei famulum vociferantes, ita inquirunt; Famule Dei Petre nobis orando succurre; quia perimus misere. Tunc Vir sanctus Christum invocans, virgam, quam in manu tenebat, elevavit, & navicula, quæ antea in præcipitium mergebatur, beati Viri præcepto, ad optatum littus deducta, sospites & incolumes suos deposuit viros.

[10.] [Electuarium in pauperes expensum] Ab Episcopo etiam quodam die pyxidem, electuario⁴² plenam, ad servandum habuit, sed Vir Dei, charitatis amore repletus, debilibus, & infirmis illud totum expenderat. Post multos vero dies Præsul illud requires, ut cognovit, quod Vir Dei illud expenderat infirmis, iratus exposulat, ut commendatum redderet electuarium; sed [0116F] Petrus, non habens, unde redderet, confisus in Domino, & ingressus oratorium, omnipotentem rogavit Deum, quatenus electuarium, quod suo pro amore afflictis erogaverat, divina dignaretur virtute reddere, quatenus Episcopi animum turbatum posset habere placatam.

[11.] [cælitus recuperat.] Cum post paululum, oratione completa, pyxidem aperuisset, invenit illam meliori plenam, quam antea fuisset, electuario. Confestim igitur sanctus Vir magno repletus gaudio, Deo gratias referens, Episcopo illud clam per nuncium misit; Episcopus vero ut illud vidit, satis miratus, ad Dei veniens

⁴⁰ Nec apud Mabilionem, nec in Ms. Gallen. erat enim optimus Imperator ac Catholicus, defensorque strenuus sanctæ matris ecclesiæ.

⁴¹ perluit.

⁴² Electuarium sive etymon desumat ab electione rerum, e quibus componitur, sive aliunde; compositum est, ut puta medicum, quod sorbitione vel cochleari sumi potest. Consule Cangium. Mabilio legit pixidem Edriano electuario plenam. In Gallen. est Adriano.

Virum, diligenter investigat, unde præfatum electuarium, prius expensum, tunc tam reciperet perfectum. Vir autem occultare cupiens, sed minime valens, miraculum, ad pedes illius procidens, rogatus est⁴³, ut nulli umquam palam faceret factum, quousque in hac viveret vita. Quoniam Rex, inquit, omnipotens, sicut Bonifacio⁴⁴ Ferentinæ ecclesiæ Præsuli duodecim quondam, quos simili modo pauperibus expenderat, Byzantios⁴⁵, ita & illi fecerat de electuariis.

[12.] [0117A] Quadam autem die hospites ad monasterii portas venerunt, [Panibus, qui debebant pauperibus distribui, a canibus intactis, alii substituti.] & eleemosynam quæsierunt. Tunc Vir Dei accersito cellerario præcepit, dicens; Frater, hospitibus eleemosynam ne tardes dare, sed vade, tribue illis vinum, & panem, si habes. Ille autem protinus fallaciter negans, dixit, se panes minime habere. Vir autem sanctus per spiritum, ejus mendacium agnoscens, cellarium ingressus quinque tantum panes in arca invenit, quos præ inobedientia illius canibus projici præcipit; quos canes, ut viderunt concurrentes, & odorantes eos, omni modo proculque fugientes, intactos reliquerunt; quod Vir Dei perpendens, panes collegit, frangensque pauperibus dedit, monachumque fallentem, & inobedientem vehementer increpavit, regularique disciplina flagellavit. Confestim igitur ante cœnobii fores quidam a quadam nobili femina missus, qui triginta panes, & alia⁴⁶ sancto Viro fratribusque detulit.

[13.] Sed & aliud miraculum, juridice referentibus viris, illum cognoscimus fecisse maximum, quod minime silendum arbitramur. [Duo rei supplicio afficiendi,] Illis itaque temporibus quidam Teutonicus [0117B] Comes a Rege fuerat missus, ut juste, & legaliter terram regeret judicansque constringeret, impiosque pœnis affligeret atque perimeret; qui Regi parens, per omnia scelestos bene, & viriliter noverat corrigere, latronesque numquam patiebatur vivere, sed tali deprehensos crimine, furcarum supplicio faciebat affligere. Die autem quadam duo deprehensi sunt viri, tali facinore iniqui, quos præfatus Comes ligatos mox prædicto præcepit damnari supplicio; sed Vir sanctus valde pro eis Comitem interpellans, ut non eos pœnaliter perderet, sed potius illis vitam concederet, audivit hoc minime posse fieri.

[14.] Interea oceano jam rapiente die, occasus incumbibat solis, ideo sententia illis mortis in sequenti est prolata mane. [summo cum Viri sancti periculo] Sanctus autem Vir ad custodiendum illos usque mane quærit. Tunc Comes jussit, ut secundum illius velle illi darentur ad custodiendum; tali si quidem pacto, ut illos si perderet, mortem, quæ illis debebatur, suo subiret [0117C] corpore. Quos Vir sanctus eo tenore suscipiens, suum illos ad hospitium usque duxit, satisque admonens⁴⁷, ut a tanta cessarent nequitia, pavit, vestivit, liberosque noctu abire permisit. Mane autem facto, missum illi a prædicto Comite est, ut commissos

⁴³ rogavit.

⁴⁴ De S. Bonifacio, Ep. Ferentino, actum 14 Maii, a pag. 371. Quod hic de ipso narratur, habes ibid. in elogio Vitæ ex lib. 1 Dial. S. Gregorii Papæ, pag. 372, num 3.

⁴⁵ Byzantius est nummus aureus ab Impp. CPolitanis cusus, quæ urbs dicta olim Byzantium. Byzantios pariter lego in Ms. Gallen. Mabilio habet aureos.

⁴⁶ Mabil. alia fercula. Gallen. alia xenia.

⁴⁷ Ita etiam Gallen.; Mabilio admonentes.

repræsentaret, ac redderet, seu alias, eam dictam pœnam, quæ illis debebatur, ipse subiens expenderet. Omnes autem noti Viri Dei territi, atque pro tali flentes sententia, una cum illo ad curiam accesserunt, comitemque nimis turbatum adversus Dei Virum invenerunt.

[15.] Minabatur etenim mortem illi pro dimissis latronibus; sed cum multorum dictis comperisset, [a morte liberati; quod ipse evadit, viso, quod patrabat, miraculo.] quod per illum Dominus virtutes plurimas egisset, ita ut inter cetera virtutum insignia, si sanctæ Crucis signo aliquando panem benediceret, nullatenus canes hunc possent contingere. Quod Comes audiens, dixit, illum mortis sententia⁴⁸ non posse evadere, nisi hoc suis oculis, se vidente, ageret; sed cum Viro Dei hoc relatum esset, ait: Ego ob hoc minime Deum [0117D] tentabo: quia scriptum est: Non tentabis Dominum Deum tuum, in manibus ejus sum. Qualiter illi placet, circa servum suum operetur. Tunc fideles, & amatores Viri Dei cum Comite simul illo nesciente, mensam parare fecerunt, Deique servum, ut benediceret, rogaverunt; data autem benedictione, panes illico canibus projecerunt, ut comprobarent, quantis virtutum meritis servum suum Dominus decoraret. Confestim igitur, ut canes projectos viderant panes, concurrerunt, & odorantes eos, intactos dimiserunt, longeque ululantes abierunt; quod factum Comes cum vidisset, maxima deinceps eum veneratus est admiratione.

[16.] [Mulierem, partu laborantem liberat.] Accidit etiam ut die quadam causa monasterii, & obedientia fratrum, cum per quamdam incederet viam, mulier quædam juxta iter illud pauperculo degens hospitio, partus dolore periclitans, voces mittebat eximias; sed Vir Domini pietate commotus, sanctæ Crucis facto signo super domum ejus, feminam a passione illius liberavit supplicii.

[17.] [Romam tendens mirabiliter a pluvia non tangitur.] Alio quoque tempore Apostolorum Petri & Pauli ad limina cum pergeret, multi viri⁴⁹ utriusque sexus, & ætatis pro nimia illius sanctitatis benignitate, & hospitalitate [0117E] sanctum comitabantur Virum. Pluviarum tunc grandis immensitas, aëre in nubibus collecto, eruperat; sed miro illius nutu, qui facit magna & inenarrabilia, per totam viam, unde Vir Domini cum se sequentibus ibat, usque ad supradicta Apostolorum limina, una quidem pluvix gutta, quamquam ex utroque latere procellosa valde inundatio incumberet, minime cecidit, sicut temporibus Gregorii Papæ Cerbonio Populoniensi Episcopo, & Fulgentio Utriculensi accidisse legimus⁵⁰.

[18.] [Moriturus hortatur Episcopum] Hæc & alia plura & majora Vir sanctissimus Petrus Abbas præclarissimus faciens miracula; ante duodecimum obitus sui diem vigilia Apostolorum Petri & Pauli, febre correptus elanguit. Omnis autem populus una cum præfato Episcopo ad ejus concurrens obitum, hanc prædicationem ab ejus meruit audire ore: Audite filii, ex uno Patre editi, fratres dilectissimi, admonitionis verbum. [0117F] In primis summum vestrum moneo sacerdotem:

⁴⁸ al. sententiam.

⁴⁹ Id est homines utriusque sexus. In lectione nostro Ms. consonant Mabil. & Ms. Gallenianum.

⁵⁰ Adi Gregorium lib. 3 Dial. c. 11 & 12.

magni utens sacerdotii gloria, est subjectorum rectitudo. Unde egregius prædicator inquit: Spes nostra, gaudium & corona vos estis mihi ante Dominum. Debet itaque Sacerdos, & pastor factis implere, quæ verbis docet, sicut de Domino nostro Jesu Christo legitur: Coepit Jesus facere, & docere: nam si non facit bona, [quæ loquitur] implebitur in illo, quod per Psalmistam dicitur. Peccatori autem dixit Deus: Quare tu enarras justitias meas, & assumis testamentum meum per os tuum? Tu vero odisti disciplinam, & projecisti sermones meos post te.

[19.] [& subditos ad virtutem,] Vos autem subjecti, arca æterni testamenti, sponsa Regis superni: Vos membra corporis Christi, terrorem extremi iudicii ante mentis oculos vestros locate, sicuti per sapientiam dicitur: In omni opere tuo memorare novissima tua, & in æternam non peccabis: Habete vinculum dilectionis, & pacis. Habete humilitatem, humiliamini sub potenti manu Dei, ut vos exaltet in [0118A] tempore tribulationis: Habete charitatem continuam, & mutuam [in] vobismetipsis; quia charitas operit multitudinem peccatorum. Viriliter agite, & confortetur cor vestrum, sperantes in Domino, & in potentia virtutis ejus, ut possitis resistere adversus insidias diaboli, & ut coronam vestri certaminis a Deo recipere mereamini.

[20.] His dictis, oculis ac manibus sursum erectis, [sancte moritur.] commendabat se, & omnem populum Domino, & ad ultimum perceptis Dominicis sacramentis, fratribusque psallentibus, inter orationum verba, sexto Idus Julii, spiritum emisit, receptus in æterna paradisi requie, corpusque ejus juxta præfatam honorifice reconditum fuit ecclesiam ad æterni Regis, ac Redemptoris nostri Jesu Christi laudem, & gloriam: qui cum Patre, & Spiritu sancto vivit, & regnat Deus per immortalia seculorum secula. Recurso autem unius anni circulo, postquam Vir sanctus obiit; cum, quanti apud Deum meriti esset, [0118B] homines lateret, Dei omnipotentis, cuncta cognoscentis, disponente clementia, plurimis virtutibus, diversisque miraculis illius declarata sunt merita: nam cum & anniversarius [0118D] minime custodiretur dies, vehementissime repente ventus venit, qui plurimas radicitus arbores evellens, dejecit, segetemque multam devastavit.

AA.SS. Julii III (1723), S. 115–118. (= BHL, Nr. 6766) (zit. nach http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:acta&rft_dat=xri:acta:ft:all:Z300032703; Zugriff am 7. Januar 2022)

Dokument 29: Memorialeintrag aus dem Totenbuch von S. Pietro zu den Umgestaltungsmaßnahmen von Abt P. D. Carlo Francesco della Penna (verf. 1760)

[16r] Ricordo a perpetua memoria.

Essendo stato pensiero, ed idea molto approvata ed applaudita del Reverendissimo Padre D. Carlo Francesco della Penna Perugino Abate vigilantissimo di questo suo Monastero di S. Pietro, di porre in una migliore simmetria le Cappelle di questa

chiesa, e loro rispettivi Altari: e dovendosi perciò costruire da fondamenti un ampia Cappella nel luogo già occupato dalle Cappelle di S. Benedetto, e de' Signori Conti Ranieri, per collocarvi poi a suo tempo l'Immagine della Madonna Santissima del Giglio, rimossa già dal luogo, dove era situata, e conservarvi ancora l'augustissimo Sacramento; e per viappiù ornarla, e nobilitarla, addattarvi ancora, oltre alla celebre tavola dipinta già da Pietro Perugino per l'altare maggiore, li tre eccellenti quadri dipinti da Giorgio Vasari aretino, i quali attualmente stanno nel Refettorio grande: quindi è, che dovette scaricarsi sino ai fondamenti la detta Cappella di S. Benedetto, e rimuoverne ancora il pavimento. Ciò non solamente fu causa, che dovesse demolirsi, e riempirsi l'antica sepoltura già di una Famiglia degli Oddi estinta, la quale aveva il jus patronato della detta Cappella di S. Benedetto, allora dedicata alla Santa Resurrezione, nel di cui Altare era una tavola rappresentante il detto mistero, dipinta da [Orazio di Domenico di] Paris Alfani, che al presente è situata appié la navata destra all'entrare in chiesa; poi destinata per sepoltura dei Monaci, nella quale riposavano le onorate ceneri di tanti nostri Padri (come può vedersi in questo libro medesimo) ma che venisse anco a scoprirsi, e ad aprirsi insieme il particolare sepolcro del già Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore Sigismondo Cristoforo de' Conti d'Harbestein di Gratz in Fiandra, Canonico delle chiese Cattedrali di Ratisbona, [16v] e di Passavia, poi Vescovo zelantissimo di Lubiana in Carniola, Provincia degli stati austriaci, il quale per vivere a Dio, ed a sé, dimesso il Vescovato con onorifica pensione, ottenne dalla santa memoria di Papa Clemente XI, a preghi del gloriosissimo Imperadore Leopoldo I, di ritirarsi totalmente a vita privata, per godere la quale si portò in Italia nell'anno 1702, ed eletta questa Città per la salubrità dell'aria, ed in essa la casa Religiosa di Padri della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri, detti della Chiesa nuova, convisse in essa da dodici anni, praticando tutti gli esercizj di quell'istituto, sino a tanto, che bramoso di respirare un aria più libera, ed aperta, e di godere un comodo maggiore, preferì a quella casa questo Monastero, nel quale piamente morì come era vissuto, circa tre anni, il dì 20. luglio 1716. Informato il Padre Abate di questo scoprimento, sebbene da prima esitasse, sul dubbio di non potere fare rimuovere quel cadavere da quel luogo, come da sepoltura nominatamente eletta; consultato in appresso il testamento di quel Prelato, col quale, costituendo erede universale de' suoi averi la sagrestia di questo Monastero, lascia in arbitrio del Padre Abate pro tempore di questo Monastero suddetto l'elezione della sepoltura, e dal luogo preciso di essa con le parole = corpus meum sepelitur in cripta determinanda a Reverendissimo Padre' Abate in Templo Sancti Petri = comandò, che, senza frapporre dimora, fosse trasferito in Chiesa (già che per l'atterramento della Cappella suddetta veniva all'ora a rimanere fuori di essa) per ivi poscia seppellirlo in quel luogo, che si sarebbe eredito, e giudicato più a proposito. Convocati perciò col suono della campana tutti i Monaci in sagrestia, a riserva del suddetto Reverendissimo Padre Abate, che per li gravi suoi incomodi di salute non intervenne, si ordinò la processione al luogo della [17r] sepoltura, precedendo la croce con i ceroferarj, tutti i Monaci con candele accese, ed in fine il Molto Reverendissimo Padre D. Massimo Agosti Priore Claustrale di questo monastero con pioviale nero,

accompagnato dal Maestro di Cerimonie, e altri ministri, con turibolo, aspersorio, e libro rituale. Pervenuta la Processione al luogo, dove si trovava il cadavere chiuso in cassa, e addattata [sic] sopra una barella coperta con colore nera, il Padre Priore suddetto aspersa la cassa coll'acqua benedetta, e detto il salmo *De profundis* con l'orazione *pro episcopo defuncto*, si incamminò la Processione verso la Chiesa, alla quale arrivata, si collocò la bara in mezzo di essa, con attorno quattro torcie accese, e si cantò immediatamente la messa solenne de' Morti, come si canta negli Anniversarj, terminata la quale si fece l'assoluzione, come si suole, e ciò avvenne il dì 13. Agosto di quest'anno 1760.

Bisogna riflettere, che in questo giorno appunto 13. d'Agosto dell'anno 1716, si celebrarono i solennissimi funerali al mentovato piissimo Vescovo, poco avanti defonto, come si notò, avendo cantata la Messa pontificalmente con iscelza numerosa musica, il Reverendissimo Padre Don Carlo Baldizoppi Perugino, Abate allora di questo Monastero, coll'assistenza di Monsignore Pietro de Carolis Abate Romano Governatore di Perugia, e Preside dell'Umbria, e de' Magistrati della Città, avendo recitata l'orazione funebre, che fu poi stampata, il Signor D. Gianangelo Guidarelli Canonico della Cattedrale di Perugia.

Proseguendo a raccontare ciò, che fu intermezzo, essendosi conosciuto, che la Cassa esteriore, per l'umidità del luogo, nel quale era tata riposta per il corso di quarantaquattro intieri anni, era in gran parte infradiciata, e perciò facilissima a scomporsi, ordinò il detto Reverendissimo Padre Abate, che un'altra cassa di forte legname si facesse, maggiore delle [17v] altre due, per poterle in essa collocare. In tale occasione, volendosi fare la ricognizione del cadavere, presente il Signor Vincenzio Antonini Notaro pubblico Perugino si venne alla formale apertura delle dette casse, e prima di tutto si trovò un tubo di piombo, che fattosi aprire, conteneva scritta di buon carattere in carta pecora la seguente iscrizione.

+

Sigismundus Christophorus Ex Comitibus Ab Harbestein Germanus Ex Graecio Episcopus Labacensis Qui In Episcopata Annis XVII. Degens Dein Illo Abdicato Cupiens Soli Deo Sibique Servire Perusiam Venit Die XVI Anni MDCCI. Sorte Privata Fruiturus Ubi Die XX. Juli MDCCXVI. Obdormivit In Domino Aetatis Suae Annorum LXXIV. Mensium IV. Dierum VII. +

Si vide in seguito l'intiero cadavere del Vescovo, consuente però le carni tutte della faccia, e rimasti nel capo, coperto da berrettino nero, e mitra semplice, i capelli canuti, vestito con tutti gli abiti pontificali di colore rosaceo, essendo ancora in essere la sottana vescovile di saja paonazza, con guanti di seta paonazza nelle mani, ed anello in dito, per quanto si potè conoscere d'argento indorato con pietra bianca; gli sandali ancora erano paonazzi, ne' quali appariva in parte il suolo staccato dal tomajo, che bisogna fosse puramente incolato, e non cucito, sicchè l'umidità, che pochissimo aveva danneggiato le vesti sagra, potè piu di tutto pregiudicare agli sandali. Siccome però la carta pecora era in qualche parte rosa, così che l'Iscrizione appena [18r] puote leggersi, così fu ricopiata in una consimile carta, ed autenticata con propria sottoscrizione, e segno dal suddetto Notaro, che di tutto fece rogito; e

tanto l'originale iscrizione, quanto la copia furono riposte nel detto tubo di piombo, chiuso poi con lo stagno, e collocato in un altro tubo di coccio bene serrato, per maggiore conservazione, e custodia.

Riserrate poscia le casse, e riposte nella nuovamente fatta, fu questa chiusa, e sigillata col sigillo grande del Monastero, alla presenza del menzionato Notaro, e di molte persone, alcune delle quali, come testimonj, li quali furono sempre presenti a quanto si fece, più sotto si nominaranno, essendosi già preventivamente fatto uno scavo per formarne un sepolcro capace non solamente della cassa, mal del vaso ancora, o vettina, nella quale erano chiuse l'intestina, e precordj del Vescovo, con suo pavimento mattonato, [18r] fu in esso seppellito il cadavere dell'ottimo Prelato, e chiuso con volta di mattoni, appoggiata alle muraglie, delle quali fu munito il detto sepolcro, costruito pochi passi lontano dal luogo, ove era per tanti anni giaciuto, e quasi in faccia alla nuova Cappella, che sarà, come si accennò, destinata alla custodia dell'Augustissimo Sacramento, e propriamente sotto l'iscrizione scolpita in marmo, e ad onore di un tanto pio Vescovo innalzata, ed in quel tempo, nel quale accadde la sua morte, erettagli nella detta Cappella di S. Benedetto, e nell'indicato rimodernamento di questa Chiesa trasferita, e collocata dietro il pulpito, o ambone in cornu Evangelii, dove era il quadro rappresentante S. Maria Maddalena con un Angelo, il quale quadro è stato ora collocato nella stanza vicino alla Sagrestia. Nel pavimento, che rimane sopra questo sepolcro è stata posta una piccola lapide di bianco marmo, nella quale sono scolpite [18v] queste parole = OSSA SIGISMUNDI CHRISTOPHORI = EPISCOPI LABACENSIS =

Tutte le soprascritte cose furono fatte con espresso comando, ed approvazione del suddetto Reverendissimo Padre Don Carlo Francesco della Pena Abate di questo Monastero di S. Pietro, ed alla presenza de' Molto Reverendi Padri Don Massimo Agisti da Bergamo Professo di Santa Giustina di Padova, e Priore Claustrale di questo suddetto Monastero, Don Stefano Rossetti da Perugia Vicario della Sagrestia, Don Anselmo Bonnacquisti d'Assisi secondo cellerario, e Don Francesco Maria Galassi da Bologna Priore di S. Costanzo, e di altri Monaci, di F. Vincenzio Cuppini, e F. Domenico Angeletti Perugini Commessi Stabiliti di questo Monastero; del Sig. Giuseppe Calindri Perugino, di Gregorio Pensili da S. Severino nella Marca Cameriere del detto Reverendissimo Padre Abate, di Mastro Francesco Leoni Svizzero Capo Maestro Muratore, e di Francesco Belli servente del Monastero suddetto, ed altri ancora, i quali furono presenti, e testimonj a tutte le sopra narrate cose, le quali sono state qui diffusamente, e minutamente descritte a perpetua memoria con espresso comando del detto Reverendissimo Padre Abate.

Si deve anco notare, che fu pure demolita la Cappella della Nunziata spettante alle due Famiglie Ranieri, come al principio di questa memoria si accennò, e conseguentemente venne riempita la sepoltura in essa esistente. E siccome alle dette Famiglie de' Signori Conti Ranieri fu ceduta la Cappella dell'Assunzione della Madonna (il di cui titolo fu trasportato ad un altro Altare) di antica pertinenza di un ramo estinto della Famiglia Baglioni, ed ora di proprietà del Monastero; alla quale cessione [19r] concorse ancora il Sigor Conte Francesco Baglioni, per quelle ragioni, le quali potessero mai in qualunque modo competere alla propria di lui

Famiglia; così fu pure ad essi Signori Conti Ranieri ceduta la sepoltura esistente nella mentovata Cappella, e collocatavi perciò la lapide, che già chiudeva il loro antico sepolcro, nella quale lapide sono scolpite le armi della Famiglia Ranieri, e di Donna Porzia da Varano maritata nella detta Famiglia Ranieri, e morta nell'anno 1621, ed in quella antica sepoltura seppellita [in realtà le armi scolpite nella lapide sono della famiglia Ranieri e della famiglia Farnese, in virtù del matrimonio di Costantino Ranieri con Pantasilea Farnese nella prima metà del XV sec.]⁵¹, come nel Libro de Morti segnato di lettera A a car. 31 oltre all'esservi ancora state trasferite l'ossa, esistenti allora nel detto sepolcro demolito. Il quadro, o tavola dell'Altare, che al presente esiste nella Cappella, rappresentante l'Annunziazione della Santissima Vergine, che si dice dipinto da Gianfrancesco Basotti Perugino, è di appartenenza e proprietà della Famiglia Ranieri vicino a S. Simone del Carmine, essendo stato mandato dal Signor Conte Mario Ranieri al Reverendissimo Padre Abate della Penna, perché facesse collocarlo nel detto Altare; mentre che la tavola di terra cotta di mezzo rilievo, che già serviva all'Altare della detta Cappella scaricata, essendo in pessima forma ridotta, non poteva in verun modo accomodarsi all'Altare di questa.

Raccontarono li muratori, che fecero lo scavo della nuova sepoltura di Monsignore il Vescovo di Lubiana, che nel profundare che fecero il terreno, s'imbatterono in una specie di nicchia, o vano di finestra tanto grande, che vi poterono collocare la vetrina degli intestini del detto Prelato, e che affacciatisi ad una apertura che era in detta nicchia, o vano, nulla videro per l'oscurità: conobbero però, che la detta apertura corrispondeva in un ambiente di qualche estensione. Se ciò fosse vero, si darebbe luogo a conghietturare, che il detto [19v] ambiente contenesse in se [sic] una chiesa sotterranea, o confessione, altrove anco chiamata scurolo, del quale sotterraneo non doveva essere senza questa antichissima chiesa. Ma siccome questo è un detto di detto, come suol dirsi, né alcuno si trovò allora presente, che suggerisse ai muratori di osservare coll'ajuto di qualche lume, dove andasse a riferire quell'apertura, e prendere con ciò un'idea di quel vuoto, o ambiente; così nulla più si può rilevare d'una confusa idea, che non dà luogo a pensare che confusamente. Ciò non ostante si è voluto indicare a solo oggetto, che servire possa di memoria ne' tempi avvenire, per qualunque caso, in cui ciò servire potesse di lume per cercare ciò che ora per incuria de' lavoranti non fu avvertito. Se il racconto fosse stato fatto dai muratori prima di riporre la cassa nel luogo destinato, si sarebbe per certo usata diligenza per venire in chiaro di ciò, che dai muratori veniva asserito: ma siccome erano già, non solamente deposte le casse nel tumulo, ma chiusa ancora la volticina, che lo serrava; così non vi fu luogo di pensare ad altro, che a farne questo semplice ricordo.

Nell'occasione di doversi fare la narrativa di tutto ciò, che accadde nel farsi la traslazione, e ricognizione del cadavere del piissimo Monsignore Sigismondo Cristofano de' Conti d'Harbestein Vescovo di Lubiana, la di cui memoria rimarrà sempre in una perpetua benedizione appresso ogni genere di persona di questa antichissima, e colta Città Augusta da essolui preferita a tante altre, che avrebbero ambito

di accoglierlo fra le loro mura, e servirlo; ma molto più appresso di noi, che distinte con tanta parzialità di affetto.

ASPi, Lib. div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 16r–19v

Dokument 29a: Auflassung der Gräber hinter dem Hochaltar und Translation in eine neue Grabkammer unterhalb des Kapitelsaals

[21r] Ricordo a perpetua memoria.

Adi 26. del mese di Ottobre dell'Anno 1760.

Siccome nel Coro della nostra Chiesa appiè del deposito, nel quale riposano li sagri corpi di S. Pietro, e di S.to Stefano primi Abati di questo Monastero esistevano quattro sepolture segnate nelle loro lapidi con li numeri 1.2.3.4. per quanto si credeva ottimamente costruite, e destinate fino dalla loro erezione a seppellirvisi separatamente di cadaveri, tanto degli abati, e de' monaci, quanto de commessi, che in questo Monastero fossero a miglior vita chiamati; le quali però, senza saper-sene la positiva cagione, ad un tale uso più non servivano, perche i nostri defonti, da gran tempo, si seppellivano quando in una, quando nell'altra delle sepolture devolute al Monastero per estinzioni delle famiglie padronali, e precisamente in quella esistente già nella Cappella di S. Benedetto: così in questi ultimi giorni l'esperienza ha fatto conoscere, che' non poteva assolutamente farsi uso alcuno delle menzionate sepolture, per il fattore che esalavano, qualora un qualche cadavere in esse si fosse seppellito, come ultimamente è accaduto nello interrarsi che si fece quello del fu Padre D. Benedetto Giuliani morto il di 28. del prossimo passato mese di Settembre. Si dovette questo necessariamente seppellirsi in una di esse, creduta al caso, perche quella della Cappella di S. Benedetto, prescindendo dall'es-sersi demolita per la costruzione della nuova Cappella del Santissimo Sacramento era al sommo ripiena, fino da quando fu in essa riporto quello del fu Padre D. Benedetto Bondiglj Bolognese Priore di Fuligno morto in questo monastero il 28 Settembre dell'ano 1750, come in questo Libro a car. 14 che fu l'ultimo in essa seppellito; e l'altre sepolture sparse qua e la per la chiesa, erano pur esse ripiene. Sepolto dunque, come s'è detto, [21v] il cadavere del menzionato P.D. Benedetto Giuliani in quella sepoltura segnata col n.º 3, cominciò subito a tramandare un pestifero fettore [sic] così penetrante, che pareva volesse ammorbare l'aria, non avendo servito per rimuoverlo le maggiori diligenze usate nello stuccare. qualunqua [sic] fessura tanto ella lapide, quanto dell'adjacente mattonato; onde si venne in chiaro procedere ciò dalla mala costruzione e qualità delle sepolture, alla quali neppure dai maggiori nostri si era saputo provvedere, se non se col non farne verun' uso. Si venne perciò in deliberazione di costruire di nuovo una sepoltura, la quale non potesse essere soggetta ad una tale eccezione, e fosse tanto capace di ricevervi

li cadaveri si degli Abati, e dei Monaci, che de' Commessi, che fossero morti in questo Monastero senza che avesse più in avvenire a mendicarsi il luogo, dove seppellirli, come in passato era pur troppo avvenuto. Fu in sequela di questo scelto un sotterraneo molto opportuno, sì per la di lui ampiezza, che per il luogo a cui soggiaceva; a giorni nostri di nessun' uso, mai in altri tempi destinato alla tonsura, e barbaria de' Monaci: non molto distante della Chiesa, sotto al Capitolo immediatamente, conosciuto molto a proposito per un tale uso, e da adattarsi [sic] con poca spesa ad uso di sepoltura. Ordinò pertanto, dopo le debite riflessioni, il P.D. Massimo Agosti da Bergamo Professo di Santa Giustina, Priore Claustrale ed attuale Amministratore (per la Sede Abaziale vacante) di questo monastero, che senza frapporti dimora si mettesse mano all'opera, che appoggiata al[22r]la perizia, ed abilità di Mastro Francesco Leoni Svizzero capo mastro muratore stabilito in Perugia, deputato alla fabbrica del Monastero, fu in pochissimi giorni condotta a fine. Furono intanto serrate di tutto muro due ampie finestre, le quali guardavano verso Assisi, e sostituiti due finestrini muniti di ferro, e vetri, si alzò intorno intorno al sotterraneo un murello alto circa tre palmi, largo circa cinque, e capace di tre cadaveri a spalla: fu scavata nel mezzo una profonda fossa murata, avente il suo riparo, per gettarvi poi l'ossa, quando avessero dovutosi sgombrarsi di detti murelli: si adattò [sic] un luogo alla destra dell'Ingresso, per collocarvi le casse degli Abati, e di qualunque altro distinto personaggio, che avesse dovuto quivi seppellirsi; e finalmente fu costruita una porta capace di passarvisi comodamente con la bara, con forte uscio, catenaccio, e serratura, essendosi anco a tal misura adattata [sic] la porta superiore corrispondente all'andito vicino al Capitolo. Terminata in tal modo l'opera, e messo tutto all'ordine, commise il detto Padre Priore Amministratore la solenne benedizione di questa nuova sepoltura, e cimitero al P.D. Francesco Maria Galassi Bolognese Professo di questo Monastero, ed attuale Priore di S. Costanzo, che a norma del Rituale Romano la fece il dopo pranzo del giorno 21. di questo suddetto mese di ottobre, assistito dal Padre Giambattista di Perugia, e da altri Padri Minori Osservanti, per essere tutti li monaci alla consueta villeggiatura di Casalina, e la Croce di Legno, che seri, come prescrive il detto Rituale per la suddetta benedizione fu poi appesa ad una delle pareti della sepoltura. [22v] Messo tutto in ordine, si stabilì di fare la sera del dì 24. la traslazione de' cadaveri, e dell'ossa de' Monaci esistenti tante nelle quattro sepolture del Coro, quanto nelle altre due della navata, all'ingresso della Chiesa, destra, alla nuova sepoltura sotto il Capitolo. Quindi è, che per dovuta, e necessaria precauzione furono, prima di tutto, circa l'ore 20. aperti tutti e tre li finestrini, e la ringhiera del Coro poscia aperte le sepolture, acciocché avesse campo di svaporare in qualche modo l'aria infetta nelle medesime rinchiusa: indi infuocati buona quantità di mattoni, distribuiti qua e là per la chiesa, e per dove doveva passarsi, furono smorzati nell'accesso, in cui aveva bollito l'assenzio, e questi mattoni furono replicate volte roventati, e per altrettante nello stesso modo smorzati; così che venne a formarsi con un tale preservativo un ambiente d'aria molto purgata. Verso l'un ora di notte, chiuso il portone del Monastero, e spalancata la porta della Chiesa, e distribuiti molti lumi per tutto quel tratto, per il quale doveva necessariamente passarsi, si accinsero li

beccamorti all'impresa del trasporto de' cadaveri, e delle ossa mentovate: e ciò, che riuscì di maraviglia, e di edificazione insieme si fu la coraggiosa divozione, con la quale il P.D. Sigismondo Frantoni Piacentino, Professo di S. Sisto di Pincenza, e da molti anni stabilito in questo Monastero, accompagnò salmeggiando, e con una candela in mano, li cadaveri, ed ossa de' nostri defonti alla nuova sepoltura, con replicare tante volte un tale accompagnamento, [23r] quanti furono i viaggi, che furono fatti dai becchini per il trasporto di detti cadaveri, ed ossa. Il primo a prendere posto nella nuova sepoltura fu quello del P.D. Benedetto Giuliani tuttavia intiero, poscia la cassa, che racchiudeva quello del P.D. Carlo della Penna ultimo Abate di questo Monasterio, indi gli altri, li nomi de' quali saranno registrati piu sotto in questa memoria. Riuscì il tutto, mediante il divino ajuto, e per la vigilanza di chi possedé all'opera, senza la minima confusione, e disturbo, e verso la mezza notte fu terminato un tale trasporto, essendosi da chi si trovò allora presente, con le solite preci della Santa Madre Chiesa prescritte, pregata ai nostri cari defonti eterna pace, e riposo; sperando, che un tale pietoso uffizio verso loro praticato sia per interessarli a porgere le loro preghiere al trono della Divina Clemenza per il bene sì spirituale, che temporale di questo Monastero; di chi pensò, e fece eseguire quest'opera; e di qualunque altro, che ad una tale opera di misericordia in qualunque modo cooperò. quattro furono le casse con li cadaveri degli Abati, le quali furono trasferite nella nuova sepoltura. Quella, nella quale era chiuso il cadavere del P.D. Girolamo Ruscelli Perugino, la di cui morte sta notata nel Libro de' morti segnato A. a car. 9.tergo. L'altra, che racchiudeva il cadavere del P.D. Francesco Maria Montemellini Perugino, la dicui morte è segnata nel detto Libro a car. 25.t°. La terza col cadavere del P.D. Carlo Baldizoppi Perugino, morto, come in questo Libro B. si legge a carte 3. tergo. L'ultima finalmente [23v] con quello, come sopra fu notato, del P.D. Carlo della Penna Perugino pur esso, la di cui morte sta registrata in questo Lib.° a car. 20. L'ossa del P.D. Vincenzo Pagnini Lucchate, morto, come in questo Libro a car. 24 t.° furono messe nella fossa. I cadaveri del Signor Don Giambattista Bocci d'Assisi Sacerdote secolare, di cui in questo Lib. a car. 39; del P.D. Costanzo Giovio Perugino; la di cui morte è notata in questo Libro a car. 25 ter, con quello del sopranominato P.D. Benedetto Giuliai. La morte del quale è pure registrata a car. 20 ter. di questo medesimo Libro, furono collocati ne' sopra-descritti murelli, dove aspettano, che altri vada, quando al Signore Iddio piacerà, a tenere loro compagnia. La mattina seguente del di 25. furono demolite le quattro sepolture del Coro, riempiti i loro vani, rimosse le lapidi, fatto ed agguagliato il pavimento in modo, che non si distingue dall'altro; fu serrata la porta della sepoltura, poi murata, e collocatavi sopra, per segno una croce di legname nero. Susseguentemente fu collocata nel mezzo del Capitolo una bella lapida di marmo greco, con lista, e fregio interno di marmo giallo frecciato di Perugia, nella quale fu scolpita la seguente iscrizione composta dal Signor Dottore Giacinto Grazj Perugino pubblico Professore nella Università, e Bibliotecario di Perugia, nella quale si legge

MONACHI.HVIVS.MONASTERII
 QVI.HVC.QVOTIDIE
 BENE.MANE
 AD.SACRAS.PRECES.RECITANDAS
 CONVENERVNT
 INFERIVS.IN.DOMINO.QVIESCENTES
 REVRRECTIONEM.EXPECTANT

[24r] Ecco quanto fu sollecitamente operato, per liberare la chiesa nostra da un inconveniente tanto pregiudiziale, e per fissare stabilmente un luogo atto, e determinato, nel quale tutti unitamente riposassero in sono di pace li nostri defonti, senza che in advenire si avesse impropriamente a cercare all'occorrenza qua, e la il luogo, dove seppellirli. tutto il fin qui fatto per un tanto lodevole fine, fu in questo libro registrato per notizia di posterì, e per espresso comando del suddetto Padre Priore Amministratore, il quale siccome non mancò di premura, e d'impegno, per fare sì, che una tale impresa, raccomandata per l a pronta sua esecuzione alla diligenza del P.D. Romualdo della Massa Cellerario, che indefessamente vi assisté, al desiato fine fosse condotta; così non mancò di attenzione, perche col registrare diffusamente, e minutamente la serie di quanto si fece venisse poi anco in questo modo a notizia de' posterì tramandata.

ASPi, Lib. div. 34 [Liber Defunctorum B] (= Lonzini, et al. 2014, S. 398, Nr. 35), S. 21r–24r

Dokument 30: Kommentar („Notanda“) zum ersten Künstlervertrag mit Perugino vom 8. März 1495 (verf. um 1763 ed. 1804)

[Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 143]

Notanda in praecedenti Instrumento [1495, 8, Martii]

(1) D. Lucianus Iuliani Florentinus, Alumnus Abbatissae [sic] S. Mariae de Florentia, cujus nomine Professionem emiserat die 10. Augusti 1463 praefuit huic Monasterio ab anno 1493 ad 1496

(2) Celebris haec tabula, quae usque ad annum 1751 mansit in prospectu Chori, media inter fenestras, modo conspicitur in novo Sacello, in quo Sanctissimum Christi Domini corporis Sacramentum adservatur, inter elegantes tabulas a Georgio Vasario depictas

(3) Cacumen vero ipsius Tabulae cum imagine Dei Patris omnipotentis depicta in circulo deaurato, cum Angelis hinc inde adorantibus, eodem anno 1751

collocatum fuit inter duas portas, quarum una ab Ecclesia ad Monasterium, altera ad Sacrarium proebet

(4) Basis ejusdem Tabulae divisa in quinque partitionibus a tersissimus [sic] cristallis tutatis; in quibus depicta sunt acta quaedam admirabilis Vitae Christi Domini, scilicet Adoratio Magorum; santum ipsius Baptisma; atque gloriosa Resurrectio; nec non imagines Sanctorum Costantii, et Herculani Episcoporum Perusiae, adservatur in Sacratio, collocatas in pariete, qui ad altare vergit. Sex alias imagines Divorum, nempe Benedicti Abbatis, Scholasticae Virginis sororis ejus, Mauri etiam Abbatis, et Placidi martyris discipulorum, Flaviae virginis martiris, sororis B. Placidi, ac tandem Petri Fundatoris, [Fn. 2, S. 144] et primi Abbatis hujus Coenobii, quae imagines circum circa ornabant stylobatas columnarum inauratarum, quae mediam tenebant tabulam Ascensionis, cernuntur a totidem lucidissimis cristallis defensae, super portas ex utraque parte altaris

(5) Ducatus largus auri computatus monetae valet julios septendecim, ideoque ducati quingenti auri largi soluti pro proetio tabulae a Petro Perusino depictae, aequabant valorem octigentorum quinquaginta aureorum, sive scutorum 850 monetae romanae hoc tempore currentis

Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 143f.

Dokument 31: Kommentar („Notanda“) zum zweiten Künstlervertrag mit Perugino vom 24. November 1496 (verf. um 1763 ed. 1804)

[Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 145]

Notanda in proecedenti [sic] Istrumento [1496, 24 Novem.]

D. Zacharias Castagnoli Patavinus Alumnus insigni Coenobii S. Justinae de Padua, cuius nomine solemnem [Fn. 2, S. 146] Professionem emiserat die 2 Aprilis Anni 1476 praefuit Monasterio S. Petri per annum

(2) Figurae Prophetarum depictae a Petro Perusino in duabus orbiculatis tabulis, collocatae fuerunt anno 1751 a lateribus portae principalis ecclesiae S. Petri

(3) Diagramma operum, quae pingenda erant, et quod alligatum, seu consutum [sic] dicitur in fine libri in quo scripta sunt instrumenta, vel deperditum fuit, vel numquam (quod probabilius est) in ultima charta libri delineatum

(4) Summa ducatorum sexaginta largorum auri solutorum pro proetio imaginum Prophetarum, et aliarum fortasse figurarum depictatum in Capsa, seu ornameto magnae tabulae Ascensionis, et quae modo non inveniuntur, aequivalet scutorum centum viginti, imo centum duo 102 monetae romanae hujus temporis

Orsini 1804, S. 140 Fn. 2, hier S. 145f.

Dokument 32: Mauro Bini über die Chorsituation von S. Pietro I (verf. 1848)

Forma antica della Chiesa di S. Pietro

La forma di questa Chiesa nella sua ossatura, nella sua *pianta* non ha subito variazione alcuna dall'antica sua forma, tranne qualche Cappella, che vi si aggiunse, e qualche altra, che fu poi demolita, siccome dicasi, allorché di essa avremo a parlare.

La Navata di mezzo era alquanto più alto di quel che ora vedesi, ed era come le altre due laterali coperta a tetto con bella Travatura di abete assicurata con forti, e larghe fasce di ferro, che tuttora si vede sopra il soffitto: al quanto più larghe erano le Travature delle laterali navate. In quella al lato della Epistola non aveansi Cappelle, non Fenestra, come non si vedevano nell'altra Navata, ma si erano tre Fenestre lunghe di Gotica forma. Nel mezzo dell'Apside esagonale in tre dei suoi lati erano tre belli Fenestroni con colonnette nel loro mezzo di gotica struttura, e una fenestra a foggia di rosa tutta di pietra a traforo similmente alla gotica era sopra la porta principale della Chiesa verso ponente.⁵² Il maggior Altare, che sembra forse l'unico era isolato, dietro il quale tra i due Piloni, che terminano l'Apside della chiesa era il Coro.⁵³ Le Collonne, che sorreggono le pareti della Nave di mezzo, erano, qualora sono di Marmo, parte Bardiglio parte Cipollino, parte granito di Egitto, con basi, e Capitelli di varie forme. Questa descrizione è tratta da un quadro, o pittura in tela, che fino al 1810 appartenne al Monastero, e che poi passò nella famiglia Santarelli Tintori nel Borgo S. Pietro, allorché per la seconda invasione dei Francesi negli Stati Romani fu nuovamente il Monastero soppresso come tutte le altre Istituzioni dei Regolari. In quel quadro si vede lo spaccato della Chiesa come era nella epoca anteriore al Secolo XVI, prima cioè, che sopra l'altare Maggiore fosse collocato la celebre Tavola dell'Ascensione dipinto dal gran maestro Pietro Vannucci detto il Perugino, al quale espressamente per detto altare fu quella Tavola commessa. In luogo però di essa vi si vede posto un Trittico, nella parte media di cui è dipinto un Crocifisso, in altra parte la SSa. Vergine tenente tra le braccia il pargoletto suo Figlio, nella terza è espresso S. Benedetto; nel quadro però dello spaccato, di cui è discorso, vi si vede cosa, che non sembra conforme al vero: Il grande arco cioè che dal corpo della Chiesa divide il santuario, si vede retto da due colonne, nella grandezza, e altezza eguali a quelle che sono tra Navate, e Navata. [193]

La situazione di queste Colonne non si vede indicata in una pianta antica della Chiesa, e Monastero, che si conserva nel suo Archivio (Cass° XIX n°. 28) la quale però è posteriore al 1572, o circa quell'anno: le due dette colonne erano entro l'attuale Presbiterio, ed occupavano lo spazio ora tenuto dai due Amboni, e perciò non erano nella linea stessa delle dette Colonne esistenti nel corpo della Chiesa: la situazione di queste due colonne, se pure vi erano, potrebbe indurre a credere, che l'Arco da esse sostenuto non fosse quale è circolare, ma piuttosto di

⁵² Anmerkung am Seitenrand mit Bleistift: „(2) Tutto questo sta per il XIV secol. e non per il X“.

⁵³ Anmerkung am Seitenrand mit Bleistift: „3 Dunque il coro era dietro all'altare.“

un sesto acuto, che converrebbe ancora allo stile gotico, o teutonico della chiesa, e specialmente di tutto il Santuario. Della forma primiera della Chiesa si ha pure⁵⁴ un saggio in una Sala del Palazzo Apostolico, ossia Comunale di Perugia dipinto a fresco dal Bonfigli, il quale però venne rappresentare tutte le colonne della chiesa scannellate. La pittura di cui si tratta ci rappresenta un Servizio solenne funerale per und Santo Vescovo, ed Abbate [sic] giacente nel feretro in mezzo alla Chiesa: [...]

Le pareti tutte della chiesa erano crude, e grezze quali costumavasi in quei tempi. In questo stato si rimaneva la nostra Chiesa della epoca del suo sorgere fino al secolo decimo quinto, e seguente.⁵⁵

Se vuolsi poi prestar fede ad Andrea di Ser Angelo Veghi, di cui ab[194]biamo in Archivio un Diario MS. intitolato Diario di Andrea di Ser Angelo Veghi, di Francesco di Ser Nicolò di Nino, ed altre notizie della Città di Perugia = il coro non era dietro l'altare, ma entro la Tribuna, cioè entro il Santuario, e l'altare era più dentro verso le Fenestre ossia sotto l'Apside della Chiesa. Ci dice lo stesso Diario (n° 61 pa 36) che nel "1436 a dì 21 Dicembre fu levato l'Altare grande, che era fuori della Tribuna, e nella medesima vi era il Coro, ed hanno fatto il Coro dove era l'Altare"⁵⁶: dal che apprendiamo, che il Quadro di Tela ora dei Santarelli, dal quale abbiano preso l'antica forma della Chiesa, fu fatto dopo il 1436, quando cioè il Coro fu collocato dietro l'Altare, e che questo fu postato più avanti, e forse nel posto medesimo, in cui ora si vede: Il medesimo Diario ci narra ancora, che nel rimuovere l'Altare si trovasse coperto da una Tegola un cofanetto, in cui era scritto contenersi in esso le Ossa dei SS. Stefano, Pietro Abbate. Ma dell'Altare medesimo parleremo separatamente più avanti.

Bini [1848] II [Ms.], S. 192f.

Dokument 33: Mauro Bini über die Chorsituation von S. Pietro II (verf. 1848)

Altare Maggiore

[196] [...] Si fece allora, cioè nel 1500 (Libro Diversi n° Defunctorum [sic] Lettera A pagina 59) un nuovo Altare, e dietro ad esso a poca distanza un muro a centina, e dietro a questo venne portato il Coro: sopra la parte più alta di quel muro fu collocata la famosa Icona, o Tavola dell'Ascensione. Sembra, che troppo aderente all'Altare fosse posta la Tavola dell'immortale [sic] Pietro, quindi nel 1567 si fece nuova separazione di quel muro Altare, in modo che il Muro fosse a centina, e lungo da un pilone del Coro all'altro: nel mezzo di esso in luogo più elevato si collocò la icona, lateralmente erano due Porte, che mettevano nel Coro, ed aveano

⁵⁴ Wort eingefügt (nicht sicher, ob von Bini).

⁵⁵ Anmerkung mit Bleistift: „(Non può essere)“.

⁵⁶ Anmerkung mit Bleistift: „Questo passo è male interpretato“.

[sic] le loro tendine: sopra queste erano due belli quadri tondi con due Profeti dipinti dallo stesso Pietro Pittore. Questi due tondi sono quelle, che in progresso di tempo furono collocati lateralmente alla porta principale della Chiesa uno da un lato, l'altro dall'altro. Nella gran Tavola, che in seguito fu collocata sopra il Coro nel fenestrone di mezzo che si chiuse, e poi nella nuova Cappella del SS° Sacramento avea nel contorno [Satz bleibt unvollständig], e nella sua Predella o Basamento il pittore dipinto [sic] alcuni Santi, e alcuni Misteri di nostra S. Fede. Questi belli lavori nel 1797 nella pace [197] stipolata tra la S. Sede, e la Repubblica [sic] Francese in Tolentino furono ceduti per contenzione con altri oggetti di belle Arti alla Francia. Le copie però dei due Tondi sopra descritti eseguite in amatita [sic] furono comprati dal Monastero, e collocate sopra una delle due parti laterali all'Altare della Sagrestia.⁵⁷

Bini [1848] II [Ms.], S. 196f.

Dokument 34: Mauro Bini über die Chorsituation von S. Pietro III (verf. 1848)

Coro

Se hassi a formare giudizio della più antica forma della Chiesa, il Coro di essa non era dietro il Maggiore Altare, ma nel Presbiterio. Così almeno ce lo presenta il Quadro più volte da noi nominato, che nel 1810 dal Monastero passò in mano dei Santarelli Tintori. In appresso era il Coro dietro⁵⁸ l'Altare Maggiore, e sembra che non andasse in direzione del Muro, ossia dell'Apside della Chiesa, ma era isolato: così almeno ce la traccia un'antica pianta del Monastero, e della Chiesa fatta nel Secolo XVI (Cass° n° XIX n° 28): tra l'Altare, ed il Coro era un muro a centina, sul mezzo del quale venne collocata la famosa Tavola dell'Ascensione opera dell'immortale Pietro: fu già detto p^a come questo Capolavoro fosse perduto dal Monastero: per fortuna però lo stesso Pietro ne fece copia similissima benché di misura più piccola, e questa si trova nel Duomo di Borgo S. Sepolcro. L'originale si trova ora in Lione nel Palazzo Municipale per dono fatto da Pio Pp. VII allorché nel 1819 venne da Parigi transitava per quella Città.

Bini [1848] II [Ms.], S. 218

⁵⁷ Noch auf S. 196 mit Bleistift Anmerkung zum ganzen Absatz: „In tutto questo vi è una gran cofosione di date ed errori.“

⁵⁸ Am Seitenrand unleserliche Jahreszahl mit Kugelschreiber.

Dokument 35: Memorialeinträge über die Requirierung von Bildern und deren Restitution (verf. um 1813–1818, ed. 2019)

1813

[146] Quadro della Concezione [sic] tolto dalla chiesa. A dì ... febraro 1813 per ordine del Governo [napoleonico] fu tolto dalla nostra chiesa un quadro rappresentante la SS.^a Concezione, opera del celebre Sassoferrato, che era posto tra l'altare del Crocifisso e di S. Pietro Abbate.

[147] Altri quadri tolti dalla chiesa, e sagrestia. A dì 7 marzo 1813 Serafino Franceschini falegname con ordine del sig. Sotto.Prefetto di questo Circondario [del governo napoleonico] venne a prendere il quadro dell'Annunziata posto tra l'altare, anzi tra la cappella del SS.^o Sacramento e la cappella Ranieri; il quadro rappresentava Giuditta opera del Sassoferrato [qui c'è un errore perché si tratta di due quadri diversi, quello dell'Annunciazione e quello della Giuditta, entrambi opere del Sassoferrato], e cinque quadretti posti sopra il credenzzone della sagrestia opere di Pietro Perugino, e rappresentavano S. Ercolano, S. Placido, S. Scolastica, S. Pietro Abbate, e S. Costanzo; un altro quadro, sopra gli accennati, rappresentante S. Francesca Romana del Caravaggio, ed un altro [rappresentante il Redentore con la Croce: cfr. foglio sciolto, p. 3, in fine al medesimo libro] d'incerto autore, tralle [sic] fenestre della sagrestia.

A dì 20 luglio detto tornò lo stesso Franceschini con simile ordine per prendere dalla chiesa altri quadri, cioè S. Gio: Battista situato di rimpetto alla porta della sagrestia, e la Madonna lattante il suo Figlio posta di contro la porta interna della chiesa; ambedue questi quadri sono del Cerrini; una deposizione dalla Croce posta tralle [sic] cappelle Vincioli [Vibi], e Ranieri, copia fatta dal Sassoferrato dall'originale di Raffaello Sanzio; un'Adorazione de' Magi in tavola di Adone Doni di Assisi [qui c'è un errore di attribuzione poiché la tavola fu dipinta da Eusebio di S. Giorgio come da documenti cui si rimanda] posta tralla [sic] cappella del Sacramento, e l'altare dell'Assunta; una Vergine Annunziata opera del Sassoferrato tra l'altare suddetto e quello del Crocifisso. Tutti questi cinque, e gli altri suindicati sono destinati per la Galleria Imperiale di Roma.

[148] Restituzione di n.^o cinque quadri. A dì 27 7bre detto furono restituiti alla nostra chiesa li cinque quadri, che erano stati ultimamente portati via, e sono stati restituiti per ordine del Governo [napoleonico], il quale vuole che nulla si tolga dalle chiese rimaste aperte all'esercizio del Culto.

1815

[160] Il dì 18 agosto 1815 vennero sette quadri da Roma della nostra chiesa di S. Pietro che erano stati tolti nel Governo Francese e trasportati a Roma per essere collocati nella pubblica Galleria di quella Capitale; ma finito per grazia di Dio il Governo Francese furono richiesti i detti quadri che per fortuna non erano stati trasportati in Parigi [sic], la quale richiesta fu ancora appoggiata da questo Magistrato

[i priori del Comune di Perugia]. In sequela di questa istanza fu ottenuto il ritorno di questi quadri mediante lo sborso di 20 scudi pagati a Tofanelli in Roma che disse di aver così speso per le casse ove collocare i detti quadri, e due scudi fu pagato per il porto de' medesimi quadri da Roma a Perugia. I quadri ritornati sei sono in sacrestia, cioè quattro sopra una credenza di detta sagrestia, due al muro di detta sacrestia, e uno che è la Giuditta in chiesa a canto il cappellone del SS. Sacramento.

1816

[179] Quadro venuto da Roma. Il giorno 3 maggio 1818 fra gli altri quadri venuti da Roma, e ritornati da Parigi, che furono ristituiti a questa Città, fu mandato in Monistero una tavola di Pietro [Perugino], rappresentante la deposizione dalla Croce di Nostro Signore Gesù Cristo; questa tavola fu giudicata di pertinenza di questo Monistero sebbene non lo sia realmente, e fu collocata tra l'altar del Crocefisso, e di S. Pietro Abbate.

ASPi, Lib. div. 94 (= Lonzini, et al. 2014, S. 420, Nr. 95), S. 146f., 148, 160, und 179 ed. Lolli 2019, S. 224f. (mit dessen Anmerkungen)

Quellenteil B – Rechnungsbücher zur Umgestaltung von 1591–1597

1 L.E. 186 *Giornale*

Die folgende Abschrift aus dem Libro economico Giornale Nr. 186 enthält ab S. 154v sämtliche Einträge, die die Fabbrica von S. Pietro betreffen, sowie sämtliche Überschriften und Seitenzahlangaben des Originals. Ausgelassen wurden jedoch die zahlreichen weiteren Buchungseinträge zu anderen Konten auf den entsprechenden Seiten. Für mich Unleserliches habe ich durch Kursivschrift gekennzeichnet.

Giornale del Cè[lulario] D. Bernardo da Perugia l'anno 1587, 1588, 1589, 1590,
1592
Perugia⁵⁹

1587 al 1592⁶⁰

[...]

Blatt 155⁶¹

1554 [tats. 154v]⁶²

Settembre i59i

312 / 321

59 Aufschrift mit schwarzer, scheinbar zeitgenössischer, stark beeinträchtigter Tinte auf dem Einband vorn.

60 Angaben auf dem Buchrücken.

61 Doppelseite bestehend aus S. 154v und 155r. Zeitgenössisch wurden im *Libro Mastro* nur auf den Recto-Seiten Seitenzahlen eingetragen, die dann die offene Doppelseite in ihrer Gesamtheit meinen; z. B. meint „156“ das, was in der Literatur zu den Rechnungsbüchern als „155v“ und „156r“ bezeichnet wird.

62 In moderner Schrift ist hier auf ausnahmsweise auf einer Verso-Seite „155“ mit blauem Kuli oder blauer Tinte eingetragen; die letzte „5“ korrigiert zu „4“ mit Bleistift).

Per m'j Valentino Martelli // á Cassa Δ^{i 63a} quattrocentovintinoue: tanti li sonno stati pagati in più uolte dal p° di Agosto sin al inte come per^{64b} suo riceuto: et questi à vuon conto della Fabrica della chiesa, et s. obbliga fare: Come apare distintamente al libro del p° Cell° 107.

429

319 / 321

Per *mi*. Stefano Organista // á Cassa Δ^{i a} otto. Pagabili per^b man del primo⁶⁵ Cell. Á buon conto dell[e]a⁶⁶ organo⁶⁷ Pitture fanno nella Chiesa Come apare al *suo* libro à 107.

8

319 / 321

Per m'j Benedetto Pittore // á Cassa Δ^{i a} uinti pagabili á buon conto del suo lauoro et Pitture fa nella Chiesa: Come al libro Il p° Cell 107.

20

335 / 303

[ein Eintrag]

360 / 312

Per Fabrica della Chiesa // á m'j Valentino Martelli Δ^{i a} doi migilia doicento. Sonno per^b la Fabrica della nrâ Chiesa; che⁶⁸ s. obbliga di far'. Cioe mettere il Choro nel Santuario: indorare tutta la soffitta. pengere tutta la Chiesa: mutar' l.organo: far l.altare maggiore: li scalini di pietra roscia: Balaustri Pulpiti: et altre cose: Come distintamente apare in un foglio fatto et sottoscritto di sua mano propria: et al libro del p° Cell á Car 109.

2200

63 ^a Δi: Ligatur für „Denari“, d. h. Geldeinheiten (vgl. Transkript bei Manari 1866, S. 270). Sie entsprechen Scudi (vgl. die Listen Marengi 1915, S. 559, bei denen er die Ligatur – etwas inkorrekt – direkt nach „Scudi“ (bzw. „sc.“) auflöst).

64 ^b Eigentlich Ligatur: „p“ mit zweifach durchgestrichenem Hals: steht für „per“.

^c Eigentlich Ligatur, die aussieht wie ein stilisiertes „b“ bzw. nur ein senkrechter Strich abgehend und aufsteigend ein Schlenker durch diesen rechts links rechts; Kurzbezeichnung für die auf den Scudo bezogene Untereinheit „Baiooco“, vgl. Marengi 1915; S. 558 Fn. 1; Boccassini 1957, S. 186 Fn. 14.

^d ∴: Ligatur für ½.

^e Eigentlich Ligatur „p“ mit nach vorn verlängertem und um den oberen Teil des „p“ herumgelegtem Rundstrich: steht für „palmo/palmi“.

^f Eigentlich Ligatur: „ope“, wobei das p mit mehrfach durchgestr. Hals gegeben ist: steht für „opere“.

65 Dieses Wort schwer leserlich, ähnl. Biê.

66 „delle“ für Pitture korrigiert zu „dello“ für organo

67 Nachgetragen.

68 Ligatur: „ch.“ mit Schweif durch Schaft des „h“.

[155r]

Settembre i59i

360/319

Per Fabrica della Chiesa // á m^r Stefano Organista Δⁱ ^a trentadoi tanti se li pagano p^a rifar' l'organo ma il maestro ui mete il Piombo: legne et altre cose come per^b accord' fatto con il v^r P. Peiore: al lib. IL p^o Cell 109

32

360/319

Per Fabrica sud^a // á m^j Benedetto Pittore Δⁱ ^a centocinquanta: sonno per^b depingere le doi facciate della Chiesa: cioe quella della bagliocella et quella sopra la sagrestia: et anco depingere il uolto della Crociera con farci li quattro Evangelisti et colori á sue spese: Come al lib. Del p^r Cell 109.

150

Blatt 157

[157r]

Ottobre i59i

[u. a.:] Per legne // á Cassa [etc.]

Per Fabrica // á Cassa Δⁱ ^a uintidoi: b.c 7i. spesi q^o mese per^b 8 corbe di calcina per^b otto libretti d'oro per^b indorare un rosone della Chiesa per^b gesso: per^b filo d'ottone per^b l'organo per^b piombo: et per^b operef á segare tauole per^b li ponti della Chiesa: Come al libro del i^o: Cell 96

22.71

159

[159r]

Novembre i59i

3.51/3.22

Per Sagrestia // à Cassa Δⁱ ^a uno b. 5 spesi q^o mese per^b l'Arma del Vesc.^o nouo et per^b disegni fatti per^b il Palio lassatoci dalla Sig.^{ra} Catherina gia moglie del Sig. Andreano Baglioni. Come al lib. del 2^o Cell. 64.

1.5

161

[160v]

360 / 322

Per Fabrica // á Cassa Δ^i ^a centovintuno. B.c 31. Spesi questo mese: cioe Δ^i ^a 10.18 per^b man del p^o Cell. in gesso, legname per^b li ponti, per^b indorare una rosa del sant.^{rio} per^b man di m~ Fior.z^o et per^b il companatico di Pittor: Come al suo lib. a carta 197: Il resto dal ii^o Cell. in q^o m.do: Δ^a 22.86. per^b colori di piu sorti compri per^b man di D. Faustino per^b pingere il santuario: Δ ii per^b man del sud. per^b 51 libretti d'oro: et per^b gesso Δ^i 55.i4 pagati per^b man del sud: á diuersi Pittori per^b il salario di un mese á pingere il santuario. Come per^b sua lista Δ^i i.10. per^b man 2 di gesso Δ^i 2 per^b i0 giornate á segar tauole: Δ 6.40 per^b 2/m et mezzo d.arg^{to} per^b argentare le Canne del Organo et per^b facit.^a di esse canne; Δ^i ^a ii.9. per^b rassetare li mantici del org^a per^b man di m~ Sthefano organista: il resto per^b la Fabrica. cioe Δ^i ^a 5 pagati á m^o Gio: mura^{re} di Casa per^b il suo sal^{io} Δ i.20 per^b coppi 200 per^b la casa della Panta il resto in Aguti come al libro della Fabrica 185: Et piu distintamente al libro del secondi Cell. Car 96.

I2i.3i

312 / 322

Per m'j Valentino martelli // à Cassa Δ^i ^a quarantuno pagati di *suo* ord^e. cioe Δ^i 24 à m^o Lemme⁶⁹: Δ^i quindecce à m^o Frani^o Scarpellino et Δ^i 2. à Baldo per^b quattro Carrate di pietra: Come al libro del p^o Cell. à Car. 107.

4i

[161r]

3i2 / 322

Per m'j Benedetto Pittore // à Cassa Δ^i ^a settantatre b.c 50 pagatili q^o mese in piu uolte à conto delle pitture della Chiesa come per^b suo riceuuto: et al lib del 2^o Cell i0i

73.50

3i2 / 322

Per m'j Valentino Martelli // á Cassa Δ^i ^a centotredecce b.c 75 pagatili q^o mese in piu uolte à conto della Fabrica della Chiesa come per^b suo riceuto: et al libro del 2^o Cell a Car i0i.

ii3.75

3i9 / 322

Per m' Sthefano organista // á Cassa Δ^i ^a undecei pagatili q^o mese in piu uolte à conto del organo. Come al lib. Del 2^o Cell i0i.

ii

162
[161v]

Decembre i59i⁷⁰

164
[163v]
360/323

Per Fabrica // á Cassa Δ^i a trecentotrent'otto *b.*^c i6^{÷dd} spesi questo mese. in questo modo Δ^i a 10.8° per^b 2i0 opere^f date da diversi pittori⁷¹ et genti per^b il companatico. Δ^i a 7 pagati a m'j Gio. Batt'a dalla Marca per^b una delle sette figure d'a la Prudentia: Δ 65.40 per^b 182 opere^f poste a rifar li Cordoni del Santuario et le nicchie sin alli Capitelli: computatici tutti li colori: et oro. Δ^i a.60 per^b palmi^e 32 di costali per^b li Ponti Δ^i a 3.50 per^b opere^f 28 à segar tauole Δ^i a uno. *b.*^c 30 per^b resto del oro per^b un rosone s.p il Choro. Δ^i a i.90. per^b opere^f 6^{÷dd} di scarpellini á mettere et impiombare li scancani delle doi fenestre del Choro. Δ^i a i.39 per^b tre pelle bianche per^b l'organo et lib. i^{÷dd} d'*colotrdesa lui* et q.^o per^b la fabrica della Chiesa il resto che vano Δ^i a 243.6^{÷d} sono stati spesi per^b la fabrica in q.^o modo 442.70^{÷d} pagati à m° Fabio Chiauaio sono per^b lib 1549. di *fereio* lauorat à qⁱ 22 la libera: qual *fereio* va servito per^b il Cancellio della Porta del mr^r. computatoli Δ^i i20 per^b la serat.^a di d. Cancellio Δ^i a ii4.8i. pagati in piu uolte à m' Senone da S. Martini in Campo per^b una Casa noua fatto in q.^o modo et misurato Gio: Ant^o misuat:^e in q.^o modo Δ^i a 60 per^b 240 arcate di *muragolli* cinque l'areata Δ^i a 20 per^b 2000 per^b di tetto in pianello Δ^i a 8.63 per^b palmo^e 806.i/3 di terzato Δ^i a 3.24 4/9. Δ^i a palmi^e 8i2 di cauat. di trad.^{ti} Δ^i a 22 per^b palmi^e 640 di tauoloni per^b far tauole per^b li usi et *cottali* et *uergoli*: Δ^i a 7. pagati à Gio. Batt.^a per^b una trafila per^b colar il Piombo per^b l'inuetriate Δ^i a 55.60. per^b palmo^e i563^{÷d} di legname dolce per^b far tauoli per^b li ponti compr. dal *Pialla* scudi 8.45 pagati per^b facitura di palmi^e 57 d'inuetriata et palmi^e 13 di ramata per^b il finestrone della chiesa sop. la capella della Baglioncella. Il resto in salari di muratori per^b *uancati* Aguti et *altar*. Come distintamente al libro della Fabrica a car[ta] 85 et al libro del secondo Cellerario à Car. 96.⁷²

338.16^{÷d}

[164r]

312/323

Per m'j Valentino Martelli // à Cassa Δ^i a trentanoue pagati q.^o mese per^b man del p° Cell cioe Δ^i a 10 à Paolo Boldrino Δ^i a 14 à Gio. Girol° indoratore et Δ^i a 15 à m° Franc' indoratore: il tutto di sua comiss° come al lib. Del p° Cell. 108.

⁷⁰ „i592“ korrigiert zu „i59i“.

⁷¹ Eigentlich „pittri“.

⁷² Dieser Rechnungsbucheintrag ist über weite Strecken nur äußerst schlecht lesbar.

39

312/323

Per m^j Valentino sud. // à Cassa Δ^i ^a centocinque *b.c* 75 pagati q^o mese à diuersi di sua comiss^e à bon conto di q^{ndo} *dlu* per^b la fab^a della Chiesa come appare al libro del secondo Cell. 10i.

105.70

165

[164v]

Gennaro 1592

[165 r]

360/323

Per Fabrica // á Cassa Δ^i ^a quarantacinque *b.c* 29^{÷d} spesi q^o mese cioe Δ^i 36 per^b man del p^o Cell. conti à mj Bened. per^b resto delle Cartelle cioe Δ^i ^a 25. et Δ^i ^a cinque à conto della Crociera et Δ^i ^a 6. à Giov. Girol.^o per^b un migli[ar]^o d'oro per^b l'amandolette aggiunte alla soffitta: il resto dal 2^o Cell. Cioe Δ^i 8,36 in gesso et sal.^{rio} de muratori: Δ^i 2. À m^o Sthef.^o organista per^b bona mano Δ^i 2.10 à m.^r Aniballe per^b finire de rifar li Cordoni del Sant^{rio} il resto in aguti et mastelli: Come distintamente al libro del p^o Cell. 97 et del 2^o 97.

45.29^{÷d}

166

[166r]

Per Sagrestia // à Cassa Δ^i ^a doi *b.c* 40 spesi q^o mese per^b doi quadretti per^b mano del primo Cellarario come al suo lib. 52

2.40

168

[167v]

319/323

Per m⁻ Stefano Organista // à Cassa Δ^i ^a diece sono per^b tanti pagati al sud. per^b resto di *qnto* deue hauer' per^b rifar l'organo et sodisfato. Come al libro del secondo Cell. 102

10

312/323

Per m'j Valentino Martelli // à Cassa Δ^i ^a trecento quarant'otto *b.c* 35 pagati à diversi di suo ord^e cioè Δ^i ^a 313 à Gio. Girol^o indoratore à cont. della soffitta della Chiesa et Δ^i ^a 28 per^b 80 operef date da diuersi muratori à lauorare alla Chiesa: et altro. Come apare distintamente per^b un suo ric[euto]^{to} et al libro del 2^o Cellerario a Car. 102

348.35

319/323

Per m'j Bened^o Pittore // à Cassa Δ^i ^a cinquantasei *b.c* 90 pagati al sud. M'j Bened. per^b resto et saldo delle Pitture fatte da lui nella chiesa. Come apare per^b suo ric[eut]^{to} et al libro del secondo Cellerario a Car. 102.

56.50

[168r]

Febraro 1592

170

[170r]

Per Fabrica // à Cassa Δ^i ^a cento qurant'otto *b.c* 29÷^d spesi questo mese in q^o modo Δ^i ^a s 23 pagati a m' Gio: Fiamengo per^b la pittura della faciaata sopra l'arco della Chiesa verso il santuario come per^b *scritto* fatto per^b intanti: Δ^a 100 a m Scilla et m Pietro per^b le pitture fatte nella chiesa cioè Δ^a 42 per^b sei figure d'intorno al Santuario, cioè fede: speranza: giustitia fortezza charita et temperanza Δ^a 16 per^b il Dio Padre con le figure d'intorno sotto il uolto del santuario Δ^i ^a 22 per^b l'ornamenti d'intorno alle sette figure sud'e' et sono per^b l'otto figure fatte sopra l'arco della Chjiesa uerso il Sant.^{rio} d[ett].a S. Giustizia del Apocalipsi, Δ^i ^a 18.13 spesi da Fr.[a] Nic[col]^o per^b lib. 113 d'occhi uenetiani per^b lib. 26 d'ott[on]^e filato et lib. 110 di piombo il tutto per^b la uetriata grande sopra la capella detta Baglioncella Δ^i ^a 6 per^b braccia 60 di tela per^b la tenda del org^o Δ 8.90 per^b palmi^e 164 di tavoloni di noce per^b il choro. Il resto in opere^r de maestri à lauorare il choro cioè segatori et marangoni. in gesso⁷³ bollette: et altro. Come al lib. del 2^o Cellerario 97.

148.49÷^d

[170v]

Per m'j Valentino Martelli // à Cassa Δ^a centonouantanoue *b.c* 77 pagati qeusto mese à diuersi in q^o modo Δ^i ^a s ii3.30 à Gio: Girolamo indoratore à conto della soffitta et Δ^i ^a 42.72 per^b ii9.operef pagate à lauorare alla Chiesa: il resto in calcino et Arena: Come dist.^e per^b un suo riceuto.

199.77

172
[171v]

Marzo 1592

173
[173r]

351 / 324

Per Sagrestia // à Cassa Δ^i a noue *b.c* 4. spesi questo mese in q° modo Δ^a 5.44 per^b tela per^b far corporali et purificatoi et fazzoletti Δ^i a i.80 per^b far pingere il Cereo Paschale et sei dup[li]^c maggiori Δ^a i.20 per^b refe et filosello per^b la tenta del Ancona al lib. del secondo cellerario 65.

9.4

174
[174r]

360 / 324

Per Fabrica // à Cassa Δ^a quarant'otto *b.c* 69÷^d spesi questo mese, cioe 47 à m~ Gir. Fiamingo per^b la Pittura del quaddro apresso la sag[resti]^a doue è il mirac' del P.S. Ben° de falce mersa in gurgite Δ^a 12 à M^{er} Aniballe per^b intarsiare l'otto sportelli delle fenestre del Sant^{rio} il resto per^b un ferro di lib. 96 per^b la tenda del Ref^{rio} per^b gesso per^b Aguti per^b il choro per^b operef di maragnoni: et altri Come dist^{te} al lib. di D. Honnor^{ato} et al libro della Fabrica 86.

48.69

[174v]

312 / 324

Per m'j Valentino martelli // à Cassa Δ^i a cinquecentosettantatre *b.c* 50÷^d pagati à diuersi di una comiss[ission]^e à conto della fabrica cioe Δ^i a 368.10 à Gio. Girol° indorat^e à conto della soffitta della chiesa, et Δ^i a 205.40÷^d à diuersi per^b operef date alla Chiesa per^b pianelloni: quadrucci et altro Come apare in un suo ric[eu]^{to} et al lib del secondo Cellerario 102.

573.50÷^d

176
[175v]

Aprile 1592

[176r]

360/306

Per Fabrica // à *Paolo* di Antonio d.[etto] il Boldrino Δ nouantaquattro *b.c* 7.
Sonno de diuersi lavori dati q° anno per^b bisogno del mon'u in q° modo Δ^i a 78.73
per^b 28800 mattoni Δ 280 per^b 498 pianelloni Δ i.48 per^b 300 quadrucci Δ 5.95
per^b 685 tegole machitate Δ 2.39 per^b 779 pianelle mettane et Δ 2.72 per^b 1200
pianelle da tetto il tetto uenuto in mon²⁰ li sonno per^b raconciate le case di Lau²ⁱ
cioe quelle doue staua masso bianco: et quello di sperandir: et quelle di monte
Corno: sonno in tutte

94.7

177

[176v]

347/306

Per Massaritie // ``a m° Paolo d. il Boldrino Δ sette *b.c* 80 sonno de per^b
dicinoue et mello di Cenire data da lui per^b far il saprne in tutto come sopra.

7.80

178

[177v]

360/300

Per Fabrica // à m° Fabio chiauario Δ^a quarantadoi: *b.c* $23 \div^d$ tanti se li pon-
gono in suo cred[i]^{to} per^b diuerse robbe date da lui q° anno cioe serrat[ur]^e chiaue:
scancani: et diuersi ferri lauorati per^b l. inuetriata della chiesa sopra la capella detta
Baglioncella: et sal[dat]o.

$42.23 \div^d$

[178r]

325/374

Per Cassa // à Beni Stabili Posessione Δ^i a cinquecento sonno d'un Campo
posto nelle pertinenze de Pisillidato in uita d à Don Girolamo Organista. Come per^b
contratto di *vir Franc' orelli* sotto li ri Apd isgn come apare al libro del primo Cell. 26
500.

179

[179r]

360 / 325

Per Sagrestia // à Cassa Δ^i a tre, b.c 34, spesi questo mese per nove operef à far il sepolchro et per^b facitura della tenda dell'Ancona et altro; come al libro del 2° Cellerario 65

3.

180

[179v]

360 / 325

Per Fabrica // à Cassa Δ^i a sessantuno b.c 84 spesi questo mese cioe Δ^i a 44.38^{±d} per^b lib. 1549 di ferro preso per^b auanti da m'j Nicc° Baccialla per^b il Cancellò della Porta del m[onaste]r° Δ^i a 6.99 per^b lib. 200 di piombo per^b l'organo Δ^i a 8.5 per^b 23 operef de muratori alla chiesa il resto in gesso. Aguti, Colla greca et altro come al lib. del 2° Cell. 99

61.84

[180r]

312 / 325

Per m'j Valentino Martelli // à Cassa Δ^i a centouintidoi b.c 50 pagati q° mese d'ord[in]^e suo cioe Δ^i a 105 à Gio: Girol° indoratore à conto della Soffitta et Δ^i 20 b.c 50 a m' Francesco et m' Gulielmo scarpellini. Come al lib. Del 2° Cellerario 102 i22.50

181

[180v]

182

[181v]

312 / 360

Per m'j Valentino Martelli // à Fabrica scudi doicentonoue b.c 40. tanti se li pongono in debito suo per^b saldo della sua partita. Essendo stato fatto cred[ito]^{re} di scudi doimigliadoicento per^b la fabrica della chiesa: di quali ne sonno stati spesi Δ^i a millenouecentonouanta b.c 60 come alla sua partita distintamente il resto che sonno Δ^i a 209.40 si pongono in debito suo; et in Credito della Fabrica: et saldato.

209.40

183

[182v]

Maggio 1592

185

[185r]

360/326

Per Fabrica // à Cassa Δ^a trecentocinquantanuoe b.c 96 $\div^d$ spesi q^o mese: in q^o modo Δ^i a 10 à Paolo Boldrino per^b cuocere la fornace di di S. Costanzo Δ^i a 4 à m^o Francesco Scarpellino Δ^i a 4 a m. Gulielmo et per^b esso a m Silvio. Δ^i a 25 a Gio. Girolamo indoratore Δ^i a 75 a m'j bened.[etto Bandiera] per^b resto della Pitt^a et faciata dell'organo Δ^i a 38^o m. Gio: Batt. per^b resto delli doi quadri del Santuario come al lib. del p^o Cellerario dist.^{te} [a carta] 97 il resto dal 2^o Cellerario cioe Δ^i a 72.90 a m. Gio. Batt^a della marca per^b li doi quadri del santuario Δ^i a 50 a m. Zucchi [?]⁷⁴ per^b le pitture sopra la Cappella della Baglioncella. Δ^i a 55.12 $\div^d$ pagati a m. Valentio et per^b lui a diversi: Δ^i a 4.61 per^b 15 operef date da m. Belard. [ino] Δ^i a 4.87 per^b 33 *lib.* di *Calcina* per^b la Chiesa il resto per^b *br[accia]* 13 $\div^d$ d'inuet[ria]^{ta} per^b gesso et altro come dist.^{te} al libro del 2^o Cellerario 99.

359.96 $\div^d$

186

[186r]

306/325⁷⁵

Per Paolo d^o il Boldrino // a Cassa Δ^i a quarantanuove pagabili per^b *auanzo* per^b lavori dati per^b la Fabrica cioe maconi Come al libro del 2^o Cell. 102 49.

187

[187r]

360/326

Per Fabrica // a Cassa Δ^i a ottantacinque pagati q^o mese per^b mano del p^o Cellerario a Gio: Girol^o indoratore per^b resto et compito pagamento della Soffitta della chiesa come al suo Lib. 97

85

199

[188v]

⁷⁴ Hier folge ich dem Transkript bei Lolli 2019, S. 149.

⁷⁵ 321?

[Folgend mindestens eine Seite mit Geschäftsfällen herausgerissen und eine weitere Seite, auf der keine Reste solcher Eintragungen zu sehen sind.]

2 L. E. 28 Mastro

Blatt 3

[2v? = 3 dare?]

Introito generale del present'anno 1592 deve dare in tanti creditori levati dal saldo dell'anno precedente 1591 dal Libro Rosso segnato M a carte 370, come distintamente qui sotto. [...] Maestro Francesco di Guido scarpellino. 9.55÷.

[2r = 2 avere]

Maestro Francesco di Guido scarpellino deve havere di giugno 92 scudi nove, b. 55÷, levati in questo per Introito generale. 9.55÷.

Blatt 27

[26v]

[i592]

R.to Mj. Benedetto di conti d[eve] d.[are] di Maggio Δ doicento settanta per saldo portati in credito all'esito / [a carta] 76 / 270.

[27r]

[i592]

M. Benedetto Pittore deve havere di Maggio 93 Δ doicento settanta tanti se li pongono in credito per resto del pagamento del Fregio intorno alla nave della Chiesa, per l'arco sopra il Santuario dove e l'Annunciata, per la uolticina sotto l'organo come in Gior. [a carta] 34 et in q.º per Fabrica / [a carta] 71 / 270.

Blatt 71

[70v]

i592

Fabrica d[eve] d.[are] di Giugno 92 Δ^a centosessantasette b.c 99 spesi questo mese cioe Δ 3i8 b. i in diverse opere di Muratori in metter su la pietra dell'Altare, et far li 3 oculi della Chiesa et per Marangoni per^b accrescer il Cornigione della Soffitta Δ 2.46 in gesso Δ 7 in Calcina Δ 39 b. 87÷^d conti a Paolo Boldino a buon conto per^b li mattoni da al Mon.º [= Monasterio] Δ 12 spesi in Foligno cioe Δ sei in un

pezzo di *tela* da *inpanate* Δ 6 in lib. 106 b. aguti il *iettade copo* a diversi a buon conto come distintamente in Gior.[nale] [a carta] 3 et in questo à Cassa / [a carta] 30. / [Δ] 187.99

Luglio d[eve] d.[are] Δ quaranta b. 42 spesi q.º mese cioe Δ i0 conti al Pittore d'Ancona *renovar [venezian.?] a dipingere i quadri della Nave della Chiesa* Δ i6 a 3.º Francesco Scarpellino. Δ 3.60 a Paolo Boldino Δ 2040 Gulliello il uso come in Gior. [a carta] 4 et in questo a Cassa / [a carta] 30. / 40.42.

Agosto d[eve] d.[are] Δ centoquattro b.99 spesi questo mese come in Gior. [a carta] 8 et in questo a Cassa / [a carta] 30. / 34.99

Settembre d[eve] d.[are] a sessantasei b. 44i conti q.o mese a diversi VS Δ 22 a Paolo Boldrino a buon conto delli Mattoni Δ i5 p. oro p. indorare li Capitelli del Santuario. Δ 6 a M.º Fabio di a *varo* a buonoconto per li fessi delle invetrate il uso come in Gior. [a carta] i0 et in questo a Cassa / [a carta] 3i. / 66.44

Ottobre d[eve] d.[are] Δ quarantanove b. 96÷ spesi questo mese come distinta.e in Gior. [a carta] ii2 et in q.o a Cassa / [a carta] 32. / 49.96÷

Nouembre d[eve] d.[are] Δ settantasei b. 58÷ spesi questo mese, come distinta.e in Gior. [a carta] ii4 et in q.o á Cassa / [a carta] 32. / 76.58÷

Decembre d[eve] d.[are] Δ sessantotto b. 13 spesi questo mese come distinta.e in Gior. [a carta] i8 et in q.o á Cassa / [a carta] 33. / 68.13

Gennaro d[eve] d.[are] Δ ottantasette b. 44 spesi questo mese come distinta.e in Gior. [a carta] 20 et in q.o á Cassa / [a carta] i5. / 87.44

Febraro d[eve] d.[are] Δ uentisette b. 17÷ spesi questo mese come distinta.e in Gior. [a carta] 23 et in q.o a Cassa / [a carta] 34. / 27.17÷

Marzo d[eve] d.[are] Δ settantasei b. 87 spesi questo mese come distinta.e in Gior. [a carta] 25 et in q.o á Cassa / [a carta] 34. / 76.87

Aprile d[eve] d.[are] Δ nouant'uno b. 87 spesi questo mese come distinta.e in Gior. [a carta] 28 et in q.o á Cassa / [a carta] 35. / 91.87

Et piu d[eve] d.[are] Δ quarantasette b. 67 son o per^b diuersi lauori spesi come distinta.e in Gior. [a carta] 30 et in q.o a mj.º Fabio *Chiaui* / [a carta] 25. / 47.67

Maggio d[eve] d.[are] Δ centosedeci b. 65÷ spesi questo mese come distinta.e in Gior. [a carta] 35 et in q.o á Cassa / [a carta] 35 / ii6.65÷

Et piu d[eve] d.[are] Δ doicentosettanta tanti sono per^b depengere il fregio della Nave della Chiesa, l'arco sopra il Santuario, sotto l'Organo, et in conto come in Gior. [a carta] 34 et in questo a M. Bened.º [Bandiera] Pittore / [a carta] 27 / 270.

Somma Δ i949.30÷

Blatt 79

[78v]

Maestro Francesco [scarpellino] di conti deve dare di maggio scudi doi, b. 80÷, portati in credito all'esito generale [a carta] 149.

[79r = 79 avere]

R.to Maestro Francesco scarpellino deve havere di giugno 93 scudi doi, b. 80⁺, levati in questo per Introito generale [a carte] 78.

Blatt 83

[82v = 83 *dare*]

Messer Benedetto [Bandiera pittore] di conti deve dare di novembre 93 scudi cento pagatili come in Giornale [a carte] 47, in questo a Cassa [a carta] 102.

Marzo deve dare scudi venti pagatili a buon conto come in Giornale [a carta] 54 et in questo a Cassa [a carte] 104.

Maggio deve dare scudi novant'otto pagatili in mine 42 di grano, come in Giornale [a carta] 58 et in questo a Granaro [a carte] 111.

R.to Et più deve dare scudi cinquantadoi per saldo di conti portati in credito all'esito generale [a carta] 149

[83r = 83 *avere*]

R.to Messer Benedetto [Bandiera] pittore deve havere di giugno 93 scudi doicento settanta levati per Introito generale [a carta] 78.

Blatt 155

[155r = 155 *avere*]

R.to Messer Benedetto [Bandiera] pittore deve havere di giugno 94 scudi cinquantadui levati in questo per introito generale [a carte 151].⁷⁶

**Quellenteil C – ASPi,
Lib. div. 38, S. 240v f.
(Tagebuch des zw. Juni 1606 und Mai 1611
amtierenden Kämmerers)**

[240v]

Ricordo come in questi cinque Anni della mia Celleraria⁷⁷ non ostante tanti travagli della cascata del Muro dell'Horto della Chiuse del Molino nuovo et di Petrignano et di doi Cantomate del d.^o Molin nuovo per il gran diluvio che venne alli 8 di stre (Lig.) 1609 come in q.^o c. 225, tanta carestia di datari (?) non ualendo niente la robba, ne meno trovandosi a vender per qualsivoglia prezzo non si e vestato pero di far il servizio di Dio, et del Mon.^o con proveder la Casa di tutte le cose necessarie, si di Utensilie, come di fabriche, reparationi, et accomodamenti, et in parte per bisogno delli Capitoli generali fatti in q.^o Mon.^o et Trasatione delli Corpi santi. Pero saranno notate sommariamente qui sotto tutte le d.^e Bonificationi, fabriche Reparationi, et accomodamenti fatti in ciaschun luogo, tanto in Mon.^o; quanto in Casalina, et S. Apollinare, et altri luoghi del Monasterio.

Bonificationi fatte in Chiesa nostra.

Per accrescimento fatto al Tabernacolo dell'Altar maggiore spesi	Δ iii
Per il Poggiolo nuovo fatto contro l'Organo, cioe spalliera di noce intagliata, et dorata, volta fatta, et dipinta scale, fenestre, et vari spesi in tutto	Δ 177
Per la Cappella del S. ^{mo} Crocefisso, cioe Mattoni, Calcina, Gessi, et manefatura di M. ^o Paolo [di Lucido] et il Brandano spesi	Δ 134
Per Allustratura della Colonna incontro all'Altar del P.S. Bendetto	Δ 75
Per le Cornige a undeci Quadri grandi della Nave della chiesa intagliate, et indorate, et Pittura fatta incontro, et sotto detti Quadri, et ritoccato tutto il Fregio sopra dei Quadri	Δ 5i6

77 So beginnen auch die Einträge auf den Seiten zuvor; es scheint sich bei den zahlreichen Auflistungen zu unterschiedlichen Themen also um eine Bilanz seiner fünfjährigen Amtszeit und nicht etwa nur um eine Bilanz des Geschäftsjahres 1610/1611 zu handeln. Nachweislich geschehen die auf S. 241r in Zusammenhang mit der Reliquienttranslation genannten Dinge ja auch 1609 – sie hätten also unter der Überschrift 1608 (= Geschäftsjahr 1608/1609; Generalkapitel im Mai 1609!) oder 1609 einsortiert werden müssen, wenn es sich nur um eine Jahresauflistung handeln würde.

Per le Coltrini nuovi, et Candelieri d'otoni fatti a gl'Altari n[ostr]i	Δ 34
Per Due Collone di Pietra negra sbozzate, et condotte in Mon. ^o	Δ 39
Per parte della Testa d'Argento di S. Placido fatta fare in Milano dal M.R.P.D. Bernardo	Δ 145
Per Vn Baccile, et Buccale d'Argento compr.o in Roma p. la sagr. ^a	Δ 79.30
Per Otto Cotte sollenni fatte in Sagrestia spesi	Δ 84

[241r]

1610.

Bonificationi fatte in Chiesa [offenbar Fortsetzung]

Per cinque Pianete ⁷⁸ di Damasco di diversi colori trinate ⁷⁹ d'oro per Prelati spesi	Δ 94
Per Quindici Camisi solenne, cioe cola (?) sottile, Reti celle (?), et maniufattura in tutto	Δ 124
Per i6 Buccaline d'ottni (?) da Candelieri, 136 li Candelotti ⁸⁰ doppi maggiori, 4 per li Doppi minori, et 6 per le Candelieri d'Argento in tutto	Δ 10
Per Assettatura, ⁸¹ et allustratura di 20 pezzi di panino di Mazzo (?) in tutto	Δ 20
Per cinquanta Mitre di (wort unleserlich) per Abbati in (?) fringi (?) di seta per la traslat. ²	Δ 25.50
Per fattura del feretro ⁸² a M. ^o Augusto per portar li Corpi santi	Δ 9
Per Indoratura detto feretro	Δ 4
Per b. 12 ½ di Catalusso con oro, et seta per ornamento del detto feretro	Δ 15.i0
Per doi Drapelloni con li santi Pietro, et Stefano per il feretro	Δ 12
Per Piombo per la Cassa delli Corpi Santi	Δ 9.70
Per diuerse oper di Muratori, et maragni per far l'Arco trionfali	Δ ii.60
Per li Musici seruirno per la Traslatione	Δ i8.40
Per libre settecentocinquanta di Torei (?) per la Traslatione	Δ i96
Per il Credenzoni fatto in Sagrestia per tener li Paramenti spesi	Δ 45.65
Somma delle spese fatte in tutte q. ^e Bonificationi in chiesa	Δ 1985 [? Seite angerissen]

Ricordo come oltre de dette Bonificationi fatte in Chiesa dalla Celleraria son state anche fatte molte altre nobili spese, et prima mentre io ero Censuario fu f[atta:] La Lampada a modo di Regno con tu (?) Coroni pieni di Gioie per Δ 196 Sei Reliquiarij d'Argento VB [Lig. videlicet?] 4 Ottangoli piccoli, et doi grandi di sei angoli, detti quali uno nefeli (?) il M. V. P. D. Paolo d'Assisi. et l'altro de Censi.

⁷⁸ Messgewand.

⁷⁹ Mit Goldspitze durchsetzt – trina: Spitze.

⁸⁰ Kerze.

⁸¹ Ausrüstung?

⁸² Bahre.

Vn Parato⁸³ di Velluto⁸⁴ panonazzo [sic.]⁸⁵ fatto a opra dal P.D. Giustino Censuario.

Vn parato di Velluto negro fatto dal P.D. Clemente Censuario.

L'ormamento di Pietri nobili dell'Altare maggiore verso il Coro per sepelim.o delli Corpi santi fatto parte de quattrini di Censi dal P.D. Clemente, et parte delli danari lasciati dal P.D. Giuseppe di Perugia con spesa di Δ 1200 in circa.

Il fregio sopra l'altar maggiore, et d'intorno intorno che [? Tintenfraß] circondano d.^a opera

Vn parato solenne di Damasco bianco con fioroni d'oro fatto parte con dinari delli Censi dati da D. Leonardo Censuario, et parte delli d.nari della Sagr.^a dati dal P.D. Andrea Vic.^o

[241r]

1610.

Fabrice fatte dentro in Monasterio

[...]

Per la loggia [aufgrund von Tintenfraß unleserlich]

Δ 22 [?]

[...]

Per finire la tribuna della chiesa, cioe mutar', alzar travi, impiannellare, et coprire in tutto

Δ 40

[...]

83 Vorhang.

84 Samt.

85 paonazzo: dunkelviolett.

Die Zeitleiste enthält sowohl die unmittelbaren Daten zur Geschichte des Kircheninnenraums von S. Pietro als auch kontextualisierende Ereignisse der Politik-, Sozial- und Kirchengeschichte.⁸⁸ Ereignisse, die in der Vergangenheit postuliert worden sind, tatsächlich aber nicht stattgefunden haben, sind kursiv gesetzt; dabei werden auch immer Informationen über den Wahrheitsgehalt der jeweiligen Behauptungen gegeben.

6. Jh. v. Chr.	Gründung Perugias durch die Etrusker. Sie gehörte in der Folgezeit zu den zwölf mächtigsten etruskischen Städten und zum Zwölfstädtebund.
259 v. Chr.	Sieg der römischen Truppen über die Etrusker in der Schlacht von Sentinum. Perugia (lat. Perusia) fällt an die Römer, die einen 2,9 km langen Befestigungsring um die Stadt errichten.
40 v. Chr.	Im Perusinischen Krieg fast vollständige Zerstörung von Perugia. Anschließend wird die Stadt auf Anordnung von Octavian als Augusta Perusia auf zwei Hügeln neu gegründet und wiederaufgebaut. <i>Terminus post quem</i> für die Errichtung der meisten Gebäude der Stadt.
Zw. 57 n. Chr. und den 550ern	<i>Errichtung von S. Pietro als erster Kathedrale durch die ersten Bischöfe und Perugias. (Wesentlich auf Ughelli zurückgehende Tradition ohne Wahrheitsgehalt).</i>
493–552/555	Gotische Herrschaften in Italien.

88 Die Angaben zur Stadtgeschichte Perugias stellen ausdrücklich keine eigenständigen wissenschaftlichen Leistungen des Autors dar und sind direkt entnommen aus H. G. Walther, s.v. Perugia, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6 (1993), Sp. 1909–1911; die Angaben zur Globalgeschichte folgen dem Handbuchwissen; sie finden sich überwiegend in Reinhardt 2003. Die konkreten Fundstellen sind im Folgenden nur dann ausgewiesen, wenn sie mit einer möglicherweise streitigen historischen Wertung einhergehen. Sämtliche (auch lokal- und globalgeschichtlichen Ereignisse), die unmittelbar den Kircheninnenraum von S. Pietro betreffen, sind im Haupttext an entsprechender Stelle nachgewiesen. Sind Ereignisse weitgehend nur durch eine einzelne Primärquelle überliefert, so ist diese in Klammern nachgewiesen.

- 535–552 Gotenkriege.
 Justinian I. lässt Italien von den Goten für Ostrom durch seine Feldherren Belisar und Narses zurückerobern.
Insbesondere die verheerende letzte Phase der Gotenkriege soll der italischen Ökonomie so starke Schäden zugefügt haben, dass nun der eigentliche Bruch mit antiken Traditionen erfolgt.⁸⁹
(Dies wird durch die vorliegende Arbeit infrage gestellt, da viele der gängigerweise behaupteten Stadtzerstörungen nicht durch Prokop, sondern vielmehr durch Heiligenlegenden (v. a. Gregor der Große) überliefert sind; sie sind mit hoher Wahrscheinlichkeit in zahlreichen Fällen topisch.)
- 537 Perugia wird von den Goten durch Konstantin, einem Hauptmann (*capitanus*) von Belisar zurückerobert (Prokopios [um 550]).
- 548 Die Goten erobern unter Totila wieder die Stadt (Prokopios [um 550]). Wie lange die Belagerung dauerte, ist unklar.
Durch Heiligenlegende überlieferter Märtyrertod des Peruginer Bischofs, des heiligen Herkulanus, der den Widerstand gegen die Eroberung angeführt haben soll. (Gregorius Magnus [6. Jh.]; die Geschichte ist möglicherweise mindestens in Teilen topisch.) Wenn die in der Legende behauptete Regierung der Stadt durch einen Bischof zutrifft, ist dieses Ereignis ein Terminus ante quem für die Christianisierung Perugias.
- Vor 593/94⁹⁰ *In einer Heiligenlegende behauptete Bestattung der Gebeine des Bischofsheiligen Herkulanus in einer „Ecclesia beati Petri apostoli“ in Perugia. (Gregorius Magnus [6. Jh.])*
In späterer Zeit wird diese oft mit S. Pietro in Perugia identifiziert und Gregors Erwähnung zu Ausgangspunkt ihrer Frühdatierung und Zuschreibung als erste Kathedrale der Stadt.
(Die gesamte Geschichte ist allerdings höchst unwahrscheinlich; S. Pietro oder ein Vorgängerbau mit diesem Patrozinium an gleicher Stelle hat 6. Jahrhundert höchstwahrscheinlich noch nicht bestanden.)
- 568–773/774 Herrschaft der Langobarden in großen Teilen Italiens.
 Zerschlagen der politischen Einheit der italienischen Halbinsel; fortan Aufteilung zwischen oströmischen und langobardischen Gebieten.
- Ca. 700 oder davor *Verlagerung der Kathedrale weg von S. Pietro nach S. Lorenzo. (Behauptung ohne Wahrheitsgehalt durch Baglioni [17./18. Jh.])*
- 751 Eroberung des byzantinischen Exarchats von Ravenna durch die Langobarden. In diesem Zuge auch Eroberung von Perugia.
 Beginn der Frontstellung des Papstes gegen die Langobarden und seine Orientierung hin zu den Karolingern.

⁸⁹ Reinhardt 2003, S. 15.

⁹⁰ Die Datierung ergibt sich aus dem wahrscheinlichen Zeitpunkt der Abfassung von Gregors *Dialogi*. Gregor behauptet allerdings eine Exhumierung 40 Tage nach Einnahme der Stadt; demnach wäre seine Grablege im Jahr der historisch belegten Einnahme Perugias 548 (oder 549, falls die 40 Tage über den Jahreswechsel hinausgehen) erfolgt. Die Angabe „40 Tage“ ist aber höchstwahrscheinlich topisch.

- 754/756 Pippinsche Schenkung.
 Pippin der Jüngere verspricht als katholischer König, die von den Langobarden zurückeroberten Gebiete dem Nachfolger Petri zu übereignen. Die Schenkung gilt als Grundlage des Patrimonium Petri bzw. des Kirchenstaats, der bis 1870 existiert.
 In der Urkunde von Quierzy von 754, deren genauer Wortlaut nicht bekannt ist, garantierte er dem Papst das Dukat Rom, das Exarchat Ravenna, die Pentapolis, Tuszien, Venetien, Istrien und die Herzogtümer Spoleto und Benevent als kirchliche Territorien.
 756: Im Zuge seines zweiten Italienzuges zwingt Pippin den Langobardenkönig Aistulf zur Anerkennung der fränkischen Oberherrschaft und zur Abtretung des Exarchats Ravenna, das er daraufhin erneut dem Papst schenkt.
 Perugia wird dabei erobert, bleibt jedoch trotz der „Pippinschen Schenkung“ de facto karolingisch.
- 774–887 Herrschaft der Karolinger über große Teile Italiens („Königreich Italien“).
 888–951 Herrschaft der „Nationalkönige“ über Nord- und Teile Mittelitaliens (Königreich Italien).
 Perugia wird durch Bischöfe mit gräflichen Rechten regiert.
- 936 *Translation der Gebeine des heiligen Herkulanus „II.“ nach S. Stefano und von da nach S. Lorenzo; damit angeblich Aufhebung der Kathedraalfunktion von S. Pietro. Beginn der Errichtung einer neuen Kathedrale.*
(Erfindung von Ughelli 1644, der so die Angabe der um 1436 erstellten Vita A. S. Pietro habe bereits vor Pietro Abate bestanden und sei die alte Peruginer Kathedrale gewesen, mit der von ihm erstellten Bischofschronologie vereinbaren wollte. Diese zwang ihn nämlich dazu, Rechenschaft darüber abzulegen, wie und wann die Kathedraalfunktion und die Funktion als Ort der Verwahrung und Verehrung der Reliquien von S. Pietro letztlich auf die seinerzeitige (und heutige) Kathedrale S. Lorenzo übertragen worden war.)
- 951/52 Italienzüge Ottos I.
 961–965 Erneuerung sowohl der langobardischen Königswürde als auch der römischen Kaiserwürde. Damit Erneuerung des de facto zwischenzeitlich aufgelösten Königtums in Italien. Von nun an werden diese Landesteile als „Reichsitalien“ bezeichnet.
 In der Realität Nebeneinanderbestehen der Versuche direkter Herrschaft durch den Kaiser bzw. König und der Arrangements mit den lokalen Herrscherfamilien.
- 962 *Schenkung der Säulen für S. Pietro durch Kommune und Volk von Perugia. (Unbelegte Behauptung von Galassi 1774, 1778 und 1792)*
- 965 oder 966 *Übergabe der Kirche an Pietro Abate und die Benediktinermönche durch Bischof Honestus von Perugia. (Ughelli 1644, Jacobilli 1647, Lancellotti [zwischen 1649 und 1659]; unbelegt). Beginn der Reparatur oder des Wiederaufbaus der Kirche von S. Pietro. (Ughelli 1644, unbelegt)*
- 967 Otto II. wird nach einer gemeinsam mit seinem Vater Otto I. unternommenen Fahrt durch Italien in Rom zum Mitkaiser gekrönt.

- Bei seinem Rückzug trifft Otto II. auf Pietro Abate und wird von diesem zurechtgewiesen. (Einziges über die allgemeine Geschichte fest datierbares Ereignis, das in der um 1436 erstellten Vita A genannt wird, allerdings in Wahrheit nie stattgefunden hat.)*
10. Juli: Tod des Pietro Abate. (Datierung ohne Wahrheitsgehalt durch Calzolari 1561)
- Zwischen um 965 und 972 oder zwischen um 985 und 996 Tatsächliche Gründung des Klosters S. Pietro in Perugia durch Pietro Abate, der auch erster Abt des Klosters wird. (Diplomatischer Befund)
- Der Bischof unterstützt das Projekt, indem er die Kirche von seiner eigenen Jurisdiktion ausnimmt. Geplant ist offenbar seit der Gründung die Papstunmittelbarkeit. (Diplomatischer Befund: Urkunde Sylvesters II. von 1002)
- Zwischen 965 und 972 oder zwischen 985 und 996 Das neugegründete Kloster wird von Papst Johannes XIII. oder Johannes XV. erstmals mit einem (heute verlorenen) Privileg versehen.
- 969 Dabei wird das Kloster papstunmittelbar gestellt. (Diplomatischer Befund)
- Pietro Abate trifft auf Otto I. und weist diesen zurecht. (Behauptung und Datierung ohne Wahrheitsgehalt durch Ciatti 1638)*
- 976 *21. November: Weihe von S. Pietro durch Pietro Abate und Bischof Honestus. (Unbegründetes Postulat ohne Wahrheitsgehalt durch Vita C; ihr folgt u. a. Galassi 1774, 1778 und 1792)*
- 977 Übergabe des Klosters S. Pietro durch Bischof Honestus an Pietro Abate. (Unbegründetes Postulat ohne Wahrheitsgehalt durch Ciatti 1638)
- 979 *10. Juli: Tod des Pietro Abate. (Unbegründetes Postulat ohne Wahrheitsgehalt durch Ciatti 1638)*
- 980 *Weihe von S. Pietro. (Unbegründetes Postulat ohne Wahrheitsgehalt durch Kauffmann 1987, basierend auf einer fehlerhaften Abschrift des von der Vita C behaupteten Weihedatums 969)*
- 988 Übergabe des Klosters durch Bischof Honestus an Pietro Abate. (Unbegründetes Postulat von Alessi 1635 ohne Wahrheitsgehalt. Übernahme auch durch Ughelli 1644)
- 1002–1004 *Einsetzung von Pietro Abate als Abt von S. Pietro in Perugia durch Papst Johannes XIII. (Unbegründetes Postulat ohne Wahrheitsgehalt durch Puccinelli 1647 und Lancellotti [zwischen 1649 und 1659])*
- 1007 Mit Arduin von Ivrea herrscht nach dem Tode Ottos III. erstmals (und bis 1861 zum letzten Mal) wieder ein „einheimischer“ König über Italien.
- 1012 *10. Juli: Seit Alessi 1634 und Jacobilli 1647 oft behauptetes Todesdatum von Pietro Abate. (Unbegründetes Postulat ohne Wahrheitsgehalt. Geht wahrscheinlich auf eine verfehlte Interpolation Jacobillis zurück, die er aus einem Gründungsdatum 967 und der topischen Regierungsdauer von 40 Jahren erhalten hat.)*
- 1022 oder kurz danach *Tod des Pietro Abate. (Unbegründetes Postulat ohne Wahrheitsgehalt durch Puccinelli 1647 und Lancellotti [zwischen 1649 und 1659])*
- 1024 *Tod des Pietro Abate. (Nicht beweisbare Annahme von Leccisotti und Tabarelli 1956. Ihnen folgen Kauffmann 1987 und, mit fixer Datierung auf 1022, Siciliani 1994).*
- Seit ca. 1080 bis 1. Hälfte des 12. Jh. *Tod des Stefano Abate als Nachfolger von Pietro Abate. (Unbegründetes Postulat durch Puccinelli 1647. Stefano Abate hat es als historische Person nicht gegeben, er wird als Heiliger erst 1608/1609 fingiert.)*
- Entstehung der selbständigen Kommunen in Nord- und Mittelitalien.
- Nach Jahrzehnten der allmählichen Verschiebung des Einflusses vom geistlichen oder adligen Stadtherrn hin zu den führenden Familien verwandelt sich die

- Stadt zu einem eigenständigen politischen Gebilde unter selbstgewählten Oberbeamten, den Konsuln.
Grundlage ist eine Konsularverfassung, in der die Stadt das Recht postuliert, zur Beratung zusammenzutreten (*consulere*).
- 1139 Erstmals ist in Perugia eine Kommune mit Konsuln bezeugt.
- Um 1180 Kodifikation der meisten kommunalen Konsularverfassungen, die sich in der Vorzeit bereits ausgebildet hatten.
- Ende des 12. Jh. – ca. 1300 Aufstieg des Popolo in den Kommunen Ober- und Mittelitaliens.
- 1185 Erstmals ist in Perugia ein *Podestà* bezeugt.
Die Podestà-Verfassung ist das Resultat einer langjährigen Auseinandersetzung der *Milites* (Adel; Besitzer von Grund im *Contado* Perugia) und den Popolo der *Pedites* (Zunftmitglieder).
- 1198 Papst Innozenz III. bestätigt der Kommune Perugia ihre Autonomie.
Zuvor hatte sich die Kommune von der kaiserlichen Autorität gelöst, indem es sich demonstrativ auf päpstliche (guelfische) Seite stellte.
- 1200 *Auffindung der Reliquien des „Pietro Vincioli“ bei Beschädigung eines Altars der Kathedrale. (Datierung ohne Wahrheitsgehalt durch Vincioli 1734)*
- 1201 Die Kommune Perugia verweist auf eine schriftliche Verfassung („Constitutum“), auf die die städtischen Magistrate Amtseide leisten.
- 1223 In Perugia dauern die Kämpfe zwischen zünftiger Bürgerschaft und dem Adel fort; Schiedsrichterliches Eingreifen der Päpste und aus römischem Adel stammende Podestaten können die Kämpfe nur teilweise beilegen.
- 1228 Perugia wird päpstliche Residenz.
Der Popolo in Perugia nimmt in den päpstlichen Auseinandersetzungen mit Kaiser Friedrich II. konsequent für die guelfische Seite Partei. Diese Strategie wird 1260 zum Sieg des Popolo führen.
- 1260 „*Ordinamenta populi*“: Neue Statutarverfassung in Perugia.
Diese gibt den Statuten des *Popolo* Vorrang vor denen der Kommune. Politisch bestimmend werden die oberen Zünfte der Händler und Wechsler („*Raspanti*“) mit dem *Capitano del popolo* als neuem Amt. Das Land im *Contado* dient nun als *Comunanza*.
Die *Platea communis* wird zum Repräsentationszentrum ausgebaut: Zwei Brunnen durch die Pisani (Fontana Maggiore, 1278) und Arnolfo di Cambio (1281, 1301 abgerissen) mit technisch aufwendigem Aquädukt auf die Piazza, Palazzo Comunale (*Podestà*), Palazzo del Popolo (*Capitano*).
In der Folgezeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts Ausdehnung des *Contado* nach Osten und Süden durch Kämpfe gegen Foligno, Assisi, Todi und Spoleto.
Deutliches Wachstum der Bevölkerung in Perugia.
- 1264–1305 In diesem Zeitraum fünf Papstwahlen in Perugia, darunter Cölestin V.
- 1293 Der Klosterkomplex von S. Pietro wird während eines Bürgertumults beschädigt; die Reparaturarbeiten werden von der Kommune von Perugia bezahlt.

- 1296–1305 Kämpfe der mit dem Adel verbündeten niederen Zünfte (Beccherini) gegen die den Popolo repräsentierenden höheren Zünfte (*Raspanti*) im Kontext wirtschaftlicher Stagnation.
- 1306–1416 Kommunalregierung in Perugia auf Basis einer in neuen Statuten festgelegten Herrschaftsteilung zwischen Beccherini und *Raspanti*.
- 1309–1377 Avignonesisches Papsttum.
In der Zeit der Abwesenheit der Päpste aus Italien größte politische Machtausdehnung Perugias, das in Umbrien eine Hegemonie ausübt. Diese kann nach 1350 auch gegen Giovanni Visconti und nach 1353 gegen Kardinal Albornoz behauptet werden.
- 1310–1313 Italienzug Kaiser Heinrichs VII.
Mit dem Tod Heinrichs 1313 gescheiterter Versuch einer Fortsetzung der imperialen Italienpolitik der Staufer. Von nun an ist die politische Geschichte Norditaliens vollständig von den Auseinandersetzungen der Territorien geprägt, in der die päpstliche Macht als Katalysator wirkt. Der Kaiser nimmt keinen bedeutenden Einfluss mehr.
- 1330 Abt Ugolino I. dei Guelfoni (ein Beccherino?) gibt bei Meo da Siena für S. Pietro ein doppelseitiges Altarbild in Auftrag.
Dahinter steht die Absicht, in S. Pietro eine Retrochordisposition zu schaffen. Zu diesem Zweck außerdem Neuerrichtung des Ostbaus von S. Pietro in deutlich vergrößerten Formen. Im beibehaltenen Langhaus Beginn der Wölbung der Seitenschiffe; dies wird jedoch nach der Errichtung von drei Jochen aufgegeben. Bei dieser Maßnahme handelt es sich um die Kopie der spezifisch franziskanischen räumlichen Disposition und der Architektur von S. Francesco al Prato (und damit mittelbar von S. Francesco in Assisi). Ziel ist dabei vor allem die Rangerhöhung von S. Pietro in der Konkurrenz mit den Franziskanern von S. Francesco al Prato um deren kommunale und überregionale Bedeutung in Hinblick auf das Papsttum. Außerdem Versuch Ugolinos, das Sanktuarium von S. Pietro als Familienkapelle (in der Art einer *Cappella maggiore*) in Besitz zu nehmen.
Bis Ende des 14. Jh. wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit des Klosters S. Pietro in Perugia.
16. November: Wahl von Ugolino I. dei Guelfoni zum Bischof von Perugia.
2. Dezember: Der Peruginer Stadtadlige Vinciolo dei Vincioli versucht unter maßgeblicher Hilfe der wie er im Borgo S. Pietro beheimateten Familie der Baglioni, Ugolino als neuen Bischof zu verhindern. Hintergrund ist möglicherweise, dass diese den *Raspanti* zugehörigen Familien einen Beccherino verhindern wollen.
- 1331 2. April: Ugolino I. dei Guelfoni tritt sein Amt als Bischof von Perugia an.
16. Juni: Ugolino II. dei Vibi, ein *Raspante*, tritt in sein Amt als Abt von S. Pietro in Perugia ein, nachdem er sich seine Abtswahl in Rom durch Papst Johannes XXII. hatte bestätigen lassen.
- 1332 11. Mai: Das Protokoll einer Kapitelversammlung überliefert den Auftrag des Abts Ugolino II. an den Sakristan von S. Pietro, sämtliche Abgaben einzutreiben, die „der Pfarrei des Klosters S. Pietro“ geschuldet werden, um dieses Geld in den Schmuck und

- Ausstattung des Altares zu investieren. Offenbar sind die unter dem neuen Abbatat zwischenzeitlich ruhenden Umbauarbeiten in S. Pietro wieder aufgenommen worden.
- 1333 Fertigstellung des von Meo da Siena begonnenen Altarsbilds durch dessen Werkstatt, nachdem dieser möglicherweise zuvor gestorben war.
- Wahrscheinlicher Abschluss der Umgestaltung der räumlichen Disposition und damit einhergehend der Architektur von S. Pietro in Perugia.
- Abt Ugolino II. dei Vibi lässt die ursprünglich „1330“ lautende Datierung des Altarbilds auf „1333“ umtragen. Damit deutet er den in der Inschrift genannten Abt Ugolino, bei dem es sich ursprünglich um seinen Vorgänger im Abbatat, Ugolino I. dei Guelfoni, gehandelt hatte, auf seine eigene Person hin um. Auf diese Weise macht er sich nicht nur das Altarbild, sondern vielmehr die gesamte in dem genannten Jahr abgeschlossene Umgestaltungskampagne der Kirche S. Pietro zu eigen und nimmt für seine Familie den Sanktuariumsbereich von S. Pietro als *Cappella maggiore* in Besitz.
- 1348 Die Pest wird im Spätjahr aus der Schwarzmeergegend nach Sizilien eingeschleppt und befällt ganz Europa. Noch in diesem Jahr verliert Italien ein Drittel seiner Einwohner.
- 1361–1363 Pestwelle in Italien.
- 1362–1370 Regierungszeit Papst Urbans V.
- In Perugia Beginn von Auseinandersetzungen mit päpstlichem Regenten, die die päpstliche Herrschaft über Perugia konsolidieren wollen; zugleich Signorie--Versuche Adliger im Inneren.
- 1371–1373 Pestwelle in Italien.
- 1375 In Perugia Aufstand gegen den Kardinalnepoten Gregors XI. und Anschluss an die Liga der rebellierenden Städte des Kirchenstaats.
- 1378–1417 Großes Abendländisches Schisma.
- 1397 Januar: Ausgleich in der Auseinandersetzung zwischen Perugia und dem Papst: Bestätigung der alten Privilegien durch Urban VI. bei gleichzeitiger Anerkennung der päpstlichen Oberhoheit durch die Kommune.
- 1393–1398 Signorie des Biordo Michelotti in Perugia.
- Gestützt durch führende Personen der Raspanti, die damit von der guelfischen, d. h. papsttreuen Politik abkehren.
- 1398 10. März: Ermordung des Biordo Michelotti durch den Abt von S. Pietro, Francesco Guidalotti, und zwei seiner Brüder, die eigentlich den Raspanti angehören. Das Motiv ist möglicherweise der Wunsch, eine papsttreue Politik der Kommune Perugia durchzusetzen.
11. März: Plünderung des Klosters S. Pietro in Perugia durch das Volk in Reaktion auf den von Abt Francesco Guidalotti betriebenen Mord. Dabei werden offenbar viele Schriften und Privilegien entwendet.
12. März: Das Volk legt Feuer an das Kloster von S. Pietro an. Zerstörung wohl auch der Klosterbibliothek und der Buchhaltung.
- Offenbar Beginn des kurzfristigen Niedergangs des Klosters von S. Pietro in Perugia nach langer Blütezeit im 14. Jahrhundert.
- 1400 Januar: Die fortdauernden Adelskämpfe um die städtische Signorie führen zur Unterwerfung Perugias durch Giangaleazzo Visconti, nach dessen Tod 1403 durch Papst Gregor XII. und anschließend durch König Ladislaus von Neapel.

20. Oktober: Papst Bonifaz IX. erlaubt, diejenigen zu exkommunizieren, die an der Plünderung von S. Pietro in Perugia beteiligt waren.
- 1407 Bestätigung der „*Canonici secolari di S. Giorgio in Alga*“ durch Papst Gregor XII.
Die Kongregation reformerisch eingestellter venezianischer Regularkanoniker hatte sich im selben Jahr um den Patriziersohn Ludovico Barbo (1381–1443) im Priorat von S. Giorgio in Alga bei Venedig gebildet.
- 1408 20. Dezember: Ludovico Barbo wird durch Papst Gregor XII. als Abt des Benediktinerklosters S. Giustina in Padua eingesetzt, um dieses zu reformieren.
- 1409 16. Februar: Ludovico Barbo ergreift Besitz des Klosters S. Giustina und beginnt die Reform des Klosters.
- 1416–1540 Signoria in Perugia
Zunächst Signorie des Generalkapitāns des Kirchenstaates, Andrea Fortebraccio; nach dessen Tod (1424) des stadtdligen Geschlechts der Baglioni (bis 1540), die die konkurrierenden Oddi 1488 aus Perugia vertreiben.
- 1419 1. Januar: Auf Betreiben von Ludovico Barbo Bewilligung der Gründung der Ordenskongregation „*De Unitate*“ (die spätere Cassinensische Kongregation) durch Papst Martin V. durch Bestätigung ihrer Kongregationsverfassung.
- 1433 Die Kongregation „*De Unitate*“ benennt sich um und heißt forthin „*Congregacio monachorum de Observantia S. Justine vel congregacio Unitatis*“ (Congregazione di S. Giustina).
- 1436 19. Mai: Mit einer in Bologna ausgestellten Bulle enthebt Papst Eugen IV. den Abt Oddone Graziani von S. Pietro in Perugia seines Amtes und überträgt das Kloster der Congregazione di S. Giustina.
Ab 21. Dezember: Beseitigung der zwischen um 1330 und 1333 geschaffenen Retrochor-disposition durch Rückverlagerung des Altares hinter das Chorgestühl im Bereich des Chorpolygons. Das Altarwerk des Meo da Siena wird beibehalten. Durch eine Aufspaltung und seitliche Beschneidung wird eine einseitige und dreiregistrige Aufstellung ermöglicht.
Im Zuge der Altarverlagerung Rekognoszierung der Körper des heiligen Pietro Abate und des heiligen Stephanus; sie werden in den neuen Hochaltar verbracht.
Um 1436 (spätestens jedoch 1465) Schaffung einer Vita (der Vita A) des Gründers von S. Pietro in Perugia, S. Pietro Abate, mit dem Ziel, diesem die Reformideale der Congregazione di S. Giustina zuzuschreiben und diese so den Mönchen von S. Pietro als direktes Erbe anzuempfehlen.
- 1451 Bau einer Sakristei für die Kirche S. Pietro in Perugia.
- 1454 Dem Kloster S. Pietro wird durch das Generalkapitel der Congregazione di S. Giustina der Bau einer Orgel zugestanden. Laut Manari ist ihre Existenz im Kircheninnenraum vor 1462 dokumentiert. Seit mindestens 1472 existieren im Kircheninneren von S. Pietro mindestens zwei Orgeln.
- 1462 Angelo di Baldassarre Mattioli erhält 5 Fiorini für Malereien am „Auge der Kirche“; gemeint ist offenbar eine Rose („*dee avere f. 5 per tanti montò la dipintura dell’Occhio della Chiesa*“).
- 1465 2. Mai: Zahlung für die Erneuerung zweier vorbestehender Darstellungen des heiligen Benedikt und von S. Pietro Abate an zwei Säulen der Kirche S. Pietro in Perugia an

- Benedetto Bonfigli. Die unter der Darstellung des S. Pietro Abate befindliche Inschrift fasst die Vita A des Pietro Abate zusammen und kann so als *Terminus ante quem* ihres Entstehens gelten.
- 1467 Benedetto Bonfigli fertigt bemalte Glasfenster für die Sakristei.
- 1468 Angelo di Baldassarre Mattioli malt im Kircheninneren von S. Pietro einige Heiligendarstellungen.
- 1469 Angelo di Baldassarre Mattioli malt im Kircheninneren von S. Pietro eine heilige Magdalena an einem Petrusaltar (der Hauptaltar?).
- 1470 Errichtung einer „Cappella di S. Girolamo“ durch „Pascuccio di Giovanni speciale di P. S. P.“. Dabei handelt es sich um einen Altar an der Stelle des heute östlichsten Altars im rechten Seitenschiff.
- 1472 Giusto di Francesco d’Incisa und Giovanni di Filippo da Fiesole fertigen die heute noch vorhandenen Schränke für die Sakristei. Die Intarsientafeln schuf Mariotto da Pesaro.
- 1473 Errichtung des Sakramentsaltars von Mino da Fiesole im Auftrag von Messer Ugolino Baglioni de Monte Vibiano (Vibi), der das Patronatsrecht auf diesen Altar als Sakramentskapelle besitzt (Datum inschriftlich belegt; Zahlungen 1472–74).
- 1478 Im Jahr 1478 erhält ein gewisser „Giovanni tedesco“ Zahlungen „für das Kreuz, das in der Mitte der Kirche aufgestellt werden soll“ („del crocifisso ci fece per mettere nel mezzo della Chiesa“).
- Damit scheint mindestens seit 1478 ein Lettner bzw. die teilweise Übernahme von Lettnerfunktionen durch die vorderen Chorschranken in S. Pietro nachgewiesen. Der Lettner bzw. die vorderen Chorschranken werden 1534 als „Arco“ bezeichnet, den Guido di Francesco im Zuge der Neuerrichtung des Chorbereichs niederzulegen habe.
- Das Kreuz befindet sich heute am mittleren Altar des linken Seitenschiffes.
- 1483 26. August: Vertrag mit Schnitzer Frau Giovanni di Marco da Verona, eine hölzerne Tafel für den „großen Altar“ (also wohl den Hochaltar) von S. Pietro zu fertigen. Offenbar handelt es sich um das Rahmenwerk und den Bildträger eines neuen Altarwerks, das an die Stelle von Meos Altarwerk treten soll.
- Erneuerung der Eingangsloggia der Kirche durch Fino di Ugolino.
- 1484/1486 Francesco di Guido da Settignano kommt nach Perugia.
- Er führt zunächst Arbeiten als einer von mehreren anderen als gleichberechtigt erscheinenden Steinmetzen in S. Pietro aus; ab der Jahrhundertwende ist er aber der privilegierte Zahlungsempfänger des Klosters für derartige Arbeiten.
- 1484 Einwölbung der Seitenschiffe durch Fino di Ugolino.
- Die drei Seitenschiffsjoche des 13. Jahrhunderts bleiben darüber bestehen.
- 1488 Zahlungseingänge durch Pantasilea Farnese Ranieri für ihre (Verkündigungs-)Kapelle.
- 1492/93 Errichtung eines Benediktbilds in einem „Schränk“ („armario“) nahe dem Eingang zur Kirche durch Eusebio da S. Giorgio und Crispolto da Bettona. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um einen (bereits vorbestehenden?) Benediktsaltar.
- 1493 Bemalung eines Altarkleids durch Nicolò del Priore für die Verkündigungskapelle (der Pantasilea Farnese Ranieri).
- 1495 8. März: Erster Vertrag des Klosters S. Pietro in Perugia mit Perugino. Gegenstand ist die Bemalung und Dekoration der Tafel bzw. des Altarbildes („tabulam sive Anconam“)

- des Hochaltars von S. Pietro. Hauptbild mit Himmelfahrt, Lünette mit Gottvater und Predella sowie die Bemalung von Friesen sollen innert zweieinhalb Jahren fertiggestellt werden.
- Zahlung an die Maurer („Muratori“) Bernardino und Antonio Lombardi für das Verputzen der Kirche. Wahrscheinlich handelt es sich um die Anbringung eines Verputzes nach Abschluss der Arbeiten an den neuen Gewölben durch Fino di Ugolino.
- 1496 17. Mai: Zahlung an Francesco di Marco für die Fertigung eines Gerüsts zur Bemalung der „cassa“ des Altarbildes („ancona“) und dafür, dass er das Altarbild („ancona“) auf den Altar stellt.
22. November: Janni Minello wird für das Aufstellen der „cassa della tavola“ bezahlt.
24. November: Zweiter Vertrag des Klosters S. Pietro in Perugia mit Perugino. Gegenstand ist die Bemalung der neu für das Altarbild erstellten „cassa“. Neben dekorativen Elementen hat er dabei auch „bestimmte Figuren von Propheten“ zu schaffen.
- Zwischen 1499 Unter Abt Ignazio Squarcialupi da Firenze Anordnung der Orgel der Kirche innerhalb und 1501 der Säulenarkaden des rechten Seitenschiffs.
- 1500 9. Januar: Francesco di Guido wird für Arbeiten an „den Füßen des Altares, und gewissen Friesen für diesen Altar“ bezahlt, bei deren Herstellung er geholfen habe. Es ist dabei von Abschlussarbeiten im Zuge einer Neuschaffung des Hochaltarblocks von S. Pietro auszugehen.
- 13. Januar: Angebliche Hochaltarweihe und Rückführung der Reliquien in den Altar, d. h. von den Aposteln Petrus und Paulus, den Jungfrauen Katharina und Marina und dem Körper des S. Pietro Abate. (Lancellotti [zwischen 1649 und 1659], ohne heute identifizierbaren Nachweis)*
1. April: Giannicola di Paolo erhält Zahlungen für Malarbeiten auf der Vorderseite des Altarblocks und an den umgebenden Mauern.
23. April: Letzte Zahlung an Perugino für die Schaffung des Altarwerks.
- Im Verlaufe des Jahres errichtet Francesco di Guido die Cappella S. Sebastiano als Anraum zum Westende des nördlichen Seitenschiffs von S. Pietro. Sie wird durch Simone di Nicolò aus Florenz ausgestattet (Arbeiten an der Kapelle bis 1505 bzw. 1514 nachweisbar).
- 1502 16. April: Donna Leona da Castel di Piero, Ehefrau von Rustico Montemelini, stiftet eine Anraumkapelle an S. Pietro mit dem Patrozinium von Johannes dem Täufer.
- 1504 1. Dezember: Namensänderung der Congregazione di S. Giustina in „Congregatio Casinensis alias S. Justinae“. Von nun an wird sie als „Cassinensische Kongregation“ bezeichnet.
- Fassung der Altarfigur in der Cappella di S. Sebastiano.
- Um 1504–1508 Errichtung von vier Anraumkapellen am nördlichen Seitenschiff und Querhaus. Dabei handelt es sich von Ost nach West um die Cappella Vibi (Corpus Domini/Sakramentskapelle), die Cappella Andromaca (Mariä Himmelfahrt), die Cappella Leona (Johannes der Täufer) und die Cappella Carlo (Himmelfahrt Christi). Entwerfer ist Francesco di Guido. Die Ausstattung erfolgt teils deutlich später.
- 1506 21. April: Ugolino Baglioni di Monte Vibiano (Vibi) stiftet eine Anraumkapelle in S. Pietro mit dem Patrozinium „Corpus Domini“. Sie soll den von ihm gestifteten Sakramentsaltar aufnehmen.

12. November: Donna Andromaca Baglioni bestimmt, in der von ihr errichteten Kapelle bestattet zu werden.
- 1506–07 Bemalung des Orgelkastens durch Pompeo d'Anselmo.
- 1509 23. Februar: Donna Leonarda di Pietro da Bolsena stiftet eine Kapelle mit dem Patrozinium der Anbetung der Könige. Dabei handelt es sich um den vorbestehenden Altare di S. Girolamo am Ostende des südlichen Seitenschiffs.
Eusebio da S. Giorgio malt für diesen Altar die Anbetung der Könige mit dem heiligen Hieronymus im Hintergrund.
- 1514 Errichtung oder Reparatur eines Fensters in der Cappella di S. Sebastiano.
- 1518–1521 Francesco di Guido errichtet die beiden Ambone und ihre Zugänge an der Grenze zwischen Vierung und Langhaus.
- 1519–1522 Ausmalung der Verkündigungskapelle der Pantasilea Farnese Ranieri durch ein Vermächtnis u. a. ihres Neffen Filippo de Costantino Ranieri durch die Maler Giannicola di Paolo und – wohl nach dessen Erkrankung – durch Giovanni Battista Caporali.
- 1525 oder 1526 9. April: Vertrag mit dem Peruginer Schnitzer Bernardino di Luca Antonibi, ein Chorgestühl für S. Pietro zu fertigen und in der Kirche aufzustellen. Es soll innert zwei Jahren aufgestellt werden.
August 1526: Abbruch der Zahlungen; wahrscheinlich ist Bernardino Antonibi der Pest erlegen.
- 1529 Francesco di Guido versieht die Anraumkapellen von S. Pietro mit Treppenstufen.
- 1530–1559 Guido di Francesco, Sohn des Francesco di Guido, erscheint in S. Pietro als Zahlungsempfänger für Steinmetzarbeiten. Offenbar hat er nun die Werkstatt seines Vaters übernommen.
- 1533–1537 Errichtung des heute noch bestehenden Chorgestühls von S. Pietro unter Führung von Stefano di Antoniolo de' Zambelli da Bergamo.
Dabei wird die seit 1436 gültige räumliche Disposition beibehalten, wonach das Chorgestühl, umgeben von seitlichen und vorderen Chorschranken, vor dem Hochaltar steht.
- 1534 Ein Testament von Carlo degli Oddi vom 17. Februar 1534 legt fest, dass westlich der drei ab um 1504 errichteten Kapellen auf der Nordseite der Kirche nach deren Vorbild und nach Entwurf von Francesco di Guido eine vierte Kapelle mit einem Christi-Himmelfahrtspatrozinium zu errichten sei. Arbeiten an der Kapelle sind jedoch bereits 1506 nachweisbar. Entwerfer war Francesco di Guido. In der Folge Arbeiten an der Kapelle durch Guido di Francesco.
17. Juli: Vertrag mit Stefano di Antoniolo de' Zambelli da Bergamo über die Fertigung des Chorgestühls für S. Pietro; laut Vertragsinhalt ist er zu diesem Zeitpunkt bereits ca. ein Jahr mit der Arbeit an dem Chorgestühl beschäftigt.
5. September: Auf Veranlassung des Abts Girolamo da Genova werden die Reliquien von Pietro Abate auf einen erhöhten Ort in der Sakristei gestellt. Wahrscheinlich handelt es sich um eine temporäre Verlagerung, um die Arbeiten am Chorgestühl ohne Störung der Totenruhe zu ermöglichen.
Oktober: Guido di Francesco erhält Geld zur Niederlegung des Lettners („rompere l'arco“). Möglicherweise handelte es sich bei dem niedergelegten Objekt aber auch um vorbestehende Chorschranken mit teilweiser Lettnerfunktion.

- 1535 Die Wände der Apsis werden verputzt.
- 1540 Salzkrieg (Guerra del Sale).
Perugia lehnt sich gegen eine neue päpstliche Salzsteuer auf und versucht, sich zugunsten einer zivilen Regierung der päpstlichen Autorität zu entledigen.
Perugia verliert den Krieg und damit auch seine relative Autonomie; es wird dem Kirchenstaat nun direkt eingegliedert, dem es bis zu dessen Auflösung 1860 angehört.
1540 und 1543 wird auf Geheiß Pauls III. über den Häusern/Torri der Baglioni in Perugia die nach ihm benannte Rocca Paolina nach Plänen von Antonio da Sangallo errichtet. Mit der Überbauung der Gebäude der bisherigen Signori von Perugia mit einer päpstlichen Festung erhält das Ende der relativen Autonomie Perugias ein äußeres Zeichen. Die Rocca wird 1860 weitgehend zerstört werden.
- 1554 Einziehen der Soffitte in S. Pietro durch Benedetto di Giovanni.
- 1548 Orazio Alfani verpflichtet sich, eine Himmelfahrt Christi für die Cappella Carlo zu malen und diese Kapelle malerisch zu dekorieren. 1548 und 1551 Zahlungen in diesem Zusammenhang an ihn.
- 1555 25. Oktober: Vertrag mit Benedetto di Giovanni da Montepulciano, die sechs Dorsaletafeln der zwei Zelebrantenbänke nach dem Vorbild jener des in S. Pietro vorbestehenden Chorgestühls zu fertigen.
- 1559–1598 Arbeiten von Francesco di Guido d. J. als Nachfolger seines Vaters Guido di Francesco im Kloster von S. Pietro.
- 1566 Vasari schafft drei Bilder für das Refektorium des Klosters.
- 1567 Schaffung eines Sakramentstabernakels auf dem Hochaltar von S. Pietro.
16. Dezember: Peruginos Altarwerk wird weg vom Hochaltar in die Nische des mittleren Fensters zurück- und höherverlegt, damit es nicht vom Sakramentstabernakel verdeckt wird. Dabei wird die umgebende Cassa verworfen.
- 1570 Abt Filippo Scannasorci plant, das Kloster durch einen neuen Kreuzgang (Chiostro delle stelle) zu erweitern. Dadurch wird die Porta di S. Costanzo mit ihren beiden flankierenden Türmen teils durch Klostergebäude konsumiert – einer von ihnen ist heute noch sichtbar, der andere wird durch die Außenmauern des Klosters eingebunden. Die Kosten für den Umbau der Porta di S. Costanzo trägt das Kloster S. Pietro.
- 1573 Es wird der Brauch eingeführt, am Festtag des heiligen Pietro Abate eine religiöse Feier abzuhalten.
- 1574 Girolamo Danti malt an drei Seitenwänden der Sakristei einen Historienzyklus mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Petrus und Paulus aus der Apostelgeschichte.
- 1575 Einführung des Brauchs, dass der Abt von S. Pietro bei der Prozession am Jahrestag des Pietro Abate den Kopf des Heiligen in einem Silberbeutel mitführt.
- 1583 Der Silberschmied Giovanni Andrea schafft eine Lampe für die Sakristei von S. Pietro
- 1591–1609 Umfassende Transformation des Kircheninneren von S. Pietro, bei der die räumliche Disposition und die Gestaltung der Raumhülle und Einrichtungsgegenstände durchgreifend verändert wird.
- 1591 Erste Jahreshälfte: Fiorenzo Giuliani wird für Vergoldungsarbeiten am Hochaltartabernakel von S. Pietro bezahlt.

4. August: Ein Memorialeintrag vermerkt, dass „man an diesem Tage begonnen hat, die Kirche zu beschädigen, um das Chorgestühl einzurichten“ („Ricordo come a dì 4 Agosto s'incominciò a guastare la chiesa per accomodare il choro“).

Beginn der Verlagerungsarbeiten am Chorgestühl; möglicherweise handelt es sich nur um Vorarbeiten. Möglicher Beginn der Umgestaltungskampagne in S. Pietro.

September: Valentino Martelli erhält, offenbar als *Proto* bzw. Generalunternehmer, Geld für die wesentlichen, wenn nicht sämtliche damals geplanten Umgestaltungsmaßnahmen in S. Pietro: Schaffung einer Retrochordisposition durch Vorverlagerung (und Neugestaltung) des Hochaltars, Verlagerung der vorderen Chorschränken an die innere Westwand, Umarbeitung des Chorgestühls und Schaffung einer neuen Begrenzung des Sanktuariumsbereichs in Form von Treppen und Balustraden. Außerdem Ausmalung der gesamten Kirche, Vergoldung der Soffitte, Veränderung der Orgel, Umarbeitung der Kanzeln „und andere Dinge“.⁹¹

Ein Teil dieser Gelder wird anschließend nicht an Martelli, sondern vielmehr direkt an die jeweils ausführenden Künstler ausgezahlt:

September 1591 bis Januar 1592: Zahlungen an einen Stefano für die Verlagerung der Orgel an die rechte Querhauswand. Zuvor hatte sie wohl zwischen den beiden westlichsten Säulen der rechten Arkadenreihe des Langhauses gestanden. Bis Mai 1592 bemalt Benedetto Bandiera den Orgelkasten.

September 1591 und April 1592: Zahlungen an die Vergolder Giovanni Girolamo und Francesco für die Vergoldung der Soffitte.

Von September 1591 bis Mai 1592 Zahlungen für die Freskierung der Wand- und Gewölbeflächen des Sanktuariums, der Vierung und des Querhauses, des Orgelkastens, des Arkadenunterzuges des Triumphbogens und für weitere unbestimmte Malereien an unterschiedliche Künstler. Damit scheint also die gesamte Ausmalung des Sanktuariums spätestens im September 1591 begonnen und im Mai 1592 zumindest weitgehend abgeschlossen worden zu sein.

Die Zahlungen gehen an Benedetto Bandiera (Bereiche oberhalb der Kämpferzone und die Gewölbebereiche der beiden Querhausarme, vier Evangelisten im Vierungsgewölbe, Bemalung des Orgelkastens der von Stefano umgebauten Orgel, sowie für weitere unbestimmte Arbeiten), Giovanni Battista Lombardelli della Marca (Tugendfigur der Klugheit im Chorpolygon; die beiden Darstellungen der Schlüsselübergabe Petri und der Bekehrung Pauli an den Seitenwänden des Sanktuariums), Jan Schepers (apokalyptische Heuernte und Weinlese auf der Innenseite des Triumphbogens; offenbar auch eine der beiden Kontemplationslandschaften an den Westwänden des Querhauses), Silla Picinnini und Pietro Rancanelli (die sechs übrigen Tugenden, Gottvater und die Engel im Gewölbe des Chorpolygons, Arkadenunterzug des Triumphbogens und weitere unbestimmte Malereien), sowie an nicht näher bestimmte Zahlungsempfänger und somit möglicherweise an weitere Künstler (die Tugendfiguren unterhalb der Orgelbalkone, die in Grotteskenmalerei ausgeführten Bänder im gesamten

Sanktuariumsbereich und für die Fiktion einer rahmenden, Nischen beinhalten- den Architektur an den beiden geraden Seitenwänden des Chorpolygons)

1591 bis spätestens Mitte 1592 Zahlungen für Gerüstbau und Verputzarbeiten.

Dezember 1591 bis März 1592 Zahlungen für Säge- und Tischlerarbeiten am Chorgestühl. Dabei handelt es sich um die Verlagerung seines vorderen Teils in das Chorpolygon und die Rückverlagerung der dort bis dahin befindlichen Zelebrantenbänke an die auf diese Weise freigewordenen Seitenwände westlich der seitlichen Zugänge zum Chorbereich.

Im November 1591, sowie im April und Mai 1592 Zahlungen an Francesco di Guido d. J. und an einen Baldo für Steinmetzarbeiten. Unter anderem wird es hier um die Verlagerung der vorderen Chorschränken an die innere Westwand und die Schaffung des neuen Zugangs (rote Stufen) bzw. der Abschränkung (Balustrade) des Sanktuariumsbereichs vom Mittelschiff gehen. Außerdem offenbar Bezahlung für die Schaffung einer architektonischen Inkrustation an der Nord- und der Südwand des Querhauses und der Seitenschiffe. Weitere Zahlungen im Juni und September 1592 (s. u.)

13. November 1591 [1592?]: Ein Blitzschlag trifft „in das linke Auge der Kirche“ (offenbar ein Fenster in Rosenform am linken Querhausarm) und beschädigt dort die Rahmung. Im November und Dezember 1591 erfolgen in S. Pietro Zahlungen für Rahmungs- und Verglasungsarbeiten an einem Fenster an der Fassade des linken Querhausarms; wahrscheinlich handelt es sich um Reparaturarbeiten an diesem Fenster.

Weitere Arbeiten durch Valentino Martelli bestehen in der Errichtung des rechten Orgelbalkons und möglicherweise auch in der Vergoldung der beiden vorbestehenden Kanzeln. Möglicherweise schafft er zu diesen auch neue Zugänge.

15. Dezember: Verlagerung der Cassa mit den Reliquien aus dem Hochaltar in die Sakristei, um Arbeiten am Chorgestühl zu ermöglichen; laut dem Memorialeintrag besteht die Absicht, sie in den geplanten neuen Altar zurückzuführen.

Wahrscheinlich nun Beginn der Arbeiten für die Vorverlagerung des Hochaltar-Blocks.

24. Dezember: Das neue Chorgestühl wird feierlich mit einem Vespergesang in Benutzung genommen.

1592

Februar/März: Die letzten nachweisbaren Zahlungen für das Chorgestühl gemäß der in der vorliegenden Arbeit direkt und indirekt ausgewerteten Quellen. Möglicherweise erst jetzt Abschluss der Arbeiten.

April: Die letzten nachweisbaren Zahlungen für die Ausmalung des Sanktuariums. Sie gehen an Giovanni Battista Lombardelli. Damit scheinen die Arbeiten an der Sanktuariumsausmalung schon jetzt vollendet zu sein.

Im Kalenderjahr 1592 Abschluss der Verlagerung der ehemaligen Chorschränken an die Eingangswand von S. Pietro durch Francesco di Guido unter Valentino Martelli (inschriftliche Datierung). In diesem Zuge 1591/92 auch Verlagerung des bis anhin oberhalb der Chorschränken befindlichen Lettnerkreuzes von S. Pietro an einen provisorischen Altar ganz im Westen des rechten Seitenschiffs.

April: Letzte nach derzeitigem Quellenstand nachweisbare Zahlung an Valentino Martelli für die Umgestaltung von S. Pietro. Möglicherweise jetzt oder kurz darauf zwischenzeitliches Ausscheiden des Architekten aus dem Umgestaltungsprojekt.

Mai: Zahlungen an Benedetto Bandiera für einen umlaufenden Fries an den Hochschiffwänden, die Bemalung der Westseite des Triumphbogens sowie der Gewölbeträger des neu errichteten rechten Orgelbalkons.

Mai: Abschließende Zahlung an den Vergolder für die Soffitte, die damit wohl abgeschlossen ist.

5. Mai: In Venedig Vertragsschluss zwischen dem Abt von S. Pietro in Perugia, Giacomo di S. Felice da Salò und Antonio Vassilacchi, gen. Aliense, über die Schaffung eines groß dimensionierten Gemäldes eines Ordensbaums der Benediktiner.

Die Darstellung folgt einer frühwissenschaftlichen systematischen Erfassung des Benediktinerordens durch den im venezianischen Cassinensenkloster S. Giorgio Maggiore ansässigen flämischen Ordensgelehrten Arnold Wion. Damit Ausweitung der ursprünglichen Planungen für die Transformation des Innenraums von S. Pietro in Perugia.

Juni, September: Die Architekten Francesco di Guido und Paolo Boldrino werden für nicht näher bestimmte Steinmetz-Arbeiten bezahlt (s. o.).

Juni: Die Mensa des Hochaltars wird auf den Altarblock gestellt.

Möglicherweise Zeitpunkt der einstweiligen Fertigstellung des Hochaltars

Juni: Zahlungen für „die drei Oculi der Kirche“ („li 3 oculi della Chiesa“).

Dabei handelt es sich wahrscheinlich um die drei Okuli am oberen Ende der Westwand der Kirche, deren Schaffung wohl mit der Vermauerung der ehemals dort befindlichen Rose einhergeht. Mit dieser Veränderung der Lichtregie im Langhaus soll die Einbringung des Leinwandbilds mit dem Ordensbaum der Benediktiner im Langhaus von S. Pietro ermöglicht werden.

Juni: Vergoldung des Kranzgesimses unterhalb der Soffitte.

1593

Im Laufe des Jahres Anbringung des Ordensbaums der Benediktiner von Antonio Vassilacchi.

Bis spätestens Mai 1593 laut Memorialeintrag des Kämmerers Zenobio da Perugia abgeschlossen:

der Hochaltar (Fertigstellung wohl bereits im Juni 1592, s. o.)

die Pflasterung und die Balustrade des Chorbereiches

die Aussichtsterrasse hinter den Türen im Zentrum des Chorpolygons von S. Pietro

die Bemalung der Orgel

der in der Kirche (gemeint ist wohl nur das Langhaus) umlaufende Fries.

Spätestens jetzt sind alle Umgestaltungsarbeiten abgeschlossen, die in S. Pietro zu Beginn der Transformationskampagne 1591 geplant worden waren.

7. Juni: Vertrag über die zehn Leinwandbilder im Langhaus mit Antonio Vassilacchi und damit erneute Ausweitung der ursprünglichen Transformationsplanungen.

November: Anbringung der fünf Leinwandbilder zur Christusvita des Antonio Vassilacchi auf der linken Hochschiffseite. Diese waren vom Maler in Venedig vollendet

- und nach Perugia gebracht worden. Die fünf übrigen Gemälde bringt er in abgezeichnetem Zustand mit und vollendet sie nun in Perugia.
- 1594 April: Anbringung der verbleibenden fünf Leinwandbilder zur Christusvita des Antonio Vassilacchi auf der rechten Hochschiffseite.
4. Mai: Sechs Kerzenständer für den Hochaltar durch den Goldschmied Giovanni Andrea aus Perugia.
14. August: Durch den Goldschmied Giovanni Andrea aus Perugia werden außerdem sechs silberne Kerzenständer geschaffen, „die für die Sakristei bestimmt sind“ („dedicati alla Sagrestia“).
- 1597–98 Francesco di Guido poliert die Säulen des Langhauses auf.
- 1597 Cesare Crispolti d. Ä. verfasst die *Raccolta delle cose segnalate di pittura, scoltura, ed architettura, che si ritrovano in Perugia*.
- Cesare Crispolti berichtet, dass sich der Kopf des Petrus Martyr (er meint wohl Pietro Abate) und der Körper von Pietro Abate in der Sakristei von S. Pietro befänden. Wahrscheinlich sieht er hier ihre provisorische Aufstellung.
- 1598–1606 Umfassende Erneuerungs- oder Reparaturarbeiten am Fußboden des Langhauses.
- 1599–1602 Bau der Cappella degli Angeli.
- Entwurf wohl durch Valentino Martelli; beteiligt ist Francesco di Guido d. J.
- 1599 Benedetto Bandiera erhält Zahlungen für „einige Malereien, die er in der Kirche ausgeführt hat“ („alcune pitture fatte nella chiesa“).
- Möglicherweise jetzt Schaffung der Grottesken in den Seitenschiffgewölben sowie die Bilder der Männer und Frauen des Alten Testaments an den Seitenschiff-Wänden von S. Pietro. Diese werden in der Literatur Bandiera, Silla Piccinini oder beiden gemeinsam mit Gehilfe zugeschrieben.
- 1600 Beginn der Arbeiten zur Schaffung des heutigen Eingangshofs des Klosters S. Pietro, der die Front der Kirche teilweise verdeckt. Dafür offenbar Niederlegung der mittelalterlichen Eingangsloggia. Die Arbeiten werden 1614 vorerst abgeschlossen.
- 1600–1602 Benedetto Bandiera erhält Zahlungen für die Ausmalung der Cappella degli Angeli.
- Außerdem malt er womöglich für den Altar der Kapelle ein Bild auf Leder mit der Himmelfahrt des heiligen Benedikt (Dieses Bild wurde 1838 in das Refektorium verlagert und hängt seit spätestens 1856 im Zentrum des Chorpolygons).
- 1602 Der Maler Ventura Salimbene erhält Zahlung für zwei Gemälde, die für eine Anbringung in der Capella degli Angeli bestimmt sind (Pestprozession Gregors des Großen und das Bild des König David, der zwischen den Sündenstrafen wählt).
- 1602–03 Umfängliche Reparaturarbeiten am Dach des Sanktuariumsbaus („tetto della tribuna“).
- 1603 22. April (Karfreitag): Aufstellung der Lampe „in Gestalt der Tiara“ („in foggia del regno papale“) am Hochaltar oder in der Sakristei von S. Pietro. Sie wurde von dem Goldschmied Adriano nach einem Entwurf des Abts Gerolamo Ruscelli geschaffen.
- 1605 Der Perugianer Bischof Comitoli holt in Vorbereitung einer endgültigen Ansiedlung dieses Reformordens zwei Barnabiten-Patres nach Perugia. Die Barnabiten sollen bei der Kirche S. Ercolano angesiedelt werden, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits in Restaurierung befindet.
- 1606–1611 Austausch wahrscheinlich der beiden östlichsten Säulenschäfte mit neuen Schäften.
- Schaffung eines neuen korinthischen Kapitells für die südliche Säule.

Für die Aufstellung einer Säule muss eine offenbar im Weg stehende „Organo piccolo“ angepasst werden. Womöglich ist das als Hinweis darauf zu lesen, dass diese zu diesem Zeitpunkt noch in der östlichsten Arkade linken Säulenreihe steht (die gegenüberliegende Organo grande war 1591 auf den südlichen Orgelbalkon verlagert worden).

Vorausgegangen war eine Bittschrift des Klosters an den Kardinallegaten Savelli, sämtliche Granitsäulen auszutauschen, da diese bei dem 1587–1598 realisierten Versuch, sämtliche Säulen aufzupolieren, materialbedingt stumpf geblieben waren.

Februar: Abschluss der Restaurierungsarbeiten an S. Ercolano.

10. März: Inaugurierung von S. Ercolano durch Bf. Comitoli.

22. Mai: Endgültige Übertragung von S. Ercolano an die Barnabiten.

1606

1608–09

Fertigung des Orgelbalkons auf der linken Querhauswand nach dem Vorbild des 1591 geschaffenen auf der rechten Seite.

27. April 1608: Augusto di Guerrino und Giovanni Andrea di Giacomo verpflichten sich, „den kleinen Balkon, die Lehne und den Schmuck des Orgelbalkons der Organo piccolo“ („il poggio, la spalliera, et ornamento del Poggiolo dell’Organo piccolo“) an der linken Querhauswand zu fertigen. Für die Steinarbeiten beauftragen die beiden Schreiner bzw. Schnitzer möglicherweise einen Architekten.

1608 vergoldet Onofrio Marini das Holzgeländer des Balkons.

Zwischen 1608 und 1609 bemalt Maler Giovanni Maria Bisconti den linken Orgelbalkon nach dem Vorbild des gegenüberliegenden rechten Balkons.

Arbeiten an der Orgel selbst sind jedoch erst im Jahr 1615/16 nachweisbar.

Wahrscheinlich jetzt Umarbeitung der Fensterdisposition an der Nordwand des nördlichen Querhauses zur Einbringung der Orgel auf den Orgelbalkon.

Der Schnitzer Orazio di Pietro wird „per accrescimento del tabernacolo“, wohl des Hochaltars, bezahlt, wobei er nach Plänen des Vergolders Fiorenzo Giuliani zu arbeiten hat.

Fiorenzo Giuliani selbst wird für die Vergoldung und Bemalung des Tabernakels bezahlt – offensichtlich vergoldet er also einen Kern, den Orazio di Pietro geschaffen hatte.

In diesem Zuge werden dem Sakramentsaltar mindestens Darstellungen der vier Kirchenväter hinzugefügt.

Künstlerische Vollendung des Kreuzigungsaltars ganz im Westen des rechten Seitenschiffs.

Schaffung eines silbernen Kopfreliquiars des heiligen Placidus. Weitere Reliquiare werden aus privaten Mitteln der Mönche von S. Pietro finanziert.

Möglicherweise 1608/1609, spätestens bis 17. Mai 1609:

Verkleidung der dem Chorgestühl zugewandten Seite des Hochaltars, um hier „eine Grablege der heiligen Körper“ zu schaffen („per sepolim.o delli Corpi santi“), d. h. also ein Altargrab für S. Pietro Abate und den zu diesem Zeitpunkt fingierten Heiligen S. Stefano Abate zu schaffen. Die Mittel hierfür werden aus den Nachlässen der beiden Mönche Don Clemente und Don Giuseppe aus

Perugia bereitgestellt. Erneut wird damit eine Umgestaltung in S. Pietro nicht durch das Kloster selbst, sondern vielmehr durch private Stiftungen seiner Mönche finanziert.

Zahlungen für den „Fries über dem Hochaltar und darum herum, der das genannte Werk umgibt“ („Il fregio sopra l’altar maggiore, et d’intorno intorno che circondano [sic] d.^a opera“). gemeint ist damit offensichtlich das von den Pilastern getragene, durch intensiv farbige Pietradura-Arbeiten geschmückte umlaufende Gebälk des Altar-Aufbaus.

Außerdem Schaffung neuer (Altar?-)Decken, neuer Kerzenhalter für die Altäre und neuen Messgeschirrs.

1608–1611 Schaffung von Rahmungen für sämtliche Bilder des Antonio Vassilacchi an den Hochschiffwänden und an der Westwand der Kirche durch Augusto di Guerrino. Sie werden durch Lucido Rossetti farblich gefasst und vergoldet.

Im gleichen Zeitraum malt Benedetto Bandiera die Dekoration an den Hochschiffwänden und Arkadenunterzügen im Langhaus, wobei er mindestens ältere Malschichten erneuert. Wahrscheinlich ist diese Maßnahme durch die Anbringung der Rahmen erforderlich geworden.

1609 Anfang Februar: Der Perugianer Bischof Comitoli setzt erstmals den Stadtrat von Perugia davon in Kenntnis, dass er plane, kurzfristig im Mai einen Teil der Reliquien des heiligen Herkulanus aus S. Lorenzo nach S. Ercolano und einen Teil der Reliquien des sel. Bevnate aus dessen Kirche in einem Vorortbereich von Perugia in den Dom S. Lorenzo zu translozieren.

18. Februar: Baldassarre Ansdei schreibt Bf. Comitoli, dass ihm Kardinal Giovanni Garzia Mellini als entsprechend Beauftragter des Papstes mitgeteilt habe, dass bei der geplanten Translation der Reliquien des heiligen Herkulanus, des sel. Bevnate und des heiligen Constantius Letzterer nicht mit transloziert werden könne, da er nicht hinreichend anerkannt sei.

3. April: In einem Breve gewährt Papst Paul V. eine Plenarindulgenz für die Teilnahme an der geplanten Prozession in Perugia.

18. April: Beschluss (*Indictio*) der Diözesansynode von Perugia zu den geplanten Reliquientranslationen (genannt werden die Heiligen Herkulanus, Bevnate *und* Pietro Abate); dieser wird offenbar mit dem bischöflichen Edikt vom 28. April veröffentlicht (ASDPer, Ser. Editi, S. 143r–144v).

28. April: Bischof Napoleone Comitoli erlässt ein Edikt, am 4. Sonntag vor Ostern die Reliquien der Heiligen Herkulanus, Pietro Abate und Stefano Abate sowie des sel. Bevnate zu translozieren.

8. Mai: Eingang der päpstlichen Erlaubnis zur Translation von S. Pietro Abate in S. Pietro in Perugia.

9.–17. Mai: Erstmals seit ca. zehn Jahren wird in S. Pietro wieder ein Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation in S. Pietro in Perugia abgehalten.

13. Mai: Am Tag vor dessen Namenstag Rekognoszierung der Reliquien des sel. Bevnate durch Bischof Comitoli in Anwesenheit zahlreicher Geistlicher in der Kirche S. Bevnate. Die Gläubigen erhalten daraufhin die Gelegenheit zur Anbetung.

14. Mai: Translozierung der Reliquien des sel. Bevignate in die Kathedrale. Dort provisorische Aufstellung in einer Kapelle.

16. Mai: Rekognoszierung der Reliquien des heiligen Herkulanus an einem Seitenaltar der Kathedrale. Nach der Vesper werden die Reliquien des heiligen Herkulanus und jene des sel. Bevignate auf dem Hochaltar ausgesetzt.

17. Mai: Im Rahmen einer gemeinsamen Zeremonie des Bischofs und des an diesem Tage schließenden Generalkapitels der Cassinensischen Kongregation werden ein Teil der Reliquien des heiligen Herkulanus sowie die Reliquien des sel. Bevignate, des heiligen Pietro Abate und des heiligen Stefano Abate in zu diesem Zwecke neu geschaffenen Altargräbern in unterschiedlichen Kirchen rekondierte.

An der Zeremonie nehmen Vertreter der Stadtregierung von Perugia sowie zahlreiche religiöse Körperschaften der Stadt und des Umlands sowie ein Großteil der dortigen Bevölkerung teil. Es handelt sich wahrscheinlich um die größte jemals in Perugia abgehaltene religiöse Feierlichkeit.

Ein Teil der Reliquien des heiligen Herkulanus wird in S. Ercolano, die Reliquien des sel. Bevignate in einem Seitenaltar der Kathedrale S. Lorenzo und die Reliquien von S. Pietro Abate und S. Stefano Abate in dem neu geschaffenen Grab auf der Rückseite des Hochaltars von S. Pietro in Perugia rekondierte.

Terminus ante quem für die Fertigstellung des umlaufenden Frieses und der Grablage auf der Rückseite des Hochaltars.

Für die Festlichkeiten werden erhebliche Aufwendungen durch das Kloster von S. Pietro gemacht; sie reichen von einer großen Zahl liturgischer Gewänder über den Katafalk und die Cassa für die beiden heiligen Körper bis hin zur Bezahlung der Musiker und der Kerzen für die Translationsfeier.

Zwischen 1609 und 1610 erhalten die elf Bilder des Antonio Vassilacchi in S. Pietro neue Rahmungen. Dabei werden die Bilder des Christuszyklus an den Hochschiff-Wänden nun vor die Nischen gesetzt, in denen sie sich zuvor und ursprünglich ohne Rahmungen befunden hatten.

13. November 1609: Giovanni Paolo di Lucido Rossetti verpflichtet sich, die von Augusto di Guerrino geschaffenen neuen Rahmen zu bemalen und zu vergolden. Zwischen 1609 und 1610 wird er für diese Arbeiten bezahlt. Laut der Buchungstexte beschäftigt er einige Mitarbeiter und ist auch für die Anbringung der Bilder im Jahr 1609 verantwortlich.

Zwischen 1609 bis spätestens 1611 malt Benedetto Bandiera Grotteskenfriese rund um die Leinwandbilder im Langhausbereich.

Wahrscheinlich sind diese Arbeiten nötig geworden, weil die Einbringung der Bilder des Antonio Vassilacchi, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um eine nachträgliche Ausweitung der ursprünglichen Transformationsplanungen gehandelt hatte, in seinen im Mai 1592 gemalten Fries am oberen Ende der Hochschiff-Wände eingeschnitten hatten.

1613 Möglicher Zeitpunkt für die Anbringung der auf die neue Funktion einer Reliquienkapelle bezogenen Inschrift an der Altarwand der Sakristei durch Onofrio Marini.

1614 Der Eingangshof wird (weitgehend) vollendet (erneute Arbeiten ca. 1641–1643).

Behauptung, die Ecksäulen seien vom alten Portikus erst durch de Stefano. Außerdem dort erstmals Behauptung: Architekt: Valentino Martelli und dann Lorenzo Petrozzi. (Unbewiesene Behauptungen durch de Stefano 1902)

- 1615 10. Februar: Papst Paul V. gewährt mit einem Breve Indulgenz für eine Sieben-Kirchen-Wallfahrt in Perugia. Diese wird von Bischof Napoleone Comitoli für März 1615 angekündigt. S. Pietro ist nicht unter den von ihm festgelegten sieben Wallfahrtskirchen.
- 1615–16 1616–1619: Auf Kosten des Kämmerers P.D. Angelo di S. Felice wird auf dem neu geschaffenen linken Orgelbalkon eine „Organo nuovo“ geschaffen. Offenbar war zuvor geplant gewesen, die wahrscheinlich unter dem östlichsten Säulenbogen der nördlichen Säulenarkaden befindliche Organo piccolo auf diesen Orgelbalkon zu verlagern.
- 1619 Benedetto Bandiera erhält Zahlungen für die Bemalung der „Organo piccolo“. Vermutlich Abschluss der Arbeiten an dieser Orgel.
- 1623–1625 Transformation der Cappella Carlo mit ihrem Christi-Himmelfahrtspatrozinium in eine Benediktskapelle. Anlage der Grablege der Mönche in dieser Kapelle.
- 1627–1628 Auf Basis einer Stiftung des Abtes Alessandro Pocopani da Brescia aus dem Jahre 1627 fertigt der Bildhauer Sante Ghetti einen neuen, steinernen Tabernakel für den Hochaltar von S. Pietro.
- 1628 1628–29: Ein „Maultierführer Simone“ („Simone Mulattiere“) erhält Zahlungen für die Überführung von Teilen des neuen Tabernakels aus Rom.
1628–1630: Cosimo Merlino in Florenz schafft eine neue Lampe für den Hochaltar von S. Pietro.
- 1631 22. Januar: Im Kontext einer Bedrohung durch die Pest erklärt der Rat der Stadt Perugia S. Pietro Abate zusammen mit der Rosenkranz-Jungfrau zu Schutzheiligen der Stadt.
- 1632–1637 Erste Amtszeit von Abt Leone Pavoni.
- 1632 Ein unbestimmter römischer Künstler erhält eine Zahlung für eine vergoldete Madonnenfigur für den Altartabernakel des Hochaltars.
- 1635 Anfertigung einer Kopie des von Lo Spagna gemalten Kultbilds der „Madonna del Giglio“ in Valiano bei Montepulciano durch Sassoferrato. Erstmals Gewährung einer Plenarindulgenz für den Besuch von S. Pietro in Perugia und der dortigen, der Madonna del Giglio gewidmeten Kapelle durch Papst Urban VIII.
Als Ersatz einer mindestens seit 1331 vorbestehenden Säule am Eingang des Klosterfriedhofs von S. Pietro in Perugia lässt Abt Pavoni eine neue Säule errichten.
Francesco di Guido d.J. erhält eine Zahlung für die Anbringung von „Serafinen“ am Hochaltartabernakel.
- 1640 November: Beginn von Zahlungen für Arbeiten an der Eingangsfassade des Klosters.
Dezember: Der Kardinal-Protector von Perugia erbittet bei dem Präsidenten der Cassinensischen Kongregation die Erlaubnis zur Fertigstellung des Eingangshofs zum Kloster, das auf zwei Seiten noch ungedeckt sei und einzustürzen drohe. Die Federführung bei der Durchführung der Arbeiten liegt offenbar bei Abt Placido Mancina (1637–1642).
- 1641 21. und 28. Juli: Vertragsschluss mit diversen Steinmetzen und Maurern zur abschließenden Fertigstellung des Eingangshofs von S. Pietro. Die Arbeiten dauern offenbar bis mindestens 1643 an, werden dann aber wohl relativ zeitnah abgeschlossen.
- 1641–42 Unter Abt Placido Mancina wird der aus weißen und roten Steinplatten der Brüche Perugias gebildete Fußboden des Mittelschiffs von S. Pietro gelegt.

- 1642–1644 2. Regierungszeit des Abts Leone Pavoni, in der er das Kircheninnere von S. Pietro umfassend umgestaltet.
- 1642 28. Juni 1642: Beginn der Verehrung des originalen Kultbilds der „Madonna del Giglio“ in S. Pietro. Zuvor hatte sie Abt Leone Pavoni von ihrem originalen Anbringungsort, einer *Villa suburbana* in Valiano bei Montepulciano, in feierlicher Prozession nach S. Pietro verbringen lassen. Aufbewahrungsort zunächst in der Kreuzigungskapelle. Abt Leone Pavoni gibt für das Gewölbe der von ihm neu ausgestatteten „Marienkapelle“ (= Cappella Ranieri nB) ein Fresko mit der Himmelfahrt Mariens in Auftrag.
- 1642–43 Umgestaltung der vier nordöstlichen Kapellen in bildlich-gestalterischer und funktionaler Hinsicht durch Abt Pavoni: Einrichtung einer Kreuz- und einer Marienkapelle, Beibehaltung und teilweise Bekräftigung der zwei weiteren Kapellen als Benedikts- und als Sakramentskapelle.
- In der zweiten Amtszeit des Leone Pavoni außerdem Einrichtung einer Bildergalerie im Kircheninneren von S. Pietro. Durch Umhängungen und neu in Auftrag gegebene Bilder eine Anordnung nach Malschulen, Genres und formalen Ähnlichkeiten erreicht.
- In diesem Zuge auch Verlagerung der Predella des Hochaltarbilds von Pietro Perugino in die Sakristei von S. Pietro (wenn nicht schon seit 1567 hier hängend), die als Kunstkabinett ausgestaltet wird. Ziel ist es vor allem, dem am Kunstgenuss interessierten Betrachter die unmittelbare Einsehbarkeit der kleinformatigen Darstellungen zu ermöglichen.
- Gleichzeitig Verlagerung der Funktion einer Reliquienkapelle aus der Sakristei in die Cappella degli Angeli. In diesem Zuge Verlagerung des Reliquienschanks aus dem Sakristeialtar in die Cappella degli Angeli und dort Aufstellung weiterer Reliquienschränke an den Seitenwänden. Am Sakristeialtar stattdessen Aufstellung eines neu gefertigten Bronzekreuzes von Alessandro Algardi.
- 1643 9. Juni: Innerhalb des Kircheninnenraums von S. Pietro feierliche Translation des „Lo Spagna“ zugeschriebenen Kultbilds der „Madonna del Giglio“ in die neu gestaltete „Marienkapelle“ (Cappella Ranieri nB).
- Dies bildet offenbar den Abschluss der 1642 begonnenen Umgestaltungsmaßnahmen an den Seitenkapellen. Die Translation ist durch Urban VIII. päpstlich sanktioniert worden.
- 1653 8. Juni Wiederholung der Zurechnung von Pietro Abate zu den Schutzheiligen von Perugia im Kontext einer Bedrohung der Stadt durch die Pest.
- 1659 Umbau der *Organo piccolo* zur *Organo grande*. Die gegenüberliegende Orgel des Stefano wird nun meist als „Organo vecchio“ bezeichnet.
- Ca. 1676–1679 Ergänzung der Bildergalerie des Abts Pavoni um Gemälde von Giacinto Gimignani. Dies geschieht möglicherweise noch nach einem von Abt Pavoni entworfenen Plan.
- 1682 Windfang am Haupteingang an der Westwand von Pompeo Dardani; möglicherweise in diesem Zuge auch Schaffung der beiden flankierenden Beichtstühle.
- 1683 Giovanni Francesco Morellis Stadtführer *Brevi notizie delle pitture, e sculture che adornano l'augusta città di Perugia* erscheint.
- 1701 Ein Erdbeben beschädigt die Leinwandbilder von Antonio Vassilacchi im Langhaus von S. Pietro. Noch im selben Jahr mechanische, langfristig teils zerstörerische Restaurierung der Leinwände und Rahmungen und teils stilangleichend erfindende Restaurierung durch Giuseppe Cassani.

- 1705 Feb.-Mai: Möglicherweise jetzt erst endgültige Fertigstellung des Eingangshofs („Chios-tro della porta“).
- 1726–1729 Anfertigung eines Silberantependiums für den Hochaltar durch den Silberschmied Francesco Bartoccini. Er zeigte den Fall des Magiers Simon in der Mitte, flankiert von Himmelfahrten Benedikts und der Scholastika. Es wurde 1798 in einem Akt kultureller Barbarei von den französischen Besatzungstruppen zerstört.
Finanzierung aus einer Hinterlassenschaft des Bischofs Sigmund von Herberstein für die Sakristei von S. Pietro.
- 1745–1751 1. Regierungszeit des Abts Carlo Francesco della Penna, der für das Kircheninnere von S. Pietro umfassende Umgestaltungen konzipiert und beginnt.
- 1751 Zerlegung des Hochaltarwerks von Perugino. Die großformatigen Tafeln werden der von Abt Pavoni begründeten Bildergalerie inkorporiert.
Das Hauptaltarwerk wird entweder zwischenzeitlich an den neu geschaffenen mittleren Altar des linken Seitenschiffs verbracht oder bis zu der endgültigen Anbringung in der Sakramentskapelle im Jahr 1763 an anderer Stelle zwischengelagert.
Die Gottvater-Lünette wird im südlichen Querhausarm rechts des Zugangs zur Sakristei aufgehängt.
Die ursprünglich außen an der Cassa von Peruginos Altarbild befindlichen Propheten-Tondi werden nun auf den äußeren beiden Bildern Orazio Alfani auf den ehemaligen vorderen Chorschranken von S. Pietro angebracht, die sich seit 1592 an der inneren Westwand von S. Pietro befanden.
Möglicherweise werden noch die verbleibenden Teile der Predella in die Sakristei verlagert, wenn diese Verlagerung um 1642/43 nicht bereits vollständig erfolgt war.
Möglicherweise wird deren dortige Aufstellung noch einmal verändert bzw. durch die Anbringung von Schutzglas verbessert.
- 1751–1753 Neuordnung der Seitenaltäre von S. Pietro als Bestandteile der Bildergalerie von S. Pietro
Im linken Seitenschiff 1751 neuer Altar des S. Pietro Abate, ein neuer Kreuzigungsaltar (oder zunächst Christi-Himmelfahrts-Altar?) und ein Mariä-Himmelfahrts-Altar (Altarblatt 1753 erworben).
Falls der Kreuzigungsaltar im linken Seitenschiff bereits jetzt geschaffen wird, handelt es sich um eine Verlagerung des entsprechenden Patroziniums weg vom Altar der von Abt Pavoni angelegten Kreuzkapelle, der mit einer Verlagerung des ehem. Lettnerkreuz von S. Pietro einhergeht.⁹²
Im rechten Seitenschiff Verlagerung des Maurus-Altars in die Mitte von drei Altären. Der Altar rechts davon wird als Scholastika-Altar neu geschaffen (1751), der vorbestehende Hieronymusaltar links davon ästhetisch ajouriert.
Denkbar ist, dass jetzt bereits das Patrozinium des Benediktaltars aus der von Pavoni ausgestalteten Benediktskapelle auf den Hieronymusaltar verlagert wird. In diesem Fall wäre bereits für um 1751 davon auszugehen, dass am ehemaligen Hieronymusaltar nun ein Benediktsbild angebracht wird, wobei man das

⁹² Denkbar ist jedoch auch, dass es sich bei der Verlagerung des Kreuzaltars um einen erst anlässlich der Niederlegung der Kreuzigungskapelle im Jahr 1760 gefassten Nachgedanken handelte.

- bis anhin hier bestehende Altarbild des Eusebio di S. Giorgio zwischen die Eingänge zur Kreuz- und zur Marienkapelle im linken Seitenschiff verlagert. Denkbar ist jedoch auch, dass es sich bei der Verlagerung des Benediktsaltars um einen anlässlich der Niederlegung Benediktsaltars Kreuzigungskapelle im Jahr 1760 gefassten Nachgedanken handelte.
- Durch diese Maßnahmen Bereicherung und präsentatorische Aufwertung der von Abt Pavoni geschaffenen Bildergalerie.
- 1757–1760 2. Regierungszeit des Abts Carlo Francesco della Penna.
- 1760 16. August: Abt Penna ordnet die Niederlegung der von Abt Pavoni in Einrichtung und Ausstattung geschaffenen Benediktskapelle (die ursprüngliche Cappella degli Oddi) und der Kreuzigungskapelle (die ursprüngliche Cappella dei Re bzw. die Cappella Ranieri aB) an. Ziel ist es, Platz für die neu zu errichtende Sakramentskapelle zu schaffen.
- Möglicherweise erfolgen erst jetzt die Verlagerung des Kreuz- und des Benediktspatroziniums auf Seitenaltäre im Kircheninnenraum und damit einhergehend die Verlagerung bzw. Neuordnung der entsprechenden Altarwerke.
- Verlagerung der Lünette mit Maria und Kind des Giannicola di Paolo aus der Cappella Ranieri aB in die Klostergebäude an eine Wand neben dem Novitiat.
- August?: Tod des Abts Penna in Assisi.
- 1761–1763 Errichtung einer neuen Sakramentskapelle am linken Seitenschiff nach Planungen von Abt Penna.
- Die Arbeiten werden 1761–62 durch den Klausurpater von Abt Penna, D. Massimo Agosti da Bergamo, geleitet. Die Fertigstellung erfolgt unter Pennas Nachfolger, Abt Giuseppe Maria Bartoletti (reg. 1762–1769).
- Übertragung von Funktionen sämtlicher der ursprünglich im Nordosten der Kirche befindlichen vier Anraumkapellen auf die neu geschaffene Sakramentskapelle.
- Mit der Sakramentskapelle kann das heilige Sakrament im Kircheninnenraum von S. Pietro erneut in der Abgeschiedenheit eines Anraums statt in triumphaler Geste auf dem Hochaltar verehrt werden. Gleichzeitig wird sie zum neuen Verehrungsort für das bisher in der Cappella Ranieri nB befindliche Marienkultbild.
- 1763 Bemalung der Seitenschiff-Wände und der inneren Westwand mit grau-orangem *Marmorino* durch Jacopo Agretti.
- Einbringung der Himmelfahrtstafel Peruginos in die Sakramentskapelle.
- Neben einem Ort für die religiöse Andacht wird die Sakramentskapelle durch die Einbringung dieses Bilds und dreier Historien des Giorgio Vasari aus dem Refektorium des Klosters zum Ort der besonderen Kunstverehrung. Der Bildergalerie Pavonis wird so in einem separaten Raum ein eigentlicher Zielpunkt des Kunstgenusses angefügt.
- 1774 Die erste Auflage von Francesco Maria Galassis *Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia [...]* erscheint.
- 1777 Beginn der Einrichtung eines Museum mit etruskischen sowie heidnisch- und christlich-römischen Inschriften und einigen griechischen Säulenstümpfen im Eingangshof von S. Pietro unter Abt Stefano Rossetti (reg. 1774–1781 und 1799–1802). Es wird in den Jahren 1778, 1781, 1783 und 1787 erweitert.

- 1778 Die zweite Auflage von des Francesco Maria Galassis *Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia* [...] erscheint.
Laut Bini Rahmung der Bilder in den Seitenschiffen.
- 1784 Baldassarre Orsinis *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia* erscheint.
- 1787 Ein Blitzschlag trifft den Campanile. Herunterfallende Bruchsteine, die man auf dem Campanile gelagert hatte, durchschlagen die Dächer der Kirche und der Klostergebäude. Dabei wird nicht nur die Soffitte der Kirche beschädigt, sondern es entstehen auch starke Schäden am Ordensbaum des Antonio Vassilacchi an der inneren Westwand sowie an den ersten beiden Bildern des Christuszyklus auf der linken Seite.
- 1788 April bis Juni: Mechanische Restaurierung der Leinwände und Rahmungen, u. a. durch Giovanni Battista Fortini und einen gewissen Omicini. Der gesamte Leinwandzyklus wird durch Giacomo Agretti, den Genueser Maler Francesco Romano und seinen Peruginer Gehilfen Giovanni Cappelli gereinigt und teils stilangleichend erfindend restauriert. Ausbesserung der Soffitte durch Vergoldung durch Vincenzo Pompili.
Juli: Beginn weiterer Restaurierungsarbeiten an der Kirche und den Klostergebäuden zur Beseitigung der Blitzschäden.
- 1792 Die dritte Auflage von Francesco Maria Galassis *Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia* [...] erscheint.
Zuvor Restaurierung der Gottvater-Lünette von Peruginos Altarwerk, bei der die ursprüngliche Rahmung verworfen wird.
- 1795–1799 25. Oktober 1795 bis 24. Dezember 1799: Direktorium in Frankreich.
Entwicklung und Durchsetzung einer Politik der Zentralisierung der europäischen Kunst in Paris als neuem Athen bzw. Rom.
- 1796–97 Von Napoleon Bonaparte geleiteter Italienfeldzug während des Ersten Koalitionskriegs (1792–1797). Dabei wird Perugia im Jahr 1797 kurzfristig besetzt.
- 1797 16. Februar: 1.500 französisch geführte Soldaten gelangen nach Perugia, von denen 400 in den Kornspeichern von S. Pietro einquartiert werden. Acht Offiziere nehmen Quartier in den Klostergebäuden von S. Pietro.
19. Februar: Vertrag von Tolentino zwischen der Römischen Kurie und der Französischen Republik. Der Kirchenstaat tritt die Legationen von Bologna, Ferrara und Ravenna an Frankreich bzw. die Cispadanische Republik ab und entrichtet Zahlungen in Höhe von 31 Millionen Livres, die in Form von Kunstschatzen zu leisten sind. Perugia wird an den Kirchenstaat restituiert. Die französischen Truppen setzen die Herrschaft über Perugia jedoch einstweilen fort. Ein französischer Kommissar sucht S. Pietro auf, um eine Auswahl von zu requirierenden Gemälden zu treffen, über die er sich zuvor Notizen gemacht hatte.
20. Februar: Erste Requirierung von Kunstwerken durch die französischen Kommissare Jean-Simon Berthélemy, Jean Guillaume Moitte und – in federführender Funktion – Jacques-Pierre Tinet.
Darunter sind die überwiegenden Teile von Peruginos Hochaltar: das in der Sakramentskapelle befindliche Hauptbild, die Gottvaterlünette im linken Querhausarm, die Propheten-Tondi an den Eingängen der Kirche und die drei Historien der Christusgeschichte sowie die Darstellungen der Heiligen Benedikt, Giustina und Placidus aus der Sakristei.

In S. Pietro belassen die französischen Kommissare lediglich die verbleibenden fünf Bilder der Predella, während die übrigen Bilder zunächst nach Paris verschickt werden.

Requiriert werden außerdem zwei Bilder von Sebastiano Conca aus der Sakristei des Klosters und die beiden Bilder im rechten Querhausarm über den Zugängen zur Sakristei und zum Konvent, die Orsini Raffael zugeschrieben hatte, und die – im Gegensatz zu Peruginos Bildern – seit der Requirierung unauffindbar sind. Damit erhebliche Beeinträchtigung der von den Äbten Pavoni und Penna geschaffenen Bildergalerie im Kircheninneren von S. Pietro.

25. März: Rückzug der französischen Truppen aus Perugia als Folge des Vertrags von Tolentino.

1798–99 Zweite französische Besetzung Perugias im Zuge der in jenen Jahren im Kirchenstaat errichteten, von Frankreich abhängigen „Römischen Republik“.

1798 14. Januar: Erneut ziehen französische Kommissare mit ca. 150 Soldaten in Perugia ein, wo sie ein „Comitato di pubblica istruzione“ bildeten, in das auch der Abt von S. Pietro, Giuseppe Lauri (reg. 1792–1798), eingebunden wird.

Bald darauf ordnet Kommissar Robaglia an, dass aus den Kirchen alle aus Silber gefertigten Gegenstände in die Casa Ansidei zu bringen seien. Diese Anordnung hat zur Folge, dass offenbar so gut wie alle aus Silber gefertigten Einrichtungsgegenstände und liturgischen Objekte des Klosters S. Pietro verlorengehen; sie werden im Zuge des Abtransports noch im Kircheninneren zerschlagen (u. a. die von Cosimo Merlino zwischen 1628 und 1630 geschaffene Lampe mit je fünf Sitzstatuen der klugen und der törichten Jungfrauen, das erst 1726–1729 angefertigte Silberantependium des Hochaltars von Francesco Bartoccini und das Kopfreliquiar des Pietro Abate). Offenbar geht es nur um ihren Materialwert.

2. April: Kommissar Robaglia kommt persönlich ins Kloster, um weitere Requirierungen anzuordnen, wobei er der von Francesco Maria Galassi angelegten Kunst- und Antikensammlung einige Stücke entnimmt. Beraten wird er dabei von dem Arzt und Leiter der Biblioteca Augusta, Giovanni Angiolo Cocchi, der bereits im Monat zuvor zusammen mit dem Gelehrten und Kustos des Kommunal museums, Giovanni Battista Vermiglioli, aus S. Pietro einige Papst-Medaillen und andere Kunstobjekte entwendet hatte.

Später kommt Cocchi erneut nach S. Pietro und nimmt im angeblichen Auftrag von Kommissar Robaglia weitere Kunstwerke weg, gefolgt von Giovanni Vermiglioli, der am 19. April im Auftrag der Verwaltung der Bibliothek einige große Bände entnimmt. Sie werden in die Biblioteca Augusta verbracht.

18. April: Kommissar Robaglia erlegt dem Kloster hohe Geldzahlungen auf, die in der Folge zu einer Verkleinerung des Klosterbesitzes führen.

21. April: Cocchi requiriert im Namen von Kommissar Robaglia zwei Bilder von Giovanni Piazzetta; diese sollten sich jedoch nach dem Ende der republikanischen Herrschaft nicht etwa in öffentlichem Besitz, sondern vielmehr in dessen persönlichen Sammlung wiederfinden. Als Cocchi daraufhin zur Rückgabe aufgefordert wird, zerstört er die Bilder.

Am 9. Mai legt Kommissar Robaglia dem Kloster erneut eine Geldzahlung auf, die erneut eine erhebliche Verkleinerung des Ländereibesitzes zur Folge hat.

- In dieser Phase kommt es zur andauernden Einquartierungen in S. Pietro mit der Folge, dass ein Teil der Mönche nicht mehr im Kloster nächtigen kann.
- Am 3. Juni 1798 erfolgt eine klosterinterne Rebellion gegen das Abbatat des Giuseppe Lauri. Noch am selben Abend wird dieser abgesetzt und Stefano Rossetti in das Abbatat gewählt, was noch im Jahr 1798 durch den Präsidenten der Cassinensischen Kongregation sanktioniert wird.
- 1799 Einquartierung polnischer Truppen in S. Pietro. Einschmelzen der Glocken zur Begleichung von Zahlungsaufforderungen.
29. April: Bei Rückkehr von der seit 1609 jährlich stattfindenden Prozession zur Erinnerung an die Umbettung der Heiligen Pietro Abate und Herkulanus sowie des Bekenners Bevignate finden die Mönche das Kloster verschlossen vor. Die Rädelsführer, der Arzt Antonio Ceccotti und Scipione Rossetti, der Neffe und ehemaliger Mitbruder von Abt Stefano Rossetti, erklären das Kloster für aufgehoben. Die Brüder werden aufgefordert, nach S. Domenico umzusiedeln; die meisten Mönche fliehen aber aus der Stadt.
3. Juni: Schließung des Klosters. Die Kirche wird nur am Namenstag der Heiligen Petrus und Paulus für einige Betende geöffnet.
1. August: Die Austro-Aretiner kommen als Gegner der Franzosen in die Stadt. Jene verschanzen sich in der Rocca Paolina. Die Austro-Aretiner halten in S. Pietro eine Messe ab. In der Folge bombardieren die Austro-Aretiner vom Klostergarten von S. Pietro aus die Rocca. Durch den Rückbeschuss aus der Rocca Schäden an den Dächern des Klosters S. Pietro und an der Fassade. Außerdem Zerstörung der vor dem Kloster befindlichen Memorialsäule für Bischof Herkulanus, die Pavoni in Ersatz einer mittelalterlichen Säule hatten aufstellen lassen. Der Beschuss endet mit der Kapitulation der Franzosen.
- Ende August: Das Kloster S. Pietro öffnet wieder.
- Die Stadtregierung wird einem von den Austro-Aretinern gewählten Magistrat, dem „Imperiale Provvisoria Reggenza“, übertragen. Von ihr verlangen die einzigen vier anwesenden Mönche unter Abt Stefano Rossetti die Restitution des Klosters S. Pietro.
30. August: Bekanntmachung der Rückgabe des Klosters, die allerdings mit erheblichen Abgaben verbunden werden. Die übrigen, nun ins Kloster zurückkehrenden Mönche bestreiten die Vollmacht der vier Mönche und verlangten eine Aufhebung des Vertrags. Auf Intervention des neuen Papstes Pius VII. wird ein neuer Vertrag aufgesetzt; dieser bringt jedoch erneut eine erhebliche Verkleinerung des Klosterbesitzes mit sich.
22. Juni: Einsegnung neuer Glocken für S. Pietro durch Abt Rossetti.
- Wiederherstellung der klösterlichen Gemeinschaft durch Rückkehr der geflohenen Mönche. Neubeschaffung der mobilen liturgischen Ausstattung des Kircheninneren.
- 1802–1810 Unter dem Abbatat von Romualdo Berardini della Massa werden die Finanzen des Klosters S. Pietro durch Geldforderungen der durch die französischen Besatzungen stark geschädigten Cassinensischen Kongregation erheblich beeinträchtigt.
- 1802 2. Oktober: Ein im Editto Pamphilj des Kardinals Giuseppe Doria Pamphilj enthaltener Chirograph des Papstes Pius VII. schafft ein zunächst auf Rom und ihre Umgebung konzentriertes, effektives staatliches Denkmalschutzsystem mit ausschließlicher Zuständigkeit beim Kardinalkämmerer. Es ist im internationalen Vergleich überaus fortschrittlich.
- 1805 Mai: Erhebliche Vergrößerung der Piazza vor S. Pietro. Einebnung des Klosterfriedhofs?

- An die Stelle von Peruginos Himmelfahrtsbilds wird in der Sakramentskapelle ein auch heute noch dort hängendes Bild des Jan Schepers angebracht. Es zeigt Benedikt, der den heiligen Maurus nach Frankreich schickt, um dort den Benediktinerorden zu etablieren.
- 1807 Oberhalb des Altars der Sakramentskapelle malt Lorenzo Faina einen Gottvater in den Wolken. Zuvor hatte sich hier ein Fenster befunden.
- 1809 7. Mai: Kaiser Napoleon erklärt das Ende der weltlichen Macht des Papstes, wobei der säkularisierte Kirchenstaat am 10. Juni mit dem französischen Kaiserreich uniert wird.
14. Juni: Faktisches Ende der päpstlichen Regierung in Perugia.
- 1810 Mai: Napoleon erklärt per Dekret alle religiösen Institutionen im Römischen Staat für aufgelöst.
7. Juni: In S. Pietro erscheinen die Kommissare Ubaldo Narboni, Giovanni Anselmi und der Notar Felice Ciofi, um das Kloster aufzulösen.
15. Juni: Die Mönche werden aufgefordert, ihren Habit ab- und Priesterkleidung anzulegen; Ende Juni geben die Mönche ihr Kloster auf.
Um die Kirche zu erhalten, verlegt die neue Regierung die Pfarrei von S. Costanzo nach S. Pietro. Der dortige *Priore coadiutore*, Mauro Bini, pflegt nun die Kirche S. Pietro und feiert hier Gottesdienste.
- 1812 August: Die von den Mönchen von Perugia gesammelten Inschrifttafeln werden aus dem Eingangshof des Klosters S. Pietro an den neuen Ort im ebenfalls aufgelösten Kloster von Monte Morcino verbracht, wo nun die Universität etabliert wird.
- 1813 Februar: Requirierung von Sassoferatos „Mariä Empfängnis“ aus S. Pietro für die geplante Galleria Imperiale di Roma. Das Bild wird nie nach S. Pietro zurückkehren.
7. März: Der Schreiner Serafino Franceschini requiriert auf Befehl des Unterpräfekten der französischen Besatzung Sassoferatos Judith sowie aus der Sakristei die fünf verbleibenden Figurentafeln des Altarwerks von Perugino, die S. Francesca Romana des Caravaggio sowie ein Christus mit dem Kreuz. Auch sie sind für die geplante Galleria Imperiale di Roma bestimmt.
20. Juli: Der Schreiner Serafino Franceschini requiriert auf Befehl der französischen Besatzung die beiden Bilder des Domenico Cerrini (Maria lactans und Johannes der Täufer), die Kreuzabnahme Christi von Sassoferato nach Raffael sowie die Anbetung der Könige des Eusebio da S. Giorgio für die geplante Galleria Imperiale di Roma.
27. Juli: Die fünf am 20. Juli requirierten Bilder werden an S. Pietro restituiert. Sie waren noch in Perugia. Die französische Besatzung verbietet nun die Requirierung von Kunstgegenständen aus Kirchen, die noch im Kult stehen. Die Bilder werden an ihre ursprünglichen Hängungsorte zurückgebracht.
8. November: Der zwischenzeitlich letzte Abt von S. Pietro, Romualdo Massa, stirbt. Die Kirche wird daraufhin weiter vom Prior Mauro Bini und dem ehemaligen Diener von Abt Massa als Sakristan liturgisch bespielt. Das Kloster wird derweil an Bürger aus Perugia vermietet; ein Großteil der Räume dient nun der Lagerung salpeterhaltiger Erden.
- 1814 April: Sturz Napoleons.
7. November: Kardinal Bartolomeo Pacca als Staats-Prosekretär erklärt die aufgelösten Klöster und Konvente wieder für eingesetzt und ordnet die Rückgabe von deren Eigentum an.

26. November: Rückgabe von S. Pietro an die Cassinensische Kongregation.
- 1815 März: Das Kloster S. Pietro erhält mit Pietro Febei (1815–1816) einen neuen Abt. Mauro Bini ist nun für die Wirtschaftsverwaltung des Klosters zuständig und sorgt sich ab dem Frühjahr 1815 um die Wiederherstellung der Gebäude des Klosters und seiner Dipendenzen. In der Folge kehrten auch die Mönche nach S. Pietro zurück.
18. August: S. Pietro erhält sieben der zehn im Februar und März 1813 requirierten Bilder zurück (Sassoferratos Judith sowie sechs Bilder der Sakristei). Es ist unklar, ob und wann das verbleibende, aus der Sakristei heraus requirierte Bild restituiert wird.
- 1816 Als Ersatz für die 1813 requirierte Mariä Empfängnis des Sassoferrato erfolgt die Erwerbung einer Perugino zugeschriebenen Pietà, die an deren ursprünglichem Aufhängungsort angebracht wird. Sie soll von Peruginos Altarwerk für S. Agostino in Perugia stammen.
- 1818 3. Mai: Irrtümliche Restitution der aus S. Domenico in Perugia stammenden Pietà des Pietro Perugino. Offenbar liegt eine Verwechslung mit der „Mariä Empfängnis“ vor, die nie nach S. Pietro zurückkehrt. Die Mönche von S. Pietro hängen die Pietà an die Stelle des verlorenen Bilds.
- 1819 Umhängungen in der Cappella Ranieri nB mit Folgen auch für die Hängung der Bilder in der Cappella Vibi.
- 1820 7. April: Editto Pacca des Kardinalkämmerers Bartolomeo Pacca. Ausweitung des Denkmalschutzes auch auf Objekte von (kunst-)historischer Bedeutung (= Monumente – statt nur künstlerisch herausragende Objekte bevorzugter Epochen und Antiken). Schaffung einer Commissione di Belle Arti in Rom und von ihr abhängigen *Commissioni ausiliari* in den einzelnen Verwaltungsbezirken. Dadurch weltweit erstmals effektives staatliches Denkmalschutzsystem auch in der Fläche.
- 1822 Letztmalige Lokalisierung des Magdalenenbilds von Heinrich Berckmans am östlichen Kopf des nördlichen Seitenschiffs. Manari weist dann 1865 erstmals die heute dort befindliche, vereinzelt Bonfigli zugeschriebene Pietà dort nach.
- Serafino Siepi *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia [...]* erscheint.
- 1825 In der Sakramentskapelle wird das die Madonna del Giglio rahmende Gemälde von Annibale Mariotti oder Baldassarre Orsini durch ein Bild von Jean-Baptiste Joseph Wicar ersetzt.
- 1826 (1827?) Entfernung des Grabmals von Ugolino dei Guelfoni aus der Cappella Vibi und provisorische Aufstellung in der Sebastianskapelle. Ziel ist der Schutz des durch Abrieb beschädigten ursprünglichen Bodenmonuments.
- In unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang steht offenbar die Wiederherstellung der Cappella Vibi im Auftrag von Abt Federico Chiamonti. Dabei werden Werkzeuge und Hölzer entfernt und die Lünette oberhalb des Altars gereinigt. Dabei kommt Giovanni Battista Caporalis Verkündigung wieder zum Vorschein.
- 1848 Die zentrale Steuerung der Denkmalpflege im Kirchenstaat geht vom Kardinalkämmerer auf den *Ministro dei Lavori Pubblici, del Commercio, delle Belle Arti, dell'Industria e dell'Agricoltura* über.
- 1850er/1860er Umfassende Restaurierungen im Kircheninneren von S. Pietro mit Bezug auf das Chorgestühl und einzelne Bilder. Die Einzelmaßnahmen sind dabei teils nicht genau datierbar.

- Dabei Ziel der Erhaltung bzw. – bei schlechtem Erhaltungszustand – Übermalung, die in Motivik und Disposition den Ursprungszustand evoziert.
 Profanierung der Sebastianskapelle.
 Schaffung zweier Zugänge im südlichen Seitenschiff zu den Klostergebäuden und zur späteren Josephskapelle
 Hierdurch und durch Einzelrestaurierungen von Gemälden mitbedingt wesentliche Umhängungen im Bereich des rechten Seitenschiffs, die Pavonis Hängung weitgehend unkenntlich machen. Zwei Bilder werden in das Kloster verlagert; bei vier Bildern ist der Verbleib unklar.
- 1852 9. April: Die *Commissione Ausiliare* von Perugia besucht im Auftrag des für den Kunsterhalt zuständigen Ministeriums des Kirchenstaats das Kloster S. Pietro und begutachtet das Chorgestühl hinsichtlich seines Restaurierungsbedarfs. Eine Restaurierung wird für dringend notwendig befunden.
 16. Juni: Genehmigung der Restaurierung durch das *Ministero dei Lavori Pubblici, del Commercio, delle Belle Arti, dell'Industria e dell'Agricoltura*.
- 1853 Zuschuss von 500 Scudi durch das Ministerium an das Kloster S. Pietro zur Restaurierung des Chorgestühls.
- 1854 Juni: Beginn der Zahlungen an die Restaurateure des Chorgestühls, der Schnitzer Federico Benvenuti und der Intarsienmeister Federico Lancetti.
 Oktober: Die Mönche finden bei ihrer Rückkehr aus der Sommerfrische in Casalina zwei Gemälde durch Carlo Fantacchiotti restauriert vor, nämlich Orazio Alfani's Himmelfahrt Christi und die perugineske Darstellung von Christus und Johannes als Kinder in der Sakristei.
 Im Oktober außerdem Zahlung durch Abt Acquacotta für die Abnahme und Übertragung des ersten Petrusfreskos von Orazio Alfani an den ehemaligen Chorschranken von S. Pietro durch Mariano Guardabassi und Silvio Pampaglini. Es läuft bereits die Leinwandübertragung des zweiten Petrus-Freskos. Die stark beschädigten Bilder werden anschließend durch Carlo Fantacchiotti restauriert.
- 1855–56 Restaurierung der Soffitte. Austausch zahlreicher Teile, fast vollständige Neubemalung und neue Vergoldung. Abschluss der Arbeiten im Oktober 1856.
 Zuvor Restaurierung der Fresken im Hochschiff durch Giuseppe Rossi (Ornamente) sowie Ettore Fantacchiotti und Annibale Brugnoli (Figuren).
- 1855 Oktober: Restaurierung der peruginesken Darstellung Benedikts, der die Ordensregel ausgibt und einer zuvor aus dem Klosterbesitz in Casalina nach S. Pietro transferierten Madonnendarstellung von Bonifazio Veronese durch Carlo Fantacchiotti.
 Hängung von sechs kleinformatigen Bildern in Form von Supraporten über die Türen zur Sakristei und zum Kloster (darunter das frisch restaurierte Bild von Bonifazio Veronese). Damit Ersatz für zwei durch Requirierungen verlorenen Bilder Raffaels, die an diesen Stellen gehangen hatten.
- 1856 Ab 18. April: Übertragung der ursprünglich für die Cappella Ranieri abgefertigte Lünette des Giannicola di Paolo, die seit 1760 im Klostergebäude hängt, auf Leinwand. Anschließend Restaurierung durch Carlo Fantacchiotti. Verlagerung an zentrale Position im Chorgestühl oberhalb der Zugangstür zur Aussichtsplattform. Schaffung einer entsprechenden Rahmung.

- Reduktion und Vermauerung des zentralen Fensters im Chorpolygon und Einbringung der Himmelfahrt des heiligen Benedikt von Benedetto Bandiera.
- 1857 11. April: Besuch der Kirche S. Pietro durch Papst Pius IX. anlässlich einer Reise durch die Provinz Perugia. Wertschätzung der beinahe abgeschlossenen Restaurierung des Chorgestühls.
- Schaffung der Josephskapelle am rechten Seitenschiff.
- 1858 März: Rückführung des Schiffbruchs des heiligen Paulus an die ehemaligen Chorschranken von S. Pietro und anschließende Restaurierung durch Carlo Fantacchiotti.
- 1859 Sanierung des Dachs der Kirche S. Pietro.
- Das Ministerium zahlt einen zweiten Zuschuss von 400 Scudi für die Restaurierung des Chorgestühls in S. Pietro.
- April 1859: Letzte Zahlung an die Restaurateure des Chorgestühls.
- 1860 4./5. November: Auf Basis einer Volksabstimmung wird Umbrien dem Königreich Italien angeschlossen.
11. Dezember: Der königliche Kommissar Gioacchino Napoleone Pepoli verfügt die Aufhebung der Orden in Umbrien und den Einzug ihrer Güter und Übertragung auf eine eigens hierfür geschaffene *Cassa ecclesiastica*, indem er ein entsprechendes piemontesisches Gesetz auf das neu eroberte Territorium ausweitet.
- S. Pietro in Perugia bleibt wegen besonderer Verdienste um die Republik ausgenommen. Es sollte aber an den Staat fallen, sobald die Zahl der Mönche unter drei sinkt. Dies wird 1890 der Fall sein.
- Vor 1863 Mimetische Restaurierung (d. h. weitgehende Neuerfindung unter stilistischer Angleichung) der Grotteskenmalerei im Gewölbe des rechten Seitenschiffs durch Giuseppe Rossi nach einem Projekt von Luigi Manari.
- 1863 Restaurierung der Auferweckung des Lazarus von Antonio Vassilacchi durch Ettore Fantacchiotti
- Kurz vor 1865 Annibale Brugnoli restauriert Caporalis Gewölbefresken in der Cappella Vibi und übermalt diese dabei zum Großteil mit Grottesken im Stil der Neo-Renaissance.
- 1866 7. Juli: Per königlichem Dekret werden die Orden im gesamten bisher eingenommenen italienischen Staatsgebiet aufgehoben. Der Besitz von Kirchen und Klöstern wird verstaatlicht.
- S. Pietro in Perugia bleibt auf Grundlage des von Kommissar Pepoli 1860 erlassenen Dekrets weiterhin von der Säkularisation ausgenommen.
- 1864–1866 Erscheinen von Manaris *Cenno storico ed artistico della Basilica di S. Pietro in Perugia* und der sie begleitenden *Documenti e note [...]*.
- Es ist die erste kunsthistorische Abhandlung über die Geschichte des Kircheninneren von S. Pietro. Sie reicht zugleich auch die intellektuelle Fundierung der restaurierenden Umgestaltungskampagne der 1850er und 60er nach und steht dabei für die restauratorische Wende bei der Behandlung der Innenraumgestalt von S. Pietro. Außerdem liefert Manari eine umfassende und für den behandelten Zeitraum wohl als abschließend betrachtete Sammlung von Quellentranskripten zur Geschichte des Kircheninneren von S. Pietro.

- 1865 Das von Abt Penna ins Chorhaupt transferierte Fresko von Giannicola di Paolo mit einer Darstellung von Maria und Kind wird von Carlo Fantacchiotti auf Leinwand aufgezogen.
- 1870 6. Oktober: Nach einer Volksabstimmung wird der dem Grunde nach seit 754/756 bestehende Kirchenstaat an das Königreich Italien angeschlossen.
- 1882–1904 Restaurierung der Leinwandbilder des Antonio Vassilacchi im Langhaus von S. Pietro durch Tommaso Fata (technische Konservierung der Leinwände) und den profilierten Maler Ulisse Ribustini (malerische Anteile). Die mechanische Ausbesserung der Bilder erfolgt nun fachgerecht (technische Professionalisierung). Ribustini erschließt unter teilweiser Aufgabe der authentischen Maltechnik die erhaltenen originalen Malereien, die durch altersbedingte Verdunklung unsichtbar geworden waren. Außerdem stilangleichende Ergänzung der verlorenen Bereiche zur Wiederherstellung des vermeintlich von Aliense intendierten ursprünglichen Erscheinungsbilds und der ursprünglichen Funktion der Bilder als Schmuck des Langhauses (mimetische Restaurierung).
- 1883 „Charta der Restaurierung“ („Carta del restauro“): Abschlussvotum des 3. Kongresses der Italienischen Ingenieure und Architekten.
- Erste nationale Standardisierung und Selbstverpflichtung der Denkmalschützer für Erhaltungs- und Restaurierungsmaßnahmen in Italien.
- Grundziel: Erhaltung, Grundmaxime bei Eingriffen ist die Aufrechterhaltung der Authentizität des Befunds.
- Daher Minimalitätsgebot, Erweiterungs- und Spekulationsverbot, Rückrestaurierungsverbot, Dokumentationsgebot, insb. durch begleitende Fotografien.
- 1890 26. Februar: Säkularisation von S. Pietro.
- Abt Luigi Manari stirbt; damit hat S. Pietro weniger als drei Mönche. Dies führt dazu, dass die Güter des Klosters S. Pietro, wie im Dekret des Kommissars Pepoli vom 11. Dezember 1860 festgelegt, nun verstaatlicht werden. Sie sollen nach einem Gesetz vom 10. Juli 1887 einem neu zu gründenden Perugianer Institut zur Landwirtschaftsausbildung unterstellt werden.
- Das Kloster als religiöse Institution wird nicht aufgelöst; es untersteht von 1890 bis 1946 direkt dem Regime der Cassinensischen Kongregation, die weiterhin Mönche für unterschiedliche Arbeitsbereiche nach S. Pietro entsendet. Das Ordensleben in S. Pietro kommt also nicht zum Erliegen. Die Mönche unterstehen jeweils einem von den Cassinensen entsandten örtlichen Aufseher (*superiore locale*) und keinem Abt.
18. September: Der italienische König Umberto I. sichert dem Benediktinermönch Padre Giovanni von S. Pietro in Perugia die Nutzung des Gartens der ehemaligen Abtei für die Mönche von S. Pietro zu.
- 1892 21. Januar: Gründung der „Fondazione per l'istruzione agraria in Perugia“ durch königliches Dekret.
- Tatsächlicher Vollzug der Überführung der Klostergüter von S. Pietro in eine Stiftung.
7. Februar: Scheitern des Denkmalschutzgesetzes des Unterrichtsministers Pasquale Villari mit einer Vorschrift zur Katalogisierung von Kunstwerken „von besonderer Wichtigkeit“ und der Reglementierung des Umgangs mit ihnen.

- 1896 Gründung des *Istituto Superiore Agrario*, der agrarischen Hochschule, die im Rahmen der in S. Pietro nun eingerichteten Stiftung landwirtschaftlich lehren und forschen soll.
- 1902 Legge Nasi: L. 185/1902 „über den Erhalt von Monumenten und von Antiken und Kunstobjekten“.
- Erstes nationales Denkmalschutzgesetz in Italien.
- Vorkaufsrecht beim Export bedeutender Kunstwerke oder Antiken.
- „Katalog über die Objekte höchsten Ansehens für die Geschichte oder die Kunst, die Privatleuten gehören“.
- 1904 17. Juli: Ausführungsbestimmungen zum Legge Nasi: u. a. Schaffung der *Soprintendenze* als Aufsichts- und Genehmigungsbehörden für den Denkmalschutz mit jeweils regionaler Zuständigkeit.
- 1907 L. 386/1907: Neustrukturierung der mit dem Denkmalschutz beauftragten Behörden. Schaffung klarer Zuständigkeiten und Befugnisse. Bekräftigung der zentralen Rolle der *Soprintendenze* als Aufsichts- und Genehmigungsorgane unter Führung des Unterrichtsministeriums (*Ministero della Pubblica Istruzione*). Erhöhung von deren Zahl von 29 auf 47.
- 1913 13. Januar: d. r. 363/1913: Durchführungsbestimmungen zum Denkmalschutzgesetz „Rosadi Rava“; sie haben bis 1999 Bestand.
20. Juni: Legge Rosadi Rava (L. 364/1909) „das Normen über die Unveräußerlichkeit von Antiken und Werken der Schönen Künste vorschreibt“.
- Zweites nationales Denkmalschutzgesetz für Italien.
- Ausweitung des bisher weitgehend auf Antiken und Kunstwerke (vor allem der Renaissance) beschränkten Denkmalschutzes auf alle „immobilen und mobilen Dinge von historischem, archäologischem, frühgeschichtlichem oder künstlerischem Interesse“.
- Schutz auch der bedeutenden Kunstgegenstände in Privatbesitz durch Einführung des Instruments der Benachrichtigung (*notifica*).
- Kulturgüter von hoher Bedeutung in öffentlichem, kirchlichem oder privatem Eigentum dürfen ohne Erlaubnis des Unterrichtsministeriums nicht zerstört, bewegt, modifiziert oder restauriert werden.
- Vor 1916 Diebstahl illuminierten Chorbücher aus der Sakristei von S. Pietro.
- 1916 Restaurierung einzelner Leinwandbilder von Antonio Vassilacchi durch Giuseppe Ribustini im Auftrag der Soprintendenza. Bei den malerischen Restaurierungsanteilen wird stärkerer Fokus auf Authentizität gelegt.
- März: Diebstahl der fünf verbliebenen Predellentafeln (Halbfiguren) von Peruginos Altarbild aus der Sakristei von S. Pietro.
- 1931 Charta von Athen zur Restaurierung historischer Dokumente („Carta del restauro“) des Erste Internationale Kongress von Architekten und Denkmalpflegern.
- 1938–39 Restaurierung Chorgestühl wg. Termitenbefall.
- Konservierende Restaurierung: Vollständige Demontage des Chorgestühls und zwischenzeitliches Abtragen des Bodens hinter dem Altar zur Abtötung der Termiten in einer Hüttenstruktur im Langhaus von S. Pietro.
- Dabei Auffindung von Grablegen im Boden hinter dem Altar sowie einer kurvenförmigen Mauer aus großen Quadersteinen.

- Entfernung Lünette Giannicola di Paolo aus dem Chorraum, offenbar weil das darunter liegende Bild der Begegnung Jesu mit dem Hauptmann von Kafarnaum von um 1591 nicht weiter verdeckt werden sollte. Offenbar Anbringung der Lünette über dem Haupteingang der Kirche.
- 1939 1. Juni: L. 1089/1939 zum Schutz der Dinge von künstlerischen oder historischem Interesse“ („Legge Bottai“).
- Drittes nationales Denkmalschutzgesetz in Italien. Weitgehende Schaffung der auch heute noch gültigen Grundsätze in diesem Bereich.
- Ausweitung des Schutzes auch auf „die immobilen Dinge, die aufgrund ihres Bezugs zur politischen oder militärischen Geschichte, der Literatur, der Kunst und der Kultur im Allgemeinen als von besonders wichtigem Interesse anerkannt werden können“.
- Außerdem auf den Zusammenhalt von Sammlungen, die „durch Tradition und spezielle Interessen und Charakteristiken der Landschaft einen Komplex besonderen künstlerischen oder historischen Interesses bilden“.
- Geschützte Objekte dürfen auch weiterhin nicht ohne die Erlaubnis des Unterrichtsministers abgerissen, bewegt, verändert oder restauriert werden, auch wenn sie sich in Privatbesitz befinden Dies galt auch für die Abnahme von Wandbildern. Der Minister kann auch weiterhin Restaurierungen anordnen.
- Nach 1945 Ausbau der Glasfenster des Benedetto Bonfigli aus der Sakristei. Ihr Aufbewahrungsort ist unbekannt.
- 1946 S. Pietro wird wieder ein „Monastero sui iuris“ unter Leitung eines Konventualprioren. In dieser Form besteht es noch heute.
- 1948 1. Januar: Inkrafttreten der Verfassung der Italienischen Republik. In Artikel 9 erhält der Denkmalschutz Verfassungsrang.
- 1951 Restaurierung der Aufgänge zu den beiden Kanzeln in den Vierungspfeilern. Zeichnerischer Entwurf für ein neues Antependium für den Hochaltar von S. Pietro durch Leo Ravazzi.
- 1959–1966 Restaurierung von S. Pietro durch die Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell’Umbria unter der Leitung von Gisberto Martelli.
- Wegen Einsturzgefahr durch Termitenbefall werden alle Dächer in Form einer Eisenkonstruktion neu errichtet. Dabei Aufgabe der gemeinsamen Überdachung des Mittelschiffs und des rechten Seitenschiffs durch ein übergreifendes Satteldach.
- Freilegung des vermauerten Obergadens am nördlichen Obergaden.
- Dokumentation weiterer heute durch die Klostergebäude verdeckter Elemente des romanischen Ursprungsbaus durch den Leiter der Restaurierung, Gisberto Martelli.
- Verstärkung der Hochschiffwände durch Einfügung von Stahlträgern in die südliche Hochschiff-Wand hinter dem Aliensezyklus.
- Entfernung eines Chemielabors über linkem Seitenschiff aus dem 18. Jh. Zur Entlastung des linken Seitenschiffs.
- 1962–1966 Zweites Vatikanisches Konzil.

- 1963 4. Dezember: Papst Paul VI. promulgiert die Konstitution „Sacrosanctum Concilium“, die die Bestimmungen des Zweiten Vatikanischen Konzils zur Liturgiereform enthält.
- 1964 16. Februar: Päpstliches Dekret „Sacram liturgiam“: In jeder Diözese ist eine Liturgiekommission, eine Kommission für Kirchenmusik und eine Kommission für sakrale Kunst zu bilden.
31. Mai: Charta von Venedig: „Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche)“ („International Charter for the Conservation And Restoration of Monuments and Sites“).
- Bis heute verbindliche internationale Standardisierung und Selbstverpflichtung der Architekten und Denkmalschützer zu Erhaltungs- und Restaurierungsmaßnahmen.
- September: Publikation der Instruktion „Inter oecumenici“ der Ritenkongregation.
- Obwohl die Liturgiereform nicht die Einrichtung eines Volksaltars und die Zelebration *versus populum* vorgeschrieben hatte, wird diese liturgische Disposition nun in der Mehrzahl der katholischen Kirchen weltweit eingerichtet.
- 1965 7. März: Inkrafttreten der Instruktion „Inter oecumenici“.
- Gründung des „International Council on Monuments and Sites“ (ICOMOS) als internationaler Rat für Denkmalpflege.
- Um 1966 Umgestaltung des Hochaltars von S. Pietro in Perugia in einen Volksaltar in der Folge des Zweiten Vatikanischen Konzils. Dazu Anpassung der Altarplattform und Vorziehen des Altarblocks gegenüber dem verbleibenden Altaraufbau.
- Wettbewerb für ein neues Antependium für den Altarblock. Erfolgreich ist der Entwurf von Artemio Giovagnoni.
- Wahrscheinlich jetzt Verlagerung der Sitzbänke in das Mittelschiff und Ergänzung um Kniebänke. Dadurch nun direkte Gegenüberstellung von Zelebrant und Kirchenvolk im Messvollzug.
- Wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt auch Anfertigung eines neuen Spieltisches für die Orgeln.
- Wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt Einbringung des älteren Beleuchtungssystems und der Beschallungstechnik.
- Tausend-Jahr-Feier des Bestehens der Kirche S. Pietro in Perugia. Abhaltung eines Forschungskongresses; in der Folge Publikation der Tagungsakten.
- 1972 Juni: Restaurierung von Sassoferatos Judith.
- 1975 29. Januar: Schaffung eines Ministeriums für die Kultur- und Landschaftsgüter (*Ministero per i beni culturali e ambientali*). Übernahme der Zuständigkeit für den Denkmalschutz vom Unterrichtsministerium.
- 1976 September bis Dezember: Restaurierung der Benedetto Bonfigli bzw. Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebenen Pietà.
- 1976–1980 Oktober 1976 bis Januar 1980: Freilegung und dauerhafte Sichtbarmachung der Fresken im Eingangsbereich der Kirche. Dazu teilweise Aufgabe einer Wandschicht und eines Raumes des Eingangshofes der Kirche.
- 1978–1981 Archäologische Erschließung der Krypta von S. Pietro.
- Dauerhafte Freilegung durch Einbringung einer Stahlbetondecke.
- Ausstellung einzelner Funde in zwei Vitrinen in der Krypta.

- Schaffung eines Zugangs im östlichen Bereich des nördlichen Seitenschiffs.
- 1997 26. September: Erdbeben in Umbrien und Marken. Weitere Nachbeben noch bis 1998. Bei dem Erdbeben wird auch der Turm von S. Pietro in Mitleidenschaft gezogen. Der Kirchenraum muss zwischenzeitlich geschlossen werden. Der Turm wird in der Folgezeit restauriert. Infolgedessen werden die Archivbestände von S. Pietro an ihren heutigen Ort oberhalb des linken Mittelschiffs verlagert, wo sie gegen Brand und Erdbeben gesondert gesichert werden.
- 1998 15. März: Umbenennung des Ministeriums für die Kultur- und Landschaftsgüter in „Ministerium für Ministerium für Kulturgüter und kulturelle Aktivitäten“ („Ministero per i Beni e le Attività Culturali“).
- 1999 D. L. Nr. 490/1990: „Einheitlicher Text mit den Gesetzesvorschriften zu den Kultur- und Landschaftsgütern“.
- Viertes Denkmalschutzgesetz für Italien.
- Sammlung und Systematisierung der Gesetzesvorschriften zum Denkmalschutz im Bereich von Kultur- und Landschaftsgütern.
- In der Substanz werden die Regelungen der „Legge Bottai“ von 1939 beibehalten, aber um das Konzept schützenswerten „Kulturguts“ erweitert (nun auch künstlerische Studien, neuere künstlerische Techniken wie die Fotografie, Film, audiovisuelle Kunst sowie außerdem historische Transportmittel, Objekte der Wissenschafts- und Technikgeschichte sowie archivalische Güter und Bibliotheksgüter eingeschlossen).
- Art. 34: erste gesetzliche Definition einer Restaurierung.
- 2003 Mai–Juli: Restaurierung der Tafeln der Bischöfe Herkulanus und Constantius sowie der Heiligen Maurus, Scholastika und Pietro Abate durch die Firma (Giovanni) Manuali aus Perugia, finanziert durch den Archeo Club Italiana und seine Präsidentin, Adriana Viscardi.
- Restaurierung der Parmigianino zugeschriebenen Heiligen Familie in der Sakristei durch die Firma (Giovanni) Manuali aus Perugia, finanziert durch den Leo Club di Perugia.
- 2004 D. L. 42/2004 („Codice Urbani“): „Kodex der Kultur- und Landschaftsgüter“ („Codice dei beni culturali e del paesaggio“).
- Fünftes Denkmalschutzgesetz für Italien
- Erneute Resystematisierung dieses Regelungsbereichs aufgrund der italienischen Föderalismusreform, wobei nun besonders großer Wert auf die Definition und Klärung grundsätzlicher Begriffe und eine möglichst vollständige systematische Erfassung aller Regelungsbereiche gelegt wurde.
- 2005 Dezember: Eröffnung der Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro der Fondazione per l'Istruzione agraria di Perugia und des Klosters beim Archivio di S. Pietro.
- Zu diesem Zeitpunkt Verlagerung des Rahmenbilds von Jean-Baptiste Joseph Wicar für die Madonna del Giglio in die Galerie.
- Vor 2006 Modernisierung der Beleuchtung.
- Verlagerung des Rahmenbilds der Madonna del Giglio von Joseph Wicar aus der Sakramentskapelle in die Galleria Tesori d'Arte von S. Pietro (jedenfalls nach 1979).

2006	Restaurierung der Lünette von Giannicola di Paolo. Offenbar in diesem Zuge Anfertigung einer Kopie für die Anbringung über dem Kirchenportal. Das Werk Giannicolas wird in die Galleria tesori d'Arte di S. Pietro ebracht. Nach 2006 Verlagerung von Sassoferatos Kopie der Madonna del Giglio und wohl auch von Polidoro Ciburris Heimsuchung in die Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro in Perugia.
2010	Juli: Das Generalkapitel der Cassinensischen Kongregation votiert für die Aufnahme von Gesprächen über eine Vereinigung mit der Kongregation von Subiaco. 4. Oktober: Abtpräses D. Giordano Rota reicht die formale Anfrage für eine solche Vereinigung bei der Kongregation von Subiaco ein. Derzeit finden Konsultationen mit dem Heiligen Stuhl über die praktische Durchführung statt.
2010–11	Restaurierung der beiden westlichsten Gemälde von Antonio Vassilacchis Christuszyklus (Geburt und Auferstehung Jesu) durch die Firma Minelli Marcello Vincenzo & C. Snc, Gubbio unter Aufsicht der Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria. Handlungsleitend sind die Konservierung der Bilder und die Wiederherstellung der authentischen Malschichten. Aufgrund größerer <i>Lacunae</i> lassen sich allerdings auch jetzt überbrückende Malereien bzw. die Beibehaltung früherer stilangleichender Erfindungen nicht vermeiden.
Zwischen 2015	Zwischen 2006 und 2015 Freilegen der älteren Malschichten im Bereich der 2012 und Sockelzone der ehemaligen vorderen Chorschranken an der inneren Westwand von S. Pietro und an den seitlichen Chorschranken im nördlichen Querhaus. Zwischen 1895/1920 und 1966 (oder 1966 und 2006) waren bereits Teile der oberen Malschicht entfernt worden bzw. abgeplatzt.
Zwischen 2015 und 2020	Umgestaltung der ehemaligen Sebastianskapelle in einen Zugangsraum der Kirche. Modernisierung der Einrichtung der bereits zuvor in einen Verkaufsraum transformierten Kapelle. Verlagerung der Vitrine mit Choralbüchern der Kirche in das nördliche Seitenschiff. Dazu Verlagerung des nördlichen Beichtstuhls.
Vor 2020	Modernisierung der Beleuchtung Restaurierung eines Teils des Christus-Zyklus von Antonio Vassilacchi.
2020	Neue farbliche Fassung des Eingangshofs.
Zwischen 2020 und 2023	Erneute Modernisierung der Beleuchtung im Langhaus zu einer besseren Ausleuchtung des Christuszyklus des Antonio Vassilacchi. Rekonstruierende Restaurierung der farblichen Fassung in den Seitenschiffen und Querhausarmen an allen Schadstellen. Rekonstruierende Restaurierung der farblichen Fassung in der Cappella Vibi; dabei auch farbliche Kaschierung der Tür zum Waschraum. Restaurierung der Engel auf dem Chorgestühl von Giampietro Zuccari und Ausstellung der Engel in der Sakramentskapelle. Abnahme der beiden verkleinerten Kopien von Peruginos Propheten-Tondi von Savorelli an den Supraporten der Südwand der Sakristei. Dabei Freilegung vorbestehender Fresken mit biblischen Motiven.

	Anbringung einer zusätzlichen Tür vor dem Hauptportal zur Wärmeisolierung im Winter.
2021	5. Februar: Umbenennung des Ministeriums für Ministerium für Kulturgüter und kulturelle Aktivitäten in „Kulturministerium“ (Ministero della Cultura).
2023	September: Ausstellung zum Himmelfahrtsaltar anlässlich des 500. Todesjahres von Pietro Perugino in den Klostergebäuden. Erstmals kehren dazu die Predellentafeln mit den Christus-Historien nach S. Pietro zurück.
Geplant	Restaurierung des Ordensbaum von Antonio Vassilacchi an der inneren Westwand der Kirche nach einem vor 2020 erfolgten Wasserschaden. Modernisierung des Beleuchtungssystems in den Seitenschiffen.

Abkürzungsverzeichnis

†	Crux Desperationis (Kennzeichnung unleserlich erscheinender Teile im Transkript)	ASPg ASPi	Archivio di Stato di Perugia Archivio di San Pietro in Perugia (heute Archivio della Fondazione agraria di Perugia; gängig ist in der Literatur auch die Abkürzung AMSP)
a. a. O.	am angegebenen Ort		
Abb.	Abbildung		
aB	alte Bezeichnung		
aE	am Ende	ASPVe	Archivio Storico del Patriarcato di Venezia
AA.SS. <i>Mens Dies</i>	Acta Sanctorum [etc.], <i>Monat Tag</i> [als Bandangabe], hrsg. von Jean Bolland [et al.] – s. Bibliographie	ASR ASVa ASVe	Archivio di Stato di Roma Archivio Segreto Vaticano Archivio di Stato di Venezia
AA.SS. OSB	Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti in saeculorum classes distributa, hrsg. von Jean Mabillon [et al.] – s. Bibliographie	BCAP BHL	Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (gängig sind in der Literatur auch die Abkürzungen BAC und BAP) Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, hrsg. von der Société des Bollandistes – s. Bibliographie
ACCPg	Archivio Capitolare della Cattedrale di Perugia		Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis: Novum Supplementum, hrsg. von Henrik Fros – s. Bibliographie
aE	am Ende		
AEM	Acta ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem, hrsg. von Achille Ratti – s. Bibliographie.	BHL Suppl.	Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis: Novum Supplementum, hrsg. von Henrik Fros – s. Bibliographie
AKL	Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hrsg. von Günter Meißner und dem Verlag Walter de Gruyter, München [et al.]: E. A. Seemann, K. G. Saur, 1967/1992 ff.	BUP D. d. i. d. J.	Biblioteca Universitaria di Padova Don das ist des Jahres
ASDPg	Archivio storico diocesano di Perugia	dÄ dJ	der/die Ältere der/die Jüngere

d. l.	<i>decreto-legge</i> (italienisches gesetz- zesvertretendes Dekret)	meL meN	mit entsprechender Literatur mit entsprechenden
d. P. R.	<i>decreto del Presidente della Repubblica</i> (italienisches Präsidialdekret)	mwA mwH	Nachweisen mit weiteren Angaben mit weiteren Hinweisen
dok.	dokumentiert	mwL	mit weiterer Literatur
Dok.	Dokument	MGH	Monumenta Germaniae
erw.	erwähnt		Historica
et al.	<i>et alius, -a, -ud ; et alii, -ae, -a</i> [und ein anderer, etc.]	meZ nB	mit entsprechendem Zitat neue Bezeichnung
f.	<i>folio</i> [Blatt] ⁸⁶	ND	Neudruck
H.	Hälfte	Nf.	Nachfolge
hl.	heiliger, heilige, heiliges, heili- gem, heiligen	o. P. OCG	ohne Paginierung Congregationis S. Iustinae de
Hvm	Hervorhebung von mir		Padua O. S. B. Ordinationes
i. e.	<i>id est</i>		Capitulorum Generalium
I Cel (1228/29) / Cel (1246/47)	Thomas von Celano, Leben II und Wundertaten des hl. Franziskus von Assisi, hrsg. von Engelbert Grau und Luchesius Spätling – s. Bibliographie	p. P. D.	[Beschlüsse des General- kapitels der Cassinensischen Kongregation] padre Padre Don bzw.
IP	Italia pontificia [etc.], hrsg. von Paul Fridolin Kehr – s. Bibliographie	p. n.	Protocolli Diversi <i>paginatura nova</i> [neue Paginierung]
ibid.	<i>ibidem</i> [ebendort]	p. v.	<i>paginatura veta</i> [alte Paginierung] ⁸⁷
insb.	insbesondere		
insg.	insgesamt	P	Padre
jew.	jeweils	P. D.	Padre Don
Jh.	Jahrhundert	PD	Privatdozent
jun.	junior [der Jüngere]	PL	Patrologiae cursus completes:
L.	<i>Legge</i> (italienisches Gesetz)		Patrologia Latina
Lib. Defunctorum	<i>Liber Defunctorum</i>	r	<i>recto</i>
L. C.	<i>Libri Contractuum</i>	s.	siehe
Lib. Div.	<i>Libri Diversi</i>	s. a.	<i>sine anno</i> [ohne Jahresangabe] /
L. E.	<i>Libri Economici</i>		siehe auch
m. E.	meines Erachtens	s. l.	<i>sine loco</i> [ohne Ortsangabe]
meF	mit den entsprechenden Fundstellen	s. d. e.	<i>sine domo editoria</i> [ohne Verlag]

86 Zu beachten ist im Übrigen, dass in älterer Zeit in Perugia mit „f. 34“ das gesamte aufgeschlagene Doppelblatt meint, d. h. nach moderner Konvention die Seiten „33v“ und „34r“.

87 „Alte Paginierung“: Die vom ursprünglichen Schreiber bzw. in dessen Zeit eingefügten Seitenzahlen. Mit „neuer Paginierung“ sind die erst in späterer Zeit eingefügten Seitenzahlen gemeint, die oft dazu dienen, bei nicht durchgängigen und neu ansetzenden Paginierungen z. B. bei später zusammengefügt-ten Kodizes bzw. streckenweise fehlenden Paginierungen Eindeutigkeit zu schaffen.

sel.	seliger, selige, seliges, seligem, seligen	u. U.	unter Umständen
		v	<i>verso</i>
sen.	senior [der Ältere]	v. a.	vor allem
Slg.	Sammlung	vlnr	von links nach rechts
TCI	Touring Club Italiano	Vg	Vulgata
ThB	Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände, hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig: E. A. Seemann, 1907–50.	vgl.	vergleiche
		Z.	Zeile
		zugeschr.	zugeschrieben
		Zuschr.	Zuschreibung
		zw.	zwischen

1 Archivalien

Baglioni [1651–1705] [Ms.]

Baglioni, Carlo, *Memorie de soggetti della nostra congregazione, del suo principio et progresso, e d'altri interessi della medesima, descritta da P. Carlo Baglioni, 1651–1705 = Memorie degli atti ecclesiastici e canonici del clero parrocchiale di S. Giovanni Rotondo e della Chiesa Nuova di Perugia*, Bd. III, [Ms.], 1651–1705, ACCPg 4.

Baglioni [17./ 18. Jh.] ed. Cacciavillani [1818] [Ms.]

Baglioni, Carlo, *Vite de Santi, Beati, e Servi di Dio Perugini raccolte dal Pre Carlo Baglioni, Prete della Cong. e di S. Filippo di Perugia*, [Ms.], [17./ 18. Jh.], Abschrift von Franco Cacciavillani, [Ms.], [1818], ASPi, C. M. 320.

Bini [1848] I [Ms.]

Bini, Mauro, *Memorie storiche del Monastero di S. Pietro di Perugia dell'Ordine di S. Benedetto, raccolte e redatte da un Monaco di esso nel 1848*, Bd. [1: Cenni storici], [Ms.], [1848], ASPi, C. M. 439 IV.

Bini [1848] II [Ms.]

Bini, Mauro, *Memorie storiche del Monastero di S. Pietro di Perugia dell'Ordine di S. Benedetto Congregazione Cassinese alias di S. Giustina di Padova*, Bd. 2, in cui si parla delle Chiese, e Monasteri di Monachi ad esso soggetti, e della Chiesa di S. Pietro, e delle Parti sue interne, ed esterne, [Ms.], [1848], ASPi, C. M. 439 V.

Comitoli 1609 [Drucksache]

Comitoli, Napoleone, *Lettera pastorale di Monsignore Napolione vescovo Alla sua diletta Città, e Popolo di Perugia*, [Drucksache], Perugia: Petrucci, 1609, ASDPg Ser. Editi et ordini episcopali, 1561–1643, [S. 189r ff.].

Crispolti [sen.] [1597] [Ms.]

Crispolti [sen.], Cesare, *[Raccolta delle cose segnalate di pittura, scoltura, ed architettura, che si ritrovano in Perugia, e suo territorio. Con questa occasione si fa menzione di molte memorie, e vestigi di cose antiche di detta città]*, [Ms.], [1597], BCAP, 1256.

Giovio [1610] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.]

[Giovio, Alessandro], *La stessa Traslazione estratta da un M.SS. d'Autore incerto [= Descrizione de gli Apparati, et pompe fatte in Perugia nella translatione del Corpo di S. Hercolano Vescovo, & Martire, di S. Pietro Abbate, & di S. Bevignate Confessore Perugini alli 17. di Maggio 1609 descritta da Alessandro Giovuio Perugino Dottore di Filosofia, & Teologia]*, in: *Collezione di varie Traslazioni di Corpi Santi, Processioni Straordinarie, Funerali Solenni, fatte nella Città di Perugia, estratte da varj Manoscritti di Memorie Perugine*, [1610], Abschrift von Francesco Cacciavillani, [Ms.], [19. Jh.], ASPi, C. M. 326.

Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] I [Ms.]

Lancellotti, Ottavio, *Scorta Sagra per tutti i giorni dell'anno* [Bd. 1], [Ms.], [zwischen 1649 und 1659], BCAP, Ms. B004 (https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTe-ca%3A20%3ANT0000%3AN%3ACNM-D0000048137_01&mode=all&teca=MagTe-ca++ICCU; Zugriff am 28. Juni 2024).

Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] II

Lancellotti, Ottavio, *Scorta Sagra per tutti i giorni dell'anno* [Bd. 2], [Ms.], [zwischen 1649 und 1659], BCAP, Ms. B005 (https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTe-ca%3A20%3ANT0000%3AN%3ACNM-D0000048137_02&mode=all&teca=MagTe-ca++ICCU; Zugriff am 28. Juni 2024).

Lancellotti [zwischen 1649 und 1659] ed.**Cacciavillani 1822 [Ms.]**

Lancellotti, Ottavio, *Scorta Sagra per tutti i giorni dell'anno*, [Bd. 7:] Luglio, [Ms.], [zwischen 1649 und 1659], Abschrift von Francesco Cacciavillani, [Ms.], [1822], ASPi, C. M. 307.

Laurenzi 1865

Laurenzi, Carlo, *Archivium Capitulare Ecclesiae Cathedralis s. Laurentii civitatis Perusiae novo ordine dispositum anno 1865 ab Archipresb. Carolo Laurenzi postea S. N. E. Cardinale*, 1865 [Ms.], ACCPg.

Macinara [17. Jh.] ed. Cacciavillani [19. Jh.]

Macinara, Francesco, *Avvisi a Perugia, o Memorie de' fatti occorsi in Perugia a suoi giorni*, Bd. III, [17. Jh.], Abschrift von Francesco Cacciavillani, [Ms.], [19. Jh.], ASPi, C. M. 374.

Mancini 1771 [Ms.]

Mancini, Francesco, *Animadversioni critiche in proposito della distruzione di Città di Castello e della sua riedificazione per opera di San Florido*, 1771, Archivio Magherini-Graziani, Città di Castello.

N. N. [18. Jh.] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.]

N. N., *Collezione di varie Traslazioni di Corpi Santi, Processioni Straordinarie, Funerali Solenni, fatte nella Città di Perugia, estratte da varj Manoscritti di Memorie Perugine*, [18. Jh.], Abschrift von Francesco Cacciavillani, [Ms.], [19. Jh.], ASPi, C. M. 326.

Panziera [1609] ed. Cacciavillani [19. Jh.] [Ms.]

Panziera, Giovanni, *Relazione distinta dell'Apparato, e Processione fatta in Perugia per la Traslazione delle Sagre Reliquie di S. Ercolano II. Vescovo, e Martire, di S. Petro Abbate, e di Bevignate Confessre alli 17. di Maggio dell'Anno 1609. Data in luce dal R'do M. Giovanni Panziera Dottore dell'una, e l'altra Legge e Maestro di Ceremonie in Perugia*, in: *Collezione di varie Traslazioni di Corpi Santi, Processioni Straordinarie, Funerali Solenni, fatte nella Città di Perugia, estratte da varj Manoscritti di Memorie Perugine*, [Ms.], [1609], Abschrift von Francesco Cacciavillani, [Ms.], [19. Jh.], ASPi, C. M. 326.

Paolo da Gualdo [1380–1400 oder ca. 1300]**[s. a.] [Ms.]**

[Paolo da Gualdo (1380–1400 oder ca. 1300), *Historia antiquae civitatis Tadini [Chronicon Gualdense]*, Bd. Cod. 7853, [Ms.], [s. a.], Archivio Vaticano.

Rossi [1860]

Rossi, Adamo, *Guida inedita alla Pinacoteca Vannucci*, [1860], BCAP, Ms. 3043.

Ricciardetti [1659]

Ricciardetti, Gregorio, *Elogia Sanctorum Patrum Perusiae Diocesis Ecclesiae, auctore G. Ricciardetto, Aretino abbatte S. Petri Perusinae, et praeside Congregationis Casinensis*, [Ms.], [1659], ASPi, Mazzo LXXII, Ms. 10.

Tassi [1429 ff.] [Ms.]

Tassi, Sinibaldo, *De claritate Peusinorum Libri [XX] continentes in se diversas scripturas instrumenta et alia pertinentia et spectantia ad nobilitatem et claritatem Perusinorum [...]*, [1429 ff.], BCAP.

Tassi [15. Jh.] [Ms.]

Tassi, Sinibaldo, *Repertorio delle famiglie nobili di Perugia, di molti cittadini civili della*

medesima, di alcuni forestieri fatti cittadini di Perugia descritti ne'libri pubblici di essa con altre memorie, [Ms.], [15. Jh.], BCAP.

Valle 1593 [Ms.]

Valle, M., *De Monrio, et Abbatia S. Georgy Maioris*, [Ms.], 1593, Museo Correr.

Vermiglioli [1810] [Ms.]

Vermiglioli, Giovanni Battista, *CCCCCLX e più codici latini greci e italiani anteriori al secolo XVII*,

divisi in cinque classi, tratti dalla pubblica Biblioteca e da alteri luoghi della città di Perugia, illustrati con opportune annotazioni da servire di un secondo appendici alla sotria degli scrittori perugini, [Ms.], 1810, BCAP, D 39 (221).

Vita A (SP1)

[*Vita des S. Pietro Abate*], (= BCAP, 001 Ms I 19, S. 13r–19r).

2 Literatur

AA.SS. Julii I (1719)

Acta Sanctorum Julii: Ex Latinis & Græcis, aliorumque gentium Monumentis, servata primigenia veterum Scriptorum phrasi, Collecta, digesta Commentariisque & Observationibus illustrata, Bd. 1: Sanctos primorum trium dierum complexus; cum Tractatu Præliminari, Qui continet Dissertationem de XII Sanctis ex Syria in Umbriam advenis, hrsg. von Jean Bolland (Begr.) [et al.] (*Acta Sanctorvm*, Quotquot toto orbe coluntur, vel a Catholicis Scriptoribus celebrantur/Quæ ex Latinis & Græcis, aliarumque gentium antiquis monumentis collegit, digessit, Notis illustravit Ioannes Bollandvs Societatis Iesv Theologvs, Seruata primigenia Scriptorum phrasi. Operam Et Stvdivm Contvltit Godefridvs Henschenivs Eivsdem Societ. Theologvs), Antwerpen: Jacob de Moulin, 1719.

AA.SS. Julii III (1723)

Acta Sanctorum Julii/Ex Latinis & Græcis, aliarumque gentium Monumentis, servata primigenia veterum Scriptorum phrasi, Collecta, Digesta, Commentariisque & Observationibus Illustrata, Bd. 3: Quo dies decimus, undecimus, duodecimus, decimus tertius & decimus quartus continentur, hrsg. von Jean Bolland (Begr.) [et al.] (*Acta Sanctorvm*, Quotquot toto orbe coluntur, vel a Catholicis Scriptoribus celebrantur/Quæ ex Latinis & Græcis, aliarumque gentium antiquis monumentis

collegit, digessit, Notis illustravit Ioannes Bollandvs Societatis Iesv Theologvs, Seruata primigenia Scriptorum phrasi. Operam Et Stvdivm Contvltit Godefridvs Henschenivs Eivsdem Societ. Theologvs), Antwerpen: Jacob du Moulin, 1723.

AA.SS. Martii I (1668)

Acta Sanctorum Martii a Ioanne Bollando S. I. colligi feliciter coepta, Bd. 1: Cui præmittitur tractatus de vita, virtutibus et operibus Ioannis Bollandi, arduo labori gloriose immortui subiunguntur *Συναξαριον* Basily Imper. et Acta Græca ad octo primos, qui hic continētur, dies pertinētia, hrsg. von Jean Bolland (Begr.), Gottfried Henschen und Daniel Papenbroch (*Acta Sanctorvm*, Quotquot toto orbe coluntur, vel a Catholicis Scriptoribus celebrantur/Quæ ex Latinis & Græcis, aliarumque gentium antiquis monumentis collegit, digessit, Notis illustravit Ioannes Bollandvs Societatis Iesv Theologvs, Seruata primigenia Scriptorum phrasi. Operam Et Stvdivm Contvltit Godefridvs Henschenivs Eivsdem Societ. Theologvs), Antwerpen: Jacob de Moulin, 1668.

AA.SS. OSB VI 1 (1701)

Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti in saeculorum classes distributa, [Bd. 6 =] Saeculum VI, quod est ab anno Christi M. ad MC [etc.], Pars prima, hrsg. von Jean Mabillon, Lucas

de Achery und Thierry Ruinart, Paris: Carl Robustel, 1701.

Ackerman 1977

Ackerman, James Sloss, L'architettura religiosa veneta in rapporto a quella toscana del Rinascimento, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Bd. 19 (1977), S. 135–164.

Ackerman 1980

Ackerman, James Sloss, Observations on Renaissance Church Planning in Venice and Florence: 1470–1570, in: *Florence and Venice: Comparisons and Relations*, Bd. 2. Cinquecento, hrsg. von Sergio Bertelli (The Harvard University Center for Italian Renaissance [Villa I Tatti] Studies 5), Firenze: La Nuova Italia Ed., 1980, S. 287–307.

D'Acunto und Santanicchia 2011

D'Acunto, Nicolangelo und Mirko Santanicchia, L'abbazia di San Salvatore di Monte Acuto, Montecorona nei secoli XI–XVIII: Storia e arte (Atti del convegno sull'Abbazia di San Salvatore di Montecorona, 18–19 giugno 2009), in: *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, Bd. 108 (2011).

Adam 1985

Adam, Adolf, *Grundriß Liturgie*, Freiburg im Breisgau: Herder, 1985.

AEM II (1892)

Acta ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem, Bd. 2, hrsg. von Achille Ratti [d. i. Papst Pius XI.], Milano: Typographia Pontificia Sancti Iosephi, 1892.

Aertsen 1998

Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter, hrsg. von Jan A. Aertsen, Berlin [et al.]: De Gruyter, 1998.

Agostini 2012

Agostini, Marco, L'altare e il tabernacolo del vescovo Giberti nella cappella grande del duomo di Verona, in: *Gian Matteo Giberti (1495–1543): Atti del Convegno di Studi [2–3 dicembre, 2009, Salone dei Vescovi, Vescovado di Verona]*, hrsg. von Marco

Agostini und Giovanna Baldissin Molli, Verona: Biblos, 2012, S. 147–153.

Ahn 2004

Ahn, Jae-Lyong, *Altar und Liturgieraum im römisch-katholischen Kirchenbau: Eine bauhistorische Betrachtung unter besonderer Berücksichtigung der Veränderung des Standorts des Altars nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965)*, Aachen: Publikationsserver der RWTH Aachen University, 2004 (= Diss., Technische Hochschule Aachen 2004).

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hrsg. von Günter Meißner und dem Verlag De Gruyter, München [et al.]: E. A. Seemann, K. G. Saur, 1967/1992 ff.

Alberigo 1979

Alberigo, Giuseppe, Carlo Borromeo come modello di un vescovo nella chiesa posttridentina, in: *Rivista storica italiana*, Bd. 79 (1979), S. 1031–1053.

D'Alessandro 1995

D'Alessandro, Rosario, *Chiesa e società in Calabria: La visita apostolica di Andrea Pierbenedetto Vescovo di Venosa alla Diocesi di Bisignano MDCXXX* (Quaderni/Centro Studi e Documentazione Meridionale Bonaventura Sculco 1), Montalto Uffugo Scalo (CS): La Grafica Meridionale, 1995.

Alessi 1635

Alessi, Cesare, *Elogia civium Perusinarum qui patriam, rerum, pace, ac bello gestarum gloria illustrarunt*, Bd. [1:] Centuria prima Caesar Alexius I. V. D. Perusinus colligebat, Foligno: A. Alterio, 1635.

Alexander 2001

Alexander, John Hughes, *The Collegio Borromeo: A Study of Borromeo's Early Patronage and Tibaldi's Early Architecture/John Hughes Alexander*, Ann Arbor: s. e., 2001 (= Phil. Diss., University of Virginia 2001).

Alexander 2004

Alexander, John Hughes, Shaping Sacred Space in the Sixteenth Century: Design Criteria for the Collegio Borromeo's Chapel, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 63 (2004), S. 164–179.

Alexander 2005

Alexander, John Hughes, The Collegio Borromeo: Patronage and Design, in: *Arte lombarda*, N. S., Bd. 144,2 (2005), S. 38–48.

Allen 2012a

Allen, Joanne, Carthusian Choir Stalls and the Misericord in Italy, in: *The Antiquaries Journal*, Bd. 92 (2012), S. 307–330.

Allen 2012b

Allen, Joanne, Wood Knots: Interlacing Intarsia Patterns in the Renaissance Choir Stalls of San Zaccaria in Venice, in: *Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea [È stato realizzato a seguito del convegno Linea II – Tangents, interlaces, knots, labyrinths. Structure and meaning of lines from antiquity to the contemporary period, tenutosi dal 3 al 5 novembre 2010 a Firenze, presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut]*, hrsg. von Marzia Faietti, Gerhard Wolf und dem Kunsthistorischen Institut Florenz, Firenze: Giunti, 2012, S. 117–133.

Allen 2013

Allen, Joanne, Giovanni Bellini's Baptism of Christ in its Visual and Devotional Context: Transforming Sacred Space in Santa Corona in Vicenza, in: *Renaissance Studies*, Bd. 27 (2013), S. 681–704.

Ambrosini 1998

Ambrosini, Annamaria, Le abitanti del Monastero: Il Medioevo, in: *San Maurizio al Monastero Maggiore in Milano: Guida storico-artistica*, hrsg. von Carlo Capponi und Annamaria Ambrosini, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 1998, S. 8–12.

Ambrosini Massari, et al. 2005

Ambrosini Massari, Anna Maria, Marina Cellini und Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro,

Nel segno di Barocci: Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena, Milano: Motta, 2005.

Amedeo 1986

Amedeo, Renzo, La visita apostolica di Mons. Ragazzoni alla cattedrale di Alba, in: *Alba Pompeia*, Bd. 7 (1986), S. 86–91.

Andaloro 2008

Andaloro, Maria, *Die Kirchen Roms: Ein Rundgang in Bildern. Mittelalterliche Malereien in Rom 312–1431*, Darmstadt: Zabern, 2008.

De Angelis d'Ossat 1982

De Angelis d'Ossat, Guglielmo, L'architettura sacra del medioevo in Umbria, in: *Realtà dell'architettura: Apporti alla sua storia/1933–1978*, Bd. 1: Antichità, paleocristiano e bizantino, medioevo, hrsg. von Laura Marcucci und Daniele Imperi, Roma: Carucci, 1982, S. 735–750.

Antonelli 1950

Antonelli, G., L'opera di Odone di Cluny in Italia, in: *Benedictina*, Bd. 4 (1950).

Apollonj Ghetti 1947/48

Apollonj Ghetti, Bruno Maria, La chiesa di S. Maria di Vescovio, antica Cattedrale di Sabina, in: *Rivista di archeologia cristiana*, Bd. 23/24 (1947/48), S. 253–303.

Apollonj Ghetti 1964

Apollonj Ghetti, Bruno Maria, *I SS. Quattro Coronati* (Le chiese di Roma illustrate 81), Roma: Marietti, 1964.

Apollonj Ghetti 1966

Apollonj Ghetti, Bruno Maria, *S. Crisogono* (Le chiese di Roma illustrate 92), Roma: Marietti, 1966.

Archivio Perugino-Pievese 2001

Archivio Perugino-Pievese, *Visite perugine. Supplemento a "Raccordo dell'archidiocesi di Perugia – Città della Pieve"*, Bd. 1, Perugia, 2001.

Armellini, et al. 1942

Armellini, Mariano, Carlo Cecchelli und Pietro Tacchi Venturi, *Le chiese di Roma: Dal secolo IV al XIX* (Roma sacra), Nuova ed. con aggiunte inedite dell'autore, appendici

critiche e documentarie e numerose illustrazioni / a cura di Carlo Cecchelli, e una nota biografica scritta da Pietro Tacchi Venturi, Roma: Ruffolo, 1942.

Associazione Archivistica Ecclesiastica, et al. 1994

Associazione Archivistica Ecclesiastica [et al.], *Guida degli archivi diocesani d'Italia*, Bd. 2 (Pubblicazioni degli archivi di stato: Quaderni della Rassegna degli archivi di stato 74), Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1994.

Associazione per la Storia della Chiesa Bresciana, et al. 2003–2007

Visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia, hrsg. von der Associazione per la Storia della Chiesa Bresciana, Angelo Turchini und Gabriele Archetti (Brixia sacra), 6 Bd.e, Brescia, 2003–2007.

Aston 1990

Aston, Margaret, Segregation in Church, in: *Women in the Church: Papers Read at the 1989 Summer Meeting and the 1990 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, hrsg. von W.J. Sheils und Diana Wood (Studies in church history 27), Oxford [et al.]: Basil Blackwell, 1990, S. 237–295.

Auclair 2011

Auclair, Valérie, La quadrature dans le *Livre de perspective* de Jean Cousin (1560): Réflexion sur l'histoire d'une notion, in: *Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken*, hrsg. von Matthias Bleyl, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 65–80.

Austin 1963

Austin, John Langshaw, *How to Do Things With Words* (The William James Lectures 1955), reprint, Oxford: Clarendon Press, 1963.

Auzas 1979

Eugène Viollet-le-Duc: 1814–1879 [Kat. Ausst. *Hôtel de Sully, Paris 1965*], hrsg. von Pierre-Marie Auzas, 2. Aufl., Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites 1979.

Bacci 2000

Bacci, Michele, *“Pro remedio animae”: Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)* (Piccola biblioteca Gisem 15), Pisa: Edizioni ETS, 2000.

Bailey 2003

Bailey, Gauvin Alexander, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome (1565–1610)*, Toronto [et al.]: University of Toronto Press, 2003.

Baiocchi 1973

Baiocchi, Stefano, L'Archivio della Procura Generale della Congregazione Casinese, in: *Benedictina*, Bd. 20 (1973), S. 345–368.

Bakhuys 2023

Bakhuys, Diederik, La predella di Perugino, da San Pietro al Musée des Beaux-Arts di Rouen, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia* [Kat. Ausst. *Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024*], hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 140–145.

Baldanzi 1846

Baldanzi, Ferdinando, *Della chiesa cattedrale di Prato: Descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti*, Prato: s.e., 1846.

Baldinucci 1681

Baldinucci, Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze: Santi Franchi, 1681

Baldissin Molli 2012

Baldissin Molli, Giovanna, Ipotesi per un tabernacolo, in: *Gian Matteo Giberti (1495–1543): Atti del Convegno di Studi [2–3 dicembre, 2009, Salone dei Vescovi, Vescovado di Verona]*, hrsg. von Marco Agostini und Giovanna Baldissin Molli, Verona: Biblos, 2012, S. 155–162.

Balducci 2010

Domenico Bruschi pittore dell'Italia unita, [Kat. Aust. Villa Fidelia, Spello, 16. Dezember 2010 bis 10. April 2011], hrsg. von Corrado Balducci, Perugia: Provincia di Perugia 2010.

Balestreri 2005

Balestreri, Isabella, *Le fabbriche del cardinale: Federico Borromeo 1595–1631, l'arcivescovado e l'Ambrosiana* (Architettura 7), Benevento: Hevelius, 2005.

Balzani 2004

Balzani, Roberto, Ricci, Rava, Rosadi e la cultura del paesaggio tra Francia e Italia, in: Corrado Ricci, hrsg. von Domini Andrea Emiliani e Donatino (Corrado Ricci), Ravenna: Polistampa, 2004, S. 235–253.

Bandera Bistoletti 1998

Bandera Bistoletti, Sandrina, I cicli pittorici, in: *San Maurizio al Monastero Maggiore in Milano: Guida storico-artistica*, hrsg. von Carlo Capponi und Annamaria Ambrosioni, Cinesello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 1998, S. 46–83.

Bandera Bistoletti und Fiorio 2000

Bandera Bistoletti, Sandrina und Maria Teresa Fiorio, *Bernardino Luini and Renaissance Painting in Milan: The Frescoes of San Maurizio al Monastero Maggiore* (Grandi libri Skira 852), Genf, et al.: Skira, 2000.

Barbacci 1956

Barbacci, Alfredo, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma: Ist. Poligr. dello Stato, 1956.

Barberini und Dickmann 2000

Barberini, Francesca und Micaela Dickmann, *I pontefici e gli anni santi nella Roma del XVII. Secolo, vita, arte e costume*, Roma: Bozzi, 2000.

Barbet und Musée Royal de Mariemont 2013

Barbet, Alix und Musée Royal de Mariemont, *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*, 2 Bd.e, Arles: Éd. Errance [et al.], 2013.

Barbieri 1866

Ordinarium ecclesiae Parmensis e vestutioribus excerptum reformatum anno 1417, hrsg. von Luigi

Barbieri (Monumenta historica ad provincias Parmae et Placentiae pertinentia), Parma: Fiaccodori, 1866.

Barbo [1408] ed. Pez 1721

Barbo, Ludovico, *Liber de Initio et progressu congregationis benedictinae S. Justiniae de Padua, nunc Cassinensis*, [Padova]: [unpubl.] 1408, hrsg. von Bernhard Pez, in: *Thesaurus Anecdotorum Novissimus: seu Veterum Monumentorum, praecipue Ecclesiasticorum, ex Germanicis potissimum Bibliothecis adornata Collectio recentissima; omnia nunc primum cum praefationibus (quarum primae infertum etiam est iter litterarium Bajoaricum) observationibus praevis & indicibus necessariis publici juris facta*, Bd. II, Pars III, Augsburg: Veith, 1721.

Barbo [1408] ed. Campeis 1908

Barbo, Ludovico, *Liber de Initio et progressu congregationis benedictinae S. Justiniae de Padua, nunc Cassinensis*, [Ms.], [1408], hrsg. von Giuseppe Campeis, Padova: Antoniana, 1908.

Barelli 1707

Barelli, Luigi, *Memorie dell'origine, fondazione, avanzamenti della Congregazione de' Chierici Regolari di S. Paolo*, Bd. 2, Bologna: Pisarri, 1707.

Barocchi 1962

Barocchi, Paola, Nota critica [su Borromeo, Carlo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*], in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. 3: C. Borromeo – Ammannati – Bocchi – R. Alberti – Comanini, Bari: Giuseppe Laterza & Figli 1962, S. 343–402.

Baroffio und Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millenario della Nascita di Guido d'Arezzo Monaco Pomposiano 2000

Segno e musica: Codici miniati e musicali nel millenario della nascita di Guido d'Arezzo: [Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, Arezzo, 10 giugno – 31 ottobre 2000], hrsg. von Giacomo Baroffio und dem Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millenario

della Nascita di Guido d'Arezzo Monaco
Pomposiano, Milano: Mazzotta, 2000.

Baroncelli 1959

Baroncelli, Ugo, Notizie inedite su antiche chiese di
Brescia tratte dagli atti della visita apostolica
di S. Carlo Borromeo, in: *Miscellanea di studi
bresciani sull'Alto Medioevo*, Bd. 8 (1959),
S. 87–104.

Baronio, et al. 1566 ed. Theiner 1867

Baronio, Cesare, Odorico Rinaldi und Giacomo
Laderchi, Annales ecclesiastici a Christo nato
ad annum 1198, Antwerpen: Plantiniana
1566, hrsg. von Augustin Theiner, in: *Anna-
les ecclesiastici. Denuo excusi et ad nostra usque
tempora perducti*, Bd. 10: 546–599, Paris:
Barri-Ducis et al., 1867.

Baronio 1586

Baronio, Cesare, *Martyrologium Romanum, ad novam
Kalendarii rationem, et Ecclesiasticae historiae
veritatem restitutum Gregorii XIII. Pont. Max.
iussu editum. Accesserunt Notationes, atque
Tractatio de Martyrologio Romano. Auctore
Cesare Baronio Sorano Congreg. Oratoij
Presbyt*, Romæ: Ex Typographia Dominici
Basae, 1586.

Baronio 1589

Baronio, Cesare, *Martyrologium romanum ad novam
kalendarii rationem, et ecclesiasticae historiae
veritatem restitutum, Gregorii XII. Pont. Max.
jussu editum. Accesserunt notationes atque
Tractatio de Martyrologio Romano*, 2. Aufl.,
Antwerpen: Plantinus, 1589.

Baronio 1986

Baronio, Giuliano, *La visita apostolica di San Carlo
Borromeo alla diocesi di Brescia. La visita alla
parrocchia di Pontevico (1580)* 1986), Roma:
Pontifica Università Lateranense 1986.

Bascapé 1592

Bascapé, Carl, *De vita et rebus gestis Caroli S. R. E.
cardinalis, tituli S. Praxedis archiepiscopi
Mediolani, libri septem*, 7 Bd.e, Ingolstadt:
David Sartorius, 1592.

Basile und Anelli 1992

Giotto la Cappella degli Scrovegni, hrsg. von Giuseppe
Basile und Sergio Anelli, Milano: Electa,
1992.

Battelli 1967–68

Battelli, Giulio, Gli antichi codici di S. Pietro di
Perugia, in: *Convegno storico per il mil-
lennio dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia
1966, Perugia* (Bollettino della deputazione
di storia patria per l'Umbria, Bd. 64,2),
Città di Castello: Arti Grafiche, 1967–68,
S. 242–266.

Bauer 2002

Bauer, Franz Alto, Überlegungen zur liturgischen
Parzellierung des römischen Kirchenraums
im frühen Mittelalter, in: *Bildlichkeit und
Bildorte von Liturgie: Schauplätze in Spät-
antike, Byzanz und Mittelalter*, hrsg. von
Rainer Warland, Wiesbaden: Reichert, 2002,
S. 75–103.

Bednorz und Toman 1996

Bednorz, Achim und Rolf Toman, *Die Kunst der
Romanik Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln:
Könemann, 1996.

Beggiao 1978

Beggiao, Diego, *La visita pastorale di Clemente VIII
(1592–1600): Aspetti di riforma post-tri-
dentina a Roma* (Corona Lateranensis 23),
Roma: Libreria Editrice della Pontificia Univ.
Lateranense, 1978.

Beissel 1894

Beissel, Stephan, Beissel, Stephan, Gestickte und
gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in
der zweiten Hälfte des VIII. und in der ersten
Hälfte des IX. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für
christliche Kunst*, Bd. 7 (1894), S. 357–374.

Belardinelli 2003

Belardinelli, Anna, La regola e l'abuso, in: *La Basilica
di San Pietro in Perugia intorno all'anno
1591*, hrsg. von Franco Mezzanotte (Fon-
dazione per l'Istruzione Agraria in Perugia,
Arte e Architettura: Studi e restauri 2),
Perugia: Ali&No, 2003, S. 15–32.

Bellucci 1895

Bellucci, A., [Inventario dei manoscritti della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia], in: *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Bd. 2 [Vicenza, Como, Cagli, Nicosia, Lodi, Belluno, Rimini, Fonte Colombo (Rieti), Perugia, Volterra, Gubbio], hrsg. von Giuseppe Mazzatinti, Forlì: Bordinandini, 1895, S. 56 ff.

Belting 1977

Belting, Hans, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin: Mann, 1977.

Beltramini 1991

Beltramini, Guido, Andrea Moroni e la chiesa di Santa Maria di Praglia, in: *Annali di architettura*, Bd. 3 (1991), S. 70–89.

Bencivenni et al. 1987

Monumenti e Istituzioni, Parte 1: La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860–1880, hrsg. von Mario Bencivenni, Riccardo Dalla Negra und Paola Grifoni (Saggi e documenti 852), Firenze: Alinea Ed. 1987.

Benedetti 1997

Benedetti, Sandro, L'architettura a Roma nel tempo della transizione, in: *Dopo Sisto V: La transizione al Barocco (1590–1630): Atti del convegno "Dopo Sisto V. La transizione al Barocco" (1590–1630), Roma 18–19–20 ottobre 1995*, hrsg. vom Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1997, S. 161–179.

De Benedictis 1984

Benedictis, Elaine De, *The 'Schola Cantorum' in Rome during the High Middle Ages*, Ann Arbor, s. e., 1984 (= Phil. Diss., Bryn Mawr College, 1983).

Bettanini 1935

Bettanini, Giuseppe, *La chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli in Venezia*, Noale: L. Guin, 1935.

BHL

Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, Bd. [1:] A–I, hrsg. von der Société des Bollandistes, Bruxelles, 1898–99.

BHL Suppl.

Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis: Novum Supplementum, hrsg. von Henrik Fros (Subsidia Hagiographica 70), Bruxelles, 1986.

Bieritz 2004

Bieritz, Karl-Heinrich, *Liturgik*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004.

Biferali 2023

Biferali, Fabrizio, La predella di Perugino, da San Pietro al Musée des Beaux-Arts di Rouen, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024]*, hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 146–149.

Biganti 2014

Biganti, Tiziana, Da Venezia a Perugia: Il ciclo pittorico dell'Aliense nella chiesa di San Pietro (1592–1594). Note storiche e iconografiche, in: *1892–2012: Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013*, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri 2014, S. 183–202.

Bini 1845

Bini Mauro [Herausgeber] und Stefano da Bergamo [Stecher], *Gli ornati del coro della chiesa di S. Pietro dei monaci cassinesi di Perugia intagliati in legno da Stefano da Bergamo sopra i disegni di Raffaele Santi da Urbino ora per la prima volta tutti raccolti incisi a contorno e pubblicati*, Roma: Tipografia di Clemente Puccinelli, 1845.

Bini [1848] I ed. Elli 1994

Bini, Mauro, Memorie storiche del Monastero di S. Pietro di Perugia dell'Ordine di S. Benedetto, raccolte e redatte da un

Monaco di esso nel 1848. [Bd. 1: Cenni storici], [unpubl.] [1848], hrsg. von Pietro Elli, in: *Cronotassi degli Abbati del Monastero di S. Pietro in Perugia conforme alla Cronaca ms. dell'Abate D. Mauro Bini († 1849)*, Perugia: Abbazia S. Pietro, 1994.

Bisson [2007]

Bisson, Massimo, "Voltar il coro et poner l'altar alla romana": *Le trasformazioni dei cori nelle abbazie cassinesi del Veneto: tradizione e innovazione nell'architettura ecclesiastica post-tridentina* (Phil. Diss., Università Ca' Foscari, Venezia, Istituto degli Studi Avanzati in Venezia 2007).

Bisson 2014

Bisson, Massimo, Controriforma e spazio liturgico: I cori della basilica di Santa Giustina di Padova, in: *Atti [del] Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, Bd. 172,3/4 (2014), S. 441–518.

Bistoni Colangeli 1995

Bistoni Colangeli, Maria Grazia, La documentazione di natura scientifica conservata nell'archivio del monastero benedettino di San Pietro a Perugia. Riconoscimento ai fini della ricerca storico scientifica, in: *Gli archivi per la storia della scienza e della tecnica: Atti del convegno internazionale, Desenzano del Garda, 4–8 giugno 1991*, Bd. 1, hrsg. von Giovanni Paoloni und dem Ufficio Centrale per i Beni Archivistici Ministero per i Beni culturali e ambientali (Pubblicazioni degli archivi di stato: Saggi 36), Roma: Ministero per i Beni culturali e ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1995, S. 425–459.

de Blaauw 1987

Blaauw, Sible de, *Cultus et decor: Liturgie en architectuur in laatantiek en middeleeuws Rome: Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Delft: Eburon 1987 (= Phil. Diss. Rijksuniversiteit Leiden 1987).

de Blaauw 1994

Blaauw, Sible de, *Cultus et decor: Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale; Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri* (Studi e testi / Biblioteca Apostolica Vaticana 355; 356), 2 Bd.e, durchges. u. erg. Aufl., Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994 (= Phil. Diss., Rijksuniversiteit Leiden 1987).

de Blaauw 1996

Blaauw, Sible de, Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert: Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Bd. 55 (1996), S. 83–109.

de Blaauw 1999/2000

Blaauw, Sible de, Immagini di liturgia: Sisto V, la tradizione liturgica dei papi e le antiche basiliche di Roma, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 33 (1999/2000), S. 259–302.

de Blaauw 2001

Blaauw, Sible de, L'altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della committenza papale, in: *Roma nell'alto medioevo: 27 aprile – 1 maggio 2000. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Bd. 1, hrsg. vom Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (48), Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2001, S. 969–990.

de Blaauw 2003a

Blaauw, Sible de, Dell'Antica Basilica Vaticana Demolita, in: *Il tempio vaticano 1694: Carlo Fontana*, hrsg. von Giovanna Curcio, Milano: Electa, 2003, S. CXXXVI–CXLVII.

de Blaauw 2003b

Blaauw, Sible de, L'abside nella terminologia architettonica del Liber Pontificalis, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Bd. 60/61 (2003), S. 105–114.

de Blaauw 2004

Blaauw, Sible de, Il Patriarchio, la basilica lateranense e la liturgia, in: *Giornata di studio tematica dedicata al patriarchio lateranense: Atti della*

giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École française de Roma, 10 maggio 2001), hrsg. von Paolo Liverani und den Seminari di Archeologia Cristiana (2001 Roma) (Mélanges de l'Ecole Française de Rome: Antiquité), Roma, 2004, S. 161–171.

de Blaauw 2006a

Blaauw, Sible de, Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento: La perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata, in: *Lo spazio e il culto: Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo [Atti delle giornate di studio, 27 – 28 marzo 2003]*, hrsg. von Jörg Stabenow und dem Kunsthistorischen Institut Florenz (Kunsthistorisches Institut Florenz: Studi e ricerche 1), Venezia: Marsilio, 2006, S. 25–51.

de Blaauw 2006b

Blaauw, Sible de, Pio V, la liturgia e le chiese antiche di Roma, in: *Il tempo di Pio V, Pio V nel tempo: atti del convegno internazionale di studi, Bosco Marengo – Alessandria, 11 – 13 marzo 2004*, hrsg. von Fulvio Cervini und Carla Enrica Spantigati, Roma, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006, S. 79–103.

de Blaauw 2008a

Blaauw, Sible de, Il culto di Sant'Ambrogio e l'altare della Basilica Ambrosiana a Milano, in: *I luoghi del sacro: Il sacro e la città fra medioevo ed età moderna. Atti del convegno, Georgetown University, Center for the Study of Italian History and Culture, Fiesole, 12 – 13 giugno 2006*, hrsg. von Fabrizio Ricciardelli (Italian History & Culture 13 (2008)), Firenze: Pagliai, 2008, S. 43–62.

de Blaauw 2009

Blaauw, Sible de, Liturgia e architettura nella basilica di S. Paolo fuori le mura tra Antichità e Medioevo, in: *San Paolo in Vaticano: La figura e la parola dell'apostolo delle genti nelle raccolte pontificie*, hrsg. von Umberto Utro, Rosanna Barbera und den Monu-

menti, Musei e Gallerie Pontificie (Città del Vaticano) (Arte e musei 2), Todi (PG): Tau Editrice, 2009, S. 81–90.

de Blaauw 2012

Blaauw, Sible de, Origins and the Early Developments of the Choir, in: *La place du chœur: Architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes (Actes du colloque de l'EPHE, Institut National d'Histoire de l'Art, les 10 et 11 décembre 2007)*, hrsg. von Sabine Frommel [et al.] (Itinéraires parcourus 1), Paris [et al.]: Picard [et al.], 2012, S. 33–44.

de Blaauw, et al. 2001

Arredi di Culto e Disposizioni Liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV. Atti del Colloquio Internazionale (Roma, 2001), hrsg. von Sible de Blaauw, dem Nederlands Instituut (Roma) und dem Colloquio Internazionale Arredi di Culto e Disposizioni Liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV (Roma 1999) (Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome 59 (2000)), Assen: Van Gorcum, 2001.

Blackburn 1981

Blackburn, Bonnie J., A Lost Guide to Tintoris's Teachings Recovered, in: 1 (1981), in: *Early Music History*, Bd. 1 (1981), S. 29–116.

Blanke 1991

Blanke, Horst Walter, *Historiographieggeschichte als Historik* (Fundamenta Historica: Texte und Forschungen 3), Stuttgart und Bad Cannstatt, 1991 (teilw. = Phil. Diss., Bochum).

Blasio 2013

Blasio, Silvia, Sassoferrato ritrattista, in: *Perugino e Raffaello: Modelli nobili per Sassoferrato a Perugia [Kat. Ausst. Nobile Collegio del Cambio, Perugia, 22. Juni – 20. Oktober 2023]*, hrsg. von Francesco Federico Mancini und Antonio Natali, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 2013, S. 66–86.

Blasio 2017

Blasio, Silvia, Giovan Battista Salvi (1609–1685), in: *Sassoferrato: Dal Louvre a San Pietro, la collezione riunita [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte*

di S. Pietro, Perugia, 8. April – 1. Oktober 2017], hrsg. von Cristina Galassi, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 2017, S. 81–107.

Blasio 2019

Blasio, Silvia, Una "Pinacoteca in miniatura" nella Sacrestia di San Pietro a Perugia e una "Sacra Famiglia" di Terenzio Terenzi, imitatore di Raffaello, in: *Raffaello*, hrsg. von Anna Cerboni Baiardi (Il contesto artistico 2), Urbino 2019, S. Seite 119–138, 295–300.

Bleyl 2005

Bleyl, Matthias, *Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts in Venedig: Die hohe Kunst der Dekoration im Zeitalter Tiepolos*, München: Meidenbauer, 2005.

Bleyl und Dubourg Glatigny 2011a

Bleyl, Matthias und Pascal Dubourg Glatigny, Einleitung, in: *Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken*, hrsg. von Matthias Bleyl, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 7–22.

Bleyl und Dubourg Glatigny 2011b

Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken, hrsg. von Matthias Bleyl und Pascal Dubourg Glatigny, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Blunt 1956

Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*, 2. Aufl., Oxford: Clarendon Press, 1956.

Blunt 1979

Blunt, Anthony, *Borromini* (The Architect and Society), London: Lane, 1979.

Boccassini 1957

Boccassini, Giorgia, Le tele dell'Aliense a Perugia, in: *Arte veneta*, Bd. 11 (1957), S. 186–190.

Boccassini 1958

Boccassini, Giorgia, Profilo dell'Aliense, in: *Arte veneta*, Bd. 12 (1958), S. 111–125.

Boccolini 1939

Boccolini, Guido, Caratteri degli influssi toscani nell'architettura umbra del Quattrocento e Francesco di Guido da Settignano, in: *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Ar-*

chitettura 1936, hrsg. von Carlo Colombo, Roma: Carlo Colombo, 1939, S. 251–264.

Bock, et al. 2002

Bock, Nicolas [et al.], *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Age: Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres, Lausanne – Fribourg, 24–25 mars, 14–15 avril, 12–13 mai 2000* (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Roma: Viella, 2002.

Boco und Ponti 2006

Boco, Fedora und Antonio Carlo Ponti, *Pittori umbri dell'Ottocento dizionario e atlante*, Perugia: Ed. La Rocca, 2006.

Bodinek 2014

Bodinek, Claudia, *Die Cappella Palatina in Palermo: Ionographische Studien zu ihrer Mosaikausstattung durch die Normannenkönige (1130–1189)*, Weinstadt: Greiner, 2014.

Boesch Gajano, et al. 2002

Europa sacra: Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa fra Medioevo ed Età moderna, hrsg. von Sofia Boesch Gajano, Raimondo Michetti und dem Dipartimento di Studi Storici Geografici Antropologici Università Roma 3 (Studi e ricerche Università Roma, 3, Dipartimento di Studi Storici, Geografici, Antropologici 7), Roma: Carocci, 2002.

Bombe 1912

Bombe, Walter, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio: Auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschungen* (Italienische Forschungen 5), Berlin: Cassirer, 1912.

Bombe 1914a

Bombe, Walter, *Perugia* (Seemann, Berühmte Kunststätten 64), Leipzig, 1914.

Bombe 1914b

Bombe, Walter, *Perugino: Des Meisters Gemälde in 249 Abbildungen* (Klassiker der Kunst 25), Stuttgart; Berlin: DVA, 1914.

Bombe 1916

Bombe, Walter, Domenico Alfani. Regesten und Urkunden auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschun-

gen, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 37, Beiheft (1916), S. 1–21.

Bombe 1929

Bombe, Walter, *Urkunden zur Geschichte der Peruginer Malerei im 16. Jahrhundert. Aus dem Rossi-Bombe-Archiv im Kunsthistorischen Institut in Florenz*, Florenz, Leipzig: von Klinkhardt und Biermann, 1929.

Bon Valsassina und Garibaldi 1994

Galleria Nazionale dell'Umbria: Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri, hrsg. von Caterina Bon Valsassina und Vittoria Garibaldi, Firenze: Arnaud, 1994.

Bonaini, et al. 1850

Cronache e storie inedite della città di Perugia dal MCL al MDLXIII seguite da inediti documenti tratti dagli archivj di Perugia, di Firenze e di Siena, con illustrazioni, Bd. 1 (1150–1491), hrsg. von Francesco Bonaini, Ariodante Fabretti und Filippo Luigi Polidori (Archivio storico italiano 16), Firenze: Vieusseux, 1850.

Bonazzi 1875

Bonazzi, Luigi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, Bd. 2, Perugia, 1875.

Bonciario 1610

Bonciario, Marco Antonio, *Triumphus Augustus sive de sanctis Perusiae translatis. Libri IV. Eiusdem alia poemata pia, moralia, jocosa. ad Illustrissimos, & Reverendissimos S. R. E. Cardinalem F. Borromae VM*, Perugia: Marco Noccario, 1610.

Bonito Fanelli, et al. 1980

Il tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi: Saggi e catalogo, hrsg. von Rosalia Bonito Fanelli [et al.], Assisi [et al.]: Casa Editrice Franciscana [et al.], 1980.

Bonsanti 1998

Bonsanti, Giorgio, *The Basilica of St. Francis of Assisi: Glory and Destruction*, New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998.

Borenus 1916

Borenus, Tancred, *The Theft of Pictures from S. Pietro, Perugia*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Bd. 29, 158 (1916), S. 82–83.

Borghini 1585

Borghini, Vincenzo, *Discorsi di Monsignore Don Vincenzio Borghini als Serenissimo Francesco Medici Gran Duca di Toscana*, Bd. Parte Seconda, Firenze: Filippo e Iacopo Giunti, e Fratelli, 1585.

Borgnini 2005

Borgnini, Valentina, *Vicende costruttive e conservative della chiesa di San Francesco al Prato di Perugia*, in: *Miscellanea francescana*, Bd. 104 (2005), S. 671–722.

Borgnini 2011

Borgnini, Valentina, *La chiesa di San Francesco al Prato in Perugia* (Bollettino per i beni culturali dell'Umbria 4,7), Viterbo: BetaGamma Editrice, 2011.

Borromeo 1577

Borromeo, Carlo, *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II. Caroli S. R. E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex prouinciali Decreto editi ad prouinciae Mediolanensis usum*, 2 Bd.e, Milano: Apud Pacificum Pontium, Typographii Illustriss. Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopi, 1577.

Borromeo 1577 ed. Barocchi 1962

Borromeo, Carlo, *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II. Caroli S. R. E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex prouinciali Decreto editi ad prouinciae Mediolanensis usum*, Milano: Apud Pacificum Pontium, Typographii Illustriss. Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopi 1577, hrsg. von Paola Barocchi, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. 3: C. Borromeo – Ammannati – Bocchi – R. Alberti – Comanini, Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1962, S. 1–113.

Borromeo 1577 ed. Voelker 1977

Borromeo, Carlo, *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II. Caroli S. R. E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex prouinciali Decreto editi ad prouinciae Mediolanensis usum*, hrsg. u. übers. von Evelyn Carole Voelker, in: *Charles Borromeo's „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“, 1577. A translation with commentary and analysis*, Ann Arbor: Xerox University Microfilms, 1977.

Borromeo 1577 ed. Marinelli 2000

Borromeo, Carlo, *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II. Caroli S. R. E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex prouinciali Decreto editi ad prouinciae Mediolanensis usum*, Milano: Apud Pacificum Pontium, Typographii Illustriss. Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopi 1577, hrsg. u. übers. von Massimo Marinelli, in: *Istruzioni intorno alla fabbrica ed alla suppellettile ecclesiastica*, Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2000, S. 1–113.

Borromeo 1583

Acta ecclesiae Mediolanensis tribus partibus distincta. Quibus concilia prouincialia, conciones synodales, synodi dioecesanæ, instructiones, litterae pastorales, edicta, regulae confratriarum, formulae, et alia denique continentur, quae CAROLVS S. R. E. Cardinalis tit. S. Praxedis, Archiepiscopus egit., Bd. 2, [hrsg. von Carlo Borromeo], Milano: Apud Pacificum Pontium, 1583.

Bosio 1600

Bosio, Antonio, *Historia Passionis B. Caeciliae Virginis, Valeriani, Tiburtii, Et Maximi Martyrum*, Roma: Paolini, 1600.

Bosio und Severano ed. Aldobrandino 1632

Bosio, Antonio und Giovanni Severano, *Roma sotterranea*, hrsg. von Carlo Aldobrandino, Roma: Facciotti, 1632.

Boucher 1994

Boucher, Bruce, *Andrea Palladio: The Architect in his Time*, New York [et al.]: Abbeville Press, 1994.

Bovini 1965

Bovini, Giuseppe, *Sarcophagi tardoantichi dell'Umbria con figurazioni cristiane*, in: *Ricerche sull'Umbria tardo-antica e pre-romanica: Atti del II Convegno di studi umbri (Gubbio, 24 – 28 maggio 1964)*, hrsg. vom Centro di Studi Umbri presso la Casa di Sant'Ubaldo und der Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia in Gubbio, Perugia: Centro di Studi Umbri, 1965, S. 185–194.

Bozzi und Teza 1999

Bozzi, Franco und Laura Teza, *Il Santuario di Montegiovinò: Una perla d'arte nel triangolo storico Arezzo Perugia Chiusi fra il Chiana e il Trasimeno, lungo la valle del Nestore. Fotografie di Lanfranco Sportolari. Interventi di Giuliana Nagni* (L'istrice 7), Ellera Umbra (PG): Edizioni Era Nuova, 1999.

Brancadoro 1803

Cesare Brancadoro, *Atti di S. Costanzo vescovo e martire di Perugia protettore della cattedrale di Orvieto dati in luce con la traduzione dall'E. mo e R. mo cardinale Cesare Brancadoro arcivescovo e vescovo di essa città di Orvieto*, Fermo: Torchi di Pallade, 1803.

Brandi und Istituto Centrale per il Restauro 1959

Il restauro della „Maestà“ di Duccio, hrsg. von Cesare Brandi, und dem Istituto Centrale per il Restauro, Roma: Ist. Poligraf. dello Stato, 1959.

Brandi 1988

Brandi, Cesare, *Teoria del restauro* (Piccola biblioteca Einaudi), 9. Aufl., Torino: Einaudi, 1988.

Brandis 2002

Brandis, Markus, *La maniera tedesca: Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis* (VDG-Autorenreihe), Weimar: VDG, 2002.

Braun 1924a

Braun, Joseph, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bd.e, München: Koch, 1924.

Braun 1932

Braun, Joseph, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München: Max Hueber, 1932.

Braun 1937

Braun, Joseph, *Liturgia romana: Eine Darstellung des römischen Ritus in lexikalischer Gestalt*, Hannover: Giesel, 1937.

Braun 1940

Braun, Joseph, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau: Herder, 1940.

Bresciani Alvarez 1980

Bresciani Alvarez, Giulio, *L'architettura nella chiesa benedettina di S. Giustina in Padova*, in: *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli: Saggi storici sul movimento benedettino a Padova. Catalogo della mostra storico-artistica nel XV centenario della nascita di S. Benedetto (Padova, Abbazia di S. Giustina, 1980)*, hrsg. von Nicolò Salmazo und Francesco Giovanni Battista Trolese, Treviso: Canova, 1980, S. 219–243.

Bressani 2014

Bressani, Martin, *Architecture and the historical imagination Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: 1814–1879*, Farnham [et al.]: Ashgate, 2014.

Bresslau 1888

Bresslau, Harry, *Papyrus und Pergament in der päpstlichen Kanzlei bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Lehre von den älteren Papsturkunden*, in: *Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, Bd. 9 (1988), S. 1–33.

Briganti, et al. 1907

Briganti, Antonio, Magno Magnini und Goffredo Locatelli, *Guida di Perugia*, Perugia: Tip. Perugina già Santucci, 1907.

Briganti und Magnini 1907

Briganti, Antonio und Magno Magnini, *Guida di Perugia*, 4. Aufl., Perugia: V. Bartelli & C., 1907.

Briganti und Magnini 1910

Briganti, Antonio und Magno Magnini, *Perugia, Gubbio, Todi, Umbertide, Mongiovino, Montelabbate, Deruta, Bettona, Castelrigone, Passignano, Cerqueto, Castiglione del Lago: Guida storico-artistica*, Perugia: Bartelli, 1910.

Brooke 1990

Scripta Leonis, Rufini et Angeli, Sociorum S. Francisci = The Writings of Leo, Rufino and Angelo, Companions of St. Francis [enth. außerdem *The Life of Brother Giles und die Vita beati fratris Egidii*], hrsg. u. übers. von Rosalind B. Brooke, 2. Aufl., Oxford: Clarendon, 1990.

Browe 1967

Browe, Peter, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, unveränderter Nachdr. der 2. Aufl., Roma: Herder, 1967.

Brown 1978

Brown, Beverly Louise, *The Tribuna of SS. Annunziata in Florence*, Ann Arbor: University Microfilms International, 1978 (ND 1980) (= Phil. Diss., Evanston, Ill., North Western University 1978).

Brown 1981

Brown, Beverly Louise, *The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: A Reappraisal in Light of New Documentation*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 25 (1981), S. 59–146.

Brown 1996

Brown, Beverly Louise, *Choir and Altar Placement: A Quattrocento Dilemma*, in: *Machiavelli Studies*, Bd. 5 (1996), S. 148–180.

Brucher 1987

Brucher, Günter, *Die sakrale Baukunst Italiens im 11. und 12. Jahrhundert* (DuMont-Dokumente), Köln: DuMont, 1987.

Brunamonti Tarulli 1907

Brunamonti Tarulli, Luigi, *Appunti storici intorno ai monaci Benedettini di S. Pietro in Perugia fino ai primi del secolo XV* (Boll. St. Pat. XII), Perugia: Unione Tipografia Cooperativa (Palazzo Provinciale), 1907.

Bucelin 1655

Bucelin, Gabriel, *Menologium benedictinum sanctorum beatorum atque illustrium ejusdem ordinis virorum elogiis illustratum, quo brevi atque utili compendio, in dies singulos, celebriorum aliquot Virorum res gestae, accendendis per domestica exempla animis celebrantur & sera tantorum Majorum posteritas feliciter ut salubriter excitatur: Accessit huic Operi Sacrarum sive reliquiarum benedictinum, in quo magnus SS. Reliquiarum thesaurus describitur, eorum scilicet Sanctorum, qui cum ordinis ejusdem non fuerint, Corpore tamen sive integro, sive magna ex parte in diversis toto terrarum orbe divi patris et patriarchae benedicti monasteriis religiosè coluntur atque asservantur*, Feldkirch: Heinrich Bilius, 1655.

Buchowiecki 1967

Buchowiecki, Walther, *Handbuch der Kirchen Roms: Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 1: Die vier Patriarchalbasiliken und die Kirchen innerhalb der Mauern Roms, Wien: Gebrüder Hollinek, 1967.

Buchowiecki 1970

Buchowiecki, Walther, *Handbuch der Kirchen Roms: Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 2: Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. Gesù Crocifisso bis S. Maria in Monticelli, 4 Bd.e, Wien: Gebrüder Hollinek, 1970.

Buchowiecki 1974

Buchowiecki, Walther, *Handbuch der Kirchen Roms: Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 3: Die Kirchen innerhalb

der Mauern Roms: S. Maria della Neve bis S. Susanna, Wien: Hollinek, 1974.

Bundesstiftung Baukultur (BSBK) und Nagel 2019

Baukultur Bericht: Erbe – Bestand – Zukunft, 2018/19, hrsg. von der Bundesstiftung Baukultur (BSBK) und Reiner Nagel, 2. Aufl., Berlin: Medialis 2019.

Buonamici 1928

Buonamici, Giulio, G. Buonamici, L'ipogeo e l'iscrizione etrusca di San Manno presso Perugia, (Tavv. XXXIX–XLIII), in: *Studi Etruschi*, Bd. 2 (1928), S. 343–402.

Buoncrisiani 1982

Buoncrisiani, Antonio, Il culto dei Santi e delle loro reliquie nelle opere agiografiche di Ludovico Iacobilli (1589–1664), in: *Bollettino storico della città di Foligno*, Bd. 6 (1982), S. 106–128.

Buoncrisiani 1983

Buoncrisiani, Antonio, Le visite apostoliche post-tridentine con particolare riferimento alle diocesi dell'Umbria, in: *Bollettino storico della città di Foligno*, Bd. 7 (1983), S. 73–114.

Buzzi, et al. 1997

Buzzi, Franco, Danilo Zardin und Cesare Alzati, *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma": Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 1997.

Cagni 2007

Cagni, Giuseppe M., Da quattrocent'anni i Barnabiti a Perugia, in: *Barnabiti studi*, Bd. 24 (2007), S. 7–134.

Calderoni 1980

Calderoni, Antonio, *Il Duomo, il Vescovato e 'l Palazzo Abrugiato* (Quaderni della Regione dell'Umbria – Serie ricerche storiche 1), Regione dell'Umbria; Perugia: Tipografia Giostrelli, 1980.

Caleca 1969

Caleca, Antonino, *Miniatura in Umbria* Bd. 1: La Biblioteca Capitolare di Perugia (Raccolta

- Pisana di saggi e studi 27), Firenze: Marchi & Bertolli, 1969.
- Calogerà 1734**
Raccolta D'Opuscoli Scientifici E Filologici, Bd. 10, hrsg. von Angelo Calogerà: Zane, 1734.
- Calzolari 1561a**
 Calzolari, Pietro, *Historia monastica di D. Pietro Calzolari da Buggiano di Toscana, Monaco [...] distinta in cinque giornate*, Bd. [5:] Giornata Quinta, Firenze: L. Torrentino, 1561.
- Calzolari 1561b**
 Calzolari, Pietro, *Historia monastica di D. Pietro Calzolari da Buggiano di Toscana, Monaco [...] distinta in cinque giornate*, Firenze: L. Torrentino, 1561.
- Cambareri 1995**
 Cambareri, Marietta, Ippolito Scalza e la trasformazione del Duomo di Orvieto nel Cinquecento: Le sculture marmoree, in: *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento: Atti del convegno internazionale di studi (Orvieto, 12–14 novembre 1990)*, hrsg. von Guido Barlozzetti, Torino: Nuova ERI Ed. Rai, 1995, S. 199–212.
- Camerlenghi 2007a**
 Camerlenghi, Nicola Maria, *The Life of the Basilica of San Paolo fuori le Mura in Rome*, 2 Bd.e, Ann Arbor, Michigan, 2007 (= Phil Diss., Princeton 2007).
- Camerlenghi 2007b**
 Camerlenghi, Nicola Maria, Sankt Paul vor den Mauern (San Paolo fuori le Mura), in: *Rom*, hrsg. von Christina Strunck (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 43), Petersberg, 2007, S. 123–127.
- Camesasca 1959**
Tutta la pittura del Perugino, hrsg. von Ettore Camesasca (Biblioteca d'arte Rizzoli 36/37), Mailand: Rizzoli, 1959.
- Campagnola 1992**
 Campagnola, Stanislao da, La cattedrale come spazialità collettiva dalla metà del Cinquecento ad oggi, in: *Una città e la sua cattedrale. Il duomo di Perugia: Atti del convegno di studio, Perugia, 26 – 29 settembre 1988*, hrsg. von Maria Luisa Cianini Pierotti und dem Capitolo della Cattedrale di S. Lorenzo in Perugia, Perugia: Ed. Chiesa S. Severo a Porta Sole, 1992, S. 385–394.
- Cancellieri 2007**
 Cancellieri, Stefania, *Il complesso monumentale di Sant'Andrea in Flumine presso Ponzano Romano restauri e studi interdisciplinari* (Lazio ritrovato: Ricerche e restauri), Roma: Gangemi, 2007.
- Cannon 1982a**
 Cannon, Joanna, Dating the Frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 124 (1982), S. 65–69.
- Cannon 1982b**
 Cannon, Joanna, Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 45 (1982), S. 69–93.
- Cannon 2013**
 Cannon, Joanna, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven, Conn. [et al.]: Yale Univ. Press, 2013.
- Canuti 1931**
 Canuti, Fiorenzo, *Il Perugino*, 2 Bd.e, Siena: La Diana, 1931.
- Caperna und Spagnesi 2002**
Architettura: Processualità e trasformazione: Atti del convegno internazionale di studi, Roma, Castel Sant'Angelo, 24–27 novembre 1999, hrsg. von Maurizio Caperna und Gianfranco Spagnesi (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura N. S. 34–39), Roma: Bonsignori, 2002.
- Caporali und Ferretti 2023**
 Caporali, Alessio und Emanuela Ferretti, *Perugino e l'architettura dipinta*, in: *Il meglio maestro d'Italia [Kat. Ausst. Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, 4. März – 11. Juni 2023]*: Perugino nel suo tempo, hrsg. von Veruska Picchiarelli und Marco Pierini, Milano 2023, S. 92–105.

Cappelletti 2009a

Cappelletti, Francesca, Alberi verdi, nuvole, rosee e montagne blu: I colori vivaci di Paul Bril, paesaggista del Nord nella Cappella di San Silvestro, in: *La Cappella di San Silvestro: Le indagini, il restauro, la riscoperta*, hrsg. von Mary Angela Schroth, Paolo Violini und dem Pontificio Santuario della Scala Santa, Roma: Campisano, 2009, S. 63–66.

Cappelletti 2009b

Cappelletti, Francesca, La cappella di San Silvestro e l'attività di Paul Bril alla Scala Santa: Una conferma importante per la storia della pittura di paesaggio a Roma, in: *La Cappella di San Silvestro: Le indagini, il restauro, la riscoperta*, hrsg. von Mary Angela Schroth, Paolo Violini und dem Pontificio Santuario della Scala Santa, Roma: Campisano, 2009, S. 49–61.

Cappelletti 1850

Cappelletti, Giuseppe, *Storia della Chiesa di Venezia dalla sua fondazione sino ai giorni nostri, scritta dal prete veneziano Giuseppe Cappelletti*, Bd. 6, Venezia: Tipografia Armena di S. Lazzaro, 1850.

Capponi und Ambrosioni 1998

San Maurizio al Monastero Maggiore in Milano: Guida storico-artistica, hrsg. von Carlo Capponi und Annamaria Ambrosioni, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 1998, S. 8–12.

Carl 2014

Carl, Doris, Verloren und wiedererfunden: Desiderio da Settignano, die Ximenes und das Ziborium der National Gallery in Washington, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 56 (2014), S. 285–323.

Carli, et al. 1995

Carli, Enzo [et al.], *La chiesa di San Niccolò in Sasso a Siena. In appendice: Verbale della visita apostolica del 1575 e documenti trascritti da Giuliano Catoni, Sonia Fineschi, Marco Pierini* (Sena vetus 4), Siena: Ed. Il Leccio, 1995.

Casale 1981

Casale, Vittorio, Come distinguere e considerare Benedetto Bandiera e Simeone Ciburri, in: *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento. Atti del XII convegno di studi umbri, Gubbio, Gualdo Tadino, 30 novembre – 2 dicembre 1979*, hrsg. von Bianca Brumana und Francesco Federico Mancini, Perugia: Libreria Editrice Universitaria, 1981, S. 301–326.

Casiello 1980

Casiello, Stella, Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti, in: *Restauro*, Bd. 9, 47/49 (1980), S. 30–58.

Caspary 1964

Caspary, Hans, *Das Sakramentstabeln in Italien bis zum Konzil von Trient Gestalt, Ikonographie u. Symbolik, kultische Funktion*, München: Verl. UNI-Druck, 1964 (= Phil. Diss., Universität München, 1961).

Caspary 1965

Caspary, Hans, Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, Bd. 9 (1965), S. 102–130.

Castellaneta und Camesasca 1969

Castellaneta, Carlo und Ettore Camesasca, *L'opera completa del Perugino. Presentazione di Carlo Castellaneta. Apparati critici e filologici di Ettore Camesasca* (Classici dell'arte 30), Mailand: Rizzoli, 1969.

Castioni 1972

Castioni, Giovanni, *La situazione religiosa di Chioggia alla visita apostolica del Valier nel 1580 e la ricostruzione spirituale*, 1972.

Catalano 2011/2012

Catalano, Lara, Santa Maria Assunta a Otricoli. Il contesto monumentale e l'attività di cantiere, in: *Annali [dell'] Università degli Studi Suor Orsola Benincasa*, [ohne Bandangabe], (2011/2012), S. 339–362.

Catani 2001

La visita apostolica di mons. Maremonti del 1573, hrsg. von Vincezo Catani (Quaderni per la

- ricerca), [San Benedetto del Tronto]: Archivio storico diocesano, San Benedetto del Tronto, 2001.
- Cattaneo 1960**
Cattaneo, Enrico, Influenze veronesi nella legislazione di San Carlo Borromeo, in: *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento: Atti del convegno di storia della chiesa in Italia (Bologna, 2–6 settembre 1958)*, hrsg. vom Convegno di Storia della Chiesa in Italia (Italia sacra 2), Padova: Antenore, 1960, S. 123–166.
- Cattin 1970**
Cattin, Giulio, Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della Congregazione di S. Giustina, in: *Benedictina*, Bd. 17 (1970), S. 254–299.
- Cavaccio 1606**
Cavaccio, Jacobo, *Historiarum coenobii D. Giustinae patavinae libri sex*, 6 Bd.e, Venezia: Musch, 1606.
- Cavazzini 2010**
Cavazzini, Patrizia, L'inventario in morte del Sassoferrato e il problema delle copie, in: *Sassoferrato "pictor virginum"*, hrsg. vom Istituto Internazionale di Studi Piceni und Cecilia Prete, Ancona, 2010, S. 56–69.
- Cecchini 1978**
Cecchini, Giovanni, *La Biblioteca Augusta del Comune di Perugia* (Sussidi eruditi 30), Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1978.
- I Cel (1228/29)/II Cel (1246/47)**
Thomas von Celano, *Leben und Wundertaten des hl. Franziskus von Assisi*, hrsg. von Engelbert Grau und Luchesius Spätling, Paderborn: Schöningh, 1939 (Erstfassung der ersten Vita (I Cel, unpubl.): 1228/29; Erstfassung der zweiten Vita (II Cel, unpubl.): 1246/47).
- Cencetti 1967–68**
Cencetti, Giorgio, L'Abbazia di S. Pietro nella storia di Perugia: Note critiche e diplomatiche sui suoi più antichi documenti, in: *Convegno storico per il millennio dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia*, in: *Convegno storico per il millennio dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia 1966, Perugia* (Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria, Bd. 64,2), Città di Castello: Arti Grafiche 1967–68, S. 46–53.
- Cenciaioli 1977–78**
Cenciaioli, Luana, I capitelli romani di Perugia, in: *Annali della Facoltà di Lettere di Perugia*, Bd. 25 (1977–78), S. 39–96.
- Cenciaioli 2005**
Cenciaioli, Luana, Per una carta archeologica della diocesi di Perugia, in: *La chiesa di Perugia nel primo Millennio: Atti del Convegno di Studi, Perugia, 1–3 aprile 2004*, hrsg. von Attilio Bartoli Langeli und Enrico Menestò (Incontri di studio 3), Spoleto: Fondazione centro Italiano di studi sull'alto medioevo Spoleto, 2005, S. 211–230.
- Cerutti 2011**
Cerutti, Damien, Giotto, Assise et la renaissance du point de vue, in: *Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken*, hrsg. von Matthias Bleyl, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 181–196.
- Chiacchella 2001**
Chiacchella, Rita, L'istituto della visita nella Chiesa post-tridentina, in: *Visite perugine. Supplemento a "Raccordo dell'archidiocesi di Perugia – Città della Pieve"*, Bd. 1, hrsg. vom Archivio Perugino-Pievese, Perugia, 2001, S. 9–15.
- De Chirico 2014**
De Chirico, Fabio, Interventi pittorici del secolo XIX nella chiesa di San Pietro di Perugia, in: *1892–2012: Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013*, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri 2014, S. 155–166.
- Christ 1994**
Christ, Karl, *Römische Geschichte: Einführung, Quellenkunde, Bibliographie* (Die

Altertumswissenschaft), 5. Aufl.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

Ciampolini 2005

Ciampolini, Marco, Ventura Salimbeni, in: *Nel segno di Barocci: Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, hrsg. von Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini und der Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Milano: Motta, 2005, S. 370–393.

Ciatti 1638a

Ciatti, Felice, *Delle memorie, annali et istoriche delle cose di Perugia*, Bd. 1: Perugia Etrusca, Perugia: Angelo Bartoli (Stampa Episcopale), 1638.

Ciatti 1638b

Ciatti, Felice, *Delle memorie, annali et istoriche delle cose di Perugia*, Bd. 2: Delle Memorie, annali, et istoriche delle cose di Perugia Parte Quarta, cioè Perugia Pontificia Libro Primo, Perugia: Angelo Bartoli (Stampa Episcopale), 1638.

Claussen 2002

Claussen, Peter Cornelius, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter: 1050–1300*, [Bd. 1:] A–F (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 20), Stuttgart: Steiner, 2002.

Claussen 2008

Claussen, Peter Cornelius, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter: 1050–1300*, Bd. 2: S. Giovanni in Laterano (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 21), Stuttgart: Steiner, 2008.

Claussen 2010

Claussen, Peter Cornelius, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter: 1050–1300*, Bd. 3: G–L, S. Giacomo alla Lungara bis S. Lucia della Tinta (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 22), Stuttgart: Steiner, 2010.

Cleri und Perini 2006

Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento: Atti del convegno Urbino, Palazzo Albani 26–27 ottobre 2004, hrsg. von Bonita Cleri und Giovanna Perini (Quaderni di Notizie da Palazzo Albini), Urbino, 2006.

Cocquelines 1743a

[*Magnum Bullarium Romanum*,] *Bullarum, Privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio cui accessere Pontificum omnium Vitæ, Notæ, & Indices opportuni. Opera et Studio*, Bd. Tomus Tertius Pars Secunda. A Gregorio X. ad Martinum V. scilicet ab Anno 1271 ad 1431, hrsg. von Charles Cocquelines, Roma: Hieronymus Mainardus, 1743 (ND Graz: ADVA, 1964).

Cocquelines 1743b

[*Magnum Bullarium Romanum*,] *Bullarum, Privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio cui accessere Pontificum omnium Vitæ, Notæ, & Indices opportuni. Opera et Studio*, Bd. Tomus Tertius Pars Tertia. Ab Eugenio IV. ad Leonem X. scilicet ab Anno 1431 ad 1521, hrsg. von Charles Cocquelines, Roma: Hieronymus Mainardus, 1743 (ND Graz: ADVA, 1964).

CODdt.

Conciliorum Oecumenicorum Decreta/Dekrete der Ökumenischen Konzilien, Bd. 3: Konzilien der Neuzeit. Konzil von Trient (1545–1563), Erstes Vatikanisches Konzil (1869/70), Zweites Vatikanisches Konzil (1962–1965), Indices, hrsg. von Giuseppe Alberigo [et al.], Paderborn [et al.]: Schöningh, 2002.

Comitoli 1610a

Comitoli, Napoleone, *Napoliene [Comitoli] Vescovo di Perugia al suo diletto, e diuoto Clero, e Popolo, della Città e Diocese*, Perugia: Stampa de' Petrucci, 1610.

Comitoli 1610b

Comitoli, Napoleone, *Neapolionis [Comitoli] episcopi litteræ pastorales, quibus Vniuerso Clero, ac populo Perusinae Diæcesis indicitur Anniuersaria Processio, et Officij recitatio ad Translationem S. Herculani secundi Episcopi & Martyris celebrandam dominica Quarta post Pascha*, Perugia: Typographia Augusta, 1610.

Compania di Gesù in Perugia 1609

Compania di Gesù in Perugia, *Descrittione dell'Apparato d'emblemi, imprese, et altri versi. Fatti*

dalli Scolari della Compagnia di Giesv in Perugia nella translatione dei Santi Hercolano vescovo, Pietro abbate, et Bevignate Monacho, Perugia: Stampa Augusta, 1609.

Concilium Basiliense VIII ed. Dannenbauer 1936

Concilium Basiliense: Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel, Bd. 8: Die Handakten des Konzilspräsidenten Cesarini. Enea Silvio, Descriptio altera urbis Basileae (1438). Stallrechnungen des Kardinals Ludwig Aleman aus dem Jahre 1445. Procès-verbal des conférences tenues en 1447 à Lyon et à Genève pour mettre fin au schisme de Bale, hrsg. von Heinrich Dannenbauer, Nendeln / Liechtenstein: Kraus, 1936.

Concina und Codato 1996

Concina, Ennio und Piero Codato, *Kirchen in Venedig: Kunst und Geschichte*, München: Hirmer, 1996.

Conconi 1981

Conconi, Maurizio, Eugenio IV e Ludovico Barbo, in: *Padova e la sua provincia, N.S.*, Bd. 11/12 (1981), S. 39–41.

Cooper 2000

Cooper, Donal Albert, *In Medio Ecclesiae: Screens, Crucifixes and Shrines in the Franciscan Church Interior in Italy (c. 1230–c. 1400)* (Phil. Diss. University of London, Courtauld Institute of Art, 2000).

Cooper 2001a

Cooper, Donal Albert, 'Qui Peruse in Archa Saxea Tumulus': The Shrine of Beato Egidio in San Francesco Al Prato, Perugia, in: *Papers of the British School at Rome*, Bd. 69 (2001), S. 223–244.

Cooper 2001b

Cooper, Donal Albert, Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 64 (2001), S. 1–54.

Cooper 2009

Cooper, Donal Albert, The Church of Borgo San Sepolcro in the Late Middle Ages and

Renaissance, in: *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Bd. 1, hrsg. von Israels Machtelt, Leiden, Firenze: Primavera Press, Villa I Tatti, 2009, S. 53–105.

Cooper 2011

Cooper, Donal Albert, Access all Areas? Spatial Divides in the Mendicant Churches of Late Medieval Tuscany, in: *Ritual and Space in the Middle Ages*, hrsg. von Frances Andrews (Harlaxton Medieval Studies 21), Donington: Shaun Tyas, 2011, S. 90–107.

Cooper und Banker 2009

Cooper, Donal Albert und James Banker, The Church of Borgo San Sepolcro in the Late Middle Ages and Renaissance, in: *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Bd. 2, hrsg. von Israels Machtelt, Leiden, Firenze: Primavera Press, Villa I Tatti, 2009, S. 585–589.

Cooper und Robson 2013

Cooper, Donal und Janet Robson, *The Making of Assisi: The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica*, New Haven, Conn. [et al.]: Yale University Press, 2013.

Cooper 1996

Cooper, Tracy Elizabeth, Locus Meditandi et Orandi: Architecture, Liturgy and Identity at San Giorgio Maggiore, in: *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia/Palazzo Giustinian Lolin, 13 – 15 dicembre 1993*, hrsg. von Francesco Passadore, Venezia: Fondazione Levi, 1996, S. 79–105.

Cooper 2006

Cooper, Tracy Elizabeth, Singers and Setting: Choir and Furnishing in an Age of Reform: The Example of San Giorgio Maggiore, in: *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, hrsg. von Deborah Howard, Mailand: Mondadori, 2006, S. 183–200.

Cooper 1995

Cooper, Tracy Elizabeth *The History and Decoration of the Church of San Giorgio Maggiore*

in *Venice*, Ann Arbour, 1995 (= Phil. Diss, Princeton University, 1990).

Coscarella 2004

Coscarella, Cristiana, I cantieri di Carlo Borromeo amministratore della diocesi milanese: Note dai libri mastri della Mensa arcivescovile, in: *Arte lombarda N. S.*, Bd. 140 (2004), S. 79–88.

Coster 2005

Sacred Space in Early Modern Europe, hrsg. von Will Coster, Cambridge [et al.]: Cambridge Univ. Press, 2005.

Coulet 1977

Coulet, Noël, *Les visites pastorales* (Typologie des sources du moyen âge occidental 23), Turnhout: Brepols, 1977.

Coulet 1985

Coulet, Noël, *Les visites pastorales: Mise à jour du fascicule n° 23*, in: *Mises à jour des fascicules N° 2 à 39*, hrsg. von Léopold Genicot (Typologie des sources du Moyen âge occidental), Turnhout: Brepols, 1985, S. 23–31.

Cox-Rearick 1964

Cox-Rearick, Janet, *The Drawings of Pontormo*, Bd. [1: Text], Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1964.

Cox-Rearick 1995

Cox-Rearick, Janet, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Antwerpen: Fonds Mercator Paribas, 1995.

Cracco 1959

Cracco, Giorgio, La fondazione dei canonici secolari di San Giorgio in Alga, in: *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, Bd. 13 (1959), S. 84–86.

Cresti 1995

Architetture di altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della controriforma, hrsg. von Carlo Cresti, Firenze: Angelo Pontecorboli, 1995.

Crippa 1997

Crippa, Maria, Antonietta, Il contributo di Carlo Borromeo nell'architettura e nell'arte per la liturgia nelle "Instructiones": un punto di

vista attualizzante, in: *I tempi del concilio: Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, hrsg. von Cesare Mozzerelli und Danilo Zardin (Biblioteca del Cinquecento 70), Roma: Bulzoni, 1997, S. 425–438.

Crispoli [jun.] 1648

Crispoli [jun.], Cesare, *Perugia Augusta*, Perugia: Tomassi & Zecchini, 1648 (ND Rist. anast. Bologna, A. Forni 1974; *Historiae urbium et regionum Italiae rariores* 97, Nuova Serie XIII).

Crispoli [sen.] [1597] ed. Teza und Stopponi 2001

Crispoli [sen.], Cesare, [Raccolta delle cose segnalate di pittura, scoltura, ed architettura, che si ritrovano in Perugia, e suo territorio. Con questa occasione si fa menzione di molte memorie, e vestigii di cose antiche di detta città], [Perugia]: [unpubl.] [1597], hrsg. von Laura Teza und Simonetta Stopponi, in: *Raccolta delle cose segnalate di Cesare Crispolti: La più antica guida di Perugia (1597)* (Accademia delle Arti del Disegno. Monografie 6), Firenze: Olschki, 2001, S. 79–145.

Cruciani Fabozzi 2006

Cruciani Fabozzi, Giuseppe, San Francesco al Prato a Perugia: Considerazioni su un caso esemplare, in: *Il rudere tra conservazione e reintegrazione (Atti del convegno internazionale, Sassari 26–27 settembre 2003)*, hrsg. von Bruno Billeci, Roma: Gangemi, 2006, S. 89–98.

Dallaj 1984

Dallaj, Arnalda, Carlo Borromeo e il tema iconografico dei santi arcivescovi milanesi, in: *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, hrsg. von Sofia Boesch Gajano und Lucia Sebastiani (Collana di studi storici 1), Roma: L. U. Japadre, 1984, S. 649–680.

Damiani [11. Jh.] ed. Reindel 1993

Damiani, Petrus, [Epistolae] [11. Jh.], hrsg. von Kurt Reindel, in: *Monumenta Germaniae Historica: Die deutschen Geschichtsquellen des Mittelalters 500–1500. Epistolae: [2], Die Briefe der*

deutschen Kaiserzeit, Bd. 4: Die Briefe des Petrus Damiani, Teile 1–4 (MGH Epistolar 2), München: Monumenta Germaniae Historica, 1993.

Dehio 1901

Dehio, Georg, *Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?*, Straßburg: Trübner, 1901.

Deichmann 1970

Deichmann, Friedrich Wilhelm, Martyrerbasilika, Martyrion, Memoria und Altargrab, in: *Römische Mitteilungen*, Bd. 77 (1970), S. 144–169.

Demus 1935

Demus, Otto, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100–1300*, Baden bei Wien: Rohrer, 1935.

Demus 1984

Demus, Otto, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 Bd.e, Chicago; London: The University of Chicago Press, 1984.

Denti 1988

Denti, Giovanni, *Architettura a Milano tra controriforma e barocco* (Saggi e documenti di storia dell'architettura 13), Firenze: Alinea, 1988.

Derbes und Sandona 2008

Derbes, Anne und Mark Sandona, *The Usurer's Heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, University Park (Pa): Pennsylvania State Univ. Press, 2008.

DeSimoni 1984

DeSimoni, Armando, *S. Eligio degli Orefici: Fascino e memorie* (Itinerari d'arte e di cultura Luoghi), Roma: Palombi, 1984.

Dionigi da Fano 1608

Acta Ecclesiae Brixienensis, ab illustriss. et reverendiss. D. D. Dominico Bollano eius Episcopo, Promulgata, Anno Domini MDLXXIII et nunc primum a Bartholomeo de Dionysiis in unum collecta [...], hrsg. von Bartolomeo Dionigi da Fano, Venezia: Giorgio Varisco, 1608.

Ditchfield 1995

Ditchfield, Simon, *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy: Pietro Maria Campi and the*

Preservation of the Particular, Cambridge [et al.]: Cambridge University Press, 1995.

Doberer 1956

Doberer, Erika, Der Lettner, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, Bd. 9 (1956), S. 117–121.

Dobler und Malvasia 2011

Dobler, Silvia Carola und Carlo Cesare Malvasia, in: *Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken*, hrsg. von Matthias Bleyl, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 197–204.

Donati und Mavilla 2023

Donati, Alessandra und Francesca Mavilla, [Catalogo:] La predella di San Pietro di Perugino e Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024]*, hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 218–225.

Donni 1985

Donni, Giovanni, Atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo alla parrocchia di Iseo, in: *Brixia sacra, N. S.*, Bd. 20 (1985), S. 93–110.

Döring 2008

Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, hrsg. von Jörg Döring, Bielefeld: Transcript, 2008.

Dresken-Weiland 1997

Dresken-Weiland, Jutta, Zur Rolle der Auftraggeber frühchristlicher Sarkophage, in: *Das Münster*, Bd. 50 (1997), S. 19–27.

Dresken-Weiland 1998

Dresken-Weiland, Jutta, *Italien mit einem Nachtrag: Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt* (Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 2), Mainz: von Zabern, 1998.

Dumoutet 1926

Dumoutet, Edouard, *Le Désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au saint-sacrement*, Paris: Beauchesne, 1926 (= Phil. Diss.).

Dünne 2004a

Dünne, Jörg, Forschungsüberblick „Raumtheorie“, in: *Website der Arbeitsgruppe „Raum – Körper – Medium“ der Ludwig-Maximilians-Universität München* (2004).

Dünne 2004b

Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive, hrsg. von Jörg Dünne, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Dünne, et al. 2006

Dünne, Jörg [et al.], *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Durandus von Mende [vor 1286] ed. Davril und Thibodeau 1995

Durandus von Mende, *Rationale divinorum officiorum I–IV* [vor 1286], hrsg. von Anselme Davril und Timothy Thibodeau, in: *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum I–IV* (Corpus Christianorum. Continuatio medievalis 1971, 140), Turnhout: Brepols, 1995.

Dvořák 1929

Dvořák, Max, Francesco Borromini als Restaurator (1907), in: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, hrsg. von Max Dvořák, München: Piper, 1929, S. 271–278.

Elli 1994

Cronotassi degli Abbati del Monastero di S. Pietro in Perugia conforme alla Cronaca ms. dell'Abate D. Mauro Bini († 1849), hrsg. von Pietro Elli, Perugia: Abbazia S. Pietro Perugia, 1994.

Emmerling 1992

Emmerling, Erwin, Reversibilität aus der Sicht des Denkmalpflegers, in: *ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, Bd. 8 (1992), S. 37–47.

von Engelberg 2005

von Engelberg, Meinrad, *Renovatio Ecclesiae: Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen* (Studien zur internationalen Architektur-

und Kunstgeschichte 23), Petersberg: Imhof, 2005 (= Phil. Diss., Universität Augsburg, 2001).

Ermini 1971

Ermini, Giuseppe, *Storia dell'Università di Perugia*, Firenze: Olschki, 1971.

Fabbri 2009

Fabbri, Luca, *Cripte: Diffusione e tipologia nell'Italia nordorientale tra IX e XII secolo*, Sommacampagna (Verona): Cierre, 2009.

Fabretti 1887

Cronache della città di Perugia, Bd. 1: 1308–1438, hrsg. von Ariodante Fabretti, Torino: Coi Tipi privati dell'Editore, 1887.

Fabretti 1888

Cronache della città di Perugia, Bd. 2: 1393–1561, hrsg. von Ariodante Fabretti, Torino: Coi Tipi privati dell'Editore, 1888.

Falsina 1985

Falsina, Grazia, Le visite pastorali alle parrocchie della vicaria di Iseo, nella seconda metà del secolo XVI, in: *Brixia sacra, N. S.*, Bd. 20 (1985), S. 54–92.

Farinelli 2001

Farinelli, Isabella, L'Archivio diocesano di Perugia secondo le sue carte, in: *Visite perugine. Supplemento a "Raccordo dell'archidiocesi di Perugia – Città della Pieve"*, Bd. 1, hrsg. vom Archivio Perugino-Pievese, Perugia, 2001, S. 17–51.

Farnedi 1994

Farnedi, Giustino, Dalla liturgia cluniacense alla liturgia cassinese, in: Il monastero di Pontida tra medioevo e rinascimento, in: *Atti della Giornata di studio (Pontida, 16 novembre 1991)*, hrsg. von Giovanni Spinelli (Contributi allo studio del territorio bergamasco 12), Bergamo-Cesena, 1994, S. 11–18.

Farnedi 2007

Farnedi, Giustino, L'abbazia di San Pietro: una rocca?, in: *San Pietro, Casalina e Sant'Apollinare...: da monasteri a fortezze: Arte e architettura – studi e restauri*, hrsg. von der Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia und

Franco Mezzanotte (Arte e architettura 5),
Perugia: Ali&no, 2007, S. 11–74.

Farnedi 2011a

Farnedi, Giustino, *L'abbazia di S. Pietro in Perugia e gli studi storici*, Cesena: Badia di Santa Maria del Monte, 2011.

Farnedi 2011b

Farnedi, Giustino, Il Vasari a S. Pietro di Perugia, in: *Benedictina*, Bd. 58 (2011), S. 389–404.

Farnedi 2017

Farnedi, Giustino, Leone Pavoni abate di San Pietro di Perugia, in: *Sassoferrato: Dal Louvre a San Pietro, la collezione riunita [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 8. April – 1. Oktober 2017]*, hrsg. von Cristina Galassi, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano 2017, S. 289–303.

Fasani 1983

Fasani, Antonio, Aspetti pastorali nelle visite di Gian Matteo Giberti alla diocesi di Verona, in: *Eremiti e pastori della riforma cattolica nell'Italia del '500. Atti del VII Convegno del Centro di studi Avellaniti*, Fonte Avellana: Centro di Studi Avellaniti 1983, S. 87–144.

Fastenrath Vinattieri 1990

Fastenrath Vinattieri, Wiebke, „*Quadro riportato*“: *Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei* (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 51), München: Tuduv-Verl., 1990.

Feldtkeller 1989

Feldtkeller, Christoph, *Der architektonische Raum: Eine Fiktion: Annäherung an eine funktionale Betrachtung* (Bauwelt-Fundamente 83: Architekturgeschichte, Architekturtheorie), Braunschweig [et al.]: Vieweg, 1989.

Ferino-Pagden 2023

Ferino-Pagden, Sylvia, Disegni in relazione alla predella della pala di San Pietro: Perugino e/o Raffaello?, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar*

2024], hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 78–89.

Ferrari 1613

Ferrari, Filippo, *Catalogus Sanctorum Italiae in Menses duodecim distributus*, Milano: Bordinio, 1613.

Ferrari 1625

Ferrari, Filippo, *Catalogus Generalis Sanctorum, Qui in Martyrologio Rom. non sunt, Ex Variis Martyrologiis, Calendariis, Tabulis, Monumentisque Ecclesiarum, necnon Vitis eorumdem impressis, seu manu scriptis & quamplurimis Historijs collectus, Ac In Duodecim Menses Instar Martyrologii distributus suis vbique notis appositis*, Venezia: Guerili, 1625.

Ferraris und Frutaz 1958

Ferraris, Giuseppe und Amato Piero Frutaz, La visita apostolica di Mons. Giovanni Francesco Bonomi alla diocesi di Aosta nel 1576, in: *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, Bd. 27 (1958).

Ferraris und Frutaz 1969

Ferraris, Giuseppe und Amato Piero Frutaz, *La visita apostolica di mons. Giovanni Francesco Bonomi alla Diocesi di Aosta nel 1576*, Aosta: Tipographia ITLA, 1969.

Ferro 2003

La visita apostolica di Angelo Peruzzi nella diocesi di Asti (1585), hrsg. von Debora Ferro (Thesaurus ecclesiarum Italiae 1, Piemonte, Bd. 4), Roma, Asti: Edizioni di Storia e Letteratura Curia Vescovile di Asti, 2003.

Fidanza 2006

Fidanza, Giovan Battista, *Lavoro di quadro e lavoro d'intaglio: Perugia nel Seicento*, Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2006.

Fiedrowicz 2014

Fiedrowicz, Michael, *Die überlieferte Messe: Geschichte, Gestalt und Theologie des klassischen römischen Ritus*, 3., aktualisierte Aufl., Fohren-Linden: Carthusianus-Verl., 2014.

Filomia [1998/99]

Filomia, R., „*Inventario*“ dei codici manoscritti conservati nell'archivio del monastero di San Pietro

di Perugia, [unpubl.], [1998/99] (= Tesi di laurea, Università degli studi Perugia 1998/99).

Finance et al. 2014

Finance, Laurence, Jean-Michel Leniaud und Guy Amsellem, *Viollet-le-Duc: Les visions d'un architecte [Kat. Ausst. Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris 2015]*, Paris: Norma Éd., 2014.

Fisch 2008

Fisch, Rainer, *Umnutzung von Kirchengebäuden in Deutschland: Eine kritische Bestandsaufnahme* (Monumente-Studien), Bonn: Deutsche Stiftung Denkmalschutz, 2008 (= Ing. Diss. Technische Universität Berlin 2007).

Fiorani 1980

Fiorani, Luigi, Le visite apostoliche del Cinque-Seicento e la società religiosa romana, in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, Bd. 4 (1980), S. 53–148.

Firpo 1997

Firpo, Massimo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I* (Biblioteca di cultura storica 218), Torino: Einaudi, 1997.

Fleischer 1986

Fleischer, Martina, *Leinwandbilddekorationen venezianischer Kirchen vom 16. bis ins 18. Jahrhundert. Venezianische Malerei und Gegenreformation* (Phil. Diss., Universität Wien, 1986).

de Fleury 1885

Fleury, Rohault de, *La messe: Etudes archéologiques sur ses monuments: Continuées par son fils [d. i. Georges Rohault de Fleury]*, Bd. III, Paris [et al.]: Morel [et al.], 1885).

Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia 2002

Il campanile di San Pietro e Perugia, hrsg. von der Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia (Arte e Architettura: Studi e restauri 1), Perugia: Ali&no, 2002.

Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, et al. 2005

Il baldacchino nella Basilica di San Pietro in Perugia, hrsg. von der Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, Franco Mezzanotte und Giustino Farnedi, Perugia: Ali&no, 2005.

Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia und Mezzanotte 2007

Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia und Franco Mezzanotte, *San Pietro, Casalina e Sant'Apollinare...: Da monasteri a fortezze*, hrsg. von der Fondazione per l'Istruzione und Franco Mezzanotte (Arte e architettura: Studi e restauri 5), Perugia: Ali&no, 2007.

Fortunati 2014

Fortunati, Francesca, Nuove prospettive di ricerca per la basilica di San Pietro: Il tabernacolo eucaristico della cappella Vibbi, in: *1892–2012: Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013*, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri 2014, S. 277–282.

Fossaluzza 2008

Fossaluzza, Giorgio, Tra Venezia e Belluno: Il "Bacio di Giuda" dell'Aliense per la chiesa di Santa Croce: "impastà del furor de Tintoretto", in: *L'attenzione e la critica: Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, hrsg. von Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Augusto Gentili und Terisio Pignatti (Miscellanea: Collana della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Venezia 12), Padova: Il Poligrafo, 2008, S. 181–208.

Foucault 1975

Foucault, Michel, *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (Bibliothèque des histoires), Paris: Gallimard, 1975.

François 1961, 1777–78

François, Jean, *Bibliothèque générale des écrivains de l'Ordre de Saint Benoît, patriarche des moines d'occident: Contenant, etc.*, 4 Bd.e, Bouillon: Société typographique, 1777–1778

(ND Louvain-Héverlé: Bibliothèque S. J., 1961).

Franzoi und Stefano 1976

Franzoi, Umberto und Dina di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia: Alfieri, 1976.

Freggia 1986

La visita apostolica di Angelo Peruzzi nella diocesi di Luni-Sarzana: (1584), Bd. 1: Le visite a Sarzana e nella bassa Val di Magra, hrsg. von Enzo Freggia (Thesaurus ecclesiarum Italiae 6), Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1986.

Freiberg 1995

Freiberg, Jack, *The Lateran in 1600: Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge [et al.]: Cambridge University Press, 1995.

Frings, et al. 2005

Barock im Vatikan II: 1572–1676 [Kat. Ausst. in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 25. November 2005 – 19. März 2006], hrsg. von Jutta Frings, Arnold Nesselrath und der Bundeskunsthalle, Bonn, Leipzig: Seemann Henschel 2005.

Frischer, et al. 2000

Frischer, Bernhard [et al.], Virtual Reality and Ancient Rome: The UCLA Cultural VR Labs Santa Maria Maggiore Project, in: *Virtual Reality in Archaeology*, hrsg. von J. A. Barcelo, M. Forte und D. H. Sanders (British Archaeological Reports: International Series S 843), Oxford: ArcheoPress, 2000, S. 155–162.

Frommel 1840

Carl Frommel's pittoreskes Italien: Nach dessen Original-Gemälden und Zeichnungen. Die Scenen aus dem Volksleben nach Zeichnungen von Catel, Gail, Goetzloff, Mosbrugger, Weller, Pinelli etc., in Stahl gestochen in dem Atelier von C. Frommel und H. Winkels, Text für Ober-Italien von W. von Lüdemann; Text für Unter-Italien von C. Witte, Leipzig: Ch. E. Kollmann, 1840.

Frommel, et al. 1994a

The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle, Bd. 2: Churches,

Villas, the Pantheon, tombs, and Ancient Inscriptions, hrsg. von Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams und der Architectural History Foundation, Cambridge, Mass. [et al.]: The MIT Press, 1994.

Frommel, et al. 1994b

The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle, Bd. 1: Fortifications, machines, and Festival Architecture, hrsg. von Christoph Luitpold Frommel, Nicholas Adams und der Architectural History Foundation, Cambridge, Mass. [et al.]: The MIT Press, 1994.

Frommel, et al. 2012

Frommel, Sabine [et al.], *La place du chœur: Architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes (Actes du colloque de l'EPHE, Institut National d'Histoire de l'Art, les 10 et 11 décembre 2007)* (Itinéraires percorsi 1), Paris [et al.]: Picard [et al.], 2012.

Fuga 2007

Fuga, Antonella, *Le grandi città d'arte italiane*, Bd. 2: Venezia: Il Sole 24 Ore, Electa, 2007.

Fumi, et al. 1891

Fumi, Luigi, Ministero della Pubblica Istruzione, Italia, und Opera del Duomo (Orvieto), *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri: Monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma: Società Laziale Tip.-Ed., 1891.

Funis 2023

Funis, Francesco, Il rinnovamento architettonico della chiesa abbaziale di San Pietro a Perugia e lo spostamento della pala d'altare del Perugino, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024]*, hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 114–125.

Gabrijelcic 1992

Gabrijelcic, Arturo, Vescovi e cattedrale, in: *Una città e la sua cattedrale. Il duomo di Perugia. Atti del convegno di studio, Perugia, 26–29 settembre 1988*, hrsg. von Maria Luisa

Cianini Pierotti und Perugia Capitolo della Cattedrale di S. Lorenzo, Perugia: Ed. Chiesa S. Severo a Porta Sole, 1992, S. 521–538.

Gaggiotti 1980

Gaggiotti, Marcello, *Guide archeologiche Laterza*, Bd. 4: Umbria, Marche, Roma [et al.]: Laterza, 1980.

Gaier 2006

Gaier, Martin, Il mausoleo nel presbiterio. Patronati laici e liturgie private nelle chiese veneziane, in: *Lo spazio e il culto: Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo [Atti delle giornate di studio, 27–28 marzo 2003]*, hrsg. von Jörg Stabenow und dem Kunsthistorischen Institut, Firenze (Kunsthistorisches Institut Florenz: Studi e ricerche 1), Venezia: Marsilio, 2006, S. 153–180.

Galassi 1774

Galassi, Francesco Maria, *Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia, chiesa de' monaci neri di S. Benedetto [...]*, Perugia: Stamperia del Costantini, 1774.

Galassi 1778a

Galassi, Francesco Maria, *Codex Diplomaticus Perusinus Eulistaeus appellatus: Id est collectio Monumentorum Medii Aevii ad Augustam Perusiam utcumque spectantium. Cod. III*, Perugia, s.e., 1778.

Galassi 1778b

Galassi, Francesco Maria, *Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia, chiesa de' monaci neri di S. Benedetto*, 2. Aufl., Perugia: Riginaldi, 1778.

Galassi 1792

Galassi, Francesco Maria, *Descrizione delle pitture di San Pietro di Perugia chiesa de' Monaci Neri di S. Benedetto della congregazione casinese e di quanto si vede in essa di più singolare, colle notizie de' loro Autori*, 3. Aufl., Perugia: Carlo Baduel, 1792.

Galassi 2004

Galassi, Cristina, *Il tesoro perduto: Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della*

“scuola” umbra in Francia tra 1797 e 1815, Perugia: Volumnia Ed., 2004.

Galassi 2005a

Galassi, Cristina, Benedetto Bandiera (Perugia, documentato dal 1564 circa al 1634), in: *Nel segno di Barocci: Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, hrsg. von Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini und der Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Milano: Motta, 2005, S. 322–325.

Galassi 2005b

Galassi, Cristina, Matteuccio Salvucci (Bettona, 157 – Perugia, 1627), in: *Nel segno di Barocci: Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, hrsg. von Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini und der Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Milano: Motta, 2005, S. 326–329.

Galassi 2005c

Galassi, Cristina, Onofrio Marini (Perugia, documentato dal 1595 al 1615), in: *Nel segno di Barocci: Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, hrsg. von Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini und der Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Milano: Motta, 2005, S. 338–341.

Galassi 2005d

Galassi, Cristina, Pietro Rancanelli (Perugia, notizie dal 1591 al 1602), in: *Nel segno di Barocci: Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, hrsg. von Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini und der Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Milano: Motta, 2005, S. 334–337.

Galassi 2005e

Galassi, Cristina, Silla Piccinini (Perugia, documentato dal 1563), in: *Nel segno di Barocci: Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, hrsg. von Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini und der Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Milano: Motta, 2005, S. 318–321.

Galassi 2006

Galassi, Cristina, L'Abregé della *Guida al Forestiere per l'Augusta Città di Perugia* di Baldassarre Orsini (1788): Un "libretto compendiato e tascabile" in mano ai commissari napoleonici, in: *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento: Atti del convegno Urbino, Palazzo Albani 26–27 ottobre 2004*, hrsg. von Bonita Cleri und Giovanna Perini (Quaderni di Notizie da Palazzo Albini), Urbino, 2006, S. 355–382.

Galassi 2010

Galassi, Cristina, "Un quattrecentista smarrito nel Seicento": Giovan Battista Salvi e la pittura della devozione nelle opere per l'abbazia di San Pietro a Perugia, in: *Sassoferrato "pictor virginum"*, hrsg. vom Istituto Internazionale di Studi Picensi und Cecilia Prete, Ancona, 2010, S. 70–81.

Galassi 2013

Galassi, Cristina, Pittura e devozione: Le preziosissime copie delle opere del Perugino e di Raffaello, eseguite dal Sassoferrato per San Pietro a Perugia, in: *Perugino e Raffaello: Modelli nobili per Sassoferrato a Perugia [Kat. Ausst. Nobile Collegio del Cambio, Perugia, 22. Juni – 20. Oktober 2023]*, hrsg. von Francesco Federico Mancini und Antonio Natali, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 2013, S. 87–111.

Galassi 2017a

Sassoferrato: Dal Louvre a San Pietro, la collezione riunita [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 8. April – 1. Oktober 2017], hrsg. von Cristina Galassi, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 2017.

Galassi 2017b

Galassi, Cristina, Sassoferrato tra copia e interpretazione, in: *Sassoferrato: Dal Louvre a San Pietro, la collezione riunita [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 8. April – 1. Oktober 2017]*, hrsg. von Cristina Galassi, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 2017, S. 22–80.

Galleries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1980

Viollet-le-Duc [Kat. Ausst. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1980], hrsg. von den Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux / Ministère de la Culture et de la Communication 1980.

Gallo, et al. 1994

Gallo, Andrea, Stefania Mason und Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli: Arte e devozione* (Venezia 13), Venezia: Marsilio, 1994.

Gamber 1977

Gamber, Klaus, „Missa super populum celebratur“: Nochmals zur Frage der Zelebration „versus populum“, in: *Das Münster*, Bd. 30 (1977), S. 63–64.

Gamber 2003

Gamber, Klaus, *Zum Herrn hin! Fragen um Kirchenbau und Gebet nach Osten*, hrsg. von Martin Reinecke (Beiheft zu den Studia patristica et liturgica, 18. Beiheft), 2., überarb. Aufl., 2003.

Gambini 1826

Gambini, Raffaele, *Guida di Perugia con prospetto storico di detta città*, Perugia: Garbinesi & Santucci, 1826.

Gampp 1995

Gampp, Axel Christoph, Varietas – Ein Beitrag zum Verhältnis von Auftraggeber, Stil und Anspruchsniveau, in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi und Philippe Büttner, Berlin: Reimer, 1995, S. 287–308.

Gams 1873

Gams, Pius Bonifatius, *Series episcoporum ecclesiae catholicae*, Regensburg: Manz, 1873.

Ganz 2003

Ganz, David, *Barocke Bilderbauten: Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700* (Studien zur internationalen

Architektur- und Kunstgeschichte 14),
Petersberg: Imhof, 2003.

Ganz 2011

Ganz, David, Quadratura vs. quadro: Zur Rahmenfunktion von Scheinarchitektur in der barocken Deckenmalerei, in: *Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken*, hrsg. von Matthias Bleyl, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 113–128.

Garattoni 1966

Garattoni, Giovanni, *Il coro di San Pietro in Perugia*, Perugia: Edizioni dei Monaci Benedettini di S. Pietro 1966.

Gardner 1973

Gardner, Julian, Pope Nicholas IV and the Decoration of Santa Maria Maggiore, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 36,1 (1973), S. 1–50.

Gardner 1974

Gardner, Julian, The Stefaneschi Altarpiece: A Reconsideration, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 37 (1974), S. 57–103.

Gardner 1983

Gardner, Julian, Fronts and Backs: Setting and Structure, in: *La pittura nel XIV^o e XV^o secolo: Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, hrsg. von Hendrik Willem van Os, Bologna: Editrice CLUEB, 1983, S. 297–322.

Gardner 1997

Gardner, Julian, The Altarpiece by Meo da Siena for San Pietro at Perugia: Tradition versus Innovation, in: *Städel-Jahrbuch N. F.*, Bd. 16 (1997), S. 7–34.

Gardner von Teuffel 1999

Gardner von Teuffel, Christa, Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and Others: Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 62 (1999), S. 190–208.

Gardner von Teuffel 2001

Gardner von Teuffel, Christa, Perugino's Cassinese Ascension for San Pietro at Perugia. The Artistic and Musical Setting of a High Altarpiece in its Cassa, in: *Städel-Jahrbuch N. F.*, Bd. 18 (2001), S. 113–164.

Gardner von Teuffel 2004a

Gardner von Teuffel, Christa, Carpenteria e macchine d'altare: Per la storia della ricostruzione delle pale di San Pietro e di Sant'Agostino a Perugia, in: *Perugino. Il divin pittore [Manifestazioni in onore di Pietro Vannucci detto Perugino, Perugia e l'Umbria, 28 febbraio – 18 luglio 2004]*, hrsg. von Vittoria Garibaldi und Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 2004, S. 140–153.

Gardner von Teuffel 2004b

Gardner von Teuffel, Christa, La pala d'altare maggiore di Perugino per San Pietro a Perugia. Struttura, collocazione e programma, in: *Pietro Vannucci, il Perugino. Atti del convegno internazionale di studio, 25–28 ottobre 2000*, hrsg. von Laura Teza unter Mitarbeit von Mirko Santanicchia, Perugia: Volumnia Ed., 2004, S. 351–371.

Gardner von Teuffel 2005a

Gardner von Teuffel, Christa, From Polyptych to Pala, in: *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration: Italian altarpieces and their settings*, hrsg. von Christa Gardner von Teuffel, London, 2005, S. 183–210.

Gardner von Teuffel 2005b

Gardner von Teuffel, Christa, Perugino's Cassinese Ascension for San Pietro at Perugia. The artistic and musical setting of a high altarpiece in its "Cassa", in: *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration. Italian altarpieces and their settings*, hrsg. von Christa Gardner von Teuffel, London: Pindar Press, 2005, S. 480–569; 673–678.

Gardner von Teuffel 2023

Gardner von Teuffel, Christa, L'Ascensione cassinese del Perugino per la chiesa di San Pietro a

Perugia, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia* [Kat. Aust. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024], hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore, 2023, S. 28–33.

Garibaldi und Innamorati 2004

Garibaldi, Vittoria und Simonetta Innamorati, *Perugino*, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 2004.

Garrison 1949

Garrison, Edward B., *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Firenze: Olshki, 1949.

Gaston 2006

Gaston, Robert William, Sacred Space and Liturgical Space: Florence's Renaissance Churches, in: *Renaissance Florence: A Social History*, hrsg. von Roger J. Crum und John T. Paoletti, Cambridge [et al.]: Cambridge Univ. Press, 2006, S. 331–352.

Gatti Perer 1964

Gatti Perer, Maria Luisa, Le "Istruzioni" di San Carlo e l'ispirazione classica nell'architettura religiosa del seicento in Lombardia, in: *Il mito del classicismo nel Seicento*, hrsg. von Stefano Böttari (Biblioteca di cultura contemporanea 84), Messina [et al.]: D'Anna, 1964, S. 101–123.

Gattola 1733

Gattola, Erasmo, *Historia abbatiae Cassinensis: per saeculorum seriem distributa: Qua Leonis Chronicon a Petro Diacono ad annum MCXXXVIII. continuatum in plerisque supplementis, & ad haec usque nostra tempora ex probatissimis, authenticisque documentis producitur, insertis operis initio, monasterii descriptione, & ad calcem pro laudati Chronici auctoribus apologia*, 2 Bd.e, Venezia: Coleti, 1733.

Gemeinhardt 2010

Gemeinhardt, Peter, *Die Heiligen: Von den frühchristlichen Märtyrern bis zur Gegenwart* (C. H. Beck Wissen in der Beck'schen Reihe 2498), München: Beck, 2010.

Gerhards und Kranemann 2006

Gerhards, Albert und Benedikt Kranemann, *Einführung in die Liturgiewissenschaft* (Einführung Theologie), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.

Gerstel 2006

Gerstel, Sharon E. J., *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Libr. and Coll., 2006.

Ghezzi 1982–1983

Ghezzi, Angelo Giorgio, Conflitti giurisdizionali nella Milano di Carlo Borromeo: la visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni nel 1575–76, in: *Archivio Storico Lombardo*, Bd. 108–109 (1982–1983), S. 193–237.

Ghezzi 1993

Ghezzi, Angelo Giorgio, Un testo computerizzato: La visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575–1576), in: *Visite pastorali ed elaborazione dei dati: esperienze e metodi* [Incontro-seminario, 30–31 ottobre 1991], hrsg. von Cecilia Nubola und Angelo Turchini (Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento Quaderno 34), Bologna: Soc. Ed. Il Mulino, 1993, S. 249–308.

Ghezzi 1994

Ghezzi, Angelo Giorgio, Vita religiosa esente dalla giurisdizione dell'Ordinario: I dati della Visita Apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575–1576), in: *Studia Borromaica*, Bd. 8 (1994), S. 215–250.

Ghezzi 2010

Ghezzi, Angelo Giorgio, *La visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575–1576)*, Bd. 11 (Fonti e studi / Accademia Ambrosiana, Classe di studi borromaici), 2 Bd.e, Milano, Roma: Biblioteca Ambrosiana, Bulzoni, 2010.

Giacomelli 2005–2006

Giacomelli, Sara, L'Abbazia di San Pietro in Perugia e i suoi codici miniati, in: *Rivista di storia*

della miniatura, Bd. 9–10 (2005–2006),
S. 103–116.

Giberti 1542

Giberti, Gian Matteo, *Constitutiones editae, per reverendiss. Gibertum Episcopum Veronen. ac in civitate et dioc. Veronen. legatum apostolicum, ex sanctorum patrum dictis et canonicis institutis ac variis negociis quotidie occurrentibus et longo rerum usu collectae et in unum redactae*, Verona: Antonius Putelletus, 1542.

Gigliarelli 1907

Gigliarelli, Raniero, *Perugia antica e Perugia moderna*, Perugia: Unione Tip. Coop-Ed., 1907.

Gigliozi 1996

Gigliozi, Maria Teresa, L'abbazia di S. Benedetto al Subasio: Spunti per un'analisi tipologica dell'architettura romanica in Umbria, in: *Arte medievale*, 2. Ser., Bd. 9 (1996), S. 121–136.

Gigliozi 2000

Gigliozi, Maria Teresa, *Architettura romanica in Umbria: Edifici di culto tra la fine del X e gli inizi del XIII secolo* (Università / Strumenti 34), Roma: Kappa, 2000.

Giordani 1992

Giordani, Roberto, Dalle cattedrali alla cattedrale: Riflessioni sul problema della più antica cattedrale di Perugia, in: *Una città e la sua cattedrale: Il duomo di Perugia: Atti del convegno di studio, Perugia, 26–29 settembre 1988*, hrsg. von Maria Luisa Cianini Pierotti und dem Capitolo della Cattedrale di S. Lorenzo in Perugia, Perugia: Ed. Chiesa S. Severo a Porta Sole, 1992, S. 163–169.

Giorgi und Alberti 2006

Giorgi, Antonio und Massimo Alberti, Presentazione, in: *Il restauro della chiesa di Sant'Ercolano, 1999–2006*, hrsg. von Massimo Mariani, Perugia: Volumnia Ed., 2006, S. 7–10.

De Giovanni 1999

Giovanni, Guido De, Le modificazioni dell'Alessi, in: *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, hrsg. von Francesco Santucci, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 1999, S. 120–131.

Giovio 1610

Giovio, Alessandro, *Descrittione de gli apparati et pompe fatte in Perugia nella translatione del corpo di S. Ercolano vescovo, & martire, di S. Pietro Abbate, & di S. Bevignate confessore perugini. Alli 17 di maggio 1609*, Perugia: Stamperia Augusta, 1610.

Giubbini 1995

Giubbini, Giovanna, La relazione di Monsignor Malvasia, in: *Ut bene regantur: La visita di mons. Innocenzo Malvasia alle comunità dell'Umbria (1587)* Perugia, Todi, Assisi, hrsg. von Luigi Londei und Giovanna Giubbini, ikonographische Recherche durch Anna Angelica Fabiani, Perugia: Volumnia Ed., 1995, S. 44–50.

Giubbini 2014

1892–2012: Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri 2014.

Gnoli 1906

Gnoli, Umberto, L'arte romanica nell'Umbria, in: *Augusta Perusia*, Bd. 1 (1906), S. 22–27, 41–43.

Gnoli 1913

Gnoli, Umberto, Raffaello, "Il Cambio" di Perugia e i profeti di Nantes, in: *Rassegna d'arte*, Bd. 13 (1913), S. 75–83.

Gnoli 1923a

Gnoli, Umberto, *Pietro Perugino*, Spoleto: Argentieri, 1923.

Gnoli 1923b

Gnoli, Umberto, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto: Argentieri, 1923.

Gordon 1982

Gordon, Dillian, A Perugian Provenance for the Franciscan Double-Sided Altar-Piece by the Maestro di S. Francesco, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 124 (1982), S. 70–77.

Gordon 1996

Gordon, Dillian, The so-called Paciano Master and the Franciscans in Perugia, in: *Apollo*, Bd. 143,3 (1996), S. 33–39.

Gordon 2002

Gordon, Dillian, Thirteenth- and Fourteenth-Century Perugian Double-Sided Altarpieces: Form and Function, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, hrsg. von Victor M. Schmidt (Studies in the History of Art 61), New Haven [et al.]: Yale University Press, 2002, S. 229–249.

Gordon [1979]

Gordon, Dillian, *Art in Umbria c. 1250 – c. 1350*, (Phil. Diss. Courtauld Institute of Art, University of London, 1979).

Götz 1985

Götz, Wolfgang, Historismus-Phasen. Möglichkeiten und Motivationen, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 38 (1985), S. 151–175.

Grazioli 1955

Grazioli, Angelo, *Gian Mateo Giberti Vescovo di Verona, Percursore della Riforma del Concilio di Trento*, Verona tip. di Valdonega, 1955.

Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. Moricca 1924

Gregorius Magnus, *[Dialogorum libri IV]*, [Ms.], [6. Jh.], hrsg. von Umberto Moricca unter dem Titel: Gregorii Magni Dialogi libri IV (Volume unico) (Fonti per la storia d'Italia 57: Scrittori, Sec. VI), Roma: Tip. del Senato, 1924.

Gregorius Magnus [6. Jh.] ed. PL 77 (1896)

Gregorius Magnus, *[Dialogorum libri IV]*, hrsg. von Jean-Paul Migne unter dem Titel: Sancti Gregorii Papae Dialogorum Libri IV, De vita et miraculis patrum italicorum, et de aeternitate animarum, Bd. 3 (Patrologiae cursus completus: Patrologia Latina 77: Sancti Gregorii Papae I [...] opera omnia, ad manuscriptos codices Romanos, Gallicanos, Anglicanos emendata, aucta, et illustrata notis), Paris: Garnier, 1896 (Erstfassung (unpubl.): 6. Jh.).

Grillotti 1998

Grillotti, Giuliana, La Cappella del Miracolo a Sant'Ambrogio, in: *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, hrsg. von Marcello Bellini, Firenze: Becocchi, 1998, S. 69–78.

Gromotka 2009

Gromotka, Michael G., *Die frühneuzeitliche Ausstattung von S. Pietro in Perugia* (Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, 2009, unpubliziert).

Gromotka 2015

Gromotka, Michael G., Transformation Campaigns of Church Interiors and their Impact on the Function and Form of Renaissance Altarpieces, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 42 (2015), S. 79–125.

Gromotka 2021

Gromotka, Michael G., Transforming S. Pietro in Perugia (c. 1591–1594), in: *The Network of Cassinese Arts in Renaissance Italy*, hrsg. von Giancarla Periti und Alessandro Nova, Rome: Officina libraria 2021, S. 297–320.

Gromotka 2022

Gromotka, Michael G., Franciscan Choir Location as a Model in Umbrian Context: The Case of San Pietro in Perugia, in: *Spaces for Friars and Nuns: Mendicant Choirs and Church Interiors in Medieval and Early Modern Europe*, hrsg. von Haude Morvan (Collection de l'École Française de Rome 578) 2022, S. 153–185 (im Druck; auch als Open-Source-Publikation).

Gromotka 2023

Gromotka, Michael G., Gli interventi di ristrutturazione all'interno della chiesa di San Pietro a Perugia e i loro effetti sulla pala d'altare del Perugino, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024]*, hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore, 2023, S. 126–139.

Grundman 1974

Grundman, John P., *The Popolo at Perugia (1139–1309)*, Ann Arbor, London: Univer-

sity Microfilms International, 1974 (= Phil. Diss., Washington, 1974).

Gualdi Sabatini 1984

Gualdi Sabatini, Fausta, *Giovanni di Pietro detto Lo Spagna*, Spoleto: Accademia Spoletina, 1984.

Guardabassi 1927

Guardabassi, Francesco, *Il Tempio di San Francesco al Prato in Perugia restituito al culto ed all'arte l'anno 1926, settecentesimo dalla morte del Santo*, hrsg. von der Comune di Perugia, Perugia: Stabilimento Arti Grafiche Bartelli & C., 1927.

Guardabassi 1872

Guardabassi, Mariano, *Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella Provincia dell'Umbria: Estratto dalla prima Statistica della Provincia dell'Umbria*, Perugia: Tipo-Litografia di G. Boncompagni e C., 1872.

Gubler 1985

Gubler, Hans Martin, *Johann Caspar Bagnato (1696 – 1757) und das Bauwesen des Deutschen Ordens in der Ballei Elsaß-Burg- und im 18. Jahrhundert: Ein Barockarchitekt im Spannungsfeld von Auftraggeber, Bauorganisation und künstlerischem Anspruch*, Sigmaringen: Thorbecke, 1985.

Guerrini 1915

Atti della visita pastorale de vescovo Domenico Bollani alla diocesi di Brescia (1565–1567): Raccolti e illustrati con note e appendici storiche dal sacerdote professore Paolo Guerrini, archivista vescovile, Bd. 1, hrsg. von Paolo Guerrini (Fonti per la Storia Bresciana / Biblioteca Storica di "Brixia Sacra" 3,6), Brescia: Moretto, 1915.

Guerrini 1936

Atti della visita pastorale de vescovo Domenico Bollani alla diocesi di Brescia (1565–1567): Raccolti e illustrati con note e appendici storiche dal sacerdote professore Paolo Guerrini, archivista vescovile, Bd. 2, hrsg. von Paolo Guerrini (Fonti per la Storia Bresciana / Biblioteca Storica di "Brixia Sacra" 3,7 [copertina] / 3,8 [prima pagina]), Brescia: Moretto, 1936.

Guerrini 1949

Atti della visita pastorale de vescovo Domenico Bollani alla diocesi di Brescia (1565–1567): Raccolti e illustrati con note e appendici storiche dal sacerdote professore Paolo Guerrini, archivista vescovile, Bd. 3, hrsg. von Paolo Guerrini (Fonti per la Storia Bresciana / Biblioteca Storica di "Brixia Sacra" 3,8 [copertina] / 3,9 [prima pagina]), Brescia: Moretto, 1949.

von Geymüller und von Stegmann 1885

von Geymüller, Heinrich und Carl von Stegmann, *Die Architektur der Renaissance in der Toskana*, Bd. 1: Filippo di Ser Brunellesco, 11 Bd.e, München: Bruckmann, 1885.

Guidarelli 2013a

Guidarelli, Gianmario, Il complesso delle architetture: Chiesa e monastero, in: *Santa Maria Assunta di Praglia: Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, hrsg. von Chiara Ceschi [et al.], Teolo (PD): Edizioni Scritti Monastici, 2013, S. 273–300.

Guidarelli 2013b

Guidarelli, Gianmario, Venice's Cathedral of San Pietro di Castello 1451–1630, in: *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories 1450–1750: Essays in honour of Deborah Howard*, hrsg. von Nebahat Avcioglu und Emma Jones, Farnham [et al.]: Ashgate, 2013, S. 185–201.

Guidarelli 2015

Guidarelli, Gianmario, *I patriarchi di Venezia e l'architettura: La cattedrale di San Pietro di Castello nel Rinascimento* (Saggi IUAV / Collana di Ateneo 5), Padova: Il Poligrafo, 2015.

Guido und Vittori 1975

Guido, Manuel Roberto und Maria Luce Vittori, L'abbazia di Sant'Andrea in Flumine presso Ponzano Romano e una singolare testimonianza di jubé, in: *Storia architettura*, Bd. 2 (1975), S. 22–29.

Guido und Vittori 1976

Guido, Manuel Roberto und Maria Luce Vittori, L'Abbazia di S. Andrea in Flumine presso Ponzano, in: *Bollettino del Centro di Studi*

per la *Storia dell'Architettura*, Bd. 24 (1976), S. 129–131.

Guinomet 2013

Guinomet, Claire, *Das italienische Sakramentstabenakel im 16. Jahrhundert: Tempietto-Architekturen en miniature zur Aufbewahrung der Eucharistie*, nur online: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2013/3329/3329.pdf>, 2013 (Zugriff am 28. Juni 2024) (= Phil. Diss., Universität Bonn, 2010).

Günther 2009

Günther, Hubertus, *Was ist Renaissance?: Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009.

Günzel 2005

Günzel, Stephan, Philosophie und Räumlichkeit, in: *Handbuch Sozialraum*, hrsg. von Fabian Kessel, Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2005, S. 88–110.

Günzel 2008

Günzel, Stephan, Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterscheide zwischen Raumparadigmen, in: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Jörg Döring, Bielefeld: Transcript, 2008, S. 219–237.

Günzel 2009a

Raumwissenschaften, hrsg. von Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Günzel 2009b

Günzel, Stephan, Space, in: *Encyclopedia of Time: Science, Philosophy, Theology, & Culture 3 [Q–Z, index]*, hrsg. von H. James Birx, Los Angeles [et al.]: Sage, 2009, S. 1173–1177.

Günzel 2010

Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. von Stephan Günzel, Stuttgart [et al.]: Metzler, 2010.

Gurrieri 1953

Gurrieri, Ottorino, *La Basilica di San Pietro in Perugia. Guida illustrata*, 3. Aufl. (Reprint), Perugia: Donni, 1953.

Gurrieri 1962

Gurrieri, Ottorino, *Il tempio di S. Francesco al Prato e l'oratorio di S. Bernardino in Perugia: Guida illustrata*, hrsg. von der Azienda Autonoma di Turismo, Perugia: di Salvi & C., 1962.

Gurrieri 1967–68

Gurrieri, Ottorino, Le opere dei maestri settignanesi nella chiesa e nel Monastero di S. Pietro, in: *Convegno storico per il millennio dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia 1966, Perugia*, (Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria, Bd. 64,2), Città di Castello: Arti Grafiche 1967–68, S. 174–184.

Güthlein 1981

Güthlein, Klaus, Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock, 2. Folge, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 19 (1981), S. 173–244.

Guzzo und Soprintendenza Archeologica di Pompei 2003

Guzzo, Pier Giovanni und Soprintendenza Archeologica di Pompei, *Storie da un'eruzione Pompei, Ercolano, Oplontis: Guida alla mostra [Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 20 marzo – 31 agosto 2003; Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 8 ottobre 2003 – 8 febbraio 2004]*, Milano: Electa, 2003.

Habert 1987

Habert, Jean, Pérugin: Pietro di Cristoforo Vannucci, dit il Perugin, in: *Quattrocento. Italie 1350–1523. Peintures et sculptures du Musée des Beaux-Arts de Lyon* (= *Catalogue d'exposition en le Musée des Beaux Arts, Lyon, 19 novembre 1987 – 3 avril 1988*), hrsg. von Dominique Brachlianoff [et al.], Lyon, 1987, S. 11–67.

Hagemann 1967–68

Hagemann, Wolfgang, I diplomi imperiali per l'Abbazia di S. Pietro di Perugia, in: *Convegno storico per il millennio dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia 1966, Perugia*, (Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria, Bd. 64,2), Città di Castello: Arti Grafiche 1967–68, S. 20–45.

Hall 1970

Hall, Marcia Brown, The 'Tramezzo' in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's Fresco, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 112 (1970), S. 797–796.

Hall 1973

Hall, Marcia Brown, The Operation of Vasari's Workshop and the Designs for S. Maria Novella and S. Croce, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 115 (1973), S. 204–209.

Hall 1974a

Hall, Marcia Brown, The Ponte in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 37 (1974), S. 157–173.

Hall 1974b

Hall, Marcia Brown, The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed, in: *The Art Bulletin*, Bd. 56,3 (1974), S. 325–341.

Hall 1978

Hall, Marcia Brown, The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Function, in: *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, Bd. 2: History of Art, History of Music, hrsg. von Sergio Bertelli (Villa i Tatti 2), Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1978, S. 213–218.

Hall 1979

Hall, Marcia Brown, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce, 1565–1577* (Oxford-Warburg Studies), Oxford: Clarendon Press, 1979.

Hall 2006

Hall, Marcia Brown, The Tramezzo in the Italian Renaissance, Revisited, in: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, hrsg. von Sharon E. J. Gerstel, Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Libr. and Coll., 2006, S. 214–232.

Hamm 1993

Hamm, Berndt Robert, Von der spätmittelalterlichen „reformatio“ zur Reformation, in: *Archiv*

für Reformationsgeschichte, Bd. 84 (1993), S. 7–81.

Hamm 2007

Hamm, Berndt Robert, How Innovative Was the Reformation?, in: *Archäologie der Reformation*, hrsg. von Carola Jäggi und Jörg Staeker (Arbeiten zur Kirchengeschichte 104), Berlin [et al.]: De Gruyter, 2007, S. 26–43.

Haunerland 2002

Haunerland, Winfried, Einheitlichkeit als Weg der Erneuerung: Das Konzil von Trient und die nachtridentinische Reform der Liturgie, in: *Liturgiereformen: Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes* Bd. 1: Biblische Modelle und Liturgiereformen von der Frühzeit bis zur Aufklärung, hrsg. von Martin Klöckener und Benedikt Kranemann, Münster: Aschendorff, 2002, S. 436–465.

Hecht 1997

Hecht, Christian, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin: Gebr. Mann, 1997.

Heid 2006 (2007)

Heid, Stefan, Gebetshaltung und Ostung in frühchristlicher Zeit, in: *Rivista di Archeologia Cristiana*, Bd. 82 (2006 (2007)), S. 347–404.

Heid 2014

Heid, Stefan, Tisch oder Altar? Hypothesen der Wissenschaft mit weitreichenden Folgen, in: *Operation am lebenden Objekt: Roms Liturgiereformen von Trient bis zum Vaticanum II*, hrsg. von Stefan Heid, Berlin: Bebra-Wiss.-Verl. 2014, S. 350–374.

Heikamp 1966

Heikamp, Detlef, Die Entwurfszeichnungen für die Grabmäler der Mediceer-Päpste Leo X. und Clemens VII., in: *Albertina-Studien*, Bd. 4 (1966), S. 134–152.

Henze, et al. 1994

Henze, Anton, Kunibert Bering und Gerhard Wiedemann, *Rom und Latium: Kunstdenkmäler und Museen* (Reclams Kunstführer: Italien 5), 5. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1994.

Hiller von Gaertringen 2011a

Hiller von Gaertringen, Rudolf, Perugino: Hl. Placidus (San-Pietro-Polyptychon), in: *Perugino – Raffaels Meister [Katalog anlässlich der Ausstellung „Perugino – Raffaels Meister“, Alte Pinakothek, München, 13. Oktober 2011 bis 15. Januar 2012]*, hrsg. von Andreas Schumacher und Matteo Burioni, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, S. 262 f.

Hiller von Gaertringen 2011b

Hiller von Gaertringen, Rudolf, Perugino: König David (?) / Prophet Jeremia (?) (San-Pietro-Polyptychon), in: *Perugino – Raffaels Meister [Katalog anlässlich der Ausstellung „Perugino – Raffaels Meister“, Alte Pinakothek, München, 13. Oktober 2011 bis 15. Januar 2012]*, hrsg. von Andreas Schumacher und Matteo Burioni, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, S. 264 f.

Herklotz 1985

Herklotz, Ingo, *Historia sacra* und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom, in: *Baronio e l'arte: Atti del Convegno internazionale di studi; Sora, 10–13 ottobre 1984*, hrsg. von Romeo De Maio [et al.] (Fonti e studi baroniani 2), Sora: Centro di Studi Sorani „Vincenzo Patriarca“, 1985, S. 21–74.

Herklotz 2006

Herklotz, Ingo, Vätertexte, Bilder und lebendige Vergangenheit: Methodenprobleme in der Liturgiegeschichte des 17. Jahrhunderts, in: *Visualisierung und Imagination: Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, hrsg. von Bernd Carqué, [et al.] (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 25), Göttingen: Wallstein, 2006, S. 215–251.

Herklotz 2014

Herklotz, Ingo, Jean Morin (1591–1659) und das Studium der byzantinischen Architektur zwischen Rom und Paris, in: *La festa delle arti: Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, hrsg. von Vincenzo Cazzato, Mario Bevilacqua und Sebastiano Roberto, Roma: Gangemi, 2014, S. 328–333.

Hertlein 1964

Hertlein, Edgar, *Die Basilika San Francesco in Assisi: Gestalt, Bedeutung, Herkunft* (Pocket library of Studies in Art 16), Firenze: Olschki, 1964.

Herz 1988

Herz, Alexandra, Imitators of Christ: The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context, in: *Storia dell'arte*, Bd. 62 (1988), S. 53–70.

Herzner 1970

Herzner, Volker, Donatellos „pala over ancona“ für den Hochaltar des Santo in Padua: Ein Rekonstruktionsversuch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 33 (1970), S. 89–126.

Heß-Kickert 2000

Heß-Kickert, Birgit, Architekturtheorie der italienischen Renaissance. Die Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae des Carlo Borromeo, in: *Recenseo – Texte zu Kunst und Philosophie*, Bd. 4 (2000), nur online: <http://recenseo.ch/artikel/artikel.php?aid=0104-hess-kickert-borromeo> (Zugriff am 28. Juni 2024).

Hess 1967a

Hess, Jacob, Le logge di Gregorio XIII nel palazzo del Vaticano: I pittori, in: *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Bd. 1, hrsg. von Jacob Hess, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1967, S. 123–128.

Hess 1967b

Hess, Jacob, Le logge di Gregorio XIII nel palazzo del Vaticano: I pittori [Abbildungen], in: *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Bd. 2, hrsg. von Jacob Hess, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1967, S. 65–74.

Hess 1967c

Hess, Jacob, Le logge di Gregorio XIII nel palazzo del Vaticano: L'architettura ed i caratteri della decorazione, in: *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Bd. 1, hrsg. von Jacob Hess, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1967, S. 117–122.

Hess 1967d

Hess, Jacob, Le logge di Gregorio XIII nel palazzo del Vaticano: L'architettura ed i caratteri della decorazione [Abbildungen], in: *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Bd. 2, hrsg. von Jacob Hess, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1967, S. 54–64.

Hiller von Gaertringen und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main) 2004

Hiller von Gaertringen, Rudolf von und Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt Main), *Italienische Gemälde im Städel 1300–1550: Toskana und Umbrien* (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 6), Mainz am Rhein: von Zabern, 2004.

Höger 1976

Höger, Annegret, *Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -altären des Trecento in Florentiner Kirchen*, Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1976 (= Phil. Diss., Universität Bonn 1976).

Holm 2004

Holm, Andrej, *Sozialwissenschaftliche Theorien zu Raum und Fläche* (UFZ-Bericht 2004,26), Leipzig: Halle: UFZ-Umweltforschungszentrum Leipzig-Halle GmbH, 2004.

Hoppe 2003

Hoppe, Stephan, *Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas, 1580–1770*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.

Howard 1987

Howard, Deborah, *Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, 2. korrigierte Aufl., New Haven [et al.]: Yale Univ. Press, 1987.

Howard 2006

Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento, hrsg. von Deborah Howard, Milano: Mondadori, 2006.

Hubel 2019

Denkmalpflege: Geschichte – Themen – Aufgaben, hrsg. von Achim Hubel, 4. Aufl., Ditzingen: Reclam 2019.

Hueck 1978

Hueck, Irene, Rez. Belting, Hans, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 41,3/4 (1978), S. 326–334.

Huetter und Golzio 1938

Huetter, Luigi und Vincenzo Golzio, *San Vitale* (Le chiese di Roma illustrate), Roma: Libreria Mantegazza, 1938

Hülsen 1927

Hülsen, Christian, *Le chiese di Roma nel medio evo: Cataloghi ed appunti*, Firenze: Olschki, 1927.

ICOMOS Deutschland et al. 2012

Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege, hrsg. vom ICOMOS Deutschland et al. (Monumenta 1), Stuttgart: Fraunhofer IRB Verlag 2012.

Illibato 1983

Illibato, Antonio, Pastorale e riforma nella visita pastorale di Francesco Carafa nella diocesi di Napoli (1542–1543), in: *Eremiti e pastori della riforma cattolica nell'Italia del '500. Atti del VII Convegno del Centro di studi Avellaniti*, Fonte Avellana: Centro di Studi Avellaniti 1983, S. 233–248.

IP IV (1909)

Italia pontificia sive repertorium privilegiorum et litterarum a Romanis pontificibus ante annum MCLXXXVIII Italiae ecclesiis, monasteriis, civitatibus singulisque personis concessorum, Bd. 4: Umbria Picenum Marsia, hrsg. von Paul Fridolin Kehr (Regesta pontificum Romanorum), Berlin: Weidmann, 1909.

Isermeyer 1950

Isermeyer, Christian Adolf, Die Capella Vasari und der Hochaltar in der Pieve von Arezzo, in: *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.6.1950*, hrsg. von Erich Meyer, Berlin: Mann, 1950, S. 137–153.

Isermeyer 1952

Isermeyer, Christian Adolf, Il Vasari e il restauro delle chiese medievali, in: *Studi Vasariani: Atti del Convegno Internazionale per il IV Centenario della prima edizione delle "Vite" del Vasari, Firenze, Palazzo Strozzi, 16–19 settembre 1950*, hrsg. vom Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Firenze: Sansoni, 1952, S. 229–236

Isermeyer 1968

Isermeyer, Christian Adolf, Le chiese del Palladio in rapporto al culto, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Bd. 10 (1968), S. 42–58.

Isermeyer 1977

Isermeyer, Christian Adolf, Le chiese del Vasari e i suoi interventi in edifici sacri medievali, in: *Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, Bd. 19 (1977), S. 281–295.

**Istituto Storico Italiano per il Medio Evo und
Unione degli Istituti di Archeologia 1967**

Repertorium fontium historiae medii aevi: Primum ab Augusto Potthast digestum, nunc cura collegii historicorum et pluribus nationibus emendatum et auctum, Bd. 2: Fontes A–B, hrsg. vom Istituto Storico Italiano per il Medio Evo und Storia e Storia dell'Arte in Roma und der Unione degli Istituti di Archeologia, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1967.

Italiani 2014

Italiani, Sabina, "In loco qui dicebatur calvarius": Sull'ipogeo dell'abbazia di San Pietro a Perugia, in: *1892–2012: Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013*, hrsg. von Giovanna

Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri 2014, S. 101–114.

Jacob 1999

Jacob, André, *Luoghi, chiese e chierici del Salento meridionale in età moderna la visita apostolica della città e della diocesi di Alessano nel 1628*, Bd. 18 (Società e religione), Galatina (LE): Congedo, 1999.

Jacobilli 1647

Jacobilli, Lodovico, *Vite de' Santi, e Beati dell'Umbria, e di quelli, i corpi de' quali riposano in essa provincia*, Bd. 1, 3 Bd.e, Foligno: Altieri, 1647.

Jacobilli 1647–1661

Jacobilli, Lodovico, *Vite de' Santi, e Beati dell'Umbria, e di quelli, i corpi de' quali riposano in essa provincia*, 3 Bd.e, Foligno: Altieri, 1647–1661.

Jacobsen 2000

Jacobsen, Werner, Organisationsformen des Sanktuariums im spätantiken und mittelalterlichen Kirchenbau: Wechselwirkungen von Altarraum und Liturgie aus kunsthistorischer Perspektive, in: *Kölnische Liturgie und ihre Geschichte. Studien zur interdisziplinären Erforschung des Gottesdienstes im Erzbistum Köln (Kongreß Köln 1998)*, hrsg. von Albert Gerhards und Andreas Odenthal (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 87), Münster: Aschendorff, 2000, S. 67–97.

Jacobsen 2002a

Jacobsen, Werner, Liturgische Kollisionen im Kirchenraum: Sugers Neubau von Saint-Denis. Voraussetzungen und Folgen, in: *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge (Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres, Lausanne/Fribourg, 24.–25. März, 14.–15. April, 14.–15. Mai 2000)*, hrsg. von Nicolas Bock [et al.] (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Roma: Viella, 2002, S. 191–221.

Jacobsen 2002b

Jacobsen, Werner, Zur liturgischen Einbindung der Rotunde der Valois in Saint-Denis, in: *Westfalen und Italien. Festschrift für Karl*

Noehles, hrsg. von Udo Grote, Petersberg: Imhof, 2002, S. 346–357.

Jacobsen 2008

Jacobsen, Werner, Il problema dell'utilizzazione: l'architettura altomedievale e la liturgia nei conventi monastici, in: *Monasteri in Europa occidentale (secoli VIII–XI): topografia e strutture (Kongr. Castel San Vincenzo, 23.–26.9.2004)*, hrsg. von Flavia De Rubeis und Federico Marazzi, Roma: Viella, 2008, S. 309–319.

Jacobsen 2010a

Jacobsen, Werner, Orte der Liturgie. Dom und Michaeliskirche zu Hildesheim, in: *Schätze im Himmel – Bücher auf Erden. Mittelalterliche Handschriften aus Hildesheim [Kat. Ausst. Wolfenbüttel 2010]*, hrsg. von Monika E. Müller, Wolfenbüttel, 2010, S. 41–54.

Jacobsen 2010b

Jacobsen, Werner, Probleme und Chancen der Liber-Ordinarius-Forschung für die Bau- und Kunstgeschichte: Methodische Vorüberlegungen zu einem neuen Forschungsgebiet, in: *Heilige – Liturgie – Raum*, hrsg. von Dieter R. Bauer [et al.] (Beiträge zur Hagio-graphie 8), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010, S. 175–182.

Jacobus und Giotto 2008

Jacobus, Laura und Giotto, *Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture & Experience*, London [et al.]: Harvey Miller, 2008.

Janson 1957

Janson, Horst Woldemar, *The Sculpture of Donatello*, 2 Bd.e, Princeton: Princeton University Press, 1957.

Jedin 1945

Jedin, Hubert, Das Konzil von Trient und die Reform der liturgischen Bücher, in: *Ephemerides Liturgicae*, Bd. 59 (1945), S. 3–38.

Jedin 1946

Jedin, Hubert, *Katholische Reformation oder Gegen-reformation? Ein Versuch zur Klärung der*

Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil, Luzern: Stocker, 1946.

Jedin I 1949 (21951), II 1957 (21978), III 1970, IV,1 und IV,2 1975

Jedin, Hubert, *Geschichte des Konzils von Trient*, 4 Bd.e, Freiburg [et al.]: Herder, I 1949 (21951), II 1957 (21978), III 1970, IV,1 und IV,2 1975.

Jobst 2006

Jobst, Christoph, Liturgia e culto dell'Eucaristia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento, in: *Lo spazio e il culto: Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo [Atti delle giornate di studio, 27–28 marzo 2003]*, hrsg. von Jörg Stabenow und dem Kunsthistorischen Institut, Florenz (Kunsthistorisches Institut Florenz: Studi e ricerche 1), Venezia: Marsilio 2006, S. 91–126.

Johlen [2000]

Johlen, Beate, *Die Auswirkungen der Gegenreformation auf den Sakralbau des 17. Jahrhunderts: Reform und Tradition am Beispiel des Wiederaufbaues der ehemaligen Benediktiner-abteikirche Corvey, Westfalen im Jahre 1667* (Phil. Diss., Rheinische Friedrich-Willhelms-Universität Bonn, 2000).

Jones 1993

Jones, Pamela M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art patronage and reform in seventeenth-century Milan*, Cambridge [et al.]: Cambridge Univ. Press, 1993.

Jullian 1961

Jullian, René, Le retable de l'ascension par Pérugin au Musée des Beaux-Arts de Lyon, in: *Bulletin des musées et monuments Lyonnais*, Bd. 10 (1961), S. 57–80.

Jung 2000

Jung, Jacqueline Elaine, Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches, in: *The Art Bulletin*, Bd. 82,4 (2000), S. 622–657.

Jung 2006

Jung, Jacqueline Elaine, *Seeing Through Screens: The Gothic Choir Enclosure as Frame*, in: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, hrsg. von Sharon E. J. Gerstel, Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Libr. and Coll., 2006, S. 184–213.

Jungmann SJ 1962

Jungmann SJ, Josef Andreas, *Missarum Sollemnia: Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bde., 5., verb. Aufl., Wien [et al.]: Herder, 1962.

Junyent 1932

Junyent, Eduard, *Il titolo di San Clemente in Roma*, Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana (= Phil. Diss., 1932).

Kappel 1996

Kappel, Kai, *S. Nicola in Bari und seine architektonische Nachfolge: Ein Bautypus des 11.–17. Jahrhunderts in Unteritalien und Dalmatien* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 13), Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1996

Kauffmann 1987

Kauffmann, Georg, *Emilia-Romagna, Marken, Umbrien: Baudenkmäler und Museen* (Reclams Kunstführer: Italien 4), 3. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1987.

Kauffmann und Andreae 1984

Kauffmann, Georg und Bernard Andreae, *Toskana (ohne Florenz): Kunstdenkmäler und Museen* (Reclams Kunstführer: Italien 3,2), Stuttgart: Reclam, 1984.

Kehr 1898

Kehr, Paul Fridolin, *Papsturkunden in Umbrien. Bericht über die Reise der Herren M. Klinkenborg und L. Schiaparelli*. Göttingen 1899, in: *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse* (1898), S. 349–396.

Kehr 1977

Kehr, Paul Fridolin, *Papsturkunden in Italien: Reiseberichte zur Italia Pontificia*, Bd. 1: 1896–1899, Vatikanstadt: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977.

Kemp 1985

Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. von Wolfgang Kemp (DuMont-Taschenbücher 169), Köln: DuMont, 1985.

Kempers 1992

Kempers, Bram, *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, London [et al.]: Penguin, 1992.

Kempers und de Blaauw 1987

Kempers, Bram und Sible de Blaauw, Jacopo Stefaneschi, Patron and Liturgist: A New Hypothesis Regarding the Date, Iconography, Authorship and Function of his Altarpiece for Old Saint Peter's, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Bd. 47 (1987), S. 83–114.

Kennedy 1944

Kennedy, Vincent Lorne, The Moment of Consecration and the Elevation of the Host, in: *Mediaeval Studies*, Bd. 6 (1944), S. 121–150.

Kilian 1997

Kilian, Barbara, *S. Giustina in Padua: Benediktinische Sakralarchitektur zwischen Tradition und Anspruch* (Europäische Hochschulschriften 28), Frankfurt am Main [et al.]: Lang, 1997 (= Phil. Diss., Heidelberg 1996).

Kirchner-Doberer 1946

Kirchner-Doberer, Erika, *Die deutschen Lettner bis 1300*, Linz, 1946.

Kleefisch-Jobst 1988

Kleefisch-Jobst, Ursula, Die Errichtung der Grabmaler für Leo X. und Clemens VII. und die Projekte für die Neugestaltung der Hauptchorkapelle von S. Maria sopra Minerva, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 51,4 (1988), S. 524–541.

Klein 2011

Klein, Almuth, *Funktion und Nutzung der Krypta im Mittelalter: Heiligsprechung und Heiligenverehrung am Beispiel Italien*, Wiesbaden: Reichert 2011 (=Phil. Diss., Universität Basel, 2008 unter dem Titel „Santo Subito! Die Promotion der Heiligen in den Krypten des 11. Jahrhunderts in Italien“).

Klein und Mackenthun 2003

Das Meer als kulturelle Kontaktzone. Räume, Reisen, Repräsentationen, hrsg. von Bernhard Klein und Gesa Mackenthun, Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2003.

Kliemann, et al. 2004

Kliemann, Julian [et al.], *Wandmalerei in Italien: Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus. 1510 – 1600*, München: Hirmer, 2004.

Klößener und Kranemann 2002

Klößener, Martin und Benedikt Kranemann, *Liturgiereformen: Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes*, Bd. 2: Liturgiereformen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Münster: Aschendorff, 2002.

Klotz 1970

Klotz, Heinrich, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Berlin: Mann, 1970 (= Habilitationsschrift, Universität Göttingen, 1968).

Kopp 2011

Kopp, Stefan, *Der liturgische Raum in der westlichen Tradition: Fragen und Standpunkte am Beginn des 21. Jahrhunderts* (Ästhetik – Theologie – Liturgik 54), Wien [et al.]: Lit, 2011.

Kranemann 1993

Kranemann, Benedikt, Liturgische Bücher als schriftliche Zeugnisse der Liturgiegeschichte: Entstehung, Typologie, Funktion, in: *Imagination des Unsichtbaren: 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster*, Bd. 1, hrsg. von Rainer Brandl, Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe [et al.], 1993, S. 147–166.

Krönig 1938

Krönig, Wolfgang, Hallenkirchen in Mittelitalien, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 2 (1938), S. 1–139.

Kroos 1974/75

Kroos, Renate, Ordinarien als Quellen zur mittelalterlichen Kunst, in: *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin: Sitzungsberichte, N. F.*, Bd. 23 (1974/75), S. 5–10.

Kroos 1976

Kroos, Renate, Liturgische Quellen zum Bamberger Dom, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 39, 2/3 (1976), S. 105–146.

Kroos 1979/80

Kroos, Renate, Liturgische Quellen zum Kölner Domchor, in: *Kölner Domblatt*, Bd. 44/45 (1979/80), S. 35–202.

Krüger 1998

Krüger, Klaus, Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst, in: *Die Repräsentation der Gruppen: Texte – Bilder – Objekte*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998, S. 127–186.

Krüger 2003

Krüger, Klaus, Medium and Imagination: Aesthetic Aspects of Trecento Panel Painting, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, hrsg. von Victor M. Schmidt (Studies in the History of Art 61), Washington: National Gallery of Art, 2003, S. 56–81.

Kuhn-Forte und Buchowiecki [Begründer] 1974

Kuhn-Forte, Brigitte und Walther Buchowiecki [Begründer], *Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 4: Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Teodoro bis SS. Vito, Modesto e Crescenzia. Die Kirchen von Trastevere, Wien: Hollinek, 1974.

Kummer 1987

Kummer, Stefan, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500–1600)* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 6), Tübingen: Wasmuth, 1987 (= Habilitationsschrift, Universität Tübingen, 1984).

Kummer 1993

Kummer, Stefan, „Doceant Episcopi“ Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 56,4 (1993), S. 508–533.

Kupferschmied 1995

Kupferschmied, Thomas Johannes, *Stucco finto oder der Maler als „Stukkator“: Der fingierte Stuck von Egid Schor bis zu Januarius Zick: der fingierte Stuck als Leitform der barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol* (Europäische Hochschulschriften 223), Frankfurt am Main [et al.]: Lang, 1995.

Kutzner 2009

Kutzner, Hans-Jürgen, *Liturgie als Performance?: Überlegungen zu einer künstlerischen Annäherung* (Ästhetik – Theologie – Liturgik 46), Münster: Lit Verlag, 2009.

Lamioni 1995

Lamioni, Simona, La situazione della Chiesa fiorentina nella visita apostolica del vescovo Alfonso Binarini (1575–1575), in: *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*, Bd. 3: Firenze, hrsg. von Luigi Borgia [et al.] (Attraverso la storia 1), Lecce: Conte, 1995, S. 977–988.

Lang 1987

Lang, Peter Thaddäus, Die Kirchenvisitationsakten des 16. Jh. und ihr Quellenwert, in: *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte*, Bd. 6 (1987), S. 133–153.

Lang 1997

Lang, Peter Thaddäus, Die Erforschung der frühneuzeitlichen Kirchenvisitationen. Neuere Veröffentlichungen in Deutschland, in: *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte*, Bd. 16 (1997), S. 185–193.

Lang 2010

Lang, Uwe Michael, *Conversi ad Dominum: Zu Geschichte und Theologie der christlichen Gebetsrichtung* (Neue Kriterien 5), 5., überarb. Aufl., Einsiedeln: Johannes-Verlag, 2010.

Leali 1975

Leali, Giuliana, Visite pastorali di Gian Matteo Giberti nella zona bresciana (1524–1543), in: *Brixia sacra*, N. S., Bd. 10 (1975), S. 169–186.

Leccisotti 1939

Congregationis S. Iustinae de Padua O. S. B. Ordinationes Capitulum Generalium. Parte I. (1424–1474), Bd. 1, hrsg. von Tommaso Leccisotti (Miscellanea cassinese a cura dei monaci di Montecassino 16), Montecassino: Badia di Montecassino, 1939.

Leccisotti 1944

Leccisotti, Tommaso, La congregazione benedettina di S. Giustina e la riforma della chiesa al secolo XV, in: *Archivio della R. Deputazione romana di storia patria*, Bd. 67 (1944), S. 451–469.

Leccisotti 1948

Leccisotti, Tommaso, Sull'organizzazione della congregazione „De Unitate“, in: *Benedictina*, Bd. 2 (1948), S. 237–243.

Leccisotti 1969

Leccisotti, Tommaso, Per la storia della Congregazione Cassinese: Marginalia, in: *Benedictina*, Bd. 16 (1969), S. 136–143.

Leccisotti 1970

Congregationis S. Iustinae de Padua O. S. B. Ordinationes Capitulum Generalium. Parte II. (1475–1504), Bd. 2, hrsg. von Tommaso Leccisotti (Miscellanea cassinese a cura dei monaci di Montecassino 35), Montecassino: [Badia di Montecassino], 1970.

Leccisotti und Tabarelli 1956

Le carte dell'archivio di S. Pietro di Perugia, hrsg. von Tommaso Leccisotti, Costanzo Tabarelli und dem Comitato per lo Studio e la Pubblicazione dei Documenti dell'Archivio dell'Abba-

zia di S. Pietro di Perugia, 2 Bd.e, Mailand: Giuffrè 1956.

Leesberg, et al. 1999

Leesberg, Marjolein, Huigen Leeftang und Carel Mander, *Karel van Mander* (The New Holstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts), Rotterdam: Sound & Vision, 1999.

Leinweber 2000

Leinweber, Luise, *Bologna nach dem Tridentinum: Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung, das Beispiel San Giacomo Maggiore* (Studien zur Kunstgeschichte 136), Hildesheim [et al.]: Olms, 2000 (= Phil. Diss., Freie Universität Berlin, 1998).

Leonardi und Priarone 2011

Leonardi, Andrea und Margherita Priarone, L'architecture illusionniste et la sculpture feinte dans les grands décors génois du XVII^e eau XVIII^e siècle, in: *Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken*, hrsg. von Matthias Bleyl, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 153–164.

Leonardi 1986

Leonardi, Corrado, La relazione della visita apostolica del vescovo Gerolamo Ragazzoni al nullius dioecesis di Sestin, in: *Studi montefeltrani*, Bd. 13 (1986), S. 51–81.

Leonardi 1987

Leonardi, Corrado, La relazione della visita apostolica del vescovo Gerolamo Ragazzoni al nullius dioecesis di monastero: 1574, in: *Studi montefeltrani*, Bd. 14 (1987), S. 89–111.

Léri 1989

Léri, Jean-Marc, Le Louvre du palais royal au musée national, in: *Patrimoine parisien: 1789–1799. Destructions, créations, mutations*, hrsg. von Alfred Fierro, Paris, 1989, S. 96–101.

Lewine 1960

Lewine, Milton Joseph, *The Roman Church Interior, 1527–1580*, Ann Arbor, Michigan: Xerox University Microfilms 1960 (= Phil. Diss., Columbia University, New York, 1960).

Lewine 1967

Lewine, Milton Joseph, Roman Architectural Practice during Michelangelo's Maturity, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964)*, Bd. II: Michelangelo, hrsg. von Florens Deuchler, Berlin: Mann, 1967, S. 20–26.

Ligresti [s. a.]

Ligresti, Antonio M., La legislazione italiana agli alberi del Novecento, in: Academia di belle arti di Catania, Comunicazione e valorizzazione del patriomonio artistico, dispensa di Legislazione dei beni culturali, nur online: https://www.accademiadcatania.com/admin/docenti/file/Antonio_Maria_Ligresti/4m2c_Dispensa%20Triennio%20Legislazione%201900-1910.pdf (Zugriff am 6. November 2021), [s. l.]: [s. d. e.], [s. a.].

Lisner 1995

Lisner, Margit, Giotto und die Aufträge des Cardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, 2: Der Stefaneschi-Altar; Giotto und seine Werkstatt in Rom; Das Altarwerk und der verlorene Christuszyklus in der Petersapsis, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 30 (1995), S. 59–133.

Lisner 1960

Lisner, Margrit, Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 9,3/4 (1960), S. 159–206.

Locher 1994

Locher, Hubert, *Raffael und das Altarbild der Renaissance: Die „Pala Baglioni“ als Kunstwerk im sakralen Kontext* (Acta humaniora), Berlin: Akad.-Verl., 1994 (= Phil. Diss., Universität Bern, 1992).

Lohse 2012

Lohse, Tillmann, Stand und Perspektiven der *Liber ordinarius*-Forschung, in: *Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften: Forschungen zum Liber ordinarius*, hrsg. von Klaus Gereon Beuckers

(Essener Forschungen zum Frauenstift 10),
Essen: Klartext Verlag, 2012, S. 215–255.

Lomazzo 1584

Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte de la pittura [...] Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la Theorica, & la pratica d'essa pittura.*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.

Lombardi und Molinari 1981

Lombardi, Roberto und Franco Molinari, *La visita apostolica di S. Carlo alla Parrocchia di S. Lorenzo in Brescia. Con appendice metodologica di Franco Molinari*, Brescia: „Brixia Sacra“ [et al.], 1981.

Londei, et al. 1995

Ut bene regantur: La visita di mons. Innocenzo Malvasia alle comunità dell'Umbria (1587) Perugia, Todi, Assisi, hrsg. von Luigi Londei und Giovanna Gubbini, ikonographische Recherche durch Anna Angelica, Fabiani, Perugia: Volumnia Ed., 1995.

Longhi 1943

Longhi, Roberto, Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia, in: *Proporzioni*, Bd. 1 (1943), S. 5–63.

Longhi 1973

Longhi, Roberto, La pittura umbra della prima metà del Trecento: Lezioni di Roberto Longhi nell'anno accademico 1953–1954 attraverso le dispense redatte da Mina Gregori, in: *Paragone*, Bd. 24 (1973), S. 3–44.

Lonzini, et al. 2011

Lonzini, Silvia, Mara Moriconi und Stefania Maroni [Coordinamento scientifico], *L'Archivio storico dell'Abbazia di San Pietro di Perugia 1002–1934*, Perugia, 2011.

Lonzini, et al. 2014

Lonzini, Silvia, Mara Moriconi und Stefania Maroni [Coordinamento scientifico], *L'Archivio storico dell'Abbazia di San Pietro di Perugia (1002–1934)*, hrsg. von der Soprintendenza Archivistica per l'Umbria und der Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia,

Perugia: Soprintendenza archivistica per l'Umbria, 2014.

Lora 1980

Lora, Chantal, Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti, in: *Restauro*, Bd. 9,47/49 (1980), S. 3–29.

Lorenz 1976

Lorenz, Hellmut, Zur Architektur L. B. Albertis: Die Kirchenfassaden, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 29 (1976), S. 65–100.

Lorenzetti und Vianello 2002

Lorenzetti, Giulio und Nereo Vianello, *Venezia e il suo estuario: Guida storico-artistica*, Padua: Erredici, 2002.

Lorenzoni 1997

Lorenzoni, Giovanni, Santa Maria in Vanzo, chiesa dei canonici secolari di San Giorgio in Alga, in: *Il Seminario di Gregorio Barbarigo: Trecento anni di arte, cultura e fede*, hrsg. von Pierantonio Gios, Padova, 1997, S. 29–38.

Löw 2009

Löw, Martina, *Raumsoziologie* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1506), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Lui 2003

Lui, Andrea, La visita pastorale ad Asola del 1541: Documenti inediti su mons. Annibale Grisonio, in: *Brixia sacra 3. Ser.*, Bd. 8 (2003), S. 219–233.

Luongo 2000

Erudizione e devozione: Le raccolte di vite di santi in età e contemporanea, hrsg. Von Gennaro Luongo (Sacro / santo 4), Roma: Viella, 2000.

Lutz und Kohler 2002

Lutz, Heinrich und Alfred Kohler, *Reformation und Gegenreformation* (Oldenbourg Grundriß der Geschichte 10), 5., durchges. und erg. Aufl., München: Oldenbourg, 2002.

Macé de Lépinay 1976

Macé de Lépinay, François, Archaïsme et purisme au XVII^e siècle, in: *Revue de l'art*, Bd. 31 (1976), S. 38–56.

Macé de Lépinay 1990

Giovan. Battista Salvi "Il Sassoferrato", hrsg. von François Macé de Lépinay, Milano: Silvana Editoriale [et al.], 1990.

Macho 2002

Macho, Thomas, Stammbäume, Freiheitsbäume und Geniereligion. Anmerkungen zur Geschichte genealogischer Systeme, in: *Genealogie und Genetik. Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte*, hrsg. von Sigrid Weigel, Berlin: Akademie-Verlag, 2002, S. 15–43.

Madonna, et al. 1993

Roma di Sisto V: Le arti e la cultura, hrsg. von Maria Luisa Madonna, dem Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Quarto Centenario del Sommo Pontificato di Sisto Quinto und dem Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma, Roma: Ed. De Luca, 1993.

Magherini Graziani 1905

Magherini Graziani, Giovanni, *Storia di Città di Castello*, Bd. 2, Città di Castello: Tipografia della casa editrice S. Lapi, 1905.

Magionami 2006

Magionami, Leonardo, *I manoscritti del capitolo di San Lorenzo di Perugia* (Quaderni CISLAB 2), Roma: Jouvence, 2006.

Magistretti 1894

Magistretti, Marcus, *Beroldus sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis Kalendarium et Ordines saec. XII ex codice Ambrosiano edidit et annotavit*, Mediolani: Boniardi-Pogliani, 1894 (ND Farnborough 1968).

Magnuson 1982

Magnuson, Torgil, *Rome in the Age of Bernini*, Bd. 1: From the Election of Sixtus V to the Death of Urban VIII, Stockholm [et al.]: Almqvist & Wiksell [et al.], 1982.

De Maio, et al. 1985

Baronio e l'arte: Atti del Convegno internazionale di studi; Sora, 10–13 ottobre 1984, hrsg. von Romeo De Maio [et al.] (Fonti e studi baroniani 2), Sora: Centro di Studi Sorani „Vincenzo Patriarca“, 1985.

Makrykostas 1993

Makrykostas, Haris K., *Antonio Vassilacchi Called Aliense 1556–1629: A Melian Painter in Venice*, Athen, Melos: Silver & Baryte Ores Mining Company, 1993.

Makrykostas 2008

Makrykostas, Haris K., *Antonio Vassilacchi Aliense 1556 – 1629: A Greek Painter in Italy*, 2. Aufl., Athen: Kyriacopoulos, 2008.

Malvasia 1678

Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina pittrice*, Bd. 2, Bologna: Barbieri, 1678.

Manari 1864a

Manari, Luigi, Cenno storico ed artistico della Basilica di S. Pietro in Perugia [Capitolo I], in: *L'Apologetico*, Bd. 1 (1864a), S. 450–464.

Manari 1864b

Manari, Luigi, Cenno storico ed artistico della Basilica di S. Pietro in Perugia [Capitolo II], in: *L'Apologetico*, Bd. 1 (1864), S. 546–561.

Manari 1865a

Manari, Luigi, Cenno storico ed artistico della Basilica di S. Pietro in Perugia [Capitolo III / "Vol. III"], in: *L'Apologetico*, Bd. 2 (1865), S. 52–63.

Manari 1865b

Manari, Luigi, Documenti e note ai cenni storico-artistici della basilica di S. Pietro di Perugia, in: *L'Apologetico*, Bd. 2 (1865), S. 155–175, 249–262, 361–380, 440–468, 528–561.

Manari 1866

Manari, Luigi, Documenti e note ai cenni storico-artistici della basilica di S. Pietro di Perugia, in: *L'Apologetico*, Bd. 3 (1866), S. 53–68, 160–178, 254–277.

Mancini 1838

Mancini, Giulio, *Castrum Felicitatis*, Roma: Boulanger, 1838.

Mancini 1982

Mancini, Francesco Federico, Aggiunte a Pietro Montanini, in: *Antichità viva*, Bd. 21,1 (1982), S. 23–29.

Mancini 1983

Mancini, Francesco Federico, Un documento per Federico Barocci e la cappella Coli-Pontani in Santa Maria degli Angeli, in: *Esercizi*, Bd. 6 (1983), S. 18–47.

Mancini 1992a

Mancini, Francesco Federico, *Benedetto Bonfigli l'opera completa* (La pittura in Italia), Perugia: Electa, 1992.

Mancini 1992b

Mancini, Francesco Federico, La decorazione manieristica della cattedrale, in: *Una città e la sua cattedrale: Il duomo di Perugia: Atti del convegno di studio, Perugia, 26 – 29 settembre 1988*, hrsg. von Maria Luisa Cianini Pierotti und dem Capitolo della Cattedrale di S. Lorenzo (Perugia), Perugia: Ed. Chiesa S. Severo a Porta Sole, 1992, S. 495–520.

Mancini 1994

Mancini, Francesco Federico, Benedetto Bonfigli. Decorazione della cappella dei Priori, in: *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria studi e restauri*, hrsg. von Caterina Bon Valsassina, Vittoria Garibaldi und der Galleria Nazionale dell'Umbria (Perugia), Firenze: Arnaud, 1994, S. 185–198.

Mancini und Natali 2013

Mancini, Francesco Federico und Antonio Natali, *Perugino e Raffaello: Modelli nobili per Sassoferrato a Perugia [Kat. Ausst. Nobile Collegio del Cambio, Perugia, 22. Juni – 20. Oktober 2023]*, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 2013.

Mandel 1994

Mandel, Corinne, *Sixtus V and the Lateran Palace*, Roma: Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1994.

Mansi 1778

Mansi, Giovanni Domenico, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Bd. 22: Ab anno 1166 usque ad ann. 1225, Arnheim: Welter, 1778 (ND Graz: Akademische Verlagsanstalt, 1961).

Manuali 2003

Manuali, Giovanni, Tesori d'arte nell'Abazia, in: *La Basilica di San Pietro in Perugia intorno all'anno 1591*, hrsg. von Franco Mezzanotte (Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, Arte e Architettura: Studi e restauri 2), Perugia: Ali&No 2003, S. 60–95.

Marcacci Marinelli 1965

Marcacci Marinelli, Olga, *Le confraternite di Perugia dalle origini al sec. XIX*, Perugia: Edizioni „Grafica“, 1965.

Marani, et al. 1977

San Francesco al Prato dall'abbandono al ripristino, hrsg. von Giuseppe Marani, Luigi Marioli und dem Comitato per la Rinascita del Tempio di San Francesco al Prato, Perugia: Porziuncola, 1977.

Marcelli 2004

Marcelli, Fabio, Pietro Vannucci detto Perugino: I.44 Pala di San Pietro, in: *Perugino, il divin pittore [Manifestazioni in onore di Pietro Vannucci detto Perugino; Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio 2004 – 18 luglio 2004]*, hrsg. von Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini und der Galleria Nazionale dell'Umbria (Perugia), Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 2004, S. 258–265.

Marcora 1985

Marcora, Carlo, Trattati d'arte sacra al tempo del Baronio, in: *Baronio e l'arte: Atti del Convegno internazionale di studi; Sora, 10–13 ottobre 1984*, hrsg. von Romeo De Maio [et al.] (Fonti e studi baroniani 2), Sora: Centro di Studi Sorani “Vincenzo Patriarca”, 1985, S. 189–244.

Marenghi 1915

Marenghi, Ernesto, Quattro secoli di contabilità domestico-patrimoniale nel monastero di S. Pietro in Perugia, in: *Rivista Italiana di Ragioneria*, Bd. 8 (1915), S. 318–322, 375–378, 419–322, 455–358, 558–560.

Marengi 1916

Marengi, Ernesto, Quattro secoli di contabilità domestico-patrimoniale nel monastero di S. Pietro in Perugia, in: *Rivista Italiana di Ragioneria*, Bd. 9 (1916), S. 13–16, 58–60.

Margarini 1650a

Bvllarium Casinense sev Constitutiones summorvm Pontificum, Imperatorum, Regum, Principum & Decreta sacrarum Congregationum pro Congregatione Casinensi Ceterisque Regularibus cum eodem directè vel indirectè participantibus, Bd. 1: Complectens Priuilegia, Libertates, Immunitates, Exemptiones, Prerogatiuas, & Onera, Ex eiusdem Congregationis Archiuis plerumque selecta, hrsg. von Cornelio Margarini, Venezia: Ferretti, 1650.

Margarini 1650b

Bvllarium Casinense sev Constitvtiones summorvm Pontificum, Imperatorum, Regum, Principum, Decreta sacrarum Congregationum, Decisiones Sac. Rotae Romanae, aliorumq; Tribunalis Sententiae pro Congregatione Casinensi, Caeterisque Regularibus cum àdem directè, vel indirectè participantibus, Bd. 2: Priuilegia, Donationes, Vniones, Libertates, Exemptiones, Prerogatiuas, & Onera, ex eiusdem Congregationis Archiuijs plerumquè selecta, hrsg. von Cornelio Margarini, Todi: Vincenzo Galassi, 1650.

Marioli und Gurrieri 1977

San Francesco al Prato: Dall'abbandono al ripristino, hrsg. von Luigi Marioli und Ottorino Gurrieri, Perugia: Comitato per la rinascita del Tempio di San Francesco al Prato 1977.

Mariotti 1892

Mariotti, Filippo, *La legislazione delle belle arti*, Roma: Unione Cooperativa Ed., 1892.

Mariotti-Puerini 1981

Mariotti-Puerini, Amelia, Aspetti iconografici della decorazione di San Pietro a Perugia, in: *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento (Atti del XII convegno di studi umbri, Gubbio, Gualdo Tadino, 30 novembre – 2 dicembre 1979)*, hrsg. von Bianca Brumana und

Francesco Federico Mancini, Perugia, 1981, S. 301–326.

Mariotti 1775

Mariotti, Annibale, *Lettera scritta al Sig. Ab. N. N. Romano per ragguagliarlo della Chiesa di S. Ercolano di Perugia (1775)*, Firenze: Allegrini 1775.

Mariotti 1787

Mariotti, Annibale, *De'Perugini Auditori della Sacra Rota Romana: Memorie storiche*, Perugia: Baduel, 1787.

Mariotti 1788

Mariotti, Annibale, *Lettere pittoriche Perugine o sia ragguaglio di alcune memorie istoriche risguardanti le arti del disegno in Perugia al Baldassarre Orsini pittore e architetto Perugino*, Perugia: Badueliane, 1788.

Mariotti 1806

Mariotti, Annibale, *Saggio di memorie istoriche civili ed ecclesiastiche della città di Perugia e suo contado: Opera postuma*, Bd. 1.3: *Che contiene i viaggi fatti in Perugia da XXVII. Pontefici dall'anno 749. al 1805.*, Perugia: Baduel, 1806.

Martelli 1957

Martelli, Gisberto, L'abbaziale di S. Felice di Giano e un gruppo di chiese romaniche intorno a Spoleto, in: *Palladio N. S.*, Bd. 7 (1957), S. 74–86.

Martelli 1965a

Martelli, Gisberto, Attività delle soprintendenze: Perugia, Basilica di S. Pietro, in: *Bollettino d'arte*, Bd. 5,50 (1965), S. 136 f.

Martelli 1965b

Martelli, Gisberto, Attività delle soprintendenze: Spoleto (Perugia), chiesa di S. Paolo "inter vineas", in: *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, Bd. 50 (1965), S. 139 f.

Martelli 1966a

Martelli, Gisberto, Costruzioni benedettine in Umbria, in: *Fede e Arte*, Bd. 2 (1966), S. 177–199.

Martelli 1966b

Martelli, Gisberto, Le più antiche cripte dell'Umbria, in: *Aspetti dell'Umbria dall'inizio del secolo VIII alla fine del secolo XI: Atti del III Convegno di studi umbri, Gubbio, 23 – 27 maggio 1965*, hrsg. von Francesco A. Ugolini [et al.], Gubbio: Centro di Studi Umbri, 1966, S. 323–353.

Martelli 1966c

Martelli, Gisberto, Il restauro della chiese di San Paolo "inter vineas", in: *Spoletium*, Bd. 10 (1966), S. 3–12.

Martelli 1967–68

Martelli, Gisberto, L'architettura nella basilica e nel monastero di S. Pietro in Perugia, in: *Convegno storico per il millennio dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia 1966, Perugia* (Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria, Bd. 64,2), Città di Castello: Arti Grafiche 1967–68, S. 107–121.

Martelli 1972

Martelli, Gisberto, Una delle chiese più antiche dell'Umbria meridionale: Santa Maria di Otricoli, in: *Atti del XIV Congresso di storia dell'architettura: Contributi alla storia dell'architettura, restauro di monumenti e difesa di centri storici, Brescia, Mantova, Cremona, 12 – 19 settembre 1965*, hrsg. vom 14° Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, 1965, Brescia und dem Centro di Studi di Storia dell'Architettura (Roma), Roma: [s. d. e.], 1972, S. 199–215.

Masetti Zannini 1974

Masetti Zannini, Antonio, Le visite pastorali dei vescovi bresciani dopo il concilio di Trento, in: *Brixia sacra, N. S.*, Bd. 9 (1974), S. 134–141.

Masetti Zannini 1982

Masetti Zannini, Antonio, Visita Pastorale del vescovo Domenico Bollani alle parrocchie della città, in: *Brixia sacra, N. S.*, Bd. 17 (1982), S. 68–77.

Masi 2020

Masi, Alessandro, *Per una storia dei beni culturali dal Medioevo agli anni Duemila: In Italia e nei principali paesi europei* (Polline, 53), Venosa (Pz): Osanna edizioni, 2020.

Mathews 1962

Mathews, Thomas F., An Early Roman Chancel Arrangement and its Liturgical Uses, in: *Revista di archeologia cristiana*, Bd. 38 (1962), S. 73–95.

Matile 1996

Matile, Michael, "Quadri laterali" ovvero conseguenze di una collocazione ingrata: Sui dipinti di storie sacre nell'opera di Jacopo Tintoretto, in: *Venezia Cinquecento* (1996), S. 151–206.

Matile 1997

Matile, Michael, „Quadri laterali“ im sakralen Kontext: Studien und Materialien zur Historienmalerei in venezianischen Kirchen und Kapellen des Cinquecento (Akádemos. Forschung Quellen Materialien 2), München: Scaneg, 1997 (= Phil. Diss., Universität Bern, 1996).

Mayer-Himmelheber 1984

Mayer-Himmelheber, Susanne, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum: Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen* (Tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte 11), München: Tuduv-Verl.-Ges., 1984.

Mazzone 1985

Mazzone, Umberto, *Le visite pastorali analisi di una fonte* (Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento: Quaderno 18), Bologna: Soc. Ed. Il Mulino, 1985.

Mazzotti 1956

Mazzotti, Mario, La cripta di S. Apollinare in Classe, in: *Rivista di archeologia cristiana*, Bd. 32 (1956), S. 201–218.

McLaughlin 1935

McLaughlin, Terence Patrick, *Le très ancien droit monastique de l'occident: Étude sur le développ-*

ement général du monachisme et ses rapports avec l'église séculière et le monde laïque de Saint Benoit de Nursie à Saint Benoit d'Aniane (Archives de la France monastique 38), Poitiers [et al.]: Renault [et al.], 1935 (= Phil. Diss., Universität Straßburg).

Meadows-Rogers 1996

Meadows-Rogers, Robert D., *The Vatican Logge and Their Culminating Decorations Under Pius IV and Gregory XIII: Decorative Innovation and Urban Planning Before Sixtus V* (Phil. Diss., Univ. of North Carolina 1996).

Ménard und Henri 1629

Ménard, Hugo und Henri, *Martyrologium Sanctorum Ordinis Divi Benedicti: Duobus observationum libris illustratum. In quibus continentur multorum Sanctorum vitae nunquam hactenus editae; & praeclara alia antiquitatis monumenta*, Paris: Germont, 1629.

Mencarelli Jorio 1996

Mencarelli Jorio, Rosaria, Gli affreschi della cappella dei Priori, in: *Un pittore e la sua città: Benedetto Bonfigli e Perugia* [Kat. Ausst. Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, 8. Dezember 1996 – 4. Mai 1997], hrsg. von Vittoria Garibaldi, Milano: Electa, 1996, S. 71–85.

Menchetelli 2014

Menchetelli, Valeria, La basilica di San Pietro nell'iconografia storica: Da *landmark* territoriale a veicolo comunicativo, in: *1892–2012: Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013*, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri 2014, S. 255–268.

Menchetelli und Cotana 2023

Menchetelli, Valeria und Francesco Cotana, "Certificati architettonici adornamenti": Ipotesi ricostruttiva della macchina d'altare di San Pietro, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia* [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar

2024], hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 102–113.

Mengarelli 2023

Mengarelli, Giacomo, [Catalogo:] Il profeta David. Il Profeta Isaia, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia* [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024], hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 226 f.

Meniconi [16. Jh.] ed. Mori Paciullo 1995

Meniconi, Cesare, [Memorie] [16. Jh.], hrsg. von Anna Mori Paciullo, in: *Memorie di Perugia di Cesare Meniconi* (Ricerca scient.-Univ. stranieri Perugia), Perugia: Guerra, 1995.

Mérel-Brandenburg 2012

Mérel-Brandenburg, Anne-Bénédicte, Aménagements liturgiques au cours de l'Antiquité tardive (IV^e–VII^e siècle), in: *La place du chœur: Architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes (Actes du colloque de l'EPHE, Institut National d'Histoire de l'Art, les 10 et 11 décembre 2007)*, hrsg. von Sabine Frommel [et al.] (Itinéraires percorsi 1), Paris [et al.]: Picard [et al.], 2012, S. 33–43.

Merz 2008

Merz, Jörg Martin, Le Sante Vergini Romane, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 57 (2008), S. 133–164.

Meßner 2009

Meßner, Reinhard, *Einführung in die Liturgiewissenschaft* (UTB für Wissenschaft / UTB 2173), 2., überarb. Aufl., Stuttgart: UTB [u. a.], 2009.

Metelli 2002

Metelli, F., Verso una biografia critica di Ludovico Jacobilli. Fortuna e declino del casato, in: *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, Bd. 99,1 (2002), S. 185–290.

Metz 1992

Metz, Fabio, L'arredo in metallo delle chiese della diocesi di Concordia: Rilevamenti e note dagli Atti della visita apostolica di Cesare de Nores (1584), in: *Ori e tesori d'Europa: Mille*

anni dioreficeria nel Friuli-Venezia Giulia, hrsg. von Giuseppe Bergamini und Paolo Goi, Milano: Electa, 1992, S. 369–404.

Meyer 2011

Meyer, Ylva, Ruine oder Kathedrale? Die Schrift- und Bildquellen zum Tesoretto von Perugia neu betrachtet, in: *Fund-Stücke – Spuren-Suche*, hrsg. von Adriano Boschetti-Maradi und dem Kunsthistorischen Institut, Zürich (Zurich Studies in the History of Art 17/18), Berlin: Akad.-Verl., 2011, S. 159–179.

Meyer 2013

Meyer, Ylva, *S. Angelo in Perugia: Ein frühchristlicher Zentralbau zwischen Rom und Ravenna*, Marburg: Tectum, 2013 (= Phil. Diss., Universität Zürich).

Meys und Gropp 2010

Meys, Oliver und Birgit Gropp, *Kirchen im Wandel: Veränderte Nutzung von denkmalgeschützten Kirchen*, hrsg. von der Landesinitiative StadtBauKultur NRW, dem LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland und dem LWL-Amt für Denkmalpflege in Westfalen, Neuss: GWN Gemeinnützige Werkstätten Neuss, 2010.

Mezzanotte 1836

Mezzanotte, Antonio, *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci da Castello della Pieve, cognominato Il Perugino: Commentario storico*, Perugia: Bartelli, 1836.

Mezzanotte 2003

La Basilica di San Pietro in Perugia intorno all'anno 1591, hrsg. von Franco Mezzanotte, (Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, Arte e Architettura: Studi e restauri 2), Perugia: Ali&No, 2003.

Miarelli Mariani 1997

Miarelli Mariani, Gaetano, Architettura fra Cinque e Seicento, in: *Dopo Sisto V: La transizione al Barocco (1590–1630): Atti del convegno "Dopo Sisto V. La transizione al Barocco" (1590–1630), Roma 18–19–20 ottobre 1995*, hrsg. vom Istituto Nazionale di Studi

Romani, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1997, S. 181–209.

Michalski 1932

Michalski, Ernst, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* (Kunstwissenschaftliche Studien 11), Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1932.

Michetti 2000

Michetti, Raimondo, "Ventimila corpi si santi": La storia agiografica di Ludovico Iacobilli, in: *Erudizione e devozione: le raccolte di vite di santi in età moderna e contemporanea*, hrsg. von Gennaro Luongo (Sacro / santo: Nuova serie 4), Roma: Viella, 2000, S. 73–158.

Middeldorf Kosegarten 2002

Middeldorf Kosegarten, Antje, Zur liturgischen Ausstattung von San Marco in Venedig im 13. Jahrhundert. Kanzeln und Altarziborien, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 29 (2002), S. 7–77.

Migliorati 2004

Migliorati, Alessandra, La fortuna di Perugino a Perugia nel XIX secolo, in: *Perugino, il divin pittore [Manifestazioni in onore di Pietro Vannucci detto Perugino; Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio 2004 – 18 luglio 2004]*, hrsg. von Vittoria Garibaldi und Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo, 2004, S. 435–443.

Mildner-Flesch 1983

Mildner-Flesch, Ursula, *Das Decorum: Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins* (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum; 5), Sankt Augustin: Richarz, 1983.

Modesti 2002

Modesti, Paola, I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il "barco" di Santa Maria della Carità, in: *Arte veneta*, Bd. 59 (2002), S. 38–65.

Molinari 1980

Molinari, Franco, *S. Carlo a Brescia e nella Riviera si Salò: La visita apostolica illustrata con i verbali*

e i carteggi inediti "Borromeo-Dolfin", Brescia: Sistema Bibliotecario Alto Garda, 1980.

Molitor 1928

Molitor, Raphael, *Aus der Rechtsgeschichte benediktinischer Verbände*, Bd. 1: Verbände von Kloster zu Kloster, Münster: Aschendorff, 1928.

Mombrizio [ca. 1477/78]

Mombrizio, Bonino, [*Sanctuarium*], Bd. [2], [Milano]: s. e., [ca. 1477/78].

Monotti, et al. 1789

Monotti, Vincenzo, Joannes Cappelli und Raimondo Faucci, *Bassirilievi esistenti nel Coro della Chiesa di S. Pietro di Perugia*, 1789.

Monssen 1982

Monssen, Leif Holm, The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo: Part One, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia: Series altera in 8*, Bd. 2 (1982), S. 75–318.

Monssen 1983a

Monssen, Leif Holm, The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo: Part Two, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia: Series altera in 8*, Bd. 3 (1983), S. 11–106.

Monssen 1983b

Monssen, Leif Holm, St. Stephen's balustrade in Santo Stefano Rotondo, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia: Series altera in 8*, Bd. 3 (1983), S. 107–181.

Montanari 1982

Montanari, Daniele, Clero e società a Brescia negli atti della visita pastorale e nelle costituzioni del Bollani, in: *Brixia sacra, N. S.*, Bd. 17 (1982), S. 30–67.

Montanari 1957

Montanari, Mario, Considerazioni sulla primitiva chiesa di S. Pietro in Perugia, in: *Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura: Perugia, 23 settembre, 1948*, Firenze: R. Nocchioli 1957, S. 495–499.

Montanari 1966

Montanari, Mario, *Mille anni della chiesa di S. Pietro in Perugia*, Foligno: Poligrafica F. Salviati, 1966.

de Montfaucon 1702

Montfaucon, Bernard de, *Diarium Italicum: sive monumentorum veterum, bibliothecarum, musaeorum, &c. Notitiae singulares, in itinere Italicum collectae. Additis schematibus ac figuris*, Paris: Johannes Anisson, 1702.

Moraht-Fromm 2003

Kunst und Liturgie: Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung, hrsg. von Anna Moraht-Fromm, Ostfildern: Thorbecke, 2003.

Morçay 1913

Morçay, Raoul, La cronaca del convento fiorentino di San Marco: La parte antica, dettata ad Giuliano Lapaccini, in: *Archivio storico italiano*, Bd. 71 (1913), S. 1–29.

Morelli 1683

Morelli, Giovanni Francesco, *Brevi notizie delle pitture, e sculture che adornano l'augusta città di Perugia*, Perugia: Costantini, 1683 (ND Benucci, Perugia 1973).

Moretti und Branca Savini 1995

Moretti, Lino und Simona Branca Savini, *Chiesa di Santa Maria dei Carmini: Arte e devozione* (Venezia dal museo alla città 12), Venezia: Marsilio, 1995.

Moschini 1815

Moschini, Giannantonio, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Bd. 2, Venezia: Tip. di Alvisopoli, 1815.

Müller 1963

Müller, Gerhard, Das Konzil von Trient, in: *Zeitwende*, Bd. 34 (1963), S. 740–750.

Muzi 1842a

Memorie ecclesiastiche e civili di Città di Castello [...] con dissertazione preliminare sull'antichità ed antiche denominazioni di detta città, [Bd. 1: delle Memorie ecclesiastiche], hrsg. von Giovanni Muzi (Memorie ecclesiastiche e

- civili di Città di Castello), Città di Castello: Francesco Donati, 1842.
- Muzi 1842b**
Memorie ecclesiastiche di Città di Castello [...], Bd. 2, hrsg. von Giovanni Muzi, Città di Castello: Francesco Donati, 1842.
- Muzi 1844a**
Memorie civili di Città di Castello [...], Bd. 1, hrsg. von Giovanni Muzi, Città di Castello: Francesco Donati, 1844.
- Muzi 1844b**
Memorie civili di Città di Castello [...], Bd. 2, hrsg. von Giovanni Muzi, Città di Castello: Francesco Donati, 1844.
- N.N. 1609**
 N.N., *Descrizione dell'apparato della chiesa di S. Hercolano di Perugia, nella Translatione delle Sacre Reliquie di esso Santo, fatta da Mons. Reverendissimo Napolione Vescovo*, Roma: Stefano Paolini, 1609.
- N.N. 1771**
 N.N., *Diario Perugino ecclesiastico e civile per l'anno bisestile 1772: Arricchito di varie, antiche, e recenti notizie de' monisteri, conventi, parrocchie, confraternite, oratori, ed altre chiese: come ancora delle fondazioni, feste, funzioni, stazioni, tridui, novene, processioni, & c., e delle cose altresì importanti si allo spirituale, che al temporale, che fogliono praticarsi nel decorso dell'anno in quest' Augusta città: Coll' aggiunta del Governo secolare, ed ecclesiastico della medes. città, di un fatto storico in Perugia in ogni giornata avvenuto, e di altre utili, necessarie, interessanti curiosità*, Perugia: Dalle stampe di Mario Riginaldi, in Porta S. Pietro, 1771.
- N.N. 1857**
 N.N., *Album monumentale del viaggio di Pio IX Pont. Mas. nella provincia di Perugia pubblicato in fotografia con illustrazioni dell'Ab. Raeffello Marchesi*, Perugia: Vincenzo Baretelli, 1857.
- N.N. [20. Jh.] ed. Sovrano Militare Ordine di Malta**
 N.N., *Lavori di consolidamento e restauro del complesso di San MANNO in Perugia: Relazione storico-artistica ed ipotesi di sviluppo degli interventi nei secoli*, hrsg. vom Sovrano Militare Ordine di Malta, 2 Bd.e, [20. Jh.].
- N.N. 1923**
 N.N., *Museo dell'Opera del Duomo di Perugia: Catalogo*, Perugia: Santucci, 1923.
- N.N. 2010**
 N.N., auf: Wikipedia.it, s. v. *Cripta di San Pietro a Perugia*, nur online: http://it.wikipedia.org/wiki/Cripta_di_San_Pietro_a_Perugia (Zugriff am 24.09.2010; inzwischen offline).
- N.N. 1967–68**
Convegno storico per il millennio dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia 1966, Perugia, (Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria, Bd. 64,2), Città di Castello: Arti Grafiche 1967–68.
- Nagel 2011**
 Nagel, Alexander *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- von der Nahmer 1994a**
 von der Nahmer, Dieter, *Die lateinische Heiligenvita: Eine Einführung in die lateinische Hagiographie* (Das lateinische Mittelalter), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- von der Nahmer 1994b**
 von der Nahmer, Dieter, *Die lateinische Heiligenvita: Eine Einführung in die lateinische Hagiographie* (Das lateinische Mittelalter), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- Navoni 1997**
 Navoni, Marco, Tentativo di lettura liturgico-teologica delle "Instructiones Fabricae", in: *Pellegrino Tibaldi pittore e architetto dell'età borromaica*, hrsg. von Marco Rossi, Alessandro Rovetta und der Accademia di San Carlo (Milano) (Studia borromaica 11), Milano: Biblioteca Ambrosiana [et al.], 1997, S. 167–178.

Negruzzo 2012

Negruzzo, Simona, Gli Acta Ecclesiae Brixienensis di Domenico Bollani, strumento di riforma nello spirito tridentino, in: *Brixia Sacra*, Bd. 17,3–4 (2012), S. VII–LI.

Nerdinger 1985

Nerdinger, Winfried, Architettura e storicismo, ovvero: Dalla verità dell'arte allo stile corretto [Katalog zur Triennale di Milano, 17, 1985–1988], in: *L'avventura delle idee nell'architettura 1750–1980*, hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani, Milano: Electa, 1985, S. 37–56.

Nethersole und Howard 2010a

Nethersole, Scott und Helen Catherine Howard, Perugino, Sassoferrato and a “beautiful little work” in the National Gallery, London, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 152 (2010), S. 376–384.

Nethersole und Howard 2010b

Nethersole, Scott und Helen Catherine Howard, Two Copies of Perugino's “Baptism of Christ”, in: *National Gallery Technical Bulletin*, Bd. 31 (2010), S. 78–98.

Nethersole und National Gallery London 2011

Devotion by Design: Italian Altarpieces Before 1500 [to accompany the exhibition “Devotion by Design”, The National Gallery, London, 6 July – 2 October 2011], hrsg. von Scott Nethersole und der National Gallery London, London: National Gallery, 2011.

Neunheuser 1996

Neunheuser, Burkhard, Eucharistiefeier am altare *versus populum*: Geschichte und Problematik, in: *Florentissima proles ecclesiae: Miscellanea hagiographica, historica et liturgica. Reginaldo Grégoire O. S. B. XII lustra complementi oblata*, hrsg. von Domenico Gobbi (Florentissima proles ecclesiae: Miscellanea hagiographica, historica et liturgica. Reginaldo Grégoire O. S. B. XII lustra complementi oblata 9), Trento: CIVIS 1996, S. 417–444.

Newcome-Schleier 1984

Newcome-Schleier, Mary, Giovanni Andrea Carlone, in: *Paragone. Arte*, Bd. 35,409 (1984), S. 40–61, 409.

Nicolaus 1998

Nicolaus, Knut, *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Köln: Könemann, 1998.

Nicolini 1962

Nicolini, Ugolino, La vita comune del clero a Perugia nei secoli XI e XII, in: *La vita comune del clero nei secoli XI e XII: Atti della Settimana di studio, Mendola, settembre 1959*, Bd. 2 (Miscellanea del Centro di Studi Medioevali 3), Milano: Soc. Ed. Vita e Pensiero, 1962, S. 260–264.

Nicolini 1967–68

Nicolini, Ugolino, [Diskussionsbeitrag laut Konventsprotokollen], in: *Convegno storico per il millennio dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia 1966, Perugia*, (Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria, Bd. 64,2), Città di Castello: Arti Grafiche 1967–68, S. 296–298.

Nicolini 1992a

Nicolini, Ugolino, Una cattedrale per un popolo, in: *Una città e la sua cattedrale: Il duomo di Perugia: Atti del convegno di studio, Perugia, 26–29 settembre 1988*, hrsg. von Maria Luisa Cianini Pierotti und dem Capitolo della Cattedrale di S. Lorenzo in Perugia, Perugia: Ed. Chiesa S. Severo a Porta Sole, 1992, S. 211–225.

Nicolini 1992b

Francescanesimo e società cittadina. L'esempio di Perugia, hrsg. von Ugolino Nicolini, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992.

Niero 1965

Niero, Antonio, *La chiesa dei Carmini: Storia e arte* (Venezia sacra 5), Venezia: Studium cattolico veneziano, 1965.

Nigro 1991

Nigro, Salvatore Silvano, *Pontormo: Zeichnungen*, München [et al.]: Schirmer-Mosel, 1991.

Nubola 1996

Nubola, Cecilia, Visite pastorali fra Chiesa e Stato nei secoli XVI e XVII, in: *Il concilio di Trento e il moderno [atti della XXXVIII Settimana di Studio, 11–15 settembre 1995]*, hrsg. von Paolo Prodi (Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento, Quaderno 45), Bologna: Soc. Ed. Il Mulino, 1996, S. 383–414.

Nubola 1998

Nubola, Cecilia, *Per una banca dati delle visite pastorali italiane: Le visite della diocesi di Trento (1537–1940)* (Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento Quaderno 49), Bologna: Soc. Ed. Il Mulino, 1998.

Nubola und Turchini 1993

Visite pastorali ed elaborazione dei dati: Esperienze e metodi [Incontro-seminario, 30–31 ottobre 1991], hrsg. von Cecilia Nubola und Angelo Turchini (Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento, Quaderno 34), Bologna: Soc. Ed. Il Mulino, 1993.

Nußbaum 1965

Nußbaum, Otto, *Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahr 1000: Eine archäologische und liturgiegeschichtliche Untersuchung* (Theophaneia 18), 2 Bd.e, Bonn: Hanstein, 1965.

Nuzzo und Dalla Negra 2010

Nuzzo, Mariano und Riccardo Dalla Negra, *La tutela del patrimonio artistico nello Stato pontificio (1821–1847): Le commissioni ausiliarie delle belle arti* (Biblioteca contemporanea), Limena (PD): Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2010.

Nuzzo 2018

Nuzzo, Mariano, *La prima organizzazione statale della tutela*, in: La Tribuna in rete, nur online: <https://www.tribunainrete.it/news.php?id=290> (Zugriff am 6. November 2021; inzwischen offline), 2018.

Oberhuber 1999

Oberhuber, Konrad, *Raffaël: Das malerische Werk*, München [et al.]: Prestel, 1999.

Ogliari 2023

Ogliari, OSB, Donato, Rilettura teologico-artistica della pala dell'Ascensione del Perugino per l'abbazia di San Pietro di Perugia, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024]*, hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 20–27.

D'Onofrio, Mario und Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma 1999

D'Onofrio, Mario und Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma, *Romei & Giubilei: Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350 – 1350)*, Milano: Electa, 1999.

Orsini 1784

Orsini, Baldassarre, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia*, Perugia: Costantini, 1784 (unveränderter ND mit Einleitung hrsg. von Bruno Toscano, Treviso: Canova 1973).

Orsini 1788

Orsini, Baldassarre, *Abregè della guida al Forestiere per l'Augusta Città di Perugia: Con la descrizione delle Pitture, Sculture, ed Architetture più Eccellenti*, Perugia: Costantini, 1788 (unveränderter ND mit Einleitung hrsg. von Bruno Toscano, Treviso: Canova 1973).

Orsini 1792

Orsini, Baldassarre, *Dissertazione sull'antico tempio de Sant'Angelo, situato vicino alla porta della città di Perugia*, Perugia, Carlo Baduel, 1792.

Orsini 1804

Orsini, Baldassarre, *Vita, elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*, Perugia: Carlo Baduel, 1804.

van Os 1974

Os, Hendrik Willem van, St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Bd. 7,3 (1974), S. 115–132.

van Os 1984

Os, Hendrik Willem van, *Sienese Altarpieces 1215–1460: Form, Content, Function*, Bd. 1

(Mediaevalia Groningana), Groningen:
Bouma, 1984.

van Os 1984–1990

Os, Hendrik Willem van, *Sienese Altarpieces 1215–1460: Form, Content, Function* (Mediaevalia Groningana), 2 Bd.e, Groningen:
Bouma, 1984–1990.

Ott 2003

Ott, Michaela, Raum, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, Stuttgart, Weimar 2003, S. 113–149.

Pagano 1980

Pagano, Sergio, Le visite apostoliche di Roma nei secoli XVI–XIX. Repertorio delle fonti, in: *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, Bd. 4 (1980), S. 317–464.

Pagano 2014

Pagano, Mario, Le prime fasi della chiesa di San Pietro a Perugia e la loro datazione, in: *1892–2012: Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013*, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri 2014, S. 61–78.

Palestra 1969

Palestra, Ambrogio, La prima visita pastorale alla basilica di S. Nazaro compiuta da S. Carlo Borromeo il 25 Luglio 1567, in: *La basilica degli Apostoli e Nazaro martire nel culto e nell'arte*, Milano: Cazzaniga, 1969, S. 81–95.

Palestra 1980

Palestra, Ambrogio, Le visite pastorali della diocesi di Milano, in: *Archiva ecclesiae*, Bd. 23 (1980), S. 129–141.

Palestra und Monastero di Rosano (Firenze) 1971

Palestra, Ambrogio und Monastero di Rosano (Firenze), *Visite pastorali di Milano (1423–1859)* (Monumenta Italiae ecclesiastica: Visitationes 1), Roma: Multigrafica Ed. [et al.], 1971.

Palladio 1570

Palladio, Andrea, *L'architettura [...] diuisa in quattro libri [...]*, [Bd. 4:] Il Quarto Libro Dell'Ar-

chitettura Di Andrea Palladio, Nel Qual Si descrivono, e si figurano i Tempij Antichi, che sono in Roma, Et Alcuni Altri, Che Sono in Italia, e fuori d'Italia, Venezia: Brogiollo, 1570.

Pallucchini 1993

Pallucchini, Rodolfo, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 Bd.e, Milano: Electa, 1981 (ND 1993).

Palombaro 2005

Palombaro, Fabio, I primordi dell'architettura sacra a Perugia, in: *La chiesa di Perugia nel primo Millennio: Atti del Convegno di Studi, Perugia, 1–3 aprile 2004*, hrsg. von Attilio Bartoli Langeli und Enrico Menestò (Incontri di Studio 3), Spoleto: Fondazione centro Italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 2005, S. 289–308.

Palombaro 2007

Palombaro, Fabio, *Architettura nel primo millennio cristiano a Perugia*, Perugia: Quattroemme, 2007.

Palombaro 2014

Palombaro, Fabio, La Cripta di San Pietro. Fasi edilizie e interpretazioni, in: *1892–2012: Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013*, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri 2014, S. 115–128.

Panciroli 1600

Panciroli, Ottavio, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma raccolti*, Roma: L. Zannetti, 1600.

Panofsky 1930

Panofsky, Erwin, Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris: Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance [...], in: *Städel-Jahrbuch*, Bd. 6 (1930), S. 25–72.

Pantoni 1954

Pantoni, Angelo, Monasteri sotto la Regola Benedettina a Perugia e dintorni, in: *Benedictina*, Bd. 8 (1954), S. 231–256.

Pantoni 1957

Pantoni, Angelo, Monasteri sotto la Regola benedettina a Perugia e dintorni, in: *Benedictina*, Bd. 8 (1957), S. 231–256.

Panziera 1609

Panziera, Giovanni, *Relatione dell'apparato e processione fatta in Perugia nella traslatione della sacre reliquie di S. Hercolano, secondo di questo nome, vescovo & martire, di S. Pietro abbate e di S. Bevignate confessore, alli 17 di Maggio dell'anno 1609*, Perugia: Petrucci, 1609.

Paoletti 1953

Paoletti, Anna, *Ricerche di materiale archeologico nelle chiese umbre Perugia, S. Ercolano*, Perugia: Tip. Porziuncola, 1953.

Paoletti di Osvaldo 1893

Paoletti di Osvaldo, Pietro, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia: Parte Prima*, Venezia: Ongania-Naya Editori, 1893.

Paoli 1997

Paoli, Emore, *Agiografia e strategie politico-religiose: Alcuni esempi da Gregorio Magno al Concilio di Trento* (Biblioteca del "Centro per il Collegamento degli Studi Medievali e Umanistici in Umbria" 19), Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997.

Paoli 2005

Paoli, Emore, Agiografia e culto dei santi a Perugia tra alto e basso medioevo, in: *La chiesa di Perugia nel primo Millennio: Atti del Convegno di Studi, Perugia, 1–3 aprile 2004*, hrsg. von Attilio Bartoli Langeli und Enrico Menestò (Incontri di Studio 3), Spoleto: Fondazione centro Italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 2005, S. 41–84.

Paolucci 2003

Kirchen in Florenz, hrsg. von Antonio Paolucci, München: Hirmer, 2003.

Paravicini Bagliani 2003

Paravicini Bagliani, Agostino, La visita apostolica di San Carlo Borromeo a Brescia [1580]: Texte de la présentation à Brescia le 9 mai 2003 du volume « Visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia,

1. La città », édité par A. Turchini et G. Archetti, in: *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, Bd. 57,1 (2003), S. 165–184.

Pardi 1972

Pardi, Renzo, *Ricerche di architettura religiosa medioevale in Umbria: Integrazioni ed inediti*, Perugia: Ed. Volumnia Ed., 1972.

Pardi 2000

Pardi, Renzo, *Architettura religiosa medievale in Umbria* (Biblioteca del Centro per il Collegamento degli Studi Medievali e Umanistici in Umbria 21), Spoleto: Centro Italiano di studi sull'alto medioevo, 2000.

Paschini 1922

Paschini, Pio, La riforma del seppellire nelle Chiese nel secolo XVI, in: *La Scuola Cattolica*, 50 (1922), S. 179–200.

Pascoli 1732

Pascoli, Lione, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini*, Roma: De Rossi, 1732.

Pasini 1953

Pasini, Hamilcare, *Applicazione del concilio di Trento in diocesi di Parma Nella visita apostolica di mons. G. B. Castelli. Excerpta ex dissertatione ad lauream in facultate juris canonici pontificiae universitatis Gregorianae*, Parma: Fresching, 1953.

Pastor 1928a

Pastor, Ludwig, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. 9: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Gregor XIII. (1572–1585), 8.–10., unveränd. Aufl., 1928.

Pastor 1928b

Pastor, Ludwig, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. 7: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Pius IV. (1559–1565), 10.–12., unveränd. Aufl., Berlin [et al.]: Herdersche Verlagshandlung, 1928.

Patetta 1989

Patetta, Luciano, L'età di Carlo a Federico Borromeo e gli sviluppi delle chiese "doppie" eventuali nelle diocesi di Milano, in:

L'architettura a Roma e in Italia (1580–1621). Atti del XXIII Congresso di storia dell'architettura, Roma, 24–26 marzo 1988, Bd. 2, hrsg. von Gianfranco Spagnesi, Roma: [s. d. e.], 1989, S. 169–183.

Patetta 1999–2002

Patetta, Luciano, Le trasformazioni delle basiliche paleocristiane e delle chiese romaniche e gotiche a Milano nei Secoli XV e XVI, in: *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura Università Roma "La Sapienza". Nuova serie*, Bd. 34–39 (1999–2002), S. 155–166.

Patriarcato di Venezia 1581

Patriarcato di Venezia, *Constitutiones et decreta sub reuerendissimo d. Ioanne Triuisano, patriarcha Venetiarum in tribus synodis dioecesanis promulgata. Adiectis aliquibus decretis reuerendissimorum dominorum Visitorum Apostolicorum*, Verona: Sebastian & Ioannes fratres a Donnis, 1581.

Patrone und Paoletti 1982

Patrone, Pietro D. und Alberto Paoletti, San Nicolò del Boschetto, in: *Indice per i beni culturali del territorio ligure: Quaderni di Indice*, Bd. 3 (1982), S. 1–94.

Pellini 1664a

Pellini, Pompeo, *Dell'istoria di Pervgia*, Bd. [1:] Parte Prima, Nella quale si contengono oltre l'Origine, e Fatti della Città, li principali Successi d'Italia, per il corso d'Anni 3525, Venezia: Giovanni Giacomo Hertz, 1664 (ND 1970 (Fonti per la Storia dell'Umbria, 8)).

Pellini 1664b

Pellini, Pompeo, *Dell'istoria di Pervgia*, Bd. [2:] Parte Seconda, nella quale si contengono oltre l'Origine, e Fatti della Città li principali Successi d'Italia, per il corso d'Anni 3525, 3 Bd.e, Venezia: Giovanni Giacomo Hertz, 1664 (ND 1970 (Fonti per la Storia dell'Umbria, 8)).

Penco 1995

Penco, Gregorio, *Storia del monachesimo in Italia. Dalle origini alla fine del Medioevo* (Già e non

ancora 286), 3. Aufl., Milano: Jaca Book, 1995.

Penia 1608

Penia, Francesco, *Relatione summaria della vita, santità, miracoli, et atti della canonizzazione di Santa Francesca Romana o de Pontiani [etc.]*, Roma: Zannetti, 1608.

Pennotto 1624

Pennotto, Gabriel, *Generalis totius sacri ordinis clericorum canonicorum historia tripartita: Cuius in prima parte De Clericali Sanctissimi P. Augustini Instituto, & Habitu, In Secunda De Origine, procursuque totius Ordinis Canonicorum Regularium, In Tertia De Congr. Canonico. Salvatoris Lateranei locupletissime disseritur*, Roma: Ex Typographia Camerae Apostolicae, 1624.

Pennotto, et al. 1630

Pennotto, Gabriele [et al.], *Generalis Totius Ordinis Clericorum Canonicorum Historia Tripartita: Cuius In Prima Parte De Clericali Sanctissimi P. Augustini Instituto, Et Habitu. In Secunda De Origine, procursuque totius Ordinis Canonicorum Regularium. In Tertia De Congr. Canonico. Salvatoris Lateranensis locupletissime disseritur*, Köln: Sumptibus Canonicorum Regul. SS. Corp. Christi Cap. Wind. Grevenbruch, 1630.

Pennotto, et al. 1645

Pennotto, Gabriele [et al.], *Generalis Totius Sacri Ordinis Clericorum Canonicorum Historia Tripartita: Cuius In Prima Parte De Clericali Sanctissimi P. Augustini Instituto, Et Habitu. In Secunda De origine, procursuque totius Ordinis Canonicorum Regularium. In Tertia De Congr. Canonico. Salvatoris Lateranensis locupletissime disseritur*, 2. Aufl., Köln: Demeinius Grevenbruch, 1645.

Pericoli 1983

Pericoli, Mario, La riforma nell'Umbria alla luce delle prime visite apostoliche post-tridentine. Inkl. Appendix: Modus in visitatione servandus, in: *Eremiti e pastori della riforma cattolica nell'Italia del '500. Atti del VII Convegno del*

- Centro di studi Avellaniti*, Fonte Avellana:
Centro di Studi Avellaniti 1983, S. 249–300.
- Pesce 1969**
Pesce, Luigi, *Ludovico Barbo, vescovo di Treviso (1437–1443): Cura pastorale, riforma della chiesa, spiritualità* (Italia Sacra 9, 10), 2 Bd.e, Padua: Antenore, 1969.
- Petzet 1992a**
Petzet, Michael, Reversibilität – das Feigenblatt in der Denkmalpflege? / Reversibility – Preservation's Fig Leaf?, in: *ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, Bd. 8 (1992), S. 9–14; 81–85.
- Petzet 1992b**
Petzet, Michael, Was heißt Reversibilität?, in: *Restauro*, Bd. 98 (1992), S. 247–251.
- Petzet 1993**
Petzet, Michael, Reversibilität – das Feigenblatt in der Denkmalpflege?, in: *Denkmalpflege heute: Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Bd. 60 (1993), S. 99–102.
- Petzet 2013**
Petzet, Michael, Conservation of Monuments and Sites – International Principles in Theory and Practice (Denkmalpflege – Internationale Grundsätze in Theorie und Praxis) (ICOMOS Deutsches Nationalkomitee, Monumenta 2), Berlin: Bäßler, 2013 (<https://www.icomos.de/admin/ckeditor/plugins/alphananager/uploads/pdf/monumenta2.pdf>; Zugriff am 10. November 2021).
- Pflugk-Harttung 1883**
Pflugk-Harttung, Julius, *Iter italicum: Unternehmen mit Unterstützung der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Stuttgart: Kohlhammer, 1883.
- Piacentini und Violini 2023**
Piacentini, Fabio und Paolo Violini, I tre santi del Perugino ai Musei Vaticani: Storia conservativa dopo il rientro della Francia e restauro attuale, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024]*, hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 150–155.
- Piccolo, et al. 2006**
Piccolo, Sara [et al.], *L'archivio del Capitolo di San Lorenzo di Perugia*, (= Phil. Diss., 2006).
- Pigozzi 2011**
Pigozzi, Marinella, Da Aspertini a Bibiena: Il dialogo della quadratura con l'antico e con la scienza, in: *Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken*, hrsg. von Matthias Bleyl, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 51–64.
- Pinder 1926**
Pinder, Wilhelm, *Kunstgeschichte nach Generationen*, Sonderdruck, Leipzig: Pfeiffer, 1926.
- Pisani 2009**
Pisani, Daniele, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città: Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia*, Venezia: Marsilio, 2009.
- Poeschke 1985**
Poeschke, Joachim und Stefan Diller, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München: Hirmer, 1985.
- Poeschke 2003**
Poeschke, Joachim und Antonio Quattrone, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien: 1280–1400*, München: Hirmer, 2003.
- Poisson und Poisson 2014**
Poisson, Georges und Olivier Poisson, *Eugène Viollet-le-Duc: 1814–1879*, Paris: Picard, 2014.
- Polacco 1989**
Polacco, Renato, I mosaici di San Marco, in: *Venezia arti*, Bd. 3 (1989), S. 193 f.
- Polacco 1991**
Polacco, Renato, *San Marco: La Basilica d'oro*, Milano: Berenice, 1991.
- Ponti 1999**
Ponti, Antonio Carlo und Corrado Balducci, *Annibale Brugnoli*, San Sisto (Perugia): EFFE, 1999.

Porfiri 2014

Porfiri, Roberta, Per una storia della tutela artistica nei territori dello Stato Pontificio: I restauri nella chiesa di San Pietro a Perugia (1851–1859), in: *1892–2012: Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013*, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri 2014, S. 215–234.

Possevino und Petti 1597

Possevino, Giovanni Battista und M. Lucalberto Petti, *Vite de' santi et beati di Todi: Con la translatione solenne di cinque corpi loro*, in Perugia: s.e., 1597.

Potthast 1896

Potthast, August, *Bibliotheca historica medii aevi: Wegweiser durch die Geschichtswerke des europäischen Mittelalters bis 1500: Vollständiges Inhaltsverzeichnis zu „Acta Sanctorum“* Boll., Bouquet, Migne, Monum. Germ. hist., Murator, Rerum Britann. scriptores etc., 2 Bd.e, 2. Aufl., Berlin: Weber, 1896.

Prete 2005

Prete, Cecilia, Giovan Battista Lombardelli, in: *Nel segno di Barocci: Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, hrsg. von Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini und der Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Milano: Motta, 2005, S. 158–167.

Procopius [Prokop] [um 550] ed. Veh 1966

Procopius [Prokop], *Gotenkriege. Werke*, übers.v. Otto Veh, Bd. 2 (6), 1966.

Prodi 1972

Prodi, Paolo, Note sulla genesi del diritto nella Chiesa post-tridentina, in: *Legge e Vangelo*, hrsg. von Giuseppe Alberigo und dem Istituto per le Scienze Religiose (Bologna), Brescia: Paideia, 1972, S. 191–223.

Puccinelli 1647

Puccinelli, Placido, *Chronologia Abbatum Generallium Congregationis S. Justinae Patavii, nunc Casinensis, nec non Epitome Praelatorum S. Montis Casini, Aretii, Florentiae, Mantuae,*

Patavii, Perusii ac Papiæ, Milano: Jo. Petr. Ramellatus, 1647.

Quatremère de Quincy 1796

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, &c.*, Paris: Desenne [et al.], 1796.

Ragazzoni 1892

Ragazzoni, Girolamo, Decreta generalia visitatoris apostolici in synodo dioecesana mediolanensis quinta [...] [1576], in: *Acta ecclesiae Mediolanensis ab eius initii usque ad nostram actatem*, Bd. 3, hrsg. von Achille Ratti, Milano: Typographia Pontificia Sancti Iosephi, 1892, S. 1180–1198.

Ramieri 1988

Ramieri, Anna Maria, L'abbazia di S. Andrea in Flumine, in: *Lunario romano*, Bd. 17 (1988), S. 271–284.

Ranaldi 2015

Ranaldi, Antonella, Da Porta Aurea ai progetti di Palladio per i benedettini, in: *Porta Aurea, Palladio e il monastero benedettino di San Vitale*, hrsg. von Antonella Ranaldi, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 2015, S. 71–107.

Randolph 1997

Randolph, Adrian, Regarding Women in Sacred Space, in: *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, hrsg. von Geraldine Johnson und Matthews Grieco, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, S. 17–41.

Ranke [19. Jh.] ed. Schieder und Berdin 1971

Ranke, Leopold, *Über die Epochen der neueren Geschichte: Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Theodor Schieder und Helmut Berdin, Bd. 2: Aus Werk und Nachlaß, Wien: Oldenbourg, 1971 (Erstfassung (unpubl.): 19. Jh.).

Raponi 1996

Raponi, Nicola, Visite apostoliche post-tridentine nello stato pontificio, in: *Studia picena*, Bd. 61 (1996), S. 235–284.

Rasponi 1656

Rasponi, Caesar, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi libri 4*, Romae: De Lazzaris, 1656.

Rehberg 1999

Rehberg, Andreas, *Kirche und Macht im römischen Trecento: Die Colonna und ihre Klientel auf dem kurialen Pfründenmarkt (1278–1378)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999).

Reich 1898

Acta capitulorum generalium ordinis Praedicatorum, = (MOPH), hrsg. von B. M. Reich (Monumenta ordinis fratrum praedicatorum historica (MOPH) 3), Roma, Stuttgart: In domo generalitia, J. Roth, 1898.

Reinhardt 2003

Reinhardt, Volker, *Geschichte Italiens: Von der Spätantike bis zur Gegenwart* (Beck's historische Bibliothek), München: C. H. Beck, 2003.

Ricci 1929

Ricci, Ettore, *La Chiesa di San Prospero e i pittori del Duecento in Perugia*, 2. Aufl., Perugia: Bartelli, 1929.

Ridolfi 1648 ed. 1914–1924

Ridolfi, Carlo, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori Veneti, e dello stato, ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, ed i ritratti loro, con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralita da quelli dipinte; con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi e moderni, e delle cose notabili descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi*, 2 Bd.e, Venezia: Sgava, 1648 (ND Berlin: Grote, 1914–1924).

Righetti 1964–1969

Righetti, Mario, *Manuale di storia liturgica*, 4 Bd.e, 3. Aufl., Milano: Ancora, 1964–1969.

Rihouet 2016

Rihouet, Pascale, Art total: La mise en scène d'un extraordinaire transfert de reliques (Pérouse,

1609), in: *Archives des Sciences Sociales des Religions*, Bd. 175 (2016).

Rihouet 2017

Rihouet, Pascale, *Art moves: The material culture of processions in Renaissance Perugia*, New York: Brepols, 2017.

Ripa 1970 ed. Mandowsky 1603

Ripa, Cesare, *Iconologia: ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, hrsg. von Erna Mandowsky, Hildesheim, New York: Georg Olms, 1970 (Erstausgabe: Roma: Leipido Faeij, 1603).

Rodini 1998

Rodini, Elizabeth, Mapping Narrative at the Church of San Marco: A Study in Visual Storying, in: *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, Bd. 14,4 (1998), S. 387–396.

Roncalli und Forno 1936

Gli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575), Bd. I,1: La Città, parte una, hrsg. von Angelo Giuseppe Roncalli und Pietro Forno (Fontes Ambrosiani 13), Firenze: Olschki, 1936.

Roncalli und Forno 1937

Gli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575), Bd. I,2: La Città, parte seconda, hrsg. von Angelo Giuseppe Roncalli und Pietro Forno (Fontes Ambrosiani 14), Firenze: Olschki, 1937.

Roncalli und Forno 1939

Gli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575), Bd. II,1: La Diocesi, parte una, hrsg. von Angelo Giuseppe Roncalli und Pietro Forno (Fontes Ambrosiani 15), Firenze: Leo S. Olschki, 1939.

Roncalli und Forno 1946

Gli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575), Bd. II,2: La Diocesi, parte seconda, hrsg. von Angelo Giuseppe Roncalli und Pietro Forno (Fontes Ambrosiani 16), Firenze: Olschki, 1946.

Romanelli und Codato 1997

Romanelli, Giandomenico und Piero Codato, *Venedig Kunst & Architektur*, Köln: Könemann, 1997.

Roncalli und Forno 1957

Gli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575), Bd. II,3: La diocesi, parte terza, hrsg. von Angelo Giuseppe Roncalli und Pietro Forno (Fontes Ambrosiani 17), Firenze: Olschki, 1957.

Roncetti und BCAP 2001

“Per buono stato de la citade”: *Le matricole delle Arti di Perugia*, hrsg. von Mario Roncetti und der Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, Perugia: Volumnia Ed., 2001.

Rosand 1971

Rosand, David, Titian in the Frari, in: *The Art Bulletin*, Bd. 53,2 (1971), S. 196–213.

Rossi 1872

Rossi, Adamo, Maestri e lavori di legname in Perugia nei secoli XV e XVI, in: *Giornale di erudizione artistica pubblicato a cura della R. Commissione conservatrice di belle arti nella Provincia dell'Umbria*, Bd. 1 (1872), Sp. 33–40, 65–73, 97–106, 121–133, 153–161, 185–193, 217–225, 313–325, 345–357.

Rossi 1873a

Rossi, Adamo, Documenti per la storia della scultura ornamentale in pietra, raccolti ed annotati da Adamo Rossi, in: *Giornale di erudizione artistica pubblicato a cura della R. Commissione conservatrice di belle arti nella Provincia dell'Umbria* Bd. 2 (1873), Sp. 228–235, 250–257, 292–299, 336–340.

Rossi 1873b

Rossi, Adamo, Nuove aggiunte alla raccolta dei documenti sui Maestri e lavori di legname editi nel volume I° di questo periodico, in: *Giornale di erudizione artistica pubblicato a cura della R. Commissione conservatrice di belle arti nella Provincia dell'Umbria*, Bd. 2 (1873), Sp. 258–264.

Rossi 1874a

Rossi, Adamo, Documenti inediti per chi scriverà dei maestri d'organo vissuti nel XV e XVI secolo / Giunte ai maestri d'organi e di legname, in: *Giornale di erudizione artistica pubblicato a cura della R. Commissione conservatrice di belle arti nella Provincia dell'Umbria*, Bd. 3 (1874), Sp. 97–122, 278–288.

Rossi 1874b

Rossi, Adamo, Documenti per la storia della scultura ornamentale in pietra, in: *Giornale di erudizione artistica*, Bd. 3 (1874b), Sp. 50–56, 76–80, 153–156, 179–182, 234–241.

Rossi 1876

Rossi, Adamo, Documenti sulle requisizioni dei quadri fatte a Perugia dalla Francia ai tempi della Repubblica e dell'Impero, in: *Giornale di erudizione artistica pubblicato a cura della R. Commissione conservatrice di belle arti nella Provincia dell'Umbria*, Bd. 5 (1876), Sp. 224–256, 288–303, 321–352.

Rossi 1877

Rossi, Adamo, Documenti sulle requisizioni dei quadri fatte a Perugia dalla Francia ai tempi della Repubblica e dell'Impero, in: *Giornale di erudizione artistica pubblicato a cura della R. Commissione conservatrice di belle arti nella Provincia dell'Umbria*, Bd. 6 (1877), Sp. 3–110.

Rossi 1939

Rossi, Adamo, I castelli del contado perugino: il castello di Montalera, [etc.], in: *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, Bd. 36 (1939), S. 5–39.

Rossi 2004

Rossi, Marco, *La Rotonda di Brescia* (Patrimonio artistico italiano), Milano: Jaca Book, 2004.

Rossi Pinelli 1996

Rossi Pinelli, Orietta, Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo, in: *Bollettino d'arte*, Bd. 98, Supplemento (1996), S. 11–20.

Rossi-Scotti 1867

Rossi-Scotti, Giovanni Battista, *Guida di Perugia*, 2. Aufl., Perugia: Tipografia di V. Santucci, 1867.

Rossi-Scotti 1878

Rossi-Scotti, Giovanni Battista, *Guida illustrata di Perugia*, 3. Aufl., Perugia: Boncompagni, 1878.

Röttgen 1975

Röttgen, Herwarth, Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII: 1572–1585, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, NF*, Bd. 26 (1975), S. 89–122.

Ruskin 1855

Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture*, London: Smith, Elder, and Co., 21855 (ND undatiert; <https://archive.org/details/1920sevenlampsof00ruskuoft/page/xx/mode/2up>; Zugriff am 27. Juni 2024).

Russell 1977

Russell, Francis, Sassoferrato and His Sources, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 119 (1977), S. 694–700.

Saccuman 2023

Saccuman, Roberto, I risultati delle analisi del legno, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024]*, hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 71–77.

Saggiorato 1968

Saggiorato, Annarosa, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione* (Studi di antichità cristiane 1), Bologna: Pàtron 1968).

Salmi 1921

Salmi, Mario, Note sulla Galleria di Perugia, in: *L'arte*, Bd. 24 (1921), S. 155–171.

Salmi 1927

Salmi, Mario, *L'architettura romanica in Toscana*, Mailand: Bestetti e Tumminelli, 1927.

Salvo 2013

Simona Salvo, Pietro Angelini (1892–1985), in: *1861–1939: L'architettura della Perugia postunitaria*, hrsg. von Paolo Belardi und Simone Bori, S. Sisto, Perugia: Fabbri, 2013, S. 279–296.

Sambin 1955

Sambin, Paolo, Marginalia su Lodovico Barbo, in: *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, Bd. 9 (1955), S. 249–260.

Sambin 1959

Sambin, Paolo, Sulla Riforma dell'Ordine Benedettino promossa da S. Giustina di Padova, in: *Ricerche di storia monastica medioevale* (Miscellanea Erudita 9), Padova: Antenore 1959, S. 57–120.

Sander 2006

Sander, Jochen, Meo da Sienas Altarbild für den Hauptaltar der Benediktinerabtei S. Pietro in Perugia, in: *Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*, hrsg. von Jochen Sander, Petersberg: Imhof, 2006, S. 250–261.

Sandholtz 2007

Sandholtz, Wayne, *Prohibiting Plunder: How Norms Change*, New York: Oxford Univ. Press, 2007.

Sandström 1963a

Sandström, Sven, *Levels of Unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting During the Renaissance* (Figura N. S. 4.1963), Uppsala [u. a.]: Almqvist & Wiksell, 1963.

Sandström 1963b

Sandström, Sven, Mantegna and the Belvedere of Innocent VIII, in: *Konsthistorisk tidskrift*, Bd. 32 (1963), S. 121–122.

Santi 1969

Galleria Nazionale dell'Umbria, Bd. 1: Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica hrsg. von Francesco Santi (Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia 1), Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1969.

Santi 1985

Santi, Francesco, *La Sala dei Legisti Baldeschi nel Palazzo Bonucci a Perugia*, Perugia: Volumnia Ed., 1985.

Santucci 1999

La cattedrale di San Rufino in Assisi, hrsg. von Francesco Santucci, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 1999.

Sapin 2012

Sapin, Christian, Le chœur dans l'église carolingienne: Archéologie et architecture d'un espace, in: *La place du chœur: Architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes (Actes du colloque de l'EPHE, Institut National d'Histoire de l'Art, les 10 et 11 décembre 2007)*, hrsg. von Sabine Frommel [et al.] (Itinéraires parcourus 1), Paris [et al.]: Picard [et al.], 2012, S. 45–55.

Sapori 1980

Sapori, Giovanna, Notizie su Giovan Battista Lombardelli, in: *Storia dell'arte*, Bd. 38/40 (1980), S. 277–283.

Satzinger 2001

Satzinger, Georg, Michelangelos Grabmal Julius' II. in S. Pietro in Vincoli, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 64,2 (2001), S. 177–222.

Savonarola 1446 ed. Segarizzi 1902

Savonarola, Giovanni Michele, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue [1446]*, hrsg. von Arnaldo Segarizzi (Rerum italicarum scriptores 24), Città di Castello: Lapi, 1902.

Sawilla 2009

Sawilla, Jan Marco, *Antiquarianismus, Hagiographie und Historie im 17. Jahrhundert: Zum Werk der Bollandisten. Ein wissenschaftshistorischer Versuch*, Berlin, New York: De Gruyter, 2009.

Scannerini 2024

Scannerini, Guglielmo, Sul restauro di un paliotto antico dell'abbazia di Praglia con brevi osservazioni sullo stemma attuale della Congregazione Sublacense Cassinese, in: *Benedictina*, Bd. 71,1 (2024), S. 27–40.

Scarpellini 1984

Scarpellini, Pietro, *Perugino*, Milano: Electa, 1984.

Scarpellini 1987

Scarpellini, Pietro, Per la pittura del Trecento I – Il Maestro di Paciano, in: *Esercizi*, Bd. 1 (1987), S. 39–51.

Scarpellini 1991

Scarpellini, Pietro, *Perugino: [l'opera completa]*, Milano: Electa, 1991.

Schedler 2004

Schedler, Uta, *Filippo Brunelleschi: Synthese von Antike und Mittelalter in der Renaissance* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 30), Petersberg: Imhof, 2004.

Schlosser 1924

Schlosser, Julius, *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien: Schroll, 1924 (ND 1985).

Schmelzer 2004

Schmelzer, Monika, *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum: Typologie und Funktion* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 33), Petersberg: Imhof, 2004.

Schmidt-Lauber 2003

Handbuch der Liturgik: Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche, hrsg. von Hans-Christoph Schmidt-Lauber, 3., vollst. neu bearb. und erg. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

Schmidt 1975

Schmidt, Kurt Dietrich, *Die katholische Reform und die Gegenreformation* (Die Kirche in ihrer Geschichte 3), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

Schmidt 1999

Schmidt, Michael *Reverentia und Magnificentia: Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg: Schnell & Steiner, 1999.

Schmitz 1955

Schmitz, Philibert, *Geschichte des Benediktinerordens*, hrsg. u. übers. von Raymund Tschudy, Bd. 3: Die äussere Entwicklung des Ordens vom Wormser Konkordat (1122) bis zum Konzil von Trient, Einsiedeln [et al.]: Benziger, 1955.

Schmoll genannt Eisenwerth 1970

Schmoll genannt Eisenwerth, Josef Adolf, Stilpluralismus statt Einheitszwang: Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: *Argo: Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, hrsg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln: DuMont Schauberg, 1970, S. 77–95.

Schomann 1981

Schomann, Heinz, *Lombardei: Kunstdenkmäler und Museen* (Reclams Kunstführer: Italien 1,1), Stuttgart: Reclam, 1981.

Schott 1956

Schott, Anselm, *Das Meßbuch der heiligen Kirche. Mit liturgischen Erklärungen und kurzen Lebensbeschreibungen der Heiligen. Neubearbeitet von Benediktinern der Erzabtei Beuron*, Freiburg: Herder, 1956.

Schultze 1961–1963

Schultze, Jürgen, Ein Dugento-Altar aus Assisi? Versuch einer Rekonstruktion, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 10 (1961–63), S. 59–66.

Schultze 1963

Schultze, Jürgen, Zur Kunst des „Franziskusmeisters“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 25 (1963), S. 109–150.

Schütz und Gaud 2004

Schütz, Bernhard (Texte) und Henri Gaud (Fotografien), *Klöster: Kulturerbe Europas*, München: Hirmer, 2004.

Sciolla 1993

Sciolla, Gianni Carlo, Per una rilettura della letteratura artistica italiana del Settecento, in: *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi: Atti del convegno Pisa, Domus Galilaeana 3–4 dicembre 1990*, hrsg. von Roberto

Paolo Ciardi, Firenze: Studio per Ed. Scelte, 1993, S. 25–40.

Scortecci 1991

Scortecci, Donatella, Riflessioni sulla cronologia del tempio perugino di San Michele Arcangelo, in: *Rivista di archeologia cristiana*, Bd. 67,2 (1991), S. 405–428.

Scotti 1972

Scotti, Aurora, Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo, in: *L'arte: Nuova ed.*, Bd. 5 (1972), S. 54–90.

Scotti 1977

Scotti, Aurora, L'architettura religiosa di Pellegrino Tibaldi, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Bd. 19 (1977), S. 221–250.

Searle 1969

Searle, John Rogers, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Searle 1979

Searle, John Rogers, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Sénécal 2000

Sénécal, Robert, Carlo Borromeo's Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesasticae and its origins in the Rome of his time, in: *Papers of the British School at Rome*, Bd. 68 (2000), S. 241–267.

Sensi 2003

Sensi, Mario, Alle radici della committenza santuariale, in: *Santuari cristiani d'Italia: Committenze e fruizione tra Medioevo e Età moderna [Atti del IV Convegno Nazionale "Santuari Cristiani d'Italia: Committenze e Fruizione tra Medioevo e Età Moderna", Perugia, Lago Trasimeno, Isola Polvese, 11–12–13 settembre 2001]*, hrsg. von Mario Tosti und dem Convegno Nazionale Santuari Cristiani d'Italia – Committenze e Fruizione tra Medioevo e Età Moderna (Collection de l'École Française de Rome 317), Rome: École Française de Rome, 2003, S. 207–255.

Sette 1989

Sette, Maria Piera, "Restauro" e abbellimenti fra Clemente VIII e Paolo V, in: *L'architettura a Roma e in Italia (1580–1621): Atti del XXIII Congresso di storia dell'architettura, Roma, 24–26 marzo 1988*, Bd. 1, hrsg. von Gianfranco Spagnesi, dem Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura und dem Centro di Studi di Storia dell'Architettura, Roma: Centro di studi per la storia dell'architettura, 1989, S. 235–251.

Shearman 1972

Shearman, John K. G., *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel* (The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen), London: Phaidon, 1972.

Siciliani 1994

Siciliani, Martino, *L'Abbazia e la Basilica di S. Pietro in Perugia: Storia e arte*, Genova: Marconi, 1994.

Siciliani 2003

Siciliani, Martino, Vicende degli organi di San Pietro tra la fine del secolo XVI e l'inizio del secolo XVII, in: *La Basilica di San Pietro in Perugia intorno all'anno 1591*, hrsg. von Franco Mezzanotte (Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugina, Arte e Architettura: Studi e restauri 2), Perugia: Ali&No, 2003, S. 49–57.

Siciliani, et al. 2000

Siciliani, Martino, Abbazia di San Pietro in Perugia und Lanfranco Sportolari, *Il coro della basilica: Opere lignee dell'Abbazia di San Pietro in Perugia. Arte, teologia e simbologia*, Perugia: Ed. dell'Abbazia di S. Pietro, 2000.

Siepi 1822a

Siepi, Serafino, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia esposta nell'anno 1822*, Bd. Parte Topologica Bd. 1, Perugia: Garbinesi e Santucci, 1822.

Siepi 1822b

Siepi, Serafino, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia esposta nell'anno 1822*, Parte

Topologica, Bd. 2, Perugia: Garbinesi e Santucci, 1822.

Siepi [vor 1829] ed. Roncetti 1994

Siepi, Serafino, *Descrizione di Perugia: Annotazioni storiche*, [Ms.], [vor 1829], hrsg. von Mario Roncetti, 3 Bd.e, Perugia: Deputazione di storia patria per l'Umbria, 1994.

Sinding-Larsen 1974

Sinding-Larsen, Staale, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic. With a contribution by A. Kuhn* (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 5), Roma: „L'Erma“ di Bretschneider, 1974.

Sinding-Larsen 1992

Sinding-Larsen, Staale, A Walk with Otto Demus: The Mosaics of San Marco, Venice, and Art-Historical Analysis, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiampertinentia*, Bd. 8 (1992), S. 145–205.

Sirchio 2018

Sirchio, Valentina, Analisi dell'architettura della cripta presente sotto la chiesa di S. Pietro in Perugia secondo analogie tipologiche costruttive, in: *Benedictina*, Bd. 65 (2018), S. 15–57.

Sjöström 1972

Sjöström, Ingrid, *Quadratura i italienskt takmåleri*, Lidingö: Acoprint, 1972.

Sjöström 1978

Sjöström, Ingrid, *Quadratura Studies in Italian Ceiling Painting* (Acta Universitatis Stockholmiensis Stockholm / Studies in the History of Art 30), Stockholm: Almqvist [and] Wiksell in Komm., 1978.

Smith O'Neil 1985

Smith O'Neil, Maryvelma, The Patronage of Cardinal Cesare Baronio at San Gregorio Magno: Renovation and Innovation, in: *Baronio e l'arte: Atti del Convegno internazionale di studi; Sora, 10–13 ottobre 1984*, hrsg. von Romeo De Maio [et al.] (Fonti e studi baroniani 2), Sora: Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 1985, S. 145–172.

[Societas Iesu] 1608

Catalogus provinciarum Societatis Iesu, et collegiorum ac domorum, sociorumque, qui in unaquaque provincia sunt, [hrsg. von der Societas Iesu], Romae: Bartholemaeus Zannettus, 1608.

[Societas Iesu] 1749

[Societas Iesu], *Catalogus provinciarum domorum, collegiorum, residentiarum, seminariorum, & missionum Societatis Iesu*, Romae: Komarek, 1749.

Socol 1986

Socol, Carlo, *La visita apostolica del 1584–1585 alla diocesi di Aquileia e la riforma dei Regolari* (Storia della società friulana / Sezione studi e testi), Udine: Casamassima Ed., 1986.

Sorignani 2023

Sorignani, Camilla, [Catalogo:] Pianta delle nuove fabbriche del complesso abbaziale di San Pietro a Perugia, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia* [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024], hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 214–217.

Sperandio 2001

Sperandio, Bernardino, *Chiese romaniche in Umbria*, Perugia: Quattroemme, 2001.

Spinelli 1985

Spinelli, Giovanni, Aspetti italiani del pontificato di Silvestro II, in: *Gerberto, scienza, storia e mito* (Archivum bobienese / Studia 2), Bobbio (Piacenza) 1985, S. 273–307.

Stabenow und Kunsthistorisches Institut Florenz 2006

Stabenow, Jörg und Kunsthistorisches Institut Florenz, *Lo spazio e il culto: Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo* [Atti delle giornate di studio, 27–28 marzo 2003] (Kunsthistorisches Institut Florenz: Studi e ricerche 1), Venezia: Marsilio, 2006.

Stabenow 2006

Stabenow, Jörg, Introduzione, in: *Lo spazio e il culto: Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico*

dal XV al XVI secolo [Atti delle giornate di studio, 27–28 marzo 2003], hrsg. von Jörg Stabenow und dem Kunsthistorischen Institut Florenz (Kunsthistorisches Institut Florenz: Studi e ricerche 1), Venezia: Marsilio 2006, S. 9–23.

Stabenow 2008

Stabenow, Jörg, Verortungen, Spiegelungen: Der sakrale Innenraum als Element der städtischen Raumordnung, in: *Räume der Stadt: Von der Antike bis heute*, hrsg. von Cornelia Jöchner, Berlin: Reimer, 2008, S. 101–125.

De Stefano 1902a

Stefano, Silvano De, *La Basilica Abbaziale dei PP. Benedettini di S. Pietro in Perugia. Guida Illustrata*, Perugia: Unione Tipografica Cooperativa, 1902.

De Stefano 1902b

Stefano, Silvano De, *Regesto in Transunto dell'Archivio di S. Pietro in Perugia*, Perugia: Unione Tipografica Cooperativa, 1902.

Stein und Palanque 1949

Stein, Ernest und Jean-Rémy Palanque, *Histoire du Bas-Empire*, Bd. II: De la disparition de l'empire d'occident à la mort de Justinien (476–565), Paris, Bruxelles, Amsterdam: Desclée de Brouwer, 1949.

Strauss und Shimura 1986

The Illustrated Bartsch, Bd. 56: Netherlandish Artists; Cornelis Cort, hrsg. von Walter L. Strauss und Tomoko Shimura, New York: Abaris Books, 1986.

Strinati 1996

Strinati, Claudio, Gli affreschi della chiesa di Sant'Ignazio a Roma, in: *Andrea Pozzo*, hrsg. von Valentino Martinelli und Vittorio De Feo, Milano, 1996, S. 66–93.

Strinati 1997

Strinati, Claudio, Decorazioni pittoriche a carattere mitologico tra fine Cinquecento e grande tagione barocca, in: *Dopo Sisto V: La transizione al Barocco (1590–1630): Atti del convegno "Dopo Sisto V. La transizione al Barocco" (1590–1630), Roma 18–19–20*

- ottobre 1995, hrsg. vom Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1997, S. 212–228.
- Stroszeck 1998**
Stroszeck, Jutta, *Die dekorativen römischen Sarkophage. Löwen-Sarkophage: Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen* (Die antiken Sarkophagreliefs, 6.1), Berlin: Grote, 1998 (= Phil. Diss., Universität Erlangen-Nürnberg, 1991).
- Subbioni 2003**
Subbioni, Marina, *La miniatura perugina del Trecento: Contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, Bd. [1: Testo], Perugia: Guerra, 2003.
- Suckale 2006**
Suckale, Robert, Stilgeschichte, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Bd. 6 (2006), S. 104–115.
- Sundt 1987**
Sundt, Richard A., “Mediocris domos et humiles habeant fratres nostri”: Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 46,4 (1987), S. 394–407.
- Sygut 1998**
Sygut, Marek, *Natura e origine della potestà dei vescovi nel concilio di Trento e nella dottrina successiva (1545–1869)* (Collana Tesi Gregoriana. Ser. Diritto Canonico 30), Roma, 1998.
- Tabarelli 1954**
Tabarelli, Costanzo, Il monastero di S. Pietro di Perugia e la repubblica del Trasimeno (1797–1799) nel racconto del Bini, in: *Benedictina*, Bd. 8 (1954).
- Tabarelli und Mira 1967**
Liber contractuum (1331–32) dell’Abbazia benedettina di San Pietro in Perugia, hrsg. von Costanzo Tabarelli und Giuseppe Mira (Deputazione di storia patria per l’Umbria: Fonti per la storia dell’Umbria 3), Perugia: Tipografia Unione Arti Grafiche, 1967.
- Tachella 1983**
Tachella, Lorenzo, La visita apostolica di Nicolò Mascardi alla diocesi di Noli nell’anno 1585, in: *Rivista ingauna e intemelina*, N. S., Bd. 38,3/4 (1983), S. 11–31.
- Taddei 2001**
Taddei, Paolo Maria, Le opere e la vita di Napoleone Comitoli secondo i biografi della sua epoca, in: *Visite perugine. Supplemento a “Raccordo dell’archidiocesi di Perugia – Città della Pieve”*, Bd. 1, hrsg. vom Archivio Perugino-Pievese, Perugia, 2001, S. 61–80.
- Tarquinio 1996**
Tarquinio, Sergio, I documenti della cappella dei Priori, in: *Un pittore e la sua città: Benedetto Bonfigli e Perugia [Kat. Ausst. Perugia, Palazzo dei Priori, Galleria Nazionale dell’Umbria, 8 dicembre 1996 – 4 maggio 1997]*, hrsg. von Vittoria Garibaldi, Milano: Electa, 1996, S. 86–89.
- Tassi 1948**
Tassi, Ildefonso, Un collaboratore dell’opera riformatrice di Eugenio IV: Giovanni De Primis, in: *Benedictina*, Bd. 2 (1948), S. 3–26.
- Tassi 1951**
Tassi, Ildefonso, La crisi della congregazione di S. Giustina tra il 1419 e il 1431, in: *Benedictina*, Bd. 5 (1951), S. 95–111.
- Tassi 1952**
Tassi, Ildefonso, *Ludovico Barbo (1381–1443)* (Uomini e dottrine 1), Roma: Ed. di storia e letteratura, 1952.
- Tassin 1992**
Tassin, Ferruccio, Suppellettili ecclesiastiche nel Friuli austriaco (visita apostolica di Bartolomeo di Porcia, 1570), in: *Ori e tesori d’Europa: Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*, hrsg. von Giuseppe Bergamini und Paolo Goi, Milano: Electa, 1992, S. 355–368.
- Teodori 1981**
Teodori, Brunella, Aspetti del barocchismo perugino: Benedetto Bandiera, Felice e Vincenzo Pellegrini, in: *Arte e musica in Umbria tra*

Cinquecento e Seicento. Atti del XII convegno di studi umbri, Gubbio – Gualdo Tadino, 30 novembre – 2 dicembre 1979, hrsg. von Bianca Brumana und Francesco Federico Mancini, Perugia, 1981, S. 275–299.

Testa 1990

Testa, Giusi, Le modifiche decorative, in: *La Cattedrale di Orvieto Santa Maria Assunta in Cielo*, hrsg. von Giusi Testa und der Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, S. 107–122.

Testi, et al. 2005

Testi, Laudedeo, Marco Pellegrini und Fabbriceria della Basilica Cattedrale (Parma), *La cattedrale di Parma*, Nuova, Parma: Silva Editore, 2005.

Testini 1980

Testini, Pasquale, *Archeologia cristiana: Nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI. Propedeutica, topografia cimiteriale epigrafia, edifici di culto*, 2. Aufl., Bari: Edipuglia, 1980.

Testini, et al. 1989

Testini, Pasquale, Gisella Cantino Wataghin und Letizia Pani Ermini, La cattedrale in Italia, in: *Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne: Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste (21–28 septembre 1986)*, Bd. 1, hrsg. von Noël Duval (Studi di antichità cristiana 41 / Collection de l'École Française de Rome 123), 3 Bd.e, Roma [et al.]: École Française de Rome [et al.], 1989, S. 5–231.

Teubner 1979

Teubner, Hans, San Marco in Florenz: Umbauten vor 1500: Ein Beitrag zu Werk des Michelozzo, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 23 (1979), S. 239–272.

Teza 1982

Teza, Laura, Un protagonista del tardo manierismo perugino: Matteuccio Salvucci, in: *Esercizi*, Bd. 5 (1982), S. 41–66.

Teza 1999

Teza, Laura, Precisazioni su Eusebio da San Giorgio, in: *Commentari d'arte*, Bd. 5 (1999), S. 13–22.

Teza 2006

Teza, Laura, Guide a Perugia tra Cinque e Seicento: Cesare Crispolti e Giovan Francesco Morelli, in: *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento: Atti del convegno Urbino, Palazzo Albani 26–27 ottobre 2004*, hrsg. von Bonita Cleri und Giovanna Perini (Quaderni di Notizie da Palazzo Albini), Urbino: Università degli studi Carlo Bo, 2006, S. 93–148.

Teza 2009

Teza, Laura, Il cardinale Cesare Baronio e il vescovo di Perugia Napoleone Comitoli: Trame ricomposte di un patronato culturale, in: *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio: Atti del convegno internazionale di studi, Frosinone, Sora, 16–18 maggio 2007*, hrsg. von Patrizia Tosini, Roma: Gangemi, 2009, S. 255–263.

Teza 2014

Teza, Laura, Orazio Alfani a San Pietro, in: *1892–2012 – Centoventi anni di storia della Fondazione per l'istruzione agraria in Perugia. Atti degli incontri di studio, novembre 2012/aprile 2013*, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia: Fabrizio Fabbri Editore 2014, S. 234–245.

Teza und Stopponi 2001

Raccolta delle cose segnalate di Cesare Crispolti: La più antica guida di Perugia (1597), hrsg. von Laura Teza und Simonetta Stopponi (Accademia delle Arti del Disegno. Monografie 6), Firenze: Olschki, 2001.

Teza 2023a

Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024], hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023.

Teza 2023b

Teza, Laura, "In pieno meriggio di gloria": Il Perugino di San Pietro, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia* [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024], hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 34–49.

Teza 2023c

Teza, Laura, [Catalogo:] La Pala di San Pietro, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia* [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024], hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 178–209.

ThB

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bände, Leipzig: E. A. Seemann, 1907–1950.

Theisen 1965

Theisen, Jerome Reinhold, *Mass Liturgy and the Council of Trent*, Collegeville (Minn.): St. John's Univ. Press, 1965.

Thode 1885

Thode, Henry, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin: Grote, 1885.

Thoenes 1983

Thoenes, Christof, *Neapel und Umgebung* (Reclams Kunstführer: Italien 6), 2. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1983.

Tittarelli 2005

Tittarelli, Luigi, "... è bona sora devota, et garbata": *La visita del vescovo Comitoli al convento di S. Agnese in Perugia nel 1592* (Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria: Appendici 22), Perugia, 2005.

Todini 1980

Todini, Filippo, Miniature del Maestro di Paciano, in: *Esercizi*, Bd. 3 (1980), S. 39–42.

Todini 1989

Todini, Filippo, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento* (I marmi 151), 2 Bd.e, Milano: Longanesi, 1989.

Tomasino 1642

Tomasino, Iacobo Philippo, *Annales canonicorum secularium S. Georgii in Alga*, Udine: Nicolai Schiratti, 1642.

Tomei 2001a

La basilica di Santa Maria degli Angeli e la Porziuncola. Guida storico-artistica, hrsg. von Alessandro Tomei, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 2001.

Tomei 2001b

La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture, hrsg. von Alessandro Tomei, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Ed., 2001.

Tonzig 1932

Tonzig, Maria, *La basilica romanico-gotica di Santa Giustina in Padova*, Padova: Società Cooperativa Tip., 1932.

Torre 1985

Torre, Stefano della, Note sull'architettura ospedaliera a margine degli Atti Della Visita Apostolica di S. Carlo all'Ospedale Maggiore di Cremona, in: *Arte cristiana*, N. S., Bd. 73 (1985), S. 51–56.

Toscano 1957

Toscano, Bruno, Sul San Paolo "Inter Vineas", in: *Spoletium*, Bd. 4 (1957), S. 2, 20–26.

Toscano 1974

Toscano, Bruno, Cattedrale e città, in: *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Bd. 21,2 (1974), S. 711–747.

Toscano und Azienda del Turismo (Spoleto) 1963

Toscano, Bruno und Azienda del Turismo (Spoleto), *Spoleto in pietre: Guida artistica della città*, Spoleto: Panetto & Petrelli, 1963.

Toscano 1985

Toscano, Gennaro, Baronio e le immagini, in: *Baronio e l'arte: Atti del Convegno internazionale di studi; Sora, 10–13 ottobre 1984*, hrsg. von Romeo De Maio [et al.] (Fonti e studi

baroniani 2), Sora: Centro di Studi Sorani
 “Vincenzo Patriarca”, 1985, S. 409–424.

Touring Club Italiano 2012a

Emilia Romagna, hrsg. vom Touring Club Italiano
 (Guida d'Italia 13), [7. Aufl.],
 Milano: Touring Editore, 2012.

Touring Club Italiano 2012b

Firenze e provincia, hrsg. vom Touring Club Italiano
 (Guida d'Italia 16), [11. Aufl.],
 Milano: Touring Editore, 2012.

Touring Club Italiano 2012c

Lazio (non compresa Roma e dintorni), hrsg. vom
 Touring Club Italiano (Guida d'Italia 17),
 [5. Aufl.], Milano: Touring Editore, 2012.

Touring Club Italiano 2012d

Liguria, hrsg. vom Touring Club Italiano
 (Guida d'Italia 8), [8. Aufl.],
 Milano: Touring Editore, 2012.

Touring Club Italiano 2012e

Lombardia, hrsg. von Touring Club Italiano
 (Guida d'Italia 5), [10. Aufl.],
 Milano: Touring Editore, 2012.

Touring Club Italiano 2012f

Roma, hrsg. vom Touring Club Italiano
 (Guida d'Italia 2), [11. Aufl.],
 Milano: Touring Editore, 2012.

Touring Club Italiano 2012g

Umbria, hrsg. von Touring Club Italiano
 (Guida d'Italia 3), [7. Aufl.],
 Milano: Touring Editore, 2012.

Touring Club Italiano 2012h

Veneto, hrsg. vom Touring Club Italiano
 (Guida d'Italia 23), [7. Aufl.],
 Milano: Touring Editore, 2012.

Touring Club Italiano 2012i

Toscana, hrsg. vom Touring Club Italiano
 (Guida d'Italia 1), [6. Aufl.],
 Milano: Touring Editore, 2012.

Tosti 2014

Tosti, Mario, L'abbazia di San Pietro di Perugia tra
 Stato pontificio e Stato unitario, in:
1892–2012: Centoventi anni di storia della Fon-
dazione per l'Istruzione agraria in Perugia. Atti
degli incontri di studio, novembre 2012/aprile

2013, hrsg. von Giovanna Giubbini, Perugia:
 Fabrizio Fabbri 2014, S. 19–30.

Tramontin 1967

Tramontin, Silvio, La visita apostolica del 1581 a
 Venezia, in: *Studi Veneziani*, Bd. 9 (1967),
 S. 453–533.

Trifone 1910

Trifone, Basilio, Ludovico Barbo e i primordi della
 congregazione benedettina di Santa Giustina,
 in: *Rivista Storia Benedettina*, Bd. 5 (1910),
 S. 269–280, 364–394.

Trifone 1911

Trifone, Basilio, Ludovico Barbo e i primordi della
 congregazione benedettina di Santa Giustina,
 in: *Rivista Storia Benedettina*, Bd. 6 (1911),
 S. 366–392.

Tritemio 1575

Tritemio, Giovanni, De viris illustribus ordinis
 S. Benedicti, Libri IIII, in: *Regula S. Benedi-*
cti, cum doctiss. et piiss. commentariis Joannis
de Turre Cremata, [...] Item de viris illustri-
bus ordinis s. Benedicti, Libri IIII. Joannis
Trithemij, [...] Tum etiam Regulae d. Basilij,
D. Augustini, et S. Francisci; In gratiam [...] Balthasaris, Abbatis [...] Fuldensis, [...] partim accuratè recognita, partim verò nunc primùm edita, Köln: Calenius & Quentel 1575, S. 427–535.

Trolese 1976

Trolese, Francesco Giovanni Battista, Ludovico
 Barbo e la Congregazione monastica
 riformata di S. Giustina: Un settennio di
 studi, in: *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica*
padovana (1976), S. 35–78.

Trolese 1978

Trolese, Francesco Giovanni Battista, Ludovico
 Barbo e la Congregazione monastica riformata di S. Giustina: Fonti edite, in: *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana*, Bd. 9 (1978), S. 79–123.

Trolese 1980

Trolese, Francesco Giovanni Battista, La riforma
 benedettina di Santa Giustina nel Quattro-
 cento, in: *I Benedettini a Padova e nel terri-*

torio padovano attraverso i secoli: Saggi storici sul movimento benedettino a Padova (Catalogo della mostra storico-artistica nel XV centenario della nascita di S. Benedetto; Padova, Abbazia di S. Giustina 1980), hrsg. von Nicolò Salmazo und Francesco Giovanni Battista Trolese, Treviso: Canova, 1980, S. 55–74.

Trolese 1983

Trolese, Francesco Giovanni Battista, *Ludovico Barbo e S. Giustina: Contributo bibliografico, problemi attinenti alla Riforma monastica del Quattrocento*, Roma: Pontificia Università Lateranense, 1983.

Trolese 1984

Riforma della chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto: Atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382–1443) (Padova, Venezia, Treviso, 19–24 settembre 1982, Centro Storico Benedettino Italiano), hrsg. von Francesco Giovanni Battista Trolese (Italia benedettina 6), Cesena: [s. d. e.], 1984.

Trolese 2001

Trolese, Francesco Giovanni Battista, La riforma benedettina di Santa Giustina nel Quattrocento, in: *Padova e il suo territorio*, Bd. 16 (2001), S. 25–30.

Trolese 2004

Trolese, Francesco Giovanni Battista, Spiritualità e cultura a Santa Giustina dal '400 al '700, in: *Padova e il suo territorio*, Bd. 19 (2004), S. 27–32.

Tugliani 2023

Tugliani, Davide, Una nuova proposta per l'ancona e la capsia di San Pietro a Perugia, in: *Il Perugino di San Pietro: La pala d'altare dell'abbazia benedettina di Perugia [Kat. Ausst. Galleria Tesori d'Arte di S. Pietro, Perugia, 2. Oktober 2023 – 7. Januar 2024]*, hrsg. von Laura Teza, Milano: Dario Cimorelli Editore 2023, S. 50–63.

Turchini und Archetti 2003a

Visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia, Bd. 1: La Città, hrsg. von Angelo

Turchini und Gabriele Archetti (Brixia sacra), Brescia: Associazione per la Storia della Chiesa Bresciana, 2003.

Turchini und Archetti 2003b

Turchini, Angelo und Gabriele Archetti, Introduzione: La visita apostolica di Carlo Borromeo a Brescia, in: *Visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia*, Bd. I: La Città, hrsg. von Angelo Turchini und Gabriele Archetti (Brixia sacra), Brescia: Associazione per la Storia della Chiesa Bresciana, 2003, S. XIX–LXXII.

Uffreduzzi 1967/68

Uffreduzzi, R., *Il Monastero di S. Pietro in Perugia nella seconda metà del XVI secolo*, [unpubl.], [1967/68] (= Tesi di laurea, Università degli studi Perugia, Facoltà di Magistero 1967/68)

Ughelli 1644–1662

Ughelli, Ferdinando, *Italia Sacra Sive De Episcopis Italiae et insularum adiacentium, rebusque ab iis praeclare gestis deducta serie ad nostram usque aetatem: Opus singulare prouincijs XX distinctum, in quo ecclesiarum origines, urbium conditiones, Principum donationes, recondita monumenta in lucem proferuntur*, 9 Bd.e, Roma: Tanus, 1644–1662.

Ughelli 1644

Ughelli, Ferdinando, *Italia Sacra Sive De Episcopis Italiae et insularum adiacentium, rebusque ab iis praeclare gestis deducta serie ad nostram usque aetatem: Opus singulare prouincijs XX distinctum, in quo ecclesiarum origines, urbium conditiones, Principum donationes, recondita monumenta in lucem proferuntur*, Bd. [1]: Complectens ecclesias Sanctae Romanae Sedi immediatae subiectas, Roma: Tanus, 1644.

Ughelli und Coleti 1717

Ughelli, Ferdinando und Nicolai Coleti, *Italia Sacra sive de episcopis Italiae et insularum adiacentium, rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem: Opus Singulare Prouincijs XX. Distinctum [...]*, [Bd. 1]: Complectens ecclesias sanctae Romae Sedi immediate subjectas., 22 Bd.e, 2. Aufl.,

Venezia: Sebastiano Coleti, 1717 (ND Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1970).

Ugolini 1967–68

Ugolini, Francesco A., L'abbazia di S. Pietro nel secolo XIV e la sua influenza sulla vita sociale e politica di Perugia, in: *Convegno storico per il millennio dell'Abbazia di S. Pietro in Perugia 1966, Perugia*, (Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria, Bd. 64,2), Città di Castello: Arti Grafiche 1967–68, S. 122–157.

Urbini 1902

Urbini, Giulio, Rez. von Intagli in legno del coro della chiesa di San Pietro a Perugia, Turin: Molfese 1902, in: *L'Arte: Periodico di storia dell'arte medievale e moderna e d'arte decorativa*, Bd. 5 (1902), S. 56.

de Valous 1970

Valous, Guy de, *Le monachisme clunisien des origines au XV^e siècle: Vie intérieure des monastères et organisation de l'ordre*, 2 Bd.e, 2. Aufl., Paris: Picard, 1970).

Vannugli 1983

Vannugli, Antonio, Gli affreschi di Antonio Tempesta a S. Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del martirio presso la Compagnia di Gesù, in: *Storia dell'arte*, Bd. 47/49 (1983), S. 101–116.

Vasari 1568 ed. Milanese 1878a

Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Firenze: Giunti 1568, hrsg. von Gaetano Milanesi, in: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: con nuove annotazioni e commenti*, Bd. 1 (Le opere di Giorgio Vasari: Le vite), Firenze: Sansoni, 1878.

Vasari 1568 ed. Milanese 1878b

Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Firenze: Giunti 1568, hrsg. von Gaetano Milanesi, in: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: con nuove annotazioni e commenti*, Bd. 3 (Le opere di Giorgio Vasari: Le vite), Firenze: Sansoni, 1878.

Vasari 1568 ed. Milanese 1881

Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Firenze: Giunti 1568, hrsg. von Gaetano Milanesi, in: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: con nuove annotazioni e commenti*, Bd. 7 (Le opere di Giorgio Vasari: Le vite), Firenze: Sansoni, 1881.

Vasari 1550; 1568 ed. Bettarini und Barocchi 1971

Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Firenze: Giunti [1568] 1550; 1568, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Bd. 3: Testo, Firenze: Sansoni, 1971, S. 680 S.

Vasari 1550; 1568 ed. Bettarini und Barocchi 1987

Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Firenze: Giunti [1568] 1550; 1568, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Bd. 6: Testo, Firenze: Studio per edizioni scelte, 1987.

Vauchez 1988

Vauchez, André, *La sainteté en occident aux derniers siècles du moyen âge: D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques* (Bibliothèques des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 241), Éd. rev. et mise à jour., Roma: École Française de Rome, 1988.

Vavra und Mediävistenverband 2005

Virtuelle Räume: Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter (Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003), hrsg. von Elisabeth Vavra und dem Mediävistenverband, Berlin: Akademie-Verlag, 2005.

Vecchi 1982

Vecchi, Maurizia, *Torcello: Nuove ricerche* (Studia archaeologica 34), Roma: „L'Erma“ di Bretschneider, 1982.

Veghi [15. Jh.] ed. Fabretti 1888

Veghi, Antonio di Andrea di Ser Angelo, [Cronaca Perugina dal 1423–1491], hrsg. von Ariodante Fabretti, in: *Cronache della città di Perugia*, Bd. 2: 1393–1561, Torino: Coi Tipi privati dell'Editore, 1888.

Venanti 2006

Venanti, Barbara, La cripta dell'abbazia di S. Pietro a Perugia: A proposito della *facies* di fonazione, in: *Temporis signa: Archeologia della tarda antichità e del medioevo*, Bd. 1 (2006), S. 327–334.

Venanti 2013

Venanti, Barbara, Evoluzione di un'architettura abbatiale, tra storia e archeologia, in: *Atti del I convegno nazionale dei Gruppi Archeologici di Umbria-Marche, Gruppi Archeologici d'Italia a Ferentillo (Tr), 25–26 maggio 2013*, hrsg. von Alessio Chiodi und Barbara Venanti, Pozzuoli: Photocity 2013, S. 178–191.

Ventura 2003

Ventura, Francesco Ernesto, Le trasformazioni della Basilica di San Pietro intorno al 1591. (Dio era Luce), in: *La Basilica di San Pietro in Perugia intorno all'anno 1591*, hrsg. von Franco Mezzanotte (Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, Arte e Architettura: Studi e restauri 2), Perugia: Ali&No, 2003, S. 33–48.

Ventura 2005

Ventura, Francesco Ernesto, Il Chiostro del Capitolo, in: *I chiostri dell'abbazia di San Pietro in Perugia*, hrsg. von Franco Mezzanotte (Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia, Arte e Architettura 3), Perugia: Ali&No, 2005, S. 35–44.

Venturi 1914

Venturi, Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, Bd. VII, parte III: La pittura del Quattrocento, Milano: Hoepli, 1914.

Verdon 1996

Verdon, Timothy, Le origini dell'altare barocco e la Contro-Riforma a Firenze, in: *Altari e committenza: Episodi a Firenze nell'età della Con-*

troriforma, hrsg. von Cristina De Benedictis, Firenze: Pontecorboli, 1996, S. 19–28.

Vermiglioli 1828

Vermiglioli, Giambattista, *Biografia degli scrittori Perugini e Notizie delle opere Loro*, Bd. I. Par. I, Ace–Bal: Vincenzo Bartelli, Giovanni Costantini, 1828.

Vermiglioli 1829a

Vermiglioli, Giambattista, *Biografia degli scrittori Perugini e Notizie delle opere Loro*, Bd. II. Par. II, P–U: Vincenzo Bartelli, Giovanni Costantini, 1829.

Vermiglioli 1829b

Vermiglioli, Giambattista, *Biografia degli scrittori Perugini e Notizie delle opere Loro*, Bd. II. Par. I, E–O: Vincenzo Bartelli, Giovanni Costantini, 1829.

Vermiglioli 1829c

Vermiglioli, Giambattista, *Biografia degli scrittori Perugini e Notizie delle opere Loro*, Bd. I. Par. II, Ban–Don: Vincenzo Bartelli, Giovanni Costantini, 1829.

Vermiglioli 1823

Vermiglioli, Giovanni Battista, *Bibliografia storico-perugina o sia catalogo degli scrittori che hanno illustrato la storia della Città, del Contado delle Persone, de Monumenti, delle Letteratura compilato e con note bibliografiche ampiamente illustrate*, Perugia: Baduel, 1823 (ND 1976).

Vincioli 1734

Vincioli, Giacinto, *Vite di IX soggetti della famiglia Vincioli*, Perugia: Costantini, 1734.

Violante und Fonseca 1966

Violante, Cinzio und Cosimo Damiano Fonseca, Ubicazione e dedicazione delle cattedrali dalle origini al periodo romanico nelle città dell'Italia centro-settentrionale, in: *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente: Atti del I Convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte (Pistoia, Montecatini Terme, 27 settembre – 3 ottobre 1964)*, hrsg. vom Convegno Internazionale di Studi Medioevali di Storia e d'Arte und dem Centro di Studi Storici

- Pistoia, Pistoia: Ente Provinciale per il Turismo, 1966, S. 303–346.
- Viollet-le-Duc 1854–1868**
Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 9 Bd.e, Paris: A. Morel, 1854–1868.
- Vischer 1985**
Vischer, Eduard, *Zur Geschichte der Geschichtsschreibung: Eine Nachlese*, Bern: Francke, 1985.
- Viviani 1911**
Viviani, Dante, Tempio di S. Angelo in Perugia: Studio di ripristino, in: *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, Bd. 5 (1911), S. 28–32
- Voelker 1988**
Voelker, E. Cecilia, Borromeo's Influence on Sacred Art and Architecture, in: *San Carlo Borromeo. Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century*, hrsg. von John M. Headley und John B. Tomaro, Washington [et al.], 1988, S. 172–187.
- Vogel 1966**
Vogel, Cyrille, *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au moyen âge*, Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1966.
- Vogel 1986**
Vogel, Cyrille, *Medieval Liturgy: An Introduction to the Sources*, Washington D.C.: The Pastoral Press, 1986.
- Vones 1991**
Vones, Ludwig, La réforme de l'Église au XIV^e siècle, in: *Crises et réformes dans l'Église de la réforme grégorienne à la préréforme: Actes du 115^e Congrès National des Sociétés Savantes, Avignon, 1990*, hrsg. vom Congrès National des Sociétés Savantes und Comité des Travaux Historiques et Scientifiques Section d'Histoire Médiévale et de Philologie, Paris: Éd. du CTHS, 1991, S. 189–206.
- Voss 1985**
Voss, Irmgard M., *Die Benediktinerabtei S. Andrea in Flumine bei Ponzano*, [s.l.]: [s.d.e.] 1985 (= Phil. Diss., Universität Bonn, 1983).
- Waldmann 2003**
Waldmann, Eva Maria, *Vor Vasari – Die Geschichte des Innenraums von Santa Croce in Florenz*, 3 Bd.e (Phil. Diss., Universität Wien, 2003).
- Warnke 1976**
Warnke, Martin, *Bau und Überbau: Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1976.
- Weigelt 1909**
Weigelt, Curt Heinrich, Contributo alla ricostruzione della "Maestà" di Duccio di Buoninsegna, che si trova nel Museo della Metropolitana di Siena, in: *Bollettino senese di storia patria*, Bd. 16,2 (1909), S. 24.
- Weiß 2005**
Weiß, Dieter J., *Katholische Reform und Gegenreformation: Ein Überblick*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- Welch 2000**
Welch, Evelyn, *Art in Renaissance Italy: 1350–1500* (Oxford History of Art), Oxford [et al.]: Oxford University Press 2000).
- White 1969**
White, Christopher, White, John, Donatello's High Altar in the Santo at Padua, in: *The Art Bulletin*, Bd. 51 (1969), S. 1–14, 119–141.
- White 1979**
White, John, *Duccio Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London: Thames and Hudson, 1979.
- Winkelmes 1995**
Winkelmes, Mary-Ann, *Form and Reform: The Cassinese Congregation and Benedictine Reform Architecture* (Phil. Diss., Harvard University, Cambridge 1995).
- Winkelmes 1996**
Winkelmes, Mary-Ann, Form and Reform: Illuminated, Cassinese Reform-style Churches in Renaissance Italy, in: *Annali di Architettura*, Bd. 8 (1996), S. 61–84.
- Winkelmes 2001**
Winkelmes, Mary-Ann, Notes on Cassinese Choirs. Acoustics and Religious Architecture in Northern Italy, in: *Coming about...: A Fest-*

schrift for John Shearman, hrsg. von Lars R. Jones, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 2001, S. 307–312.

Wion 1594

Wion, Arnold, *Brieve dechiaratione dell'arbore monastico benedittino, intitolato Legno della vita, Cauata da i Cinque Libri dechiaratiui di detto Arbore. Composti per il R. P. D. Arnoldo Vvion, Fiamengo, di Duaco, Monaco di S. Benedetto di Mantoua, dell'Ordine di esso San Benedetto de' Negri, Della Congregatione Casinense, che fu già di Santa Giustina di Padoua*, Venezia: Giorio Angelieri, 1594.

Wion 1595

Wion, Arnold, *Lignum vitae, ornamentum, & decus Ecclesiae, in quinque libros divisum. In quibus, totius sanctiss. religionis divi Benedicti inita, viri dignitate, doctrina, sanctitate, ac principatu clari describuntur: & fructus qui per eos S. R. E. accesserunt, fusissime explicantur. Auctore D. Arnoldo Vvion, Belga, duacensi, Monacho S. Benedicti de Mantua, Ord. Diui Benedicti Nigrorum, Congregationis Casinensis, aliàs S. Iustinae de Padua. Accessit dilucidatio, quomodo principes Austriace, originem ducant ex Anicia romana familia, quae erat divi Benedicti, ad Philippum II Hispaniarum regem potentissimum. Cum Duplici Indice.*, 5 Bd.e, Venezia: Georgius Angelirius, 1595.

Wion 1607

Wion, Arnold, *Lignum vitae = Baum des Lebens. Historii des gantzen Ordens S. Benedicti. Von D. Arnoldo Wion In Latein beschriben Nun aber durch F. Carolum Stengelium In die Teutsche sprach gebracht*, 2 Bd.e, Augsburg: Christoph Mang und Dominicus Custos, 1607.

Wion 1689

Wion, Arnold, *Breve dichiaratione dell'arbore monastico benedittino, intitolato Legno della vita, Cavata dai Cinque Libri Dichiarativi di detto Arbore, Composti per il R. P. D. Arnoldo Vuion, Fiamengo, Monaco Casinense, &c. Nuovamente riconosciuta, e da molti errori corretta per il R. D. Fernando Antonio Bortoluzzui*,

[2. Aufl.], Treviso: Giovanni Battista di Bianchi, 1689 (ND Whitefish, MT: Kessinger, 2010).

Witters 1965

Witters, Willibrord, *La rédaction primitive des déclarations et constitutions de la Congrégation de Sainte Justine de Padoue*, in: *Studi Monastica*, Bd. 7 (1965), S. 127–146.

Witters 1984

Witters, Willibrord, *La legislazione monastica della congregazione di S. Giustina nei suoi primordi (1419–1427)*, in: *Riforma della chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto: Atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382–1443), Padova, Venezia, Treviso 19–24 settembre 1982, Centro Storico Benedettino Italiano*, hrsg. von Francesco Giovanni Battista Trolese (Italia benedettina 6), Cesena, [s.d.e.], 1984, S. 207–224.

Wodrazka 2007

Wodrazka, Paul Bernhard, *Die Zelebration „versus orientem“ bzw. „versus absidem“: Ein chronologischer Durchgang durch die postkonziliaren kirchlichen Dokumente (in Auszügen)*, in: *Theologisches*, Bd. 37,3/4 (2007), S. 99–114.

Wohlmuth und Istituto per le Scienze Religiose (Bologna) 2000

Wohlmuth, Josef und Istituto per le Scienze Religiose (Bologna), *Dekrete der ökumenischen Konzilien*, Bd. 2: Konzilien des Mittelalters, Paderborn [et al.]: Schöningh, 2000.

Wolfram 1990

Wolfram, Herwig, *Die Goten: Von den Anfängen bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts; Entwurf einer historischen Ethnographie* (Reihe „Frühe Völker“), 3., neubearb. Aufl., München: Beck, 1990.

Wolters 1983

Wolters, Wolfgang, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes: Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Stuttgart: Steiner, 1983.

Worthen 2014

Worthen, Thomas, Soazoni, or the Venetian Reformation of San Nicolò dei Mendicoli, in: *Celebrazione e autocritica: La Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana del tardo Cinquecento*, hrsg. von Benjamin Paul (Venetiana / Centro Tedesco di Studi Veneziani 14), Roma, 2014, S. 253–283.

Wundram 1993

Wundram, Manfred, *Kunstführer Florenz* (Reclams Kunstführer), Stuttgart: Reclam, 1993.

Xydou 1992 ed. Konrad Oberhuber

Xydou, Ergina, *Der Maler Antonio Vassilaki, gen. Aliense (1556–1629 – Seine signierten Werke* (Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut Wien, 1992).

Zaggia 2003

Zaggia, Massimo, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, Bd. 2: La Congregazione benedettina cassinese nel Cinquecento (Biblioteca Mantovana 2), Firenze: Olschki, 2003.

Zanchi 1987

Zanchi, Goffredo, Aspetti della situazione religiosa bergamasca dalla visita apostolica di S. Carlo (1575) alla fine del Seicento, in: *Il Seicento a Bergamo: Catalogo della mostra*, hrsg. von Gian Alberto Dell'Acqua [et al.], Bergamo: Cassa di Risparmio delle Province Lombarde (Milano) [et al.], 1987, S. 19–30.

Zanetti 1771

Zanetti, Antonio Maria, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia: Albrizzi, 1771.

Zedler 1735

Zedler, Johann Heinrich, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden. Darinnen [etc.]*, Bd. 9: F, Photomechan. Nachdr. der Ausg. Halle und Leipzig 1732–1754, Halle und Leipzig: Akad. Druck- und Verl.-Anst., 1735 (ND Graz: Druck- und Verlagsanstalt 1961).

Zeeden 1985

Zeeden, Ernst Walter, *Konfessionsbildung: Studien zur Reformation, Gegenreformation u. kath. Reform* (Spätmittelalter und frühe Neuzeit 15), Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.

Zeeden 1991

Zeeden, Ernst Walter, Visitationsforschung und Kirchengeschichtsschreibung, in: *Theologische Revue*, Bd. 87 (1991), S. 354–366.

Zeeden, et al. 1977

Zeeden, Ernst Walter, August Franzen und Hubert Jedin, *Die Visitation im Dienst der kirchlichen Reform* (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung 25/26), 2. Aufl., Münster: Aschendorff, 1977.

Zeeden und Lang 1984

Zeeden, Ernst Walter und Peter Thaddäus Lang, *Kirche und Visitation: Beiträge zur Erforschung des frühneuzeitlichen Visitationswesens in Europa* (Spätmittelalter und frühe Neuzeit 14), Stuttgart: Klett-Cotta, 1984.

Zimmermann 1988

Zimmermann, Harald, *Papsturkunden 896–1046*, Bd. 1: 896–996 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse: Denkschriften 174; Österreichische Akademie der Wissenschaften. Historische Kommission: Veröffentlichungen der Historischen Kommission 3), 2. Aufl., Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988.

Zimmermann 1998

Zimmermann, Harald, *Papstregesten 911–1024*, Bd. II: Sächsische Zeit, fünfte Abteilung (Regesta Imperii), Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1998.

Zimmermanns 2010

Zimmermanns, Klaus, *Umbrien: Städte, Kirchen und Klöster im „grünen Herzen Italiens“: Assisi, Perugia, Orvieto, Spoleto, Gubbio, Todi* (DuMont-Kunst-Reiseführer), Köln: DuMont-Buchverl., 2010.

Zorzi 2002

Zorzi, Francesco, Le abbazie di S. Andrea in Flumine e di S. Silvestro al Soratte, in: *Lazio ieri e oggi*, Bd. 37 (2002), S. 370–371.

Zuccari 1985

Zuccari, Alessandro, Restauro e filologia baroniani, in: *Baronio e l'arte: Atti del Convegno internazionale di studi; Sora, 10–13 ottobre 1984*, hrsg. von Romeo De Maio [et al.] (Fonti e studi baroniani 2), Sora: Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 1985, S. 489–510.

Zuccari 2009

Zuccari, Alessandro, Le decorazioni della Scala Santa e alcune novità attributive nella cappella di S. Silvestro, in: *La Cappella di San Silvestro: Le indagini, il restauro, la riscoperta*, hrsg. von Mary Angela Schroth, Paolo Violini und dem Pontificio Santuario della Scala Santa, Roma: Campisano, 2009, S. 27–47.

Zucchini 2003a

Zucchini, Stefania, La "Vita" di S. Pietro Abate: Un'agiografia attraverso i secoli, in: *Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria*, Bd. 100,1 (2003), S. 89–183.

Zucchini 2003b

Zucchini, Stefania, Due episodi della storia del monastero di S. Pietro di Perugia in età ottomana, in: *Ottone III e Romualdo di Ravenna: Impero, monasteri e santi asceti. Atti del XXIV Convegno del Centro Studi Avellaniti, Fonte Avellana 2002*, hrsg. vom Centro Studi Avellaniti, Negarine di S. Pietro in Cariano (Verona): Il Segno dei Gabrielli 2003, S. 111–117.

Zucchini 2005

Zucchini, Stefania, Gli inizi dell'abbazia di S. Pietro, in: *La chiesa di Perugia nel primo Millennio: Atti del Convegno di Studi, Perugia, 1–3 aprile 2004*, hrsg. von Attilio Bartoli Langeli und Enrico Menestò (Incontri di Studio 3), Spoleto: Fondazione centro Italiano di studi sull'alto medioevo Spoleto, 2005, S. 426–453.

Zupko 1981

Zupko, Ronald Edward, *Italian Weights and Measures from the Middle Ages to the Nineteenth Century* (Memoirs of the American Philosophical Society 145), Philadelphia, Pa.: American Philosophical Society, 1981.

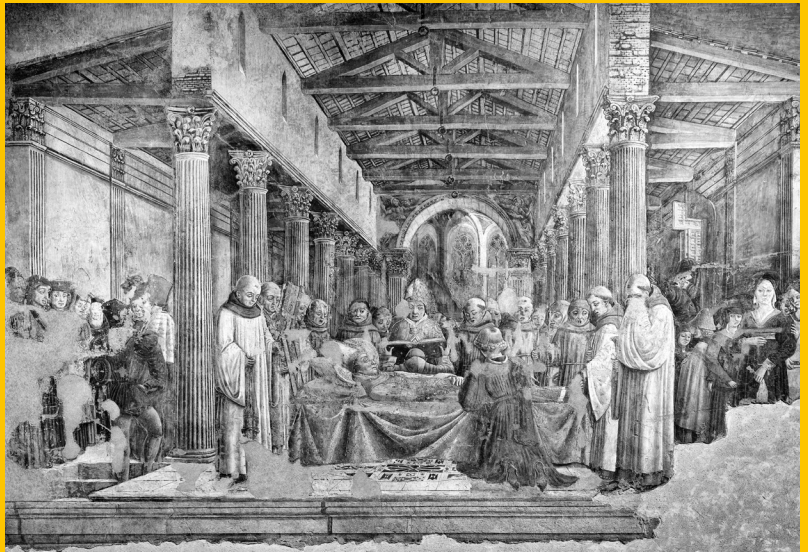
Zum Autor

Michael G. Gromotka wurde 1977 im Münsterland geboren; seine Familie kommt aus Deutschland, Italien und der Schweiz. Er studierte Kunstgeschichte und Geschichte sowie Rechtswissenschaften und diverse Philologien an der Westfälischen Wilhelmsuniversität Münster, an der Freien Universität Berlin und – gefördert durch ein Direktaustausch-Stipendium – am University College London.

Schwerpunkt seiner Forschungen bildet die Kircheninnenraumgestaltung und Kirchenumgestaltungen in Italien.

Michael G. Gromotka ist als selbständiger Fotograf sowie als Gymnasiallehrer für die Fächer Kunst und Geschichte am Evangelischen Gymnasium zum Grauen Kloster in Berlin tätig; er publiziert als freier Wissenschaftler.

Michael Gromotka ist Mitbegründer der Society of the Church Interior (www.churchinterior.org). Diese Forschungsgemeinschaft erstellt derzeit eine Datenbank für die Erfassung italienischer Kircheninnenräume und ihrer Umgestaltungen, gefördert durch einen Mellon Grant der American University in Washington.



Die Innenräume italienischer Kirchen sind regelmäßig Gegenstand umfassender Umgestaltungskampagnen geworden. Dabei wurden die Raumhülle sowie die Einrichtungsgegenstände wechselnden Repräsentationsbedürfnissen, religiösen und profanen Nutzungen und verändertem künstlerischem Geschmack angepasst. Die vorliegende Schrift untersucht dieses Phänomen am Beispiel der Kirche S. Pietro in Perugia und skizziert dabei die übergreifende Geschichte der Kircheninnenräume in Umbrien, Mailand, Venetien und Rom. Besondere Berücksichtigung erfährt die frühwissenschaftliche Beschäftigung mit italienischer Kirchen- und Heiligengeschichte sowie die Baugesetzgebung der Cassinensischen Kongregation.