

OPERE FATTE DI SCULTURA DA PIETRO BRACCI
-
SKULPTUR IM KONTEXT DES RÖMISCHEN SETTECENTO

Inauguraldissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der
Doktorwürde,
vorgelegt von Iris Haist, Muggensturm

Von der Philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag von Prof. Dr. Norberto Gramaccini
und Prof. Dr. Michael Hesse angenommen

Bern, den 30.03.2015



Dieses Werk ist unter einem
Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5
Schweiz Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> oder schicken Sie einen Brief an
Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons
Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/>

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern

Sie dürfen:



dieses Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:



Namensnennung. Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt).



Keine kommerzielle Nutzung. Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.



Keine Bearbeitung. Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de>

INHALT

Einleitung	6
I. LEBEN UND WERK BRACCIS IM ROM DES SETTECENTO – EINE KURZBIOGRAFIE....	9
I.1 Geburt, Jugend und Formierung (1700–1724)	9
I.2 Pontifikat Benedikt XIII. (1724–30) – Eigene Werkstatt und Erstlingswerke.....	11
I.3 Pontifikat Clemens XII. (1730–40) – Zwischen Alt und Neu	12
I.4 Pontifikat Benedikt XIV. (1740–58) – Die großen Aufträge.....	14
I.5 Pontifikat Clemens XIII. (1758–1769) – Das große Finale.....	16
I.6 Die letzten Jahre (1770–73).....	17
II. Bildhauer im Rom des Settecento	19
II.1 Künstlerische Einflüsse des Cinque- und Seicento.....	19
II.2 Ausbildung	25
II.2.1 Die ersten Schritte – Bartolomeo Cesare Bracci.....	25
II.2.2 Die Vorzeichnung als Grundhandwerk – Giuseppe Bartolomeo Chiari	27
II.2.3 Marmor als Berufung – Camillo Rusconi.....	28
II.2.4 Architektur – Theorie und Praxis.....	30
II.3 Künstlerisches Umfeld – Die Rusconi-Schule	31
II.4 Et in Arcadia Ego – Bracci und die Akademien.....	46
II.4.1 Die Accademia dell’Arcadia	46
II.4.2 Die Accademia di San Luca	47
II.4.3 Die Accademia del Nudo	49
II.4.4 Die Virtuosi al Pantheon	51
II.4.5 Die Accademia Clementina	52
II.5 Bracci und seine kirchlichen Förderer.....	53
II.5.1 Die Frage nach der Orsini-Patronage	54
II.5.2 Starthilfe – Fabrizio Paolucci de’ Calboli	55
II.5.3 Geldgeber – Querini und Fini im Kontext des Grabmals für Benedikt XIII.	57
II.5.4 Aktiver Förderer – Die Patronage Giuseppe Spinellis	58
II.5.5 Beziehungsverflechtungen – Caracciolo und Imperiali	59
II.5.6 Alessandro und Annibale Albani	60
II.5.7 Die Statuen Clemens XII.	64
II.5.8 Glorifizierung der römisch-katholischen Kirche	70
II.6 Künstlerische Nachfolge	75
III. Handwerk und Brotverdienst.....	87
III.1 Werkstatt	87

III.1.1 Ort.....	88
III.1.2 Bracci als Ausbilder und Lehrer	90
III.1.3 Betrieb, Zeiten und Finanzen – Die Organisation von Braccis bottega.....	91
III.2 Werkprozess.....	95
III.2.1 Der Entwurf – Zeichnungen und Modelle	95
III.2.2 Die Ausführung – Vom Stuckmodell zum fertigen Werk	98
III.3 Material und Farbigkeit	103
III.3.1 Holz	104
III.3.2 Stuck/Gips	107
III.3.3 Ephemere Architekturen Holz, Gips/Stuck und Pappmaché	111
III.3.4 MARMOR „varie pietre...“	113
III.3.5 Metall	116
III.3.6 Variation und Illusion von Material – Der Baldachin in S. Maria Maggiore.....	119
III.4 Arbeitsteilung und Zusammenarbeit.....	122
III.4.1 Reliefzyklen.....	123
III.4.2 Zusammenarbeit im Rahmen von Grabmalsprojekten.....	130
III.5 Antikenrestaurierung.....	144
III.5.1 Bracci und die Antikensammlung der Familie Rondanini	145
III.5.2 Antinous Capitolinus	147
III.5.3 Der Apollo Albani	149
III.5.4 Der Konstantinsbogen.....	150
III.6 Porträts.....	152
III.6.1 Die Büsten von Fabrizio Paolucci und von Innozenz II.....	152
III.6.2 Die Büste von Francesco Marucelli	157
III.6.3 Die Büste von Giorgio Spinola	158
III.6.4 Die Büste von Clemens XIII.....	159
III.6.5 Kurprinz Friedrich Christian von Sachsen in Rom	160
III.7 Weder Skulptur noch Architektur.....	162
III.7.1 Berater und Kunsthändler	162
III.7.2 Bildung und Diskurse	164
III.7.3 I Geroglifici ed Obelischi Egizzi	166
IV. Der Künstler als Genie und Erneuerer	169
IV.1 Qualitätsgarantie – Übernommene Arbeiten.....	169
IV.1.1 Die Ehrenstatue Clemens’ XII. auf dem Kapitol.....	169
IV.1.2 Die Statue des Hl. Norbert von Xanten	172
IV.2 Die Internationalität Braccis.....	175
IV.2.1 Mafra und Rom – Dom Joao V. von Portugal.....	175

IV.2.2 Römisches Intermezzo – Friedrich Christian von Sachsen.....	181
IV.3 Monumentalität und Detail.....	183
IV.3.1 Monumentalität und Kolossalität.....	183
IV.3.2 Details und Ornamente.....	188
IV.4 Reale und ideale Körperlichkeit	194
IV.4.1 Idealisierung und Entmaterialisierung	195
IV.4.2 Die Leichtigkeit der Materie.....	206
IV.5 Skulptur und Struktur	212
IV.5.1 Humilitas und Virginitas an der Fassade von S. Maria Maggiore	213
IV.5.2 Die Architektur ergänzende Körper	213
IV.5.3 Symmetrie und Asymmetrie in der Waage.....	215
IV.5.4 Die Lieblingsstruktur des '700 – Pyramiden/Obelisken an Grabmalen.....	217
IV.5.5 Der Körper als Ornament – Posis Zeichnung und Braccis Ausführung.....	218
IV.5.6 Raumüberbrückende Symmetrien	219
IV.7 Tradition und Moderne	221
IV.7.1 Spätbarock/Rokoko/BaRochetto/Neoklassizismus? – Die Stilfrage.....	222
IV.7.2 Braccis Stand innerhalb der künstlerischen Tradition.....	222
IV.7.3 Neuerungen im Rahmen der Tradition	225
IV.6 Bracci als Entwerfer und der Stolz des Künstlers	237
IV.6.1 „Tutto ideato, architettato e scolpito da me medesimo“ – Grabmale nach Braccis Entwurf.....	237
IV.6.2 Signaturen	243
Fazit.....	249
Werkkatalog der plastischen Arbeiten	250
Abbildungen zu Text und Werkkatalog.....	368
Creditlines	422
Appendices	423
Literaturverzeichnis.....	434
Abkürzungsregister: Archive, Bibliotheken, Museen.....	449
Danksagungen.....	450

EINLEITUNG

Die vorliegende Dissertation behandelt monografisch den Bildhauer Pietro Bracci (1700–1773) im Kontext der römischen Skulptur des 18. Jahrhunderts. Der Text der Dissertation gliedert sich in vier Teile, wobei zwei den Schwerpunkt auf seiner Verankerung in der Zeit und der Kunstwelt des römischen Settecento und die letzten beiden auf Braccis Technik, Stil und den Neuerungen haben, jedoch immer im Kontext des Spätbarock.

Auf den Textteil folgt ein ausführlicher Catalogue raisonné mit allen bekannten gesicherten, bzw. von der Autorin als gesichert anerkannten Werken der Bildhauerei, seien sie noch existent oder verloren, mit den dazugehörigen Zeichnungen, Modellen und Stichen. Auf spekulative oder unter dem Deckmantel der Stilanalyse leichtfertig getroffene Zuschreibungen wurde in dieser Arbeit verzichtet. Der Katalog war nötig, da die bisher veröffentlichten Werklisten, z.B. von Kurt von Domarus¹ und von Costanza Gradara (Abb. 1)² mittlerweile nicht mehr dem neuesten Stand der Forschung entsprechen, einige Werke hinzugefügt, andere wiederum abgesprochen werden mussten.

Die Beschäftigung der Kunst- und Kulturwissenschaften mit dem Rom des 18. Jahrhunderts war lange Zeit ungenügend, was sich erst seit Neuestem zu ändern beginnt. Robert Enggass' *Early eighteenth-century sculpture in Rome* führt unter anderem in die Plastik Camillo Rusconis ein, behandelt aber leider nur das erste Drittel des Settecento, ohne Bracci ausreichend zu erwähnen.³ Antonia Nava-Cellini geht weiter und bietet in ihrem Buch *La scultura del Settecento* von 1982 einen guten Überblick über die Materie.⁴ Auch Jennifer Montagu gelingt dies in ihrem programmatisch für diese Zeit betitelten Buch *The aesthetics of Roman eighteenth century sculpture – 'Late Baroque', 'Barocchetto' or 'A discrete art historical period'?* von 2001, sie bleibt jedoch wegen der großen Bandbreite der behandelten Objekte meist eher oberflächlich oder selektiv.⁵ Unerlässlich sind die drei von Elisa Debenedetti herausgegebenen Bände mit zahlreichen ausführlichen Artikeln zur Skulptur des 18. Jahrhunderts.⁶ Die drei Bände von Antonio Pinelli mit dem Titel *La Basilica di San Pietro in Vaticano* aus dem Jahr 2000 bieten einen systematischen, wenn auch notwendigerweise kurzen Überblick zu den im Petersdom befindlichen Kunstwerken mit hochauflösenden Fotografien.⁷ Zum Grabmal Benedikts XIV. Lambertini sind unlängst zwei wichtige Aufsätze von Elisabeth Kieven erschienen: *Die Papstgrabmäler des 18. Jahrhunderts in Sankt Peter* und *Papstgrabmäler in St. Peter – Pietro Bracci und das Problem der Serialität*.⁸ Zur Typenbildung und sozialen wie künstlerischen Relevanz der Kardinalsgrabmäler des Settecento ist die Dissertation von Christina Ruggero, zur Funktion barocker und spätbarocker Familienkapellen diejenige von Ralph Miklas Dobler besonders zu beachten.⁹

Der erste bekannte Bericht über Bracci stammt schon aus dem Jahre 1739 von Niccolò Gaburri, liefert einige nützliche Hinweise zu Braccis Leben, ist aber insgesamt zu kurz und zu summarisch, um große Erkenntnisse zu bringen.¹⁰ Die erste postume Bracci-Biografie ist aus dem Jahr 1838, geschrieben von Mattia Azzarelli, und umfasst nur wenige, kompakt verfasste Seiten und ein Porträt (Abb. 3). Oft scheint es auch, als habe dieser nicht alle der beschriebenen Werke persönlich gesehen, denn einige

¹ DOMARUS 1915.

² GRADARA 1920; mit Transkription des nicht vollständigen Diario Braccis.

³ ENGGASS *eighteenth-century* 1976.

⁴ NAVA CELLINI 1982.

⁵ MONTAGU 2001.

⁶ Debenedetti, Elisa (Hg): *Sculture romane del Settecento*, Bde. 1-3, Rom, **2001-2003**.

⁷ PINELLI 2000, Bde. 1-3.

⁸ KIEVEN *Papstgrabmäler* 2006 und *KIEVEN Serialität* **2007**.

⁹ RUGGERO 2004; DOBLER **2009**.

¹⁰ Transkription in: KIEVEN/PINTO 2001, App. III, S. 278. Das Original befindet sich in Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Pal. E.B.9.5, Vol. IV, Col. 2137.

Angaben sind schlichtweg falsch. In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden zwei Werkmonografien, von Kurt von Domarus 1915 und von Costanza Gradara 1920, veröffentlicht, welchen die Forschung eine gute chronologische Ordnung besonders der im Tagebuch des Künstlers aufgeführten Werke zu verdanken hat.¹¹ Zudem hatte Costanza Gradara schon 1915 eine kommentierte Transkription von Braccis verlorenem *Diario* herausgegeben, das viele von seinen plastischen Werken nennt und kurz kommentiert.¹² Diese sehr überschaubaren Schriften haben aufzählenden Charakter, einen pathetischen Unterton und sind in vielen Bereichen mittlerweile veraltet. Die umfangreichste Arbeit über Bracci, besonders im Hinblick auf seine Architekturzeichnungen, ist Elisabeth Kievens und John Pintos *Architecture and Sculpture in Eighteenth-Century Rome: Drawings by Pietro and Virginio Bracci in the CCA and Other Collections* von 2001.¹³ Die hier veröffentlichten Zeichnungen, die sich ehemals im *Archivio Bracci* in Rom befanden und nach dessen Auflösung nach 1928 als verschollen galten, bilden eine gute Grundlage für die weitere Bearbeitung der ausgeführten Skulpturen, vor allem aber der Grabmonumente. Die neueste Abhandlung über das Leben und die Arbeit von Bildhauern im 18. Jahrhundert in Rom in der Zeit der Pontifikate von Benedikt XIII., Clemens XII. und Benedikt XIV. stammt von Anne-Lise Desmas aus dem Jahr 2012 und trägt den Titel *Le ciseau et la tiare – Les sculpteurs dans la Rome des Papes 1724-1758*.¹⁴ Diese Arbeit ist besonders gründlich, präsentiert viele vergleichende Abbildungen, Tabellen und neue Archivmaterialien zu dieser Zeit. Sie stellt ein unverzichtbares Grundlagenwerk dar, auf dessen Fülle zusammengetragener Informationen die Arbeiten zu einzelnen Künstlern aufbauen können. Es wäre wünschenswert, dass dies auch für andere, zu wenig bearbeitete Künstler der Fall wäre. Zur Kunst und Kultur im Rom des 18. Jahrhunderts fanden in den letzten 60 Jahren vor allem drei große Ausstellungen statt, die eine umfassende Gesamtschau boten: die im römischen *Palazzo delle Esposizioni* 1959 gezeigte Ausstellung *Il Settecento a Roma*, die Ausstellung *Art in Rome in the Eighteenth Century* im Jahr 2000 im Museum of Art in Philadelphia und die erweiterte, wieder in Rom ausgerichtete Neuauflage der ersten großen Ausstellung dieses Themas mit demselben Titel im *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia* im Jahr 2006.

Die Quellentexte wurden immer, soweit zugänglich, im Original überprüft, um eventuelle Verständnis- oder Transkriptionsfehler zu vermeiden. Besonderer Wert wird in dieser Dissertation auf die Einbeziehung zeitgenössischer Quellen, seien es Handschriften oder Druckmedien, gelegt. Diese sind besonders Archivmaterialien wie Testamente, Abrechnungen, Notarsakten, Briefe und Diarien, sowie Drucke der Guiden und der Römischen Mitteilungsblätter (z.B. *Diario ordinario di Chracas*). Neben Recherchen in den verschiedenen Bibliotheken Roms (besonders Bibl. Hertziana, Bibl. Angelica, Bibl. Apostolica Vaticana und Bibl. Casanatense), und anderer italienischer Städte (wie Bologna, Ravenna, Modena, Forlì, Florenz und Neapel), waren Archive zu konsultieren. Nach einer ausführlichen Suche nach der Person Pietro Braccis und den Testamenten der Verstorbenen im *Archivio di Stato di Roma*, im *Archivio Capitolino di Roma*, im Archiv der *Accademia di San Luca* in Rom und im *Archivio Segreto Vaticano* wurde in einem zweiten Schritt stärker von der Seite der Auftraggeber, der mitbeteiligten Architekten und Bildhauer, sowie der Schüler Braccis (z.B. Fantoni) nach Hinweisen auf Zahlungen und Auftragsumstände geforscht. Dazu gehörten vor allem auch die Familienarchive (z.B. Arch. Orsini und Arch. Capranica/Rondanini im ACR, Arch. Bracci in Nepi, Arch. Galilei im Archivio di Stato di Firenze, Arch. Caracciolo in Martina Franca, Arch. Calcagnini im Archivio di Stato di Modena, Arch. Paolucci im Archivio di Stato di Forlì etc.). Gemessen am Aufwand ergaben diese Recherchen relativ wenig neue Erkenntnisse. Erfolgreicher war dagegen die Suche im *Archivio della*

¹¹ DOMARUS 1915; GRADARA 1920.

¹² GRADARA 1915.

¹³ KIEVEN/PINTO 2001; Zudem vorangehende Artikel: PINTO 1992 und KIEVEN/PINTO 2000.

¹⁴ DESMAS 2012.

Fabbrica di San Pietro, die neue Informationen besonders das Grabmal Maria Clementina Sobieskas betreffend zu Tage förderte.

Ziel der vorliegenden Dissertation ist es, eine umfassende und zeitgemäße Monografie über die Skulpturen und die dazugehörigen Entwürfe und Modelle einer oft, aber bisher zu oberflächlich behandelten Künstlerpersönlichkeit im direkten Vergleich zu seinen Zeitgenossen zusammenzustellen. Der Fokus lag dabei nicht primär auf den persönlich-biografischen als eher auf den stilistisch-formalen Eigenschaften der Werke Braccis. Sie ist demnach auch nicht, wie in der Vergangenheit geschehen, strikt chronologisch aufgebaut, das übernimmt schließlich der angehängte Katalog, sondern nach Überbegriffen, die die wichtigsten Eckpfeiler in Braccis Œuvre benennen. Braccis Ruhm geriet nach seinem Tod, besonders durch die sozialen und kulturellen Umstände am Übergang zur Epoche des Klassizismus teilweise in Vergessenheit. Es ist nun an uns, sein Erbe genauer zu studieren und wieder im Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit zu verankern.

I. LEBEN UND WERK BRACCIS IM ROM DES SETTECENTO – EINE KURZBIOGRAFIE

“L’amore del bello, che tanta impressione faceva nell’anima sensibile di lui, rendevalo talmente intento ai suoi lavori, che ben presto avanzò tutti i suoi condiscipoli, e diremmo coetanei.”¹⁵

I.1 GEBURT, JUGEND UND FORMIERUNG (1700–1724)

Pietro Francesco Giovanni Antonio Bracci wurde am 26. Juni 1700 um 23 Uhr als Sohn von Bartolommeo Cesare Bracci (1651–1739) und Anna Francesca Lorenzani (1669–1739) geboren.¹⁶ Am 6. Juli fand die Taufe in S. Marcello al Corso statt – in der Kirche, in der er später sein erstes Grabmal ausführen sollte.¹⁷

Geboren wurde Bracci im *Anno Santo* 1700. Zu dieser Zeit war Rom genau die Stadt, in der ein junger italienischer Künstler aufwachsen musste, um die besten Grundvoraussetzungen zu haben: Hier waren die Antiken, die zu erforschen und zu zeichnen viele Künstler extra einen weiten Weg auf sich nehmen mussten, zudem Werke neuerer Zeit, die es zu studieren lohnte. Hier waren die Auftraggeber, das Geld, die Inspiration und der Wettkampf. Noch war Rom das Zentrum der Kunstproduktion in Italien und noch war der Vatikan in der Lage, die katholische Kirche mit den Mitteln der Kunstpatronage zu feiern und zu verherrlichen, was er auch auf unterschiedlichste Art und Weise – unter dem einen Papst mehr, unter dem anderen weniger – tat.¹⁸

Pietro Braccis Geburt fiel gerade noch in das Pontifikat des neapolitanischen Pontifex Innozenz XII. Pignatelli (1691–1700), der fast auf den Tag genau drei Monate darauf verstarb.¹⁹ Obwohl Bracci ihn nie persönlich gesehen, geschweige denn kennengelernt hatte, schuf er ein Vierteljahrhundert später, im Jahre 1725, dessen Porträt aus Marmor für die Kirche SS. Giovanni e Paolo al Celio. Dies war sein erstes Papstporträt und, soweit wir wissen, das erste von ihm angefertigte postume Bildnis überhaupt (Kat. Nr. 3). Mit 14 Jahren hielt sich Bracci, entweder im Rahmen eines kurzen Familienurlaubs oder, und das ist wahrscheinlicher, als Begleiter seines Vaters auf Arbeitsreise im nördlich Roms am Meer gelegenen Ort Palo auf, wo er zu Studienzwecken Architekturzeichnungen anfertigte.²⁰ Wenn auch sonst in seiner Ausbildungszeit kaum Reisen belegt sind, so kann man davon ausgehen, dass er seinen Vater des Öfteren auf solchen Fahrten begleitete und seine Kunstfertigkeit durch das Zeichnen von Kunst und Architektur schulte bzw. entwickeln lernte.

¹⁵ AZZARELLI 1838, S. 4.

¹⁶ Angabe bei GRADARA 1920, S. II: geb. Samstag 16. Juni, 23 Uhr; Angabe bei DOMARUS 1915, S. 5: geb. Samstag 16. Juni, 1 Uhr. Das Missverständnis könnte durch die starke Ähnlichkeit der Ziffern 1 und 2 in manchen Handschriften des 18. Jahrhunderts herrühren. Kurt DOMARUS und Costanza Gradara hatten in ihren Bracci-Monografien davon abweichende Informationen aus dem heute leider verlorenen Familienarchiv der Bracci in Rom veröffentlicht. Jedoch bestätigen sowohl der Eintrag im Taufbuch von S. Marcello al Corso, als auch das Todesdatum 13.02.1773 im Sterberegister der Parocchia S. Eustachio (Archivio Storico del Vicariato, Morti, III, 1773, f. 783r) zur Angabe seiner Söhne auf der ehemaligen Inschrift zur Büste Braccis im Pantheon seiner Lebensdauer von 72 Jahren, 7 Monaten und 18 Tagen (MONTELLI/PIERTANGELI 1955, S. 62/63) addiert das oben genannte Datum.

¹⁷ Seine Taufpaten waren Francesco Franchini stellvertretend für Christophanus de Felicchi und Brigitta Lorenzani, Tochter des Johannes, Verwandte aber nicht Schwester der Mutter Anna Francesca. Angaben aus dem Taufbuch von S. Marcello al Corso aus dem Jahr 1700: Archivio Storico del Vicariato, S. Marcello, Battesimi, XXVII, 1700, f. 10v.

¹⁸ Mehr zu Braccis Verhältnis zum Vatikan und dessen ihm wohlwollende Kunstpatronage siehe Kap. II.5.

¹⁹ Innozenz XII. starb am 27.09.1700 in Rom. Mehr zu seinem Pontifikat u.a. noch immer PASTOR 1962, Bd. 14,2. Des Weiteren besonders: Di Carpegna Falconieri, Tommaso: Innocenzo II, papa, in: DBI 62.2004; HAIDACHER 1965, Kap. V, 3, S. 514-523 und Pellegrino, Bruno (Hg): Riforme, religione e politica durante il pontificato di Innocenzo XII (1691-1700), atti del convegno di studio, Congedo, 1994.

²⁰ Zur Erwähnung der Zeichnungen siehe GRADARA 1915, S. 242.

Aufgewachsen war Bracci während des Pontifikats Clemens XI. Albani (1700–21), der sein Amt nach einem relativ kurzen Konklave am 23. November 1700 mit nur 51 Jahren antrat.²¹ Die Familie Albani, besonders aber in der Person des Kardinals und Papstnepoten Annibale Albani, sollte lange Zeit segensreich für Braccis Werdegang und Auftragssituation sein. Dies resultierte sowohl aus der ausgeprägten klassischen Bildung der Familienmitglieder, der daraus erwachsenen Leidenschaft für antike und zeitgenössische Kunst, aber auch aus ihren profitablen und prestigeträchtigen, geistlichen Ämtern und der damit zusammenhängenden Stellung, die ihnen eine derartige Haltung und Intervention zu Gunsten eines bevorzugten Künstlers auf höherer Ebene ermöglichten.²² Auch der größte Teil seiner Ausbildungsphase fiel in diese Zeit, die teils friedlich, klug und bescheiden regiert wurde und teils durch die Unruhen während des Spanischen Erbfolgekriegs bestimmt war.²³ Trotz der oft nicht ganz unproblematischen politischen Lage wurden in diesen Jahren einige Bauprojekte in Rom begonnen und vorangetrieben. Obwohl gegen den exzessiven Nepotismus eingestellt, war Clemens XI. ein Förderer der Architektur und der bildenden Künste wie auch der Musik. Das beginnende Settecento in Rom war geprägt von der Anwesenheit außergewöhnlich begabter Bildhauer, wie z.B. Pierre-Etienne Monnot (1657–1733), Lorenzo Ottoni (1658–1736), Pierre Legros d.J. (1666–1719), und vor allem Camillo Rusconi (1658–1728), deren Arbeiten in allen Teilen der Stadt hervorsprossen. Besonders beeindruckend – sowohl für den heutigen als auch für den damaligen Betrachter – sind die monumentalen Apostelfiguren im Langhaus der Lateransbasilika. In diese kunstfreundliche Zeit mit einer positiven Aufbruchsstimmung in der Architektur und im Städtebau fällt die Kindheit, Jugend und künstlerische Formierung Pietro Braccis.

Noch während seiner Philosophiestudien im *Collegio Romano* widmete sich Bracci dem Zeichnen und wurde, nach der Beendigung desselben, Schüler in der Kunst des *disegno* beim Maler Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654–1727) und lernte die Bildhauerei, nachdem er die ersten Lektionen in der Bildschnitzerei bei seinem Vater absolviert hatte, bei Camillo Rusconi.²⁴ Der letztgenannte Einfluss prägte ihn und sein Schaffen während seiner gesamten Lebenszeit, wenn er sich auch weiterentwickelte und sich partiell der Formensprache seines Meisters konträr entgegenstellte. Während dieser verschiedenen Ausbildungsschritte, die sich aufgrund der kurzen Zeitspanne durchaus überschneiden haben dürften, besuchte Bracci etwa zwischen 1720 und 1725 die Kurse und Versammlungen der *Accademia di San Luca*.²⁵ Den Berichten des apulischen Holzschnitzers und Bildhauers Donato Andrea Fantoni (1746–1817) und später Antonio Canovas (1757–1822) ist zu entnehmen, dass diese Kurse an den Abenden nach getaner Arbeit abgehalten wurden und damit einen weiteren Punkt im Tagesablauf eines jeden römischen Bildhauers darstellten.²⁶

Die Jahre bis zu Braccis Hochzeit sind hauptsächlich vom, oben mehrfach erwähnten, Albani-Papst geprägt. Der ihm im Amt folgende Papst Innozenz XIII. Conti (1721–1724) war dagegen nicht lange genug an der Macht, um seine Spuren in irgendeiner Weise – sei es durch ihn persönlich oder durch seine Nepoten bzw. Kreaturen – in Braccis Leben bzw. in seiner Arbeit zu hinterlassen. Mit dessen Tod

²¹ Zum Pontifikat Clemens XI. Albani besonders: ARCHANGELI/NEGRO 2001; Cucco, Giuseppe (Hg): *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Venedig, 2001; HAIDACHER 1965, Kap. V, 4, S. 524-32 und 654-661; Johns, Christopher: *Papal art and cultural politics, Rome in the age of Clement XI*, Cambridge, 1993; Kieven, Elisabeth: *Die Künste in Rom unter Papst Clemens XI. Albani (1700-1721)*, in: *Analecta musicologica* 44.2010, S. 47-58; PASTOR 1962, Bd. 15; Schnettger, Matthias: *Rom und das Papsttum am Beginn des 18. Jahrhunderts: Schlaglichter auf dem Pontifikat Clemens' XI. (1700-1721)*, in: *Analecta musicologica* 44.2010, S. 29-46.

²² Zur Förderung Braccis durch die Kardinäle Alessandro und Annibale Albani siehe Kap. II.5.6.

²³ Beginn des Spanischen Erbfolgekriegs war im Jahr 1701, die größten Auswirkungen auf den Kirchenstaat hatte er in den Jahren 1708/09. Beendet wurde er erst im Jahre 1714 mit dem Rastatter Frieden. Zu Letzterem aktuell: Jordan, Alexander und Hartmut Troll: *Der Friede von Rastatt 1714*, in: Bruin, Renger de und Brinkman, Maarten (Hg): *Friedensstädte. Die Verträge von Utrecht, Rastatt und Baden 1713-1714*, Petersberg, 2013, S. 70-77.

²⁴ Mehr zu Braccis künstlerischer Ausbildung siehe Kap. II.2.

²⁵ Mehr zu Bracci und den Akademien siehe Kap. II.4.

²⁶ Ausführlicher in Kap. II.4.2/3 und Kap. III.1.2.

endet nicht nur ein kurzes Pontifikat, sondern auch die Formierung und Ausbildungszeit Braccis. Aus dieser frühen Periode seines Lebens kennen wir heute kein einziges plastisches Werk mehr, wohingegen sich einige äußerst qualitativ hochwertige Zeichnungen nach römischen Gebäuden erhalten haben.²⁷

I.2 PONTIFIKAT BENEDIKT XIII. (1724–30) – EIGENE WERKSTATT UND ERSTLINGSWERKE

Im Jahre 1724 heiratete Pietro Bracci die Römerin Faustina Mancini, „una onesta e vaga giovane“, die sich mit den Jahren als unterstützende und fürsorgliche Ehefrau erwies,²⁸ und ihm insgesamt vierzehn Kinder schenkte, von denen nur ein Teil überlebte,²⁹ Fehlgeburten – die in einer Zeit der nur mäßigen Hygienevorkehrungen durchaus häufig eintraten – nicht eingerechnet. Dass sie eine respektvolle Ehe führten und Bracci sich durchaus in manchen Fragen von seiner Partnerin beraten ließ, zeigt sich durch die Tatsache, dass sich der später in die Dienste Braccis tretende Bildhauer Fantoni ausstehenden Zahlungen wegen, in dieser Sache an Faustina wendete, die ihrerseits eine Intervention zu seinen Gunsten versprach und mit ihrer wie auch immer an ihren Mann weitergeleiteten Bitte tatsächlich erfolgreich war.³⁰ Einige Monate nach der Hochzeit verließ der Frischvermählte die Werkstatt seines Meisters, um eine eigene *bottega* zu eröffnen. Azzarelli berichtet auch über diesen Schritt genauestens: „Continuò a frequentare, tutto che ammogliato, lo studio del Rusconi presso cui diè l'ultima mano a diversi lavori che aveva incominciati: dopo alcuni mesi però, non senza dispiacere del suo istitutore, se ne separò amichevolmente, ed aprissi uno studio tutto suo sulla piazza della Trinità de' Monti, che ora è contrassegnato dal civico numero quattordici.“³¹ Neben der Angabe zur Einrichtung seiner eigenen Werkstatt, beinhaltet dieses Zitat eine Aussage über den Charakter Braccis: er war zuverlässig und ging erst, als alles einmal begonnene zur Zufriedenheit aller beendet war. Eine Eigenschaft, die ihm noch einige Aufträge einbringen sollte.

Sein Erfolg als Bildhauer begann mit dem ersten Preis, den er zusammen mit Filippo della Valle (1698–1768) im *Concorso Clementino* der *Accademia di San Luca* mit einem Terrakottarelief im Jahre 1725 zuerkannt bekam (Kat. Nr. 1). Dieses erste Erfolgserlebnis fällt in das Pontifikat Papst Benedikts XIII. Orsini (1724–30),³² in eine Zeit, in welcher Bracci seine ersten Büsten, die schon erwähnte Büste von Innozenz XII. (Kat. Nr. 3) und die beiden nach demselben Modell entstandenen Porträts von Kardinal Fabrizio Paolucci (Kat. Nr. 2 und 6), schuf. Benedikt XIII., damals noch Pietro Francesco Orsini, wurde am 29. Mai 1724 zum Papst ernannt. Sein Pontifikat war besonders in finanzieller Hinsicht eine Katastrophe für den Haushalt des Vatikans, allerdings nicht wegen kostenintensiver Bauprojekte. Mit seinen kirchlichen Aufgaben und Planungen beschäftigt, ließ der tiefreligiöse Dominikaner auf dem Stuhle Petri seinen korrupten Staatssekretär Kardinal Niccolò Coscia (1682–1755) beinahe ohne

²⁷ Zu seinen Architekturzeichnungen siehe besonders KIEVEN/PINTO 2001. Weitere Anmerkungen zu seinen frühen Zeichnungen siehe Kap. II.2.4.

²⁸ „(...) fu savissima consorte del eccellente madre di famiglia (...)“, AZZARELLI 1838, S. 4. Ebenda auch das zuvor verwendete Zitat.

²⁹ Siehe Liste der Geburten, Taufen und Beerdigungen in GRADARA 1920, S. 112-114, § 5. Mehr zu den Kindern als künstlerische Nachfolge des Vaters: Kap. II.6.

³⁰ „Circa il credito che ho con il Sig. Bracci, il mio principale, et ora mio Maestro, sin'ora non ho anco avuto niente, e con tutto che prima delle feste m'avesse promesso di darmene in parte, pure non mi ha dato niente, e ciò è stato perché neman a lui glieli hanno dati, che però tosto che li riuscuoterà lui, mi ha promesso sua moglie che me li farà dare. Peraltro noi siamo amici e m'insegna con carità.“, PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 170, Brief an den Vater, Rom, 9.04.1768.

³¹ AZZARELLI 1838, S. 4. Azzarelli nennt als Adresse die Piazza Trinità die Monti, die nicht der Piazza di Spagna, sondern der langgestreckten Piazza direkt an der gleichnamigen Kirche meinte. Die Hausnummer 14 entspricht heute dem vorderen Gebäudeteil des Palazzo Zuccari, dessen heutiger Eingang sich in der Via Gregoriana 28 befindet. Dort wohnte Bracci zu einem späteren Zeitpunkt seines Lebens mit seiner ganzen Familie. Ob sich sein erstes Atelier tatsächlich auch in diesem Komplex befand, oder, ob sich Azzarelli schlichtweg in seinen Angaben vertut, ist noch nicht gänzlich klar geworden. Die Aufzeichnungen in den *Stati di Anime* im Archivio storico del Vicariato sind in dieser Hinsicht nicht klar genug.

³² Zum Pontifikat Benedikts XIII. siehe besonders: DE CARO 1966; FILIPPINI 2012; HAIDACHER 1965, Kap. V, 4, S. 524-532 und 664-669; PASTOR 1962, Bd. 15.

Kontrolle gewähren: „Vi fu poi ai tempi di Benedetto XIII lo sconcertante episodio delle ruberie operate dal card[inale] Coscia e dai suoi complici beneventani, i quali erano riusciti ad isolare il pontefice e a dilapidare senza scrupolo il denaro dello Stato.“³³ Als Ordensmann waren Politik, ausschweifende fröhliche Gesellschaften aber auch das Kunstmäzenatentum nicht sein größtes Interesse und wurden daher stark eingeschränkt.

Es war sicher schicksalhaft und gut für die Geschäfte, dass Bracci gerade im *Anno Santo* 1725 das erste Mal so positiv in Erscheinung trat, denn im Kontext der kirchlichen Jubeljahre wurde aus Gründen der Repräsentation außergewöhnlich viel Geld für die Kultur zur Verfügung gestellt, was zu einer gesteigerten Kunstproduktion führte. In dieser Zeit entstanden zudem die Stuckengel für die Kirche SS. Giovanni e Paolo al Celio (Kat. Nr. 4) und das Grabmal für den eben schon erwähnten Kardinal Paolucci in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5). Neben Braccis zuvor geknüpfter Verbindung zu jener Familie mag auch seine Bekanntheit in der zuständigen *Parocchia* beigetragen haben, in welcher er getauft, aufgewachsen und von seinem Vater in die Gesellschaft eingeführt worden war. In diesen frühen Werken sind die Grundzüge von Braccis Stil und Arbeitsweise schon angelegt, die er sein ganzes Leben nicht mehr sonderlich veränderte, was sehr zu seinem soliden, zuverlässigen Wesen passte und seinem Ruhm sicherlich zuträglich war.

I.3 PONTIFIKAT CLEMENS XII. (1730–40) – ZWISCHEN ALT UND NEU

Papst Clemens XII. soll angesichts der von seinem Vorgänger hinterlassenen, katastrophalen finanziellen Anfangsbedingungen gesagt haben: „Sono stato un ricco abate, un comodo prelato, un povero cardinale ed un papa spiantato.“³⁴ Papst Benedikt XIII., der eine wenig liquide, aber nicht hoch verschuldete Staatskasse von Papst Innozenz XIII. Conti (Pontifikat 1721–1724) übernahm, hinterließ seinem Nachfolger auf dem Stuhl Petri tatsächlich einen geradezu ruinösen Haushalt. Zu Beginn seines Pontifikats im Jahre 1724 übersteigen die Staatseinnahmen die Ausgaben immernoch um 277.000 Scudi,³⁵ am Ende ist ein jährliches Defizit von ca. 120.000 Scudi und ein *debito pubblico* von 60 Millionen zu verzeichnen.³⁶ Dem logisch arbeitenden Verstand und seinen Erfahrungen als Bankier und als päpstlicher Finanzverwalter von Papst Clemens XI. war es wohl zu verdanken, dass Clemens XII. Corsini auch nach dem finanziell verhängnisvollen Pontifikat seines Vorgängers dennoch in der Lage war, groß angelegte Bau- und Restaurierungsprojekte durchführen zu lassen – vielleicht ein letztes goldenes Jahrzehnt der päpstlichen Kunstpatronage.

Dieser kluge und kulturliebende Papst kam zur richtigen Zeit an die Macht, um Bracci in einer Zeit größter kreativer Arbeitskraft und im besten Mannesalter in seine Dienste zu nehmen und ihn genau in dem Maße zu fördern, wie es für seine Karriere nötig war. Eines seiner kulturell bis heute wichtigsten Handlungen war die Vergrößerung der Antikensammlung und die damit eng verbundene Öffnung der Kapitolinischen Museen.³⁷ Besonders für junge Männer auf der *Grand Tour* und für Künstler ein großer Segen. Obwohl der Corsini-Papst nachweislich seine Landsmänner aus Florenz, wie z.B. den Bildhauer Filippo della Valle oder die Architekten Ferdinando Fuga und Alessandro Galilei förderte und nicht

³³ GIUNTELLA 1971, S. 5. Zu Kardinal Niccolò Coscia besonders: PASTOR 1962, Bd. 15 und Petrucci, Franca: Coscia, Niccolò, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 30.1984.

³⁴ DE BROSSES 1931, S. 143, zitiert nach: GIUNTELLA 1971, S. 5.

³⁵ GIUNTELLA 1971, S. 5; L.-P. Raybaud: *Papauté et pouvoir temporel sous le pontificat de Clement XII et Benoît XIV (1730-1758)*, Paris, 1963, S. 53.

³⁶ GIUNTELLA 1971, S. 5.

³⁷ Aktuell dazu: FRANCESCHINI 2013; VERNESI 2013. Als Quelle zum Ankauf der antiken Statuen und der Einrichtung des Museums durch Alessandro Gregorio Capponi siehe noch immer Capponis Berichterstattung aus den Jahren 1733–46: FRANCESCHINI/VERNESI 2005.

selten bevorzugt behandelte, fielen an den Römer Bracci noch immer genug Aufträge ab, um ihn zu einem der meistbeschäftigten und meistgeschätzten Bildhauern seiner Zeit zu machen. Diese proflorentinische Haltung ist an einigen der in diesem Pontifikat entstandener Bauprojekte zu sehen: An den Gebäuden und den Arbeiten für den Fassadenschmuck und die Ausstattung von Räumen des *Palazzo della Consulta* auf dem Quirinal z.B. wurde Bracci überhaupt nicht eingesetzt.³⁸ Ebenso geschah dies an der Fassade für S. Croce in Gerusalemme und an derjenigen für S. Giovanni in Laterano, die beide von überlebensgroßen Statuen bekrönt werden. Im zuletzt genannten Fall bekam er immerhin im Jahr 1734 eines der für die Vorhalle bestimmten Reliefs zugewiesen (Kat. Nr. 16). Im selben Jahr wurde auch die Fassade für die florentinische Nationalkirche S. Giovanni dei Fiorentini errichtet, mit sechs überlebensgroßen Statuen auf dem Tympanon, zwei großen Tugenden von Filippo della Valle auf dem Giebel über dem Hauptportal (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1555) und immerhin einem Relief von Pietro Bracci, das zu einer vier Stücke umfassenden Serie gehört (Kat. Nr. 15). Doch nicht einmal die geringe Einbindung Braccis in das Projekt der Corsini-Kapelle in S. Giovanni in Laterano, für welche er nur ein einziges Relief ausführte (Kat. Nr. 11), wohingegen seine Kollegen lebensgroße Statuen oder sogar Figuren für die beiden Grabmale anfertigen durften, konnte ihm den herausragenden Status nehmen. Was die Arbeiten an den Fassaden der Lateransbasilika und an der Florentiner Kirche angeht, so kommt durchaus ein anderer, auch von Clemens XII. direkt bzw. indirekt vergebener Auftrag als Grund für diese Unterbeschäftigung in Frage: Bracci wurde im Jahre 1733 für eine den regierenden Papst darstellende Ehrenstatue für die Hauptpiazza in Ravenna engagiert, die bald aufgestellt werden sollte. Braccis zu kurz gekommene Partizipation konnte im Folgenden zudem durch den Auftrag für eine Ehrenstatue des Papstes aus Bronze für den Kapitolspalast (1736), wo seine Statue gegenüber derjenigen Algardis und in der Nachfolge von Bernini aufgestellt wurde, wettgemacht werden (Kat. Nr. 12 und 21).

In diese zehn Jahre unter Clemens XII. fallen unter anderem auch die großen Restaurierungsarbeiten am Konstantinsbogen, bei welchen Bracci für die Ergänzung und Wiederherstellung der Skulpturen und der Reliefs verantwortlich war (1732–1734; Kat. Nr. 10). Hier war Bracci wohl, weil Filippo della Valle soweit wir bisher wissen, keine oder zumindest weniger bekannte und sicher quantitativ weniger Antikenrestaurierungen durchführte, die erste Wahl. Zwei Jahre darauf folgt die Wiederherstellung des *Antinous Capitolinus* (1734) für die neue Sammlung der zukünftigen Kapitolinischen Museen (Kat. Nr. 14). Diesmal steht Bracci jedoch in den Diensten des vielbeschäftigten Antikenrestaurators Carlo Antonio Napolini (1675–1742).

Neben kleineren Arbeiten, wie einer Putto-Gruppe für S. Agostino (Kat. Nr. 7), einem Relief an einer Hausfassade nahe S. Girolamo della Carità (Kat. Nr. 13, Abb. 21) und einer Holzstatuette für einen Altar in der Engelsburg (Kat. Nr. 19), entstanden gerade in diesen Jahren große, teilweise monumentale, äußerst prächtige Statuen und Ensembles innerhalb Roms aber auch *fuori Roma* – außerhalb der römischen Stadtmauern und im Ausland. Das größte und außergewöhnlichste Projekt, an dem Bracci in diesen Jahren teilhaben durfte, war der 58 überlebensgroße Statuen umfassende Heiligenzyklus, den der portugiesische König Johann V. für seine damals neu entstehende Palastkirche in Mafra bestellt hatte (Kat. Nr. 8 und 9). Eine Partizipation an diesem Projekt bedeutete internationale Anerkennung und zeichnete die engagierten Bildhauer als die besten Künstler ihres Landes aus.

Im Jahre 1734 schuf Bracci zwei der drei Statuen, die das Grabmal des vorhergehenden Papstes Benedikt XIII. schmücken (Kat. Nr. 17 und 18, Abb. 29–33d). Bei diesem Auftrag arbeitete er unter der Anleitung von Carlo Marchionni (1702–1786) und zusammen mit Bartolomeo Pincellotti

³⁸ Literatur zu Bau und Ausstattung des Palazzo della Consulta in Rom siehe aktuell besonders Lo Bianco, Anna (Hg): *Il patrimonio artistico del Palazzo della Consulta: dipinti, sculture, arti decorative*, Mailand, 2012 und Pampalone, Antonella (Hg): *Il Palazzo della Consulta*, Rom, 2010.

(1707/08–1740), der die dritte Skulptur dieses Monuments fertigte (Abb. 34).³⁹ Diesem Grabmal folgten zwei weitere, aufwendige sepulkrale Ensembles von höchster Qualität: das Grabmonument für Kardinal Innico Caracciolo in der Kathedrale von Aversa (1736–38) und dasjenige für Maria Clementina Sobieska im Petersdom (1739–42), dessen Errichtung zum größten Teil schon in das folgende Pontifikat fiel (Kat. Nr. 22, 23, 25 und 26). Die beiden Letzteren wurden von Filippo Barigioni (1690–1753) entworfen, dessen Bekanntschaft Bracci schon früher gemacht haben dürfte. Das Arbeiten unter der Regie eines planenden Architekten wurde in der Entstehungszeit nicht so negativ empfunden, wie dies in der heutigen, dem Geniegedanken verfallenen Zeit der Fall ist. Bracci war damals einer der bedeutendsten Bildhauer Roms und auch im Ausland bekannt und geschätzt. Zwischen 1738 und 1739 besuchte unter anderem der sächsische Kurprinz Friedrich Christian die Stadt am Tiber und ließ sich bei dieser Gelegenheit von Bracci porträtieren (Kat. Nr. 24). Die monumentalste Aufgabe aber war die Ausführung der *Himmelfahrt Mariae* in einer Engelsglorie als Hauptapsissenschmuck der Kathedrale in Neapel nach den Instruktionen Paolo Pisis (Kat. Nr. 27).

Die erste Bracci-Biografie, verfasst im Jahre 1739 von Francesco Maria Niccolò Gaburri (1676–1742), einem florentiner Schreiber und Kunstsammler am Hofe Cosimos III. de' Medici, fällt in eben jene Zeit. Dass sich das Manuskript heute noch in der *Biblioteca Nazionale Centrale* in Florenz befindet, ist sicher kein Zufall, sondern lässt auf eine Auftragschrift für den Corsini-Papst schließen.⁴⁰ Obwohl die Lebensbeschreibung sehr kurz und listenhaft angelegt ist, mangelt es dennoch nicht an Lob. Gaburri schreibt über Bracci und seine Werke: „Egli è un giovane molto studioso, e di grandissima abilità, giudicato per le sue opere, uno dei migliori scultori di Roma nel tempo presente.“⁴¹

Der Tod Clemens XII. am 6. Februar 1740 bedeutete einerseits den Verlust eines gebildeten und kunstsinnigen Papstes und damit eines großen Förderers der Kultur in Rom. Für Bracci selbst barg dieser Tod jedoch auch eine Befreiung von der Bevorzugung florentinischer Künstler und der damit verbundenen Diskreditierung aufgrund seiner stadtrömischen Wurzeln, was mit einer Aufwertung seiner Person einherging und ihm daher Türen öffnete, die bisher fest verschlossen waren.

I.4 PONTIFIKAT BENEDIKT XIV. (1740–58) – DIE GROßEN AUFTRÄGE

Am 14. Februar 1740, in den ersten Tagen der Sedisvakanz nach dem Tod Clemens' XII., wurde Braccis in der *Accademia di San Luca* zum *Accademico di merito* ernannt, womit er nun auch durch diese als wichtiges und reifes Mitglied der römischen Künstlergemeinschaft anerkannt und gewürdigt wurde. Mit Benedikt XIV. Lambertini (Prospero Lambertini 1675–1758) kam im Juli 1740 ein Papst an die Macht, der mehr als die meisten anderen klassisch und naturwissenschaftlich gebildet war, sich strikt gegen den Nepotismus aussprach und Zeit seines Lebens dazu stand. Obwohl dadurch die teilweise fast ausufernde Sammel- und Bauwut der Papstnepoten entfiel⁴² war das Pontifikat des Lambertini-Papstes eine der produktivsten Phasen in Braccis Karriere.

³⁹ Zu Bartolomeo Pincellotti und seinem Werk wurde bisher noch zu wenig geforscht. Erwähnung findet er meist in den Texten zum Grabmal Benedikt XIII. und in jenen zur Cappella Corsini im Lateran. Eine Monografie über seine Skulpturen und die seines Bruders Francesco bilden ein dringendes Desiderat. Bisher hauptsächlich: ANTINORI 2003.

⁴⁰ Originalmanuskript: Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Pal. E.B.9.5., Vol. IV, Col. 2137; Transkription: KIEVEN/PINTO 2001, S. 278, App. III.

⁴¹ Zitiert nach KIEVEN/PINTO 2001, S. 278, App. III.

⁴² Ein sehr eindringliches Beispiel dafür ist die Person des Kardinals Scipione Borghese, der besonders als früher Förderer Berninis bekannt wurde. Siehe besonders: Reinhardt, Volker: *Kardinal Scipione Borghese (1605-1633): Vermögen, Finanzen und sozialer Aufstieg eines Papstnepoten* [Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom; 58], Tübingen, 1984. Generell zur Kunstpatronage römischer Kardinäle im 17. Jahrhundert siehe: Karsten, Arne: *Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*, Köln, 2003.

Die finanzielle Situation während des Pontifikats Benedikts XIV. war angespannt. Der Papst berichtete in einem Brief an Kardinal de Tencin vom 27. September 1743 über die immensen, ihm von Clemens XII. hinterlassenen Staatsschulden, sprach ihn aber von üblen Absichten frei.⁴³ Tatsächlich hatte auch schon Clemens XII. mit einer erheblichen Schuldenlast zu Beginn seines Pontifikats zu kämpfen: „E, in verità, Clemente XII gli aveva passato una pesante eredità, con un deficit annuale di 200 mila scudi e un debito pubblico, che si aggirava sui 56 milioni di scudi; ma a sua volta papa Corsini aveva raccolto lo Stato dalle mani di Benedetto XIII in una condizione tristissima.“⁴⁴ Deshalb versuchte Benedikt XIV. den Staatshaushalt zu sanieren. Er erließ 1741 mehrere Bullen, um die finanzielle Situation zu verbessern. Sich selbst nahm der Pontifex schon alleine durch seine positive Einstellung zum einfachen Lebensstil stark zurück und auch sein Hofstaat musste sich der Mäßigung unterordnen: „Papa Lambertini, del quale i contemporanei dicevano che personalmente ignorava il valore del denaro e che largamente e volentieri profondeva quello personale nel soccorso dei poveri e delle chiese, esemplò la sua corte su quella ristrettissima di Innocenzo XI, eliminando ogni lusso, diminuendo le spese di mensa e il numero della servitù, riducendo lo stipendio degli ufficiali, come aveva ridotto il soldo della truppa e lo stesso contingente.“⁴⁵ Durch seine kluge, besonnene und bescheidene Haltung, sowohl privat als auch in seiner Rolle als Kirchenoberhaupt und Staatsmann, konnte er Bauvorhaben beginnen und Projekte weiterführen, und dennoch die fatale Finanzsituation des Vatikans sanieren.⁴⁶

Im Jahr 1741 entstand der Skulpturenschmuck für die von Ferdinando Fuga (1699–1781) geplante Fassade für S. Maria Maggiore. Es handelt sich dabei nicht nur um Reliefs, sondern um mehrere, überlebensgroße, vollplastische Figuren, die von den bekanntesten Bildhauern dieser Zeit geschaffen wurden. Eine Situation, die nicht nur in Rom einzigartig ist und die beteiligten Bildhauer ganz konkret in eine Wettbewerbssituation zueinander setzte. Mitten darunter die äußerst gelungene Travertinfigur der *Humilitas* von Bracci (Kat. Nr. 28). Für dieselbe Kirche, diesmal für die Vorhalle, fertigte Bracci eines von vier Reliefs (1742), was ihn wieder in eine Vergleichssituation beförderte und seine gefestigte Stellung unter den Künstlern Roms verdeutlichte (Kat. 34). Gleichzeitig mit den Arbeiten an dieser Kirche entstand das aufwendige, von Paolo Posi entworfene Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali in der Augustinerkirche S. Agostino auf dem Marsfeld. Durch die Skulpturen Braccis (1741), die lebendig agierend und doch klassisch ruhig und elegant auf dem Grabmonument drapiert wurden, gewinnt das ehrgeizige Projekt an Kraft und Schönheit (Kat. Nr. 29–32). Dieses Grabmal ist eines der besten Beispiele für eine gelungene Zusammenarbeit zweier Künstler in der Sepulkralkunst des römischen Settecento.

Nach einer weiteren Antikenrestaurierung im Dienste Alessandro Albanis (1742), wendete sich Bracci wieder einem Auftrag in Ravenna zu. Die Arbeiten für die *Cappella della Madonna del Sudore* in der ravennatischen Kathedrale zogen sich über sieben Jahre hin (1745–52), doch da er den Großteil der Arbeiten in seiner Werkstatt in Rom erledigte, konnten nebenher weitere Skulpturen entstehen – darunter der Entwurf und die Ausführung des Grabmals für Kardinal Carlo Leopoldo Calcagnini in S. Andrea delle Fratte (1746–49; Kat. Nr. 37). 1747 und 1748 entstand der Reliefzyklus für die Chigi-Kapelle im sienesischen Dom (Kat. Nr. 39). Die Kapelle wurde zuvor schon durch Skulpturen von Ercole Ferrata und Gianlorenzo Bernini bereichert, was für die Bildhauer des 18. Jahrhunderts einen besonderen Reiz hatte und sie so in die Nachfolge der großen Vorbilder stellte. Eine Reise Braccis nach

⁴³ MORELLI 1955, Bd. I, S. 155, Brief an Kardinal Tencin vom 27.09.1743.

⁴⁴ GIUNTELLA 1971, S. 3.

⁴⁵ GIUNTELLA 1971, S. 7.

⁴⁶ Einen guten Überblick über Rom im Pontifikat Benedikts XIV. gibt BEVILACQUA 2010. Speziell zu dem architektonischen Projekten siehe: Kieven, Elisabeth: Überlegungen zur römischen Architektur im Pontifikat Papst Benedikts XIV. (1740-1758), in: Biagi Maino, Donatella (Hg): Benedetto XIV e le arti del disegno, Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'Arte, Rom, 1998, S. 127-131.

Siena, mit dem Zweck, sich der Raumsituation vor Ort klar zu werden, ist wahrscheinlich, jedoch nicht dokumentarisch belegt – ebenso wenig für die anderen beteiligten Bildhauer.

In den darauf folgenden Jahren entstanden, noch immer während der Arbeiten für Ravenna, eine Porträtbüste für die *Biblioteca Marucelliana* in Florenz (1749) und zwei größere Projekte in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern: die Stuckfiguren und die Balustradenskulpturen am Verkündigungsalter in S. Ignazio, dessen monumentales Altarrelief von Filippo della Valle ausgeführt wurde (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 695),⁴⁷ und der Baldachin in S. Maria Maggiore von Fuga, für welchen Bracci die plastisch anspruchsvolle Bekrönung anfertigte (1748–50; Kat. Nr. 49). Die Fertigstellung des großen Baldachins über dem Hauptaltar der Basilika fällt in das Jubeljahr 1750 und ist so Teil der öffentlichen Repräsentation der Kirche und speziell des regierenden Papstes, beziehungsweise dessen kirchlicher Stellvertreter.

Ein weiteres, heute leider nicht mehr erhaltenes Werk Braccis, das ihn in eine Reihe großer Bildhauer eingliederte, war das Monument zu Ehren des amtierenden Papstes (1750–53) für das *Ospizio dei Pellegrini* bei der Kirche S. Trinità dei Pellegrini (Kat. Nr. 49). Es beherrschte eine ganze Galerie solcher Papstfiguren. Im Gegensatz zu dieser, für Bracci durchaus positiv zu wertenden Vergleichssituation, war die darauf folgende Gegenüberstellung von Braccis Seitenreliefs für den Hauptaltar von S. Catarina a Piazza Magnanoli (1755; Kat. Nr. 53 und 54) mit dem schon im 17. Jahrhundert entstandenen Hauptrelief Melchiorre Cafàs keineswegs dafür geeignet, Braccis Können im besten Licht zu zeigen.

Den künstlerischen Glanzpunkt in dieser Periode bilden sicher zwei von den insgesamt drei monumentalen Ordensgründerfiguren für den Skulpturenzyklus im Petersdom, die Bracci anfertigte und aufstellen ließ (Kat. Nr. 51, 52 und 69). Kein anderer Bildhauer hatte bis dahin ebenso viele Skulpturen für diese Serie anfertigen dürfen.⁴⁸

Papst Benedikt XIV. starb nach einem achtzehn Jahre währenden Pontifikat, geprägt von finanziellen Nöten und äußeren sowie inneren Bedrohungen für den kraftlos gewordenen Kirchenstaat, am 3. Mai 1758.⁴⁹ Für Pietro Bracci ging damit eine fruchtbare Zeit künstlerischer Chancen und Förderungen zu Ende, obwohl er im Folgenden die Möglichkeit bekommen sollte, diesem Papst postum in einem mehr als glanzvollen Rahmen zu gedenken und ihn spätestens dadurch unsterblich zu machen.

I.5 PONTIFIKAT CLEMENS XIII. (1758–1769) – DAS GROßE FINALE

In seine letzte große produktive Phase, die sich zeitlich mit dem Pontifikat Clemens XIII. Rezzonico deckt, fallen gleich zwei Kolossalprojekte, die Braccis Ruhm bis heute festigen. Die sicher bekannteste Arbeit ist die zentrale Skulpturengruppe für den von Nicola Salvi entworfenen Trevibrunnen (1759–1762; Kat. Nr. 62–64). Direkt im Anschluss plante und fertigte er das Monument, das für ihn selbst der Höhepunkt seines Schaffens gewesen sein musste: das monumentale Grabmal für Papst Benedikt XIV. im Petersdom (1763–70) – ein riesiges Ensemble in direkter Nachbarschaft zu den Papstgrabmälern von Gianlorenzo Bernini und Camillo Rusconi – das er nicht nach Entwürfen anderer, sondern ganz aus eigener Kraft und Innovation schuf (Kat. Nr. 67).

In dieser Zeit führte Bracci auch die einzige, tatsächlich realisierte architektonische Arbeit aus, wenn auch in sehr kleinem Umfang: die *Porta degli Orfanelli* neben der Kirche S. Maria degli Angeli an der

⁴⁷ HYDE MINOR 1997, Kat. Nr. 36, S. 222-227.

⁴⁸ Erst Cesare Aureli fertigte Anfang des 20. Jahrhunderts wieder drei Skulpturen für den Zyklus an: PERGOLIZZI 2001, S. 57.

⁴⁹ FISCHER-WOLLPERT 1985, S. 124.

heutigen Piazza della Repubblica (ca. 1761-64, Kat. Nr. 65). So klein und unbedeutend diese Arbeit zunächst scheint, ist sie bei genauerem Hinsehen doch ein weiterer Indikator für das Ansehen, das Bracci von höchster Stelle aus entgegengebracht wurde, denn der Auftrag kam direkt von Papst Clemens XIII.,⁵⁰ der Bracci damit den erfahrenen Architekten in Rom vorzog. Darauf ließ sich der Papst in doppelter Ausführung porträtieren (1762), einmal für sich selbst und einmal für den Kardinalnepoten, was einem weiteren Gunstbeweis gleichkam (Kat. Nr. 65). Den krönenden Abschluss bildete jedoch die Statue des *Hl. Norbert von Xanten* für eine der Nischen im Langhaus des Petersdoms, für dessen Anfertigung Bracci von Clemens XIII. höchstpersönlich gewünscht und Bartolomeo Cavaceppi direkt, und allen übrigen zu dieser Zeit in Rom tätigen Bildhauern indirekt, vorgezogen wurde (Kat. Nr. 69).

Zwischen 1754 und 1770 wohnte Pietro Bracci im *Palazzo Zuccari* in der Via Gregoriana „alla Trinità de Monti all’Arco della Regina di Polonia (...)“.⁵¹ In einem Haus also mit einer langen Tradition und bekannten Vorbewohnern, worunter die schillerndsten wohl der Maler Federico Zuccari und die polnische Königstochter Maria Casimira Sobieska waren. Zudem gehörte dieses Viertel gerade im 18. Jahrhundert zu den beliebtesten Gegenden für Künstler. Die Piazza di Spagna und Umkreis wurden zu einer Art kulturellem Zentrum, wo sich Künstler und Intellektuelle gleichfalls trafen: „un p’o bohémienne dei giovani artisti“,⁵² und mitten darin befand sich die Wohnung Braccis.

I.6 DIE LETZTEN JAHRE (1770–73)

Noch im Jahre 1770 gab Pietro Bracci schließlich die Wohnung im *Palazzo Zuccari* auf und zog zusammen mit seiner Ehefrau in den *Palazzo Lante*, in dem schon sein Sohn Virginio Bracci als Günstling des Kunstmäzens Kardinals Federico Marcello Lante Montefeltro della Rovere (1695–1773) wohnte. Für die Jahre zwischen 1769 und 1771 können einige kleinere Restaurierungen für die Antikensammlung des Marchese Giuseppe Rondanini (1725–1801) in die Auftragsliste Braccis aufgenommen werden (Kat. Nr. 72–81). Aus den letzten beiden Jahren sind uns keine plastischen Werke, aber auch keine Zeichnungen mehr bekannt. Aus den Berichten Fantonis ist herauszulesen, dass sich der Meister immer mehr von harter körperlicher Arbeit zurückzog und immer häufiger mit gesundheitlichen Schwächen zu kämpfen hatte.⁵³ Es ist anzunehmen, dass er seinen Schülern und vor allem seinen Söhnen, die ihm auf dem künstlerischen Pfad gefolgt waren, mit viel Rat aber wenig Tat zur Seite stand und ihnen das künstlerische Feld überließ.

Am 13. Februar 1773⁵⁴ starb Bracci im betagten Alter von 72 Jahren, 7 Monaten und 18 Tagen⁵⁵ in besagtem *Palazzo Lante* nahe der Kirche S. Eustacchio, wo er schließlich auch seine letzte Ruhestätte fand. Der große Bildhauer, berühmt für seine Grabmalsskulpturen, wurde unter einer simplen Grabplatte beigesetzt. Dies war das Letzte, in dem Bracci seinem großen Vorgänger und Vorbild in vielen Bildfragen Gian Lorenzo Bernini folgte.⁵⁶ Schon vor seinem Tod wurde Pietro Braccis, noch der spätbarocken Formensprache verpflichtet, im Porträt den Individualismus und den Verismus betonender Stil durch die Traktate Winckelmanns und die Antikenverehrung unmodern und direkt nach seinem Tod seines verdienten Nachlebens beraubt. Dies wird auch im sehr klassischen,

⁵⁰ KIEVEN/PINTO 2001, S. 33.

⁵¹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, Reisetagebuch, Ankunft in Rom, S. 25.

⁵² PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 7.

⁵³ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 173/174, 31.05.1768, Brief an den Vater, Rom, 31.05.1768 und S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁵⁴ Archivio Storico del Vicariato, Morti, III, 1773, f. 783 r.

⁵⁵ MONTELLI/PIERTANGELI 1955, S. 62/63.

⁵⁶ Siehe Berninis schlichte Grabplatte zur Rechten des Hauptaltars in S. Maria Maggiore.

idealisierten Bildnis Vincenzo Pacettis (1746–1820) deutlich, das Bracci zu Ehren kurz nach seinem Tod im Pantheon aufgestellt wurde. Dieses ist zwar der Zeit verpflichtet, aber es entspricht dem Dargestellten nicht und nimmt sein Vergessen vorweg (Abb. 2). Auch Montelli erkannte schon: „Sarebbe stato ben più adeguato un ricordo del genere per Pietro Bracci, scultore di qualche tendenza veristica, che invece s’ebbe nel ‘76 una pallida e anodina effigie marmorea da Vincenzo Pacetti. (...) E, difatti, questo del Bracci è un busto tanto poco individuato nel volto quanto idealizzato in un tipo.”⁵⁷ Ein Charakterbildhauer wird zu einem beinahe alles Individuelle vermissenden Typus stilisiert. Dies ist nicht das Einzige, das zu einer schrittweise verlaufenden, völlig unberechtigten Abwertung Pietro Braccis und seiner Skulpturen und viele Jahre zu seinem Vergessen geführt hat. Es ist an uns, die Dinge objektiv und ohne missionarischen Eifer wieder ins rechte Licht zu rücken.

⁵⁷ MONTELLI/PIERTANGELI 1955, S. 34. Weiter schreiben sie ebenda: “Il drappeggio del manto “alla romana”, senza risalire, scavalcando il Seicento, ai busti cinquecenteschi sul tipo del nostro Perin del Vaga, si trova già ripreso, dopo la bufera barocca, sui primi del Settecento: a chi spetti la precedenza assoluta non so, ma noto che già Camillo Rusconi intorno al 1720 donava a mons. Camillo Jacoacci, “un ritratto in busto vestito all’antica” (...) (Pascoli 1736, I, S. 263). È ovvio, tuttavia, che questi precoci ritorni all’antico sono cosa ben diversa, anche se non opposta, al movimento neoclassico che nella seconda metà del secolo, forte di teorie e di canoni, nacque e crebbe smisuratamente in Roma nel giro di pochi decenni.”

II. BILDHAUER IM ROM DES SETTECENTO

II.1 KÜNSTLERISCHE EINFLÜSSE DES CINQUE- UND SEICENTO

Pietro Bracci wuchs im Rom des beginnenden Settecento auf, in einer Zeit, die noch ganz im Zeichen der großen Werke des vorangegangenen Jahrhunderts stand. Noch immer wurde im Petersdom, aber auch am Skulpturenzyklus der Kolonnaden an der Piazza di S. Pietro und an vielen großen Projekten, wie der Errichtung von Kirchenfassaden etc. gearbeitet und ließ die Pläne, Vorgaben und Fehler der Vorgänger ständig aktuell bleiben. Es galt, sich an diesen Vorbildern zu orientieren, zu messen und sich doch von ihnen abzugrenzen. Dabei ging es nicht zwingend um das Übertrumpfen der schon vorhandenen Werke und Pläne, sondern um die sinnvolle und harmonische Integration ihrer eigenen Arbeiten in jene. Die Fortführung von Traditionen war trotz Variation derselben, was teilweise zu neuen Lösungen führte, immer gegeben. Es handelt sich dabei um eine gesamte Epoche, die Bracci und seine Zeitgenossen weiterhin fest im Griff hatte und ihre gesamten Entscheidungen immer im Hinblick auf diese, ob konstruktiv oder destruktiv verarbeitet, getroffen wurden. Dennoch lassen sich einzelne Vorbilder herausgreifen, die Bracci nachweislich in besonderem Maße beeinflusst und seine Skulpturen und Skulpturenensembles vorbereitet und damit erst möglich gemacht haben. Diese Künstler waren Gianlorenzo Bernini (1598–1680), Alessandro Algardi (1598–1654), Domenico Zampieri detto Domenichino (1581–1641) und Annibale Carracci (1560–1609). Sein Lehrmeister Camillo Rusconi und dessen Einfluss auf Braccis Stil und Karriere soll in einem folgenden Kapitel vorgestellt und erläutert werden.⁵⁸

Besonders der in Neapel geborene Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680), omnipräsent im römischen Stadtbild, musste einen großen Einfluss auf die jungen Künstler und ihre Arbeiten, auch auf Bracci, gehabt haben. Seinen großen Werken, wie dem Vierströhmbrunnen, den zahlreichen Arbeiten im und um den Petersdom, der Ausstattung der *Cappella Cornaro* in S. Maria della Vittoria, dem Hauptbeispiel des *bel composto*,⁵⁹ und seinen grandiosen Frühwerken in der *Galleria Borghese*,⁶⁰ um nur die bekanntesten zu nennen, konnte man sich auch damals nicht entziehen. Hinzu kamen die unter seiner Mitarbeit noch aktuellen und zu seiner Zeit erst beendeten Baustellen, für deren Gestaltung auch Bernini schon Entwürfe geliefert hatte, wie die Vorhalle von S. Maria Maggiore und vor allem für die *Fontana di Trevi*.⁶¹ Zu Berninis Partizipation an der Vorhalle für die Kirche S. Maria Maggiore hat sich eine Zeichnung von seiner Hand erhalten, die den Blick nach Nord-Osten auf die Statue Philipps IV. (1666; OSTROW 1991, Abb. Nr. 3) zeigt.⁶² Es ist besonders interessant, diese Zeichnung Berninis miteinzubeziehen, da sie den Wandabschnitt einfängt, an dem später Bernardino Ludovisis Relief, und direkt links daneben dasjenige Braccis angebracht wurde (Kat. Nr. 34, Abb. 52). Im Detail ist sehr schön zu erkennen, dass auch Bernini schon an derselben Stelle, in die später das Marmorrelief eingefügt werden sollte, ein langrechteckiges, damals noch ausschließlich mit ornamentalem Dekor verziertes Feld

⁵⁸ Siehe Kap. II.2.3.

⁵⁹ Zum *bel composto* bei Bernini siehe besonders: Carreri, Giovanni: *Voli d'amor – architettura, pittura e scultura nel „bel composto“ di Bernini*, Rom u.a., 1991; Carreri, Giovanni: *Le „bel composto“ di Bernini*, in: Olivesi, Jean-Marc (Hg): *Les lieux glorieux*, Ajaccio, 2002, S. 267-275; Delbeke, Maarten: *Gianlorenzo Bernini's „bel composto“ – the unification of life and work in Biography and historiography*, in: Delbeke, Maarten, Evonne Levy und Steven F. Ostrow (Hg): *Bernini's Biographies*, University Park, Pa., 2006, S. 251-274; Pierguidi, Stefano: *Gian Lorenzo Bernini tra teoria e prassi artistica – la speaking likeness, il „bel composto“, e il „paragone“*, in: *Artibus et historiae* 32.2011, 63, S. 143-164.

⁶⁰ Weiterführend zu Berninis Frühwerk in der *Galleria Borghese*: Coliva, Anna und Sebastian Schütze (Hg): *Bernini Scultore – La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rom, 1998.

⁶¹ Von Bracci ist eines der vier Reliefs über den Türen der Vorhalle von S. Maria Maggiore zur Kirche hin. Siehe dazu Kap. III.4.1. Zu Berninis Entwurf und andere frühe Zeichnungen für die *Fontana di Trevi* siehe besonders: PINTO 1986, Kap. 2, S. 28-63.

⁶² Siehe z.B. OSTROW 1991, S. 89-118, Abb. Nr. 3, S. 91.

geplant hatte. Wäre Bernini wirklich in die Lage gekommen, die Fassade des Trevibrunnens gestalten zu dürfen, so hätte er sowohl architektonisch als auch bildhauerisch vor einer auch für ihn kaum zu bewältigenden Situation gestanden, die alle bis dahin unternommenen Arbeiten in den Schatten gestellt hätte.⁶³ In Projekten wie diesem waren die Ideen und der Geist Berninis nie ganz abwesend, was die für diese Zeit typische innere Verbindung von Sei- und Settecento ausmachte. Hochbarock und Spätbarock sind besonders in Rom eng miteinander verbunden und durchdringen sich gegenseitig.

Ganz direkte Bernini-Zitate finden sich in Braccis Œuvre nur bedingt, jedoch entstand fast jedes seiner Werke in Auseinandersetzung mit den großen Neuerungen des Cavaliere aus Neapel. Unter vier Zeichnungen Braccis nach päpstlichen Grabmonumenten in Sankt Peter finden sich auch die beiden von Bernini konzipierten Grabmale für Alexander VII. Chigi (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 140) und Urban VIII. Barberini (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 143), die stilisiert aber dennoch klar erkennbar sind.⁶⁴ In Anlehnung an das von Bracci intensiv studierte Grabmal des Chigi-Papstes (WITTKOWER 2008, Abb. 116), verwendete Bracci auch in den Vorzeichnungen zum Grabmal Benedikts XIV., die sich heute im Canadian Centre for Architecture im kanadischen Montréal befinden, ähnliche Lösungen wie sie schon Bernini gefunden hatte (Kat. Nr. 67.9).⁶⁵ Der mittig angeordnete Papst befindet sich in einer vertikal akzentuierten Haltung auf einem hohen, rein architektonisch gehaltenen Sockel und erhebt sich so über den zu beiden Seiten vertikal abfallend lagernden bzw. sitzenden Tugenden, die dem ganzen Ensemble ihre kanonisch gewordene Pyramidenform geben. Dass Bernini vier dieser weiblichen Assistenzfiguren eingebunden und so größere Probleme mit der perspektivischen Wirkung bekommen hatte als Bracci, der diese wieder auf das klassische Paar reduzierte, ändert in dieser Hinsicht wenig. Tatsächlich scheint diese Reduktion weniger der Vereinfachung, als eher der Zurücknahme allzu dynamischer, ja geradezu nervöser Elemente geschuldet zu sein. In beiden Fällen, bei Bernini wie bei Bracci, ist ein ausladendes, faltenreiches Tuch komplett um die Figuren und über das Portal, die Öffnung leicht überschneidend, gelegt, um so auch die Tür sinnvoll einzubinden und ein formales Bindeglied zwischen den einzelnen Figuren zu schaffen. Im Laufe des Werkprozesses verzichtete Bracci jedoch komplett darauf. Schon beim in der *Accademia Clementina* in Bologna aufbewahrten Modell, das vermutlich dasjenige ist, welches Bracci seinen Auftraggebern präsentierte (Kat. Nr. 67.1), findet sich keine Spur von Brüchen oder Ansatzstellen, die auf eine ehemalige Präsenz desselben schließen lassen könnten. Wahrscheinlicher ist, dass er es, genau wie den zweiten Putto als Assistenzfigur zur *Sapienza divina*, absichtlich weggelassen hat, um eine klarere und monumentale Wirkung zu erzielen. Bracci begann bei den Entwürfen Berninis, veränderte sie erst leicht, dann stärker, um sich letztlich völlig von ihnen zu lösen und eine gänzlich neue Richtung einzuschlagen.

Nicht nur in Rom, sondern auch in Berninis Geburtsstadt am Golf finden sich Spuren von Braccis Orientierung an seinem Vorgänger. Betritt man den Dom in Neapel, so fühlt man sich beim Anblick der von Bracci in Marmor und Stuck ausgeführten *Himmelfahrt Mariens* im Scheitel der Chorapsis (Kat. Nr. 27, Abb. 43) sofort an Berninis *Kathedra Petri* im Petersdom erinnert (WITTKOWER 2008, Abb. 102). Der von Engeln und Wolken gerahmte Oculus mit gelbverglastem Fenster und einer Taube in der Mitte, bündelt das Licht und wirft es in beiden Fällen warm und gezielt szenenhaft in den Chorraum. Umgeben wird dieses Fenster je von einem Strahlenkranz. Gemeinsam sind ihnen die plastische Monumentalität und Wucht der Schwere, gepaart mit dem Eindruck des Schwebens bedingen die Übereinstimmung, obgleich sie völlig unterschiedliche Bildthemen darstellen. Dieser Vergleich ist

⁶³ Leider kam weder das Projekt zur Ausführung, noch sind uns bisher gesicherte, eigenhändige zwei- bzw. dreidimensionale Entwürfe von Bernini bekannt. PINTO 1986, Kap. 2, S. 28-63.

⁶⁴ Die Zeichnung mit dem Grabmal Alexanders VII.: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:036; publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 40, S. 62/63, Abb. S. 140 und die Zeichnung mit dem Grabmal Urbans VIII.: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:039; publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 43, S. 62/63, Abb. S. 143.

⁶⁵ Tatsächlich handelt es sich um ein ursprüngliches Blatt mit zwei zusätzlichen flaps, die dieselbe Situation in Varianten zeigen. CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:024-26; publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 48-50, S. 67-69, Abb. S. 148-150.

nicht nur visuell offensichtlich, sondern wird von Bracci ganz konkret in seinem *Diario* genannt. Er notiert unter dem Jahr 1739: „Assunta in gloria per la Cattedrale di Napoli consistente in una Madonna (...) in atto di essere sollevata dalle nuvole, con gloria (...) ornata attorno di splendore, che partono dal centro del finestrone ovato in similitudine della Cattedra di S. Pietro di Roma con diversi Angeloni, e putti di stucco, quale opera di stucco fu fatta in opera in Napoli (...)“⁶⁶ Wie diese, ist die neapolitanische *Assunta* auf den Fernblick vom Eingang her berechnet. Obwohl Tönes behauptet, der „bernineske Effekt des vom Kopf der Maria verdeckten Fensters, dessen Licht von den vergoldeten Strahlen der Glorie reflektiert wird, kann nur bei zugezogenen Seitenfenstern ausgekostet werden“, ⁶⁷ ist diese atmosphärische Erfahrung auch ohne eine weitere Verdunkelung, vor allem morgens bei direkt einfallendem Sonnenlicht zu machen.

In anderen Fällen wird Bracci für Aufträge im Rahmen größerer Ausstattungsprogramme und Aufstellungskontexte engagiert, für die sein Vorgänger und Vorbild schon gearbeitet hatte, womit er direkt in einen Wettstreit mit dessen Kunst trat. Ein prominentes Beispiel sind die Nischenfiguren im Petersdom. Bernini war in der zweiten Hälfte der Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts für die Einrichtung der Vierungspfeilernischen und die Aufstellung der dafür bestimmten monumentalen Marmorskulpturen der *Hl. Helena*, der *Hl. Veronika*, des *Hl. Andreas* und des *Hl. Longinus*, der auch von seiner Hand stammte, zuständig.⁶⁸ Die Heiligen haben je eine Höhe von 4,5 m bzw. 5 m, stehen auf hohen Sockeln in ca. 10 m hohen Nischen und überragen so die deutlich kleiner ausfallenden Nischenskulpturen im Lang- und Querhaus. Dennoch ähneln sich deren Zweck und Wirkung auf den Kirchenbesucher. Fast immer taucht beim Betrachten einer der großen Vierungspfeilerheiligen auch einer der ab dem 18. Jahrhundert angefertigten Ordensstifter im Blickfeld auf. Schaut man von Andrea Bolgis *Hl. Helena* aus rechts am Kuppelpfeiler mit dem *Hl. Longinus* (WITTKOWER 2008, Abb. 42) vorbei, so erblickt man in der unteren Nische im Querhaus den *Hl. Hieronymus Amiliani* von Pietro Bracci (Kat. Nr. 52, Abb. 67). In dieser Gegenüberstellung fällt die Zurückhaltung in der raumgreifenden Bewegung des Ordensgründers der Somasker gegenüber der fast wilden, dynamischen Bewegtheit der Bernini-Skulptur auf. Die Wirkung ist unmittelbar entgegengesetzt. Bracci wählte nicht die aktive Öffnung und Bewegung der Figur, sondern ein kontemplatives In-sich-gekehrt-Sein, und vergibt sich dennoch nichts von der fühlbaren Kraft und Energie, die auch den Skulpturen des Vorgängers innewohnte.

Zwischen 1635 und 1640 entstand die monumentale, aus Marmor gehauene, thronende Ehrenstatue für Papst Urban VIII. auf dem Kapitol (WITTKOWER 2008, Kat. Nr. 38), eine Ehre, selbst für den erfolgsverwöhnten Gianlorenzo Bernini.⁶⁹ Etwa hundert Jahre darauf, entstand von Braccis Hand eine zwar nicht im selben Raum, doch für denselben Aufstellungskontext, die Ehrenstatue aus Bronze für Clemens XII. auf dem Kapitol (Kat. Nr. 21). Dort stand sie bis zu ihrer Vernichtung gegenüber der Statue von Alessandro Algardi (MONTAGU 1999, Fig. 8) und somit in einer Paragoniesituation – nicht nur mit Bernini, sondern auch mit dessen bekanntem Zeitgenossen. Über etwaige Übereinstimmungen in der Bearbeitung kann man nicht sicher urteilen, da von Braccis Figur lediglich ein Stich von Rocco Pozzi erhalten ist (Kat. Nr. 21.I, Abb. 35). Bisher finden sich weder Zeichnungen, noch ein Modell, die diesem Projekt zugeordnet werden können.⁷⁰ Allgemein kann man zumindest bemerken, dass Braccis Clemens XII. durch längere, schärfere Faltenbahnen und weniger Details am Gewand sehr viel ruhiger wirkt, als die Skulptur Berninis, die ein dynamisches, aber auch nervöseres

⁶⁶ Braccis *Diario*, Nr. 18, 1739, GRADARA 1920, S. 102.

⁶⁷ THOENES 1983, S. 131/132.

⁶⁸ Zu den Vierungspfeilerfiguren in S. Pietro in Vaticano siehe u.a.: KARSTEN 2007, S. 87-92; PERGOLIZZI 2001, S. 60-63.

⁶⁹ Zur Statue Urbans VIII. von Bernini u.a. WITTKOWER 2008, Kat. Nr. 38, S. 258.

⁷⁰ Da auch Costanza Gradara und Kurt DOMARUS in ihren Monografien Anfang des 20. Jahrhunderts, die damals noch im vollständigen Bracci-Archiv im Palazzo Bracci, der heute unter dem Namen „Casa di Goethe“ bekannt ist, forschen durften, keine derartigen Funde anführen, waren diese wohl schon zu dieser Zeit verloren.

Faltenspiel präsentiert, das an den Rändern übervoll mit Ornamenten und Spitzen verziert ist. Die vor allem auf Prachtentfaltung und Prunkfülle ausgelegte frühere Papstfigur erfuhr bei Bracci eine Abwandlung ins schlichtere Ornat, was mit einer Steigerung der monumentalen und dominanten Wirkung einhergeht. Aus der Präsentation von Prachtentfaltung des Seicento wird eine Schau der Machtentfaltung des Settecento.

Indem Bracci sich fast zwangsläufig mit den Architekturen und Skulpturen Berninis konfrontiert sah, begegnete ihm auch immer wieder Arbeiten von dessen Zeitgenossen Alessandro Algardi (1598–1654). Dass auch er eine Inspirationsquelle für Bracci darstellte, ist bisher weniger bekannt. Tatsächlich stehen Braccis Statuen in ihrer eher klassischen Figurenauffassung und ruhigen, scharfkantigen Faltenführung, denen Algardis stilistisch näher, als denjenigen Berninis. Ganz konkret zeichnete er neben dessen Grabmal für Leo XI. im Petersdom (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 142)⁷¹ auch einige Ornamente an der *Fons Veneris* in den Gärten der Villa Pamphilij und schrieb kennzeichnend auf das Blatt: „Eques, Algardi Fecit in Villa Pamphilij“ (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 228).⁷² Die Nennung des Autors auf dem Blatt kann durchaus darauf hindeuten, dass Bracci diese Zeichnung auch an Freunde bzw. an Schüler weitergab, damit sie diese wiederum kopieren konnten. Elisabeth Kieven und John Pinto datieren diese Zeichnung in die Zeit zwischen 1720 und 1725 und bringen sie in Verbindung mit Braccis Besuch der *Accademia di San Luca*.⁷³ Diese Datierung ist schlüssig, obwohl das Blatt nicht zwingend in seine frühe Zeit datiert werden muss. Die Linien sind sicher geführt und zeigen keinen Hinweis auf eine durch fehlende Übung bedingte Unsicherheit. Tatsächlich ist in diesem Fall auch die darin enthaltene Information wichtiger, als eine genaue Datierung: Durch diese Blätter ist belegt, dass sich Bracci mit offenen Augen und Zeichenutensilien durch den Park besagter Villa bewegte und die für seine Zwecke und sein Formgefühl dienlichen Motive, Ornamente und sonstige Details festhielt. Dass er bei diesen Erkundungsgängen auch das dort befindliche *Casino Belrespiro* besichtigte, ist mehr als wahrscheinlich. Das Gebäude soll von Alessandro Algardi geplant worden sein. In Bezug auf Braccis Studien, sind besonders die an der Fassade angebrachten Reliefs mit den Waffenröcken und den Trophäen, die auch bei ihm immer wieder auftauchen (Abb. 81), und das Relief des *Triumphs Caesars* wichtig (BENOCCI 1999, Fig. 41), das Algardi in Teilen vom Gemälde des Malers Andrea Mantegna (1431–1506) entlehnt hatte.⁷⁴ Bis 1629 befand sich das Gemälde im *Palazzo Ducale* in Mantua, wo Algardi es noch hatte sehen können. In diesem Jahr wurde es jedoch von Karl I. von England in den Hampton Court Palace gebracht, wo die Gemälde 1630 ankamen. Bracci, der, soweit bekannt ist, nie in England war, konnte es *in natura* nie gesehen haben.⁷⁵ Als Vorbild kommen somit nur Kupferstiche nach dem Original in Frage, den Auslöser für eine Beschäftigung mit dem Zyklus kann jedoch Algardi gegeben haben, der Braccis Aufmerksamkeit alleine schon durch das Medium der Plastik hatte.⁷⁶

In direkten Bezug wurden diese beiden Künstler vor allem in der *Sala grande* des *Palazzo Nuovo* auf dem Kapitol gesetzt. Dort wurde Bracci beauftragt, Algardis Ehrenstatue für Innozenz X. (MOONTAGU 1999, Fig. 8) eine ebenfalls aus Bronze bestehende Statue für Clemens XII. gegenüber zu stellen (Kat. Nr. 21). Das von Beginn an als Pendant geschaffene Bildnis des Corsini-Papstes passt sich in gewisser Weise an den von Algardi vorgegebenen Stil an. Filippo Titi berichtet in seiner Romguide über diese Situation: „Evvi inoltre la mirabile statua di bronzo d’Innocenzo X fatta

⁷¹ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:038; publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 42, S. 62/63, Abb. S. 142.

⁷² MMBA, Inv. Nr. DR 1985.84; publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 111, S. 215, Abb. S. 228.

⁷³ KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 111, S. 215.

⁷⁴ Für diesen Hinweis vor Ort und ihre große Hingabe in ihren informativen Erläuterungen danke ich Dr. Kuhn-Forte ganz herzlich. Mantegnas Serie von neun Gemälden, die zusammen den Triumphzug Caesars zeigen, wurden von 1484–1492 angefertigt.

⁷⁵ Zum Triumph Caesars siehe besonders: Arlt, Thomas: Andrea Mantegna – Triumph Caesars; ein Meisterwerk der Renaissance in neuem Licht, Wien, 2005; Luzio, Alessandro und Roberto Paribeni (Hg): Il trionfo di Cesare di Andrea Mantegna, Roma, 2009; Tosetti Grandi, Paola: I trionfi di Cesare di Andrea Mantegna – fonti umanistiche e cultura antiquaria alla corte Gonzaga, Mantua, 2008.

⁷⁶ CCA, Inv. Nr. DR 1966:001:067; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 76, S. 79/80, Abb. S. 178.

dall'Algardi, ch'è la più bella, che sia in Roma tra tutte le statue ponteficie, e dirimpetto è quella di Clemente XII gettata dal Giardoni sul modello di Pietro Bracci.“⁷⁷ Im Vergleich von Braccis Statue auf dem Kapitol, die leider nur durch einen Stich dokumentiert ist, mit der ebenfalls von ihm schon 1733 gearbeiteten, für Ravenna bestimmten Ehrenstatue für denselben Papst (Kat. Nr. 12, Abb. 19), fallen neben Gemeinsamkeiten auch einige formale Unterschiede auf, die vermutlich diesem Willen zur Anpassung geschuldet sind.⁷⁸ Während sich der Papst in Ravenna relativ schlicht, quasi als *primus inter pares* und dennoch gebietend präsentiert, so ist sein Auftritt im Kapitol gleichsam glamouröser und mit mehr Pomp und verziertem Ornat verbunden. Diese Situation zeigt besonders anschaulich, wie sehr es Bracci um ein stimmiges Miteinander seiner Werke mit dem sie umgebenden Raum und damit um eine gelungene Gesamtkomposition ging und er sich damit teilweise an den vorherrschenden Stil anpassen konnte. Der eher ruhige, klassische Faltenwurf und die bemessene Würde in Geste und Haltung von Algardis Ehrenstatue machte es Bracci in diesem konkreten Fall leicht – waren diese Tendenzen doch ganz in seinem Sinne und seinem Formempfinden nahe.

Doch Bracci ließ sich nicht nur von anderen Bildhauern, sondern auch von Malern beeinflussen. Von allen Vorbildern und nachahmenswürdigen bzw. von Bracci kopierten Werken der Kunst der Neuzeit ist die Nennung der Caracci-Fresken im *Palazzo Farnese*⁷⁹ wohl im ersten Augenblick die Seltsamste. Denn abgesehen von den dem Zeitstil inhärenten, eher allgemeingültigen Details, wie Frisuren, z.B. der über den Kopf gelegten Flechtzopf der Juno im Bildfeld *Juno und Jupiter*, der auch bei Braccis *Religio* am Grabmonument für Benedikt XIII. in S. Maria sopra Minerva auftaucht, gewisse Gewandfaltenmotive, wie z.B. das bei Frauendarstellungen an einem Bein schartenförmig aufspringende Gewand, das einen Teil der Haut freigibt, wie das bei diversen Caracci-Charakteren und z.B. in geschwächer Form auch bei der *Fama* am Paolucci-Grabmal aufgenommen wird, und Ornamente – wie z.B. die in die Bildfeldrahmung gesetzten Masken, können motivisch keinerlei Parallelen zu Braccis Zeichnungen, geschweige denn zu seinen Skulpturen gezogen werden. Was aber interessierte Bracci an diesen Malereien, wo er doch selbst, soweit bekannt, nie zum Pinsel gegriffen hat? Schon für Bernini waren diese Fresken vorbildhaft.⁸⁰ Dennoch kann ein Interesse Braccis daran nicht ausschließlich aus der Nachahmung der berninischen Studien heraus erklärt werden. Stärker als die Motivik mag Bracci die perspektivische Verkürzung einiger Figuren, wie z.B. *Ganymed mit dem Adler* und die dieses Bildfeld flankierenden Saryrn über dem *Polyphemus Furioso*, und die Sinnlichkeit und Erotik der Körperlichkeit und der Verflechtung der einander anziehenden, oft wenig verhüllten Leiber bewundert haben.⁸¹ Betrachtet man die Malereien im Ganzen, so wendet sich die Aufmerksamkeit etwas ab von den Details der einzelnen Bildtafeln, hin zur Gesamtkomposition, die komplex und vielschichtig ist. Annibale Carracci (1560–1609) versuchte stets, die Figuren, seien es menschliche Erscheinungen, Mischwesen oder belebte Skulpturenimitationen, gekonnt in die sie umgebende Rahmen- und Scheinarchitektur einzubinden. Auf der Verflechtung von Körpern und Szenen in einen größeren, strukturierenden Kontext lag auch der Hauptfokus Braccis.⁸² Genau wie der Maler vor ihm, versucht Bracci immer, ein

⁷⁷ CONTARDI/TITI 1987, S. 111.

⁷⁸ Eine solche Anpassung und teilweise Unterordnung an bestehende Strukturen und Ensembles ist bei Bracci häufiger zu bemerken. Siehe dazu hauptsächlich Kap. IV.5, vor allem aber Kap. IV.5.7.

⁷⁹ Fantoni berichtet darüber, dass Bracci ihm das Kopieren dieser Fresken ans Herz gelegt habe: PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 29: “A consiglio poi del detto mio Signor Maestro Bracci fui alla Galeria Farnese a dissegnare le pitture a fresco del celebre Annibale Caracci, qual studio, come assai utile, così ci impiegai parecchi mesi.” Weiterführend zu den Fresken des Palazzo Farnese siehe Ginzburg Carignani, Silvia: *La Galleria Farnese: gli affreschi dei Carracci*, Mailand, 2008; desweiteren zu Annibale Carracci siehe u.a.: Benati, Daniele und Eugenio Riccòmini (Hg.): *Annibale Carracci*, Ausst. Kat. [Museo Civico Archeologico, Bologna, 22.09.2006-07.01.2007], Mailand, 2006.

⁸⁰ Wie man im Vergleich des Schrittmotives seines David in der Galleria Borghese, mit demjenigen des Polyphemus Furioso von Caracci erkennen kann.

⁸¹ Besonders betont wird diese sinnliche Körperlichkeit z.B. in Caraccis Bildfeldern, die Juno und Jupiter und Herkules und Iole zum Thema haben.

⁸² Zur Einbindung von Braccis Skulpturen in architektonische Strukturen, siehe Kap. IV.5.

gelungenes Ensemble zu schaffen – die Hintergrundarchitektur und die darin integrierte Skulptur so harmonisch wie möglich einzupassen und dem Eindruck des Gesamten den Vorrang zu geben – immer wieder gespickt mit Raffinessen in der Komposition, Blickführung und Perspektive.

Im Gegensatz zu Carracci wurde der Maler Domenico Zampieri, besser bekannt als Domenichino (1581–1641), in keinem überlieferten Dokument, Brief oder Bericht, sei es von Bracci selbst, seinen Zeitgenossen oder Nachfolgern, als nachahmenswertes Vorbild für Bracci genannt. Wir wüssten nichts von seiner Bewunderung für die Bilder des Bolognesen, wäre da nicht eine Zeichnung von seiner Hand, die nach Domenichinos Gottvater aus dem Kuppelfresko der *Cappella dei SS. Fondatori* in der Abtei von Grottaferrata (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 230).⁸³ Schon im eben besprochenen *Palazzo Farnese* hatte Domenichino u.a. das Gemälde der Jungfrau mit dem Einhorn ausgeführt. Bracci muss es bei seiner Besichtigung und dem intensiveren Studium der Caracci-Fresken gesehen haben. Besonders auffällig sind in diesem Bild die stark überlängten und gummihaft gebogenen Finger, wie sie auch Bracci immer wieder bei seinen idealen Frauendarstellungen verwendete.⁸⁴ Bekannt waren Bracci diese Malereien ganz sicher, ob er sie aber kopiert hatte, um sie intensiver zu studieren, kann bisher nicht nachgewiesen werden. Andersherum verhält es sich in der Kapelle in Grottaferrata. Auch in diesem Kontext finden sich Arbeiten von beiden Malern, denn das Altarbild ist von niemandem anderen als von Annibale Caracci, von dem wir nur vermuten können, dass Bracci auch dieses minutiös in sich aufnahm und zumindest Skizzen, wenn nicht sogar detailliertere Zeichnungen danach anfertigte. Dass Bracci zu diesem Zweck vor Ort war und die Malereien am Original studierte wird aufgrund der Sicherheit in der Zeichnung, als auch in der stolz signalisierenden Inschrift auf der Vorderseite des Blattes angenommen. Eine solche Reise ist allerdings nicht konkret nachweisbar, da es dazu weder Aufzeichnungen noch sonstige Belege gibt. Durch die in Montreal aufbewahrte Zeichnung ist zumindest sicher, dass er sich mit der perspektivisch verkürzten Darstellung Gottvaters von Domenichino beschäftigte, obwohl gerade dieses Gemälde bei der überladenen, beeindruckenden und teilweise fast überfordernden Fülle der qualitativ äußerst hochwertigen Ausmalung eher weniger ins Auge springt. Das Motiv des auf Wolken schwebenden, massigen und doch leichten Körpers, wurde von Bracci möglicherweise in der Zeit ausgewählt und kopiert, in welcher er sich auf die Ausführung der *Assunta* in Neapel vorbereitete und sich über die genaue Haltung der Marienstatue klarwerden musste (Kat. Nr. 27, Abb. 43). Ein Anhaltspunkt dafür ist unter anderem der schon von Elisabeth Kieven und John Pinto benannte Wechsel der Blickrichtung.⁸⁵ Statt wie im Original nach unten, lässt Bracci seinen Gottvater in die Ferne schauen, was bei der *Assunta* wegen der Fernwirkung sinnvoll gewesen wäre. Aufgrund dessen, soll eine Datierung des Blattes auf die Jahre um 1738/39 vorgeschlagen werden. Die perspektivische Verkürzung ist hier ein Hauptelement, das Bracci auch schon bei den Caracci-Fresken interessiert hatte und das er immer wieder auch in seinen Skulpturen anwenden musste, wie etwa bei seiner *Humilitas* an der Fassade von S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 28, Abb. 44–44b) oder den Engelpaaren aus Stuck in SS. Giovanni e Paolo al Celio (Kat. Nr. 4).

⁸³ Die Vorlage wird durch die Inschrift in Tusche unter der Zeichnung „Domenichino Grottaferrata“ bestätigt. Das Original befindet sich im Musée des Beaux-Arts in Montreal, Inv. Nr. DR 1985.95; siehe KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 112, S. 215/216, Abb. S. 230. Zu Domenichinos Fresken in der Abtei von Grottaferrata siehe aktuell besonders: WITTE 2003.

⁸⁴ Zur typischen Finger- und Zehengestaltung Braccis siehe Kap. IV.4.

⁸⁵ Hinweis auf die Unterschiede zwischen Original und Bracci-Zeichnung siehe: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 112, S. 215/216.

II.2 AUSBILDUNG

“(…) tuttochè giovinetto non si prendeva di alcun divertimento: sì pur in quelle ore che gli sopravanzavano dalle scolastiche occupazioni intendeva allo studio delle arti sorelle, e particolarmente del disegno (…).”⁸⁶

Gemäß dem römischen Bildungswesen des beginnenden 18. Jahrhunderts, wurde Pietro Bracci bei den Jesuiten unterrichtet, wo er vor allem die Philosophiekategorie besuchte und sich „sehr in der Frömmigkeit und in den Wissenschaften“ weiterbildete.⁸⁷ Schon während dieser Studien widmete er sich in seiner ganzen freien Zeit den schönen Künsten, vor allem dem Zeichnen. Nach seinem Abschluss wendete er sich voll und ganz der Kunst zu und entschied sich für die Bildhauerei als Schwerpunkt, neben dem Zeichnen und dem Entwerfen von Architektur.⁸⁸ Pietro Bracci wurde, wie auch viele seiner Zeitgenossen, nicht nur von einem Meister ausgebildet, sondern von verschiedenen Künstlern in die Geheimnisse verschiedener Handwerke eingeführt, die er später selbst verfeinern und fusionieren sollte. Diese verschiedenen Stufen durchlief er nicht strikt chronologisch nacheinander, was genaue Zeitangaben neben der schlechten Quellenlage diesbezüglich, schwer bis unmöglich macht. Eine relative Abfolge der Einflüsse kann jedoch durch das soziale Beziehungsnetz und die Informationen aus den frühen Biografien festgelegt werden: Der erste Lehrer war sein Vater, darauf folgte bald der Zeichenunterricht bei Giuseppe Bartolomeo Chiari. Erst nachdem sich Bracci seiner besonderen Neigung für die Bildhauerei bewusst wurde, trat er, vermittelt durch Chiari, in die Lehre des bekanntesten und meistbewunderten Bildhauers dieser Zeit in Rom: Cavaliere Camillo Rusconi.

II.2.1 DIE ERSTEN SCHRITTE – BARTOLOMEO CESARE BRACCI

Die Anfänge von Braccis Ausbildung in der Bildhauerei liegen in seiner frühesten Kindheit, sie werden ihm quasi in die Wiege gelegt. Pietros Vater, Bartolomeo Cesare Bracci (1652–1739),⁸⁹ war Bildschnitzer und wird seinen Sohn schon in jungen Jahren in dieser Kunst unterrichtet haben, wie er ihn auch als erster Meister im Zeichnen unterwies, noch vor der entsprechenden Lehre außer Haus: „Pietro Bracci, romano, era figlio di Bartolomeo Cesare, scultore di legno, non mediocre, del quale esiste qualche opera nelle chiese di Roma (…).“⁹⁰ Wenig ist bekannt über ihn oder seine Werkstatt und seine Arbeiten. Die Erwähnung Bartolomeo Cesare Braccis in Bertolottis *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*⁹¹ könnte vermuten lassen, dass Pietros Familie aus Bologna oder Ferrara stammte, was nicht der Fall ist. Das heute in Nepi befindliche Familienarchiv der Bracci im *Archivio Diocesano di Civita Castellana*⁹² wiederum, bringt die Region

⁸⁶ AZZARELLI 1838, S. 3.

⁸⁷ „Sotto la fida scorta di questi Bracci si avanzò tostamente di molto nella pietà e nelle scienze (…).“ AZZARELLI 1838, S. 3. Hier verwendete Übersetzung von der Autorin.

⁸⁸ AZZARELLI 1838, S. 3.

⁸⁹ Todesdatum war der 13.03.1739, beigesetzt wurde er in S. Salvatore alle Coppelle, wo heute leider kein Anzeichen dafür gefunden werden kann, im Alter von 87 Jahren, 7 Monaten und 11 Tagen: GRADARA 1920, § 5, S. 113. Sein Geburtsjahr lässt sich aus diesen Angaben errechnen.

⁹⁰ AZZARELLI 1838, S. 3; Zitat aus GRADARA 1920, S. 11.

⁹¹ BERTOLOTTI 1962, S. 223.

⁹² Archivio Bracci, ehemals in der Curia Vescovile in Civita Castellana, befindet sich heute im Archivio Diocesano di Civita Castellana in Nepi. Nach den Angaben von Elisabeth Kieven und John Pinto befinden sich dort hauptsächlich Dokumente aus dem 19. Jahrhundert und wenige Informationen zu Braccis Sohn Virginio aufbewahrt: KIEVEN/PINTO 2000, S. 8. Nach einer eigenständigen Konsultation kann dieses Ergebnis bestätigt werden. Einen reichen Schatz bilden darin die Beschreibungen und Zeichnungen des

Viterbo als Herkunftsort in Verdacht. In den Archivdokumenten, die Pietro Bracci und seine Eltern erwähnen, ist er jedoch als „B. Cesare Bracci Romano“⁹³ bezeichnet, und tatsächlich wurde er in Rom in der Kirche S. Marco an der heutigen Piazza Venezia getauft.⁹⁴ Dazu heiratete er mit Anna Francesca Lorenzoni (1670–1739) eine Römerin.⁹⁵ Er gehörte offensichtlich in der Wahrnehmung der Gesellschaft zu den urrömischen Künstlern dieser Zeit, lebte und arbeitete in Rom, und lernte sicher auch die typisch römische Formensprache von klein auf, die er dann sehr früh an Pietro weitergeben konnte. Bartolomeo Cesare Bracci hatte seine *bottega* an der Piazza Colonna, unterhalb des ehemaligen *Palazzo Spada Piombo*, der heutigen *Galleria Alberto Sordi* an der Via del Corso. Dies wissen wir aus Berichten des Schöngemälers und Arztsohnes Francesco Valesio (1670–1742), der am Sonntag den 24. November 1709 in seinem *Diario* über einen schlimmen Brand in eben jener Werkstatt schrieb: „Nella notte precedente, doppo le 5 hore, si accese per accidente il foco nella stanza superiore della bottega del Bracci, intagliatore di legno in piazza Colonna sotto il palazzo de’Spada, habitato hora dal prencipe Vaini, ma, sonando a fuoco la campana di Monte Citorio e concorrendoci molte persone, fu ammorzato et estinto il foco con facilità, essendo per buona sorzte la stanza a volta.“⁹⁶ Wir können Valesio Glauben schenken, denn er lebte in einem kleinen Palazzo vor der Kirche S. Carlo al Corso und war damit quasi Nachbar der Familie Bracci und nahe am Ort des Geschehens.⁹⁷ Er berichtet hier folglich, was er mit eigenen Augen gesehen, nicht nur, was er aus mündlichen Berichten Zweiter oder Dritter erfahren hat. Aus dem Bericht geht unter anderem hervor, dass die Räumlichkeiten dieser Werkstatt mindestens zwei Stockwerke eingenommen hatten, was zeigt, dass es sich um keinen kleinen unbedeutenden, sondern im Gegenteil um einen größeren, vermutlich erfolgreichen Handwerksbetrieb handelte. Die Lage an der Piazza Colonna, in der Mitte der heutigen Via del Corso gelegen, unterstützt diese These. Seine *bottega* war umringt von Palästen, wie dem schon genannten *Palazzo Spada Piombo*, dem *Palazzo Colonna*, dem *Palazzo Chigi*, der *Curia Innocenziana* bzw. *Palazzo di Montecitorio*, dem *Palazzo del Vicegerente* und dem *Palazzo Ferrajoli*, womit er Vertreter der wichtigsten und reichsten Familien Roms zu seinen direkten Nachbarn zählen konnte. Dass der Name des Bildschnitzers heute nicht mehr bekannt ist, liegt nicht zwingend an einer schlechten Qualität seiner Werke oder der selektiven Kunstgeschichtsschreibung mit dem Genie-Fokus, sondern auch klar an den Bildaufgaben, die im Rom der Barockzeit tatsächlich im Medium Holz ausgeführt wurden. In der Hochzeit der Marmor- und Stuckverarbeitung, fielen für Holzschnitzer meist eher Rahmen, einfassende, plastische Elemente, ephemere Aufbauten und ähnliche Aufträge ab, die damals kein großes Prestige genossen. Tatsächlich ist über die Holzschnitzerei im Rom des Sei- und Settecento in Rom kaum etwas bekannt. Leider ist schon alleine durch die konservatorisch schlechte Situation in vielen Kirchen und Palästen Roms, ein großer Teil der damals aus Holz gefertigten Plastiken und Ornamente nicht mehr erhalten.

Obwohl die Befähigung Braccis im Bildschnitzen diesem sicher schon früh ein Gefühl für Körpergestaltung und für das handwerkliche Arbeiten gegeben haben wird, so ist es doch, im Gegensatz zum Modellieren aus Ton oder Gips, keine additiv-plastische Arbeit und steht diesen konträr gegenüber. Zudem sind Holz- und Steinbearbeitung schon alleine vom Kraftaufwand und meist auch in den Ausmaßen der anzufertigenden Arbeiten kaum zu vergleichen. Bracci musste sich von den von seinem Vater erlernten Techniken praktisch entfernen, um das zu erreichen, was er letztlich geschaffen

Architekten Andrea Bracci, der ein Sohn Pietro Braccis d.J., bzw. der Enkel Virginios war. Eine umfassende Arbeit über die Architekten der Familie Bracci ist sicher lohnenswert und steht noch aus.

⁹³ ASVR, Fondo S. Marcello, Battesimi, 27, 1700, f. 10 v.

⁹⁴ GRADARA 1920, § 5, S. 113.

⁹⁵ Sie starb am 29.03.1739, wenige Tage nach dem Tod ihres Mannes, bei welchem sie dann auch bestattet wurde, im Alter von 69 Jahren, 5 Monaten und 5 Tagen: GRADARA 1920, § 5, S. 113. Ihr Geburtsjahr lässt sich aus diesen Angaben errechnen.

⁹⁶ VALESIO 1977-79, Bd. IV, S. 360.

⁹⁷ VALESIO 1977-79, Bd. I, Einleitung, S. XII-XIV.

hat. Was allerdings nie unterschätzt werden sollte, sind die so schon von Beginn an vorhandenen Beziehungen zu anderen Künstlern und vor allem zu den Auftraggebern dieser Zeit.

Das einzige bekannte, noch erhaltene Beispiel für eine Holzplastik in Braccis Œuvre ist eine Statuette des Erzengels Michael im *Castel Sant'Angelo* aus Holz (Kat. Nr. 19). Abgesehen von der hohen bildhauerischen Qualität des Stücks, ist es gerade auch deshalb so wichtig und aufschlussreich, dass die Figur Braccis Werk im Jahre 1987 von Elisabeth Kieven sicher zugeordnet werden konnte.⁹⁸ Schon in diesem Werk überwindet er die hölzerne Körperdarstellung, die sich beim Handwerk der Bildschnitzerei oft beobachten lässt, und teilweise von den Künstlern später auch in Stein übertragen werden. Dies muss nicht negativ bewertet werden. Ein sehr qualitativvolles Beispiel ist die an der *Ancona Marmorea* befindliche Marmorfigur Johannes des Täufers von Giovanni da Nola (1488–1558) in der *Cappella della Madonna della Neve* in S. Domenico Maggiore in Neapel (Abb. 82). Giovanni da Nola hatte erst die Holzschnitzerei und erst in einem zweiten Schritt die Bildhauerei erlernt.⁹⁹ Ihm ist auch im Medium Marmor die frühe Spezialisierung auf die Bildschnitzerei deutlich anzusehen. Die Glieder seines Johannes sind lang und drahtig, die Bewegung wirkt steif, was in Kombination mit den lebensecht ausgearbeiteten hervortretenden Sehnen und Muskeln einen reizvollen, fast paradoxen Eindruck vermittelt. Dennoch scheint Bracci eine solche Formensprache weder in Holz noch in anderen Materialien verfolgt zu haben, zumindest nicht, seit den uns bekannten Werken ab 1725. Es ist ein großer Verlust für die Kunstgeschichte, dass uns von Pietro Bracci kein einziges wirkliches Frühwerk erhalten ist. Eine eingehende Studie über die Holzskulptur des Spätbarock in Rom könnte eine solche Lücke in Zukunft schließen und ist längst überfällig.

II.2.2 DIE VORZEICHNUNG ALS GRUNDHANDWERK – GIUSEPPE BARTOLOMEO CHIARI

Der im Mai 1654 in Rom oder Lucca geborene, dann Zeit seines Lebens in Rom lebende und arbeitende Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654–1727) lernte ab 1666 in der Werkstatt Carlo Marattas (1625–1713), von dem seine künstlerische Entwicklung wesentlich geprägt wurde, und durch welchen er auch Camillo Rusconi kennen und schätzen lernte.¹⁰⁰ Nach dem frühen Bericht Niccolò Gaburris war Bracci über einen Zeitraum von sechs Jahren Teil der „Scuola di Giuseppe Chiari“.¹⁰¹ Diese Zeichenstunden muss man sich als Nebenbeschäftigung zur Intensivierung seiner Fähigkeiten und weniger als ganztägige Lehre in der Werkstatt des Malers vorstellen, quasi als Ersatz für die erst später gegründete *Accademia del Nudo* auf dem Kapitol. Die Ausbildung Braccis bei zwei bekannten Künstlern dieser Zeit war weder ungewöhnlich noch schwer zu vereinbaren sondern vielmehr ein Versuch, alle eventuellen Defizite in der Technik, sowohl vorbereitend als auch ausführend, beizulegen.

Doch was lernte ein Bildhauer in der Werkstatt eines Malers, wenn er selbst, soweit wir wissen, nie in Öl oder Fresco arbeitete? Tatsächlich orientierte sich Bracci in seinen Statuen seit Beginn seiner selbstständigen Tätigkeit an dem Frauenidealbild, das er bei Chiari nahegebracht bekommen hatte. Vergleicht man z.B. eine Studie für eine nach oben schauende Dame in der Albertina in Wien¹⁰² mit Braccis weiblichen Figuren, so fallen vor allem die großen, nach oben gerichteten Augen mit den scharf geschnittenen Lidern, das ovale, etwas füllige Gesicht mit der langen geraden Nase, dem kleinen Mund und dem weichen Doppelkinn auf, die Bracci in genau derselben Weise verwendete. Dazu kommen die

⁹⁸ KIEVEN 1987, S. 158-161.

⁹⁹ Umfassend zu Giovanni da Nola noch immer: Borzelli, Angelo: Giovanni Miriliano o Giovanni da Nola, Mailand, 1921; Giovanni da Nola im Kontext der Plastik in Neapel des Cinquecento siehe: Abbate, Francesco: La scultura napoletana del Cinquecento, Rom, 1992.

¹⁰⁰ KERBER 1968, S. 75.

¹⁰¹ KIEVEN/PINTO 2001, App. III, S. 278.

¹⁰² Giuseppe Bartolomeo Chiari, Studie für eine nach oben schauende Dame, Wien, Albertina, Inv. Nr. 1146.

aufwendige Behandlung der Haare, die üppige Gestalt des Körpers und die elegante Biegung im Bereich des Unterarms. Das nach unten gerutschte Gewand mit der Brosche an ihrer rechten Schulter ist auch bei Braccis *Religio* am Grabmal Benedikts XIII. zu sehen (Kat. Nr. 18, Abb. 33d).

Ein wichtiger Ausbildungspunkt war das Modellzeichnen, das heißt, das Anfertigen sowohl von Akt- als auch von Draperiestudien, um den menschlichen Körper und die verschiedenen Arten der Faltenbildung zu studieren und zu verbessern. Im Vergleich mit einer Studie Chiaris für eine Samariterin in Berlin,¹⁰³ ist die Nähe zu Braccis Frauenfiguren wieder klar ersichtlich: in den breiten Schenkeln und Waden und den großen, hart fallenden Stofffalten mit starkem Hell-Dunkel-Kontrast. Das Standbein wird nur leicht vom Gewand umspielt und lässt den Körper darunter sichtbar werden. Die weiche Faltengestaltung der femininen Kleider in seinen Gemälden dürften für Bracci und seine Marmorskulpturen weniger dienlich gewesen sein. Auch die Zeichnungen mit Weißhöhungen zur Steigerung der Plastizität, wie wir das z.B. in den Vorstudien zu den Grabmonumenten für Jakob III. Stuart (Kat. Nr. 70.2) und in denjenigen für das Grabmal Papst Benedikts XIV. (Kat. Nr. 67.6) oder Braccis Entwurf für eine triumphbogenförmige Festarchitektur (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 157),¹⁰⁴ alle im *Canadian Centre for Architecture* in Montreal, beobachten können, hat Bracci wohl in der Werkstatt Chiaris gelernt oder zumindest verfeinert. Gerade im frühen Settecento war die Praxis verbreitet, dass Bildhauer nach den Entwürfen befreundeter Maler arbeiteten. Dass Bracci nach seiner Zeit in Chiaris Werkstatt auch weiterhin nach dessen Zeichnungen arbeitete, kann aufgrund fehlender Skizzen oder anderer Zeugnisse weder verifiziert noch eindeutig falsifiziert werden.

II.2.3 MARMOR ALS BERUFUNG – CAMILLO RUSCONI

Als Sohn des Holzschnitzers Cesare Bartolomeo Bracci wuchs Pietro schon mit Plastiken auf, die Werkstatt mit seinen Arbeitsgeräten und -materialien und das geräusch- bzw. arbeitsintensive Tagesgeschäft darin, sind ihm nie fremd gewesen. Dennoch entschied sich Bracci bald für die großformatige Marmorskulptur und lernte die Bildhauerei bei dem zu dieser Zeit sehr bekannten und allgemein geschätzten Cavaliere Camillo Rusconi (1658–1728), über den Frank Martin in seiner Habilitationsschrift schrieb: „Mit den Lateranaposteln lernt man also jenen Camillo Rusconi kennen, der als erster der seit dem Tod Gianlorenzo Berninis in Rom tätigen Bildhauer stilistisch eigene und neue Wege ging, der eine deutliche Abkehr vollzog von den ‚bizzarie‘ des römischen Hochbarock und (...) eine Klassizität pflegte, die stilbildend für nachfolgende Generationen werden sollte.“¹⁰⁵

Über Braccis Lehrzeit ist nicht besonders viel bekannt, aber man kann davon ausgehen, dass er im Alter zwischen 15 und 17 Jahren in die Werkstatt des Meisters eintrat und spätestens direkt nach seiner Hochzeit im Jahre 1724 wieder verließ, um eine eigene *bottega* zu betreiben.¹⁰⁶ Vermutlich auf Empfehlung des erfahrenen Bildhauers und Meisters nahm Bracci 1725 am *Concorso Clementino* der *Accademia di San Luca* teil, wo er später auch als vollwertiges Mitglied aufgenommen wurde.¹⁰⁷ In Rom bedeutete eine Bindung an diese Institution und das durch solche Wettbewerbe erreichte öffentliche Interesse, einen essenziellen Schritt, denn dieser Künstlervereinigung gehörten die bekanntesten

¹⁰³ Giuseppe Bartolomeo Chiari, Studie für eine Samariterin, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 22372.

¹⁰⁴ CCA, DR 1966:001:006, KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 56, S. 73/74, Abb. S. 157, Color Plate 10.

¹⁰⁵ MARTIN 2000, S. 5.

¹⁰⁶ Der genaue Zeitpunkt des Eintritts in die Werkstatt Rusconis ist nicht belegt, doch wird er wegen der zuvor erfolgten zeichnerischen Schulung und der Formierung in der väterlichen Holzschnitzerwerkstatt nicht vor 15 Jahren und wegen der doch sehr deutlichen Übernahme vieler Stilelemente des Meisters nicht lange nach dem 17. Lebensjahr erfolgt sein. Die Gründung einer eigenen *bottega* mit 24 Jahren ist bei Azzarelli festgehalten: AZZARELLI 1838, S. 4.

¹⁰⁷ Zu Bracci und den Akademien siehe Kap. II.4.

Bildhauer, Maler und Architekten dieser Zeit an und die wichtigsten Kunstmäzene des settecentesken Rom traten als deren Förderer auf.¹⁰⁸ In diesem Wettbewerb, mit 25 Jahren gewann Bracci zusammen mit Filippo della Valle den ersten Preis in der ersten Skulpturenklasse.¹⁰⁹ Schaut man sich den Bericht im *Registro delle Congregazioni* im *Archivio Nazionale di San Luca* an, sprechen schon im Vorfeld, abgesehen von der hohen Qualität des von Bracci eingereichten Reliefs, die äußeren Umstände für seinen Sieg. Zur Zeit des Wettbewerbs war der Maler Giuseppe Chiari der *Principe* der Akademie, der oben schon besprochene Zeichenlehrer Braccis. Antonio Santangelo und aktuell Elisabeth Kieven und John Pinto haben schon auf diese Gunst hingewiesen.¹¹⁰ Im Laufe der Aufzeichnung berichtet Chiari zudem, er werde die Themen für die Malerei stellen, die Zuständigkeit für die Skulpturen- und die Architekturklassen jedoch abgeben. Für die Skulptur übernahm diese Aufgabe bezeichnenderweise niemand anderes als Camillo Rusconi.¹¹¹ An dieser Stelle machte Bracci einen ersten großen Schritt, der den Weg ebnete, um einmal einer der berühmtesten und meistbeschäftigten Bildhauer in Rom zu werden. Die Vetternwirtschaft bzw. das Ausspielen der Karten zu Gunsten eines Bekannten oder Schützlings war in diesem Fall auch für Bracci von Vorteil.¹¹² Vermutlich durch diesen Erfolg wurde Kardinal Fabrizio Paolucci auf ihn aufmerksam und bestellte eine Portärbüste aus Marmor, die man heute im Vorraum zur Sakristei in der Kirche SS. Giovanni e Paolo al Celio sehen kann (Kat. Nr. 2, Abb. 5). Der Kontakt mit der Familie war geknüpft und führte im Folgenden zu weiteren ansehnlichen Aufträgen. Ein Sieg bei diesem, in Rom nicht wenig beachteten, Wettbewerb im *Anno Santo* 1725, war demnach äußerst günstig für Braccis weitere Karriere.

Stilistisch blieb Bracci sein Leben lang eng dem des Meisters verbunden, wenn seine Figuren auch ruhiger wurden und die bei Rusconi teilweise noch sehr barocke Bewegtheit ablegen konnten. Abgesehen von der Spannung und der relativ breiten, kraftvollen Bildung des Körpers, bilden die *Fortitudo* Camillo Rusconis am Grabmal für Papst Gregor XIII. im Petersdom (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 13) und Braccis Standhaftigkeit am Imperiali-Grabmal in S. Agostino (Kat. Nr. 31, Abb. 49) formal klare Gegensätze. Während Rusconis Personifikation auf der rechten Seite des Grabmals sitzt und in einer aktiven Bewegung das Tuch über dem Sarkophag lüftet, lässt Bracci seine Figur passiv-nachdenklich verharren. Während sich Rusconis *Fortitudo* schwer auf das rechts neben ihr befindliche Schild stützt, berührt Braccis Figur weder das Monument mit ihrem rechten Ellenbogen, noch das Schild mit ihrer linken Hand. Dennoch ist in den Statuen Rusconis eine kraftvolle Ruhe und eine monumentale Figurenauffassung zu erkennen, die Bracci übernehmen und sein ganzes Leben lang nicht mehr aufgeben sollte. Sehr deutlich wirkte vor allem der Typus des alten, bärtigen und kraftvollen Mannes, den Rusconi für seinen *Apostel Matthäus* im Lateran prägte (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 821), auf Braccis frühen Entwurf seines Reliefs für den *Concorso Clementino* 1725 (Kat. Nr. I, Abb. 4–4b) bis zu seinem Spätwerk, am prominentesten im *Oceanos* im Zentrum des Trevibrunnens (Kat. Nr. 62, Abb. 72).

Durch seine Zeit in der Werkstatt Camillo Rusconis wurde Bracci mit der Praxis der Arbeitsteilung vertraut gemacht. Er lernte, dass es nicht verwerflich ist, auch noch mit großem Namen nach dem Entwurf anderer Künstler zu arbeiten. Am bekanntesten und eindrücklichsten sind dafür eben jene Apostelstatuen in S. Giovanni in Laterano, deren Grundentwurf zum großen Teil nachweislich nicht von den doch sehr anerkannten Bildhauern selbst, sondern von dem Maler Carlo Maratta stammten.¹¹³

¹⁰⁸ Zur Accademia di San Luca in Rom generell siehe besonders: CIPRIANI 1988, Bd. 1-3; GOLZIO 1933; und aktuell besonders: CIPRIANI 2012.

¹⁰⁹ DOMARUS 1915, S. 9/10; KIEVEN/PINTO 2001, S. 10,

¹¹⁰ SANTANGELO 1959, S. 34; neuerdings: KIEVEN/PINTO 2001, S. 10.

¹¹¹ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 84: f. 118r-119r; f. 140v-142r.

¹¹² Zum Thema des Nepotismus innerhalb der Accademia di San Luca siehe: HENDRIX 2010.

¹¹³ Zur Geschichte der Lateranapostel siehe am ausführlichsten noch immer: Conforti, Michael: *The Lateran Apostels*, Cambridge/Havard, 1977, Bd. 1 und 2. Speziell zu Marattas Rolle siehe: CONFORTI 1980.

Im Rahmen der uns überlieferten Entwürfe, hält sich gerade Rusconi am stärksten an die Grundform der Zeichnung und erzielt dennoch, oder gerade deswegen, die kraftvollsten Ergebnisse. Früh lernte Bracci so schon, sich den vorhandenen Strukturen unterzuordnen – zum Gelingen der Gesamtwirkung.

II.2.4 ARCHITEKTUR – THEORIE UND PRAXIS

Obwohl wir keine Informationen über einen Architekturmeister oder eine intensivere Lehre in dieser Kunst haben, dürfte anhand der erhaltenen Architekturzeichnungen Braccis eine zumindest partielle Ausbildung im Konstruieren und Zeichnen von Grund- und Aufrissen sicher sein.¹¹⁴ Tatsächlich berichtet Azzarelli in seiner Biografie des Bildhauers, 65 Jahre nach dessen Tod, Bracci hätte bei den Jesuiten neben Philosophie und den Studien in den schönen Künsten auch Zivil- und Militärarchitektur belegt: „Coltivò nello stesso tempo l'architettura civile e militare, e quanto toccasse fondo in tali cose si vedrà in questo ragguaglio.“¹¹⁵ Mit Blick auf die erhaltenen Zeichnungen von seiner Hand, ist eine frühe Beschäftigung mit der *architettura civile* glaubhaft, denn schon mit 19 Jahren entstehen seine äußerst gekonnten Zeichnungen Zeichnungsserie nach der Villa Pigneto Sacchetti (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 108–112).¹¹⁶ Nicht mehr erhalten, aber durch Costanza Gradaras Artikel von 1915 belegt, sind die Zeichnungen des Kastells der Odescalchi in Palo, einem kleinen Ort zwischen Rom und Civita Vecchia, aus dem Jahre 1714 „come si trovava al suo tempo, e come era stata in parte danneggiata da una burrasca nel maggio del 1714.“¹¹⁷ Das heißt, dass Braccis Hang zur Architekturzeichnung spätestens mit 14 Jahren einsetzte. Die Qualität dieser frühen Zeichnungen kann leider nicht beurteilt werden, bevor diese nicht wiedergefunden werden. Dass Bracci in seine Zeichnung des Kastells die Zerstörungen aus demselben Jahr mit einbezog, beweist, dass Bracci die Zeichnung vor Ort ausgeführt hatte. Offensichtlich war ihm das Kopieren von Stichen, früheren Zeichnungen und Gemälden nicht genug. Dagegen besitzen wir heute abgesehen von den Berichten Azzarellis, keine weiteren Anhaltspunkte, weder andere Quellen noch Zeichnungen, welche eine Beschäftigung mit Militäranlagen belegen. Zudem berichtet eben jener Autor, Bracci hätte darüber ein zweibändiges Manuskript mit dem Titel *Parallelo militare* zumindest besaß, eventuell auch selbst verfasst hatte.¹¹⁸ Elisabeth Kieven und John Pinto halten es für möglich, dass Azzarelli bei der Durchsicht der Papiere aus dem Nachlass ein Manuskript Virginios für das seines Vaters gehalten haben könnte.¹¹⁹

In Braccis Umfeld waren früh Architekten, besonders Paolo Posi (1708–1776), der ein Freund und Taufpate zweier von Braccis Kindern war, und Luigi Vanvitelli (1700–1773), in dessen Werkstatt später auch Braccis Sohn Virginio arbeitete.¹²⁰ Auch auf dem Wege der gelehrten Gespräche und Debatten unter befreundeten Künstlern, dem Kopieren ihrer Entwürfe oder der direkten praktischen Zusammenarbeit, verwischten gerade im Sei- und Settecento häufig die ohnehin selten streng gezogenen Grenzen zwischen den einzelnen Disziplinen. Architekturzeichnungen waren jedoch nicht nur Mittel zur Konstruktion von Gebäuden oder Gebäudekomplexen, sondern hatten besonders für den Adel, den hohen Klerus und die Königshöfe einen ganz besonderen Reiz. Der Herzog von Croÿ etwa berichtet 1760 in seinem Tagebuch: „Ich zeigte die Zeichnungen (...) auch Mme. Pompadour, die sie begeistert

¹¹⁴ Besonders: PINTO 1992 und KIEVEN/PINTO 2000.

¹¹⁵ AZZARELLI 1838, S. 3.

¹¹⁶ KIEVEN/PINTO 2001, Katalog, S. 2, Color Plate 2; Kat. Nr. 9-14, Katalogtexte S. 49-53.

¹¹⁷ GRADARA 1915, S. 242: „Il Bracci, giovinetto di 14 anni, ricopiava in un disegno, che ancora ci resta, il prospetto esteriore della facciata della Fortezza di Palo, che guarda al mare (...).“

¹¹⁸ AZZARELLI 1838, S. 11/12.

¹¹⁹ KIEVEN/PINTO 2000, S. 283, FN 7 zum Kapitel „Pietro Bracci, Sculptor“.

¹²⁰ HONOUR/CORBO 1971.

betrachtete und meinen Eifer lobte.“¹²¹ Auffällig an Braccis Zeichnungen ist, dass sie durchweg nicht rein konstruktiv funktionieren, sondern immer auch eine hohe zeichnerische Qualität aufweisen. Die Architekturen werden koloriert, mit Weißhöhungen versehen und durch Licht-Schatten-Kontraste belebt und um die Illusion einer Dreidimensionalität bereichert. Teilweise setzte er die Architekturen sogar in eine sie umgebende Flora, um die steife Konstruktion aufzubrechen und dem Blatt mehr Atmosphäre zu geben, ohne auf die Realisierbarkeit und die notwendigen statischen Strukturen zu verzichten.¹²² In den Zeichnungen zur Rekonstruktion des Pelagia-Mausoleums (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 159-161) schmücken zudem aufwendige, teilweise figurale Inschriftenkartuschen und im Gebäude verteilte Personen und Inneneinrichtungen die Blätter.¹²³ Im Falle Herzog von Croÿs schreibt Sebastian Fitzner: „Wohl kaum ging es (...) allein um die bauliche Umsetzung, sondern sicher auch um die visuellen Qualitäten der Darstellungen. Architekturzeichnungen können so als Medien der höfischen Kommunikation verstanden werden, (...).“¹²⁴ Diese Dimension darf auch bei Bracci, der sich im Umfeld der bedeutendsten Würdenträger der katholischen Kirche in Rom bewegte, quasi *bei Hofe*, nicht vernachlässigt werden.

Die einzigen ausgeführten Projekte mit architektonischem Hintergrund sind keine ganzen Bauprojekte, sondern eher Teile einer Wandgliederung: die Grabmonumente für Fabrizio Paolucci (Kat. Nr. 5), für Carlo Leopoldo Calcagnini (Kat. Nr. 37, Abb. 54) und für Papst Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67) und die *Porta degli Orfanelli* (Kat. Nr. 65). Wenn Bracci im Geiste, auf dem Papier und dem Talent nach auch ein Architekt war, war dies in der Praxis nicht sein Metier.

II.3 KÜNSTLERISCHES UMFELD – DIE RUSCONI-SCHULE

Camillo Rusconi war der für die Entwicklung der römischen Kunst wichtigste Bildhauer in der heute eher weniger beachteten Zeit zwischen Bernini und Canova. Was ihn dazu macht, ist nicht nur sein außergewöhnliches Talent für bewegte und doch nicht nervös wirkende Kompositionen und kraftvolle Figurengestaltungen. Einen großen Beitrag zu seinem heutigen Ruhm leisteten die von ihm ausgebildeten und beeinflussten Bildhauer. Es waren seine Schüler, die in der folgenden Zeit die großen Aufträge in Rom und die meiste Anerkennung bekamen und so den Ruhm des Meisters weitertrugen. Darunter hauptsächlich Pietro Bracci, Filippo della Valle (1698–1768), Giuseppe Rusconi (1688–1758) und Giovanni Battista Maini (1690–1752). Obwohl diese Bildhauer lange in einen Topf geworfen wurden und Bracci irgendwann nur noch ohne Begründung und ohne Überzeugung als führender Bildhauer in Rom galt,¹²⁵ sind durchaus Unterschiede im Stil und in den Entwürfen auszumachen, die es möglich und unabdingbar machen, sie nicht mehr als Konglomerat, sondern als eigenständige Künstlerpersönlichkeiten aufzufassen und voneinander abzugrenzen. Dieses Unterfangen ist jedoch, durch die Dominanz des Rusconi-Erbes in allen ihren Werken, nicht besonders einfach, doch wichtig anzugehen. Der Stil des gemeinsamen Meisters war so beherrschend, dass sich besonders die frühen Arbeiten seiner Schüler immens ähneln. Will man rein stilistisch argumentieren, muss immer wieder mit Sorgfalt geprüft werden, ob es sich wirklich um künstlerisch spezifische Merkmale, oder doch um Relikte der Rusconi-Ausbildung handelt. Zu großen Zuschreibungsproblemen führte diese Tatsache

¹²¹ PLESCHINSKI 2014.

¹²² Siehe z.B. Zeichnung nach Cortonas Casino in der Villa Sacchetti, CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:098, KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 9, Abb. Color Plate 2 und Zeichnung nach Borrominis Portico fuori Porta Pia, CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:063, KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 15, Abb. Color Plate 3.

¹²³ Bes. CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:087-089, KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 58-60, Abb. S. 159-161.

¹²⁴ FITZNER 2014.

¹²⁵ Siehe z.B. BROCKHAUS 2006, S. 115 oder LEXIKON DER KUNST 1987, S. 288/289.

besonders bei den unsignierten Marmorskulpturen in der Palastbasilika von Mafra in Portugal (Kat. Nr. 8/9).

Der zeitgenössische Bildhauer mit dem Bracci zumeist verglichen wird ist der Florentiner Filippo della Valle (1698–1768).¹²⁶ Der stetige Vergleich gerade zwischen Bracci und della Valle resultiert zu einem Großteil aus der auch bei ihm ausgeprägten Partizipation an Grabmalen in Rom. Unter anderem arbeitete della Valle am Monument für Girolamo Sanminiati in S. Giovanni dei Fiorentini (1733; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1560), am Monument für Maria Clementina Sobieska in SS. Apostoli (1737/38; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1115), am Grabmal für Sir Thomas Dereham in der englischen Nationalkirche S. Tommaso degli Inglesi (1739–1741; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 543), am Monument für Papst Clemens XII. in S. Giovanni dei Fiorentini (1742; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1555), am Grabmal für Kardinal Pietro Marcellino Corradini in S. Maria in Trastevere (1743–1750; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 236), am Grabmal für Innozenz XII. in S. Pietro in Vaticano, nach dem Entwurf Ferdinando Fugas (1746; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 11) und am Monument für Emmanuele Pereira de Sampajo in S. Antonio dei Portoghesi (1756; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1472 u. 1473). Im Vergleich dieser Monumente fällt die große Formenbreite auf, in der sich della Valle gestalterisch bewegte – wobei er die Dreieckskomposition in fast allen Fällen beibehielt. Begann er 1733 im Rahmen des Sanminiati-Grabmals noch eher steif, mit einem das ovale Porträtrelief haltenden Putto und Büchern vor einer Kulisse aus dunklem Marmor, zusammengesetzt aus Wannensarkophag und darüber aufragendem Obelisk, so wird die Komposition im Herzgrabmal für Maria Clementina Sobieska einige Jahre später dynamisch aufgebrochen. Hier flankieren zwei bewegte Putti mit Herz und Krone den fast urnenförmigen Sarkophag, der sich in eines aus einer Wolke mit Puttenköpfchen hervorbrechenden Lichtbündel befindet. In Braccis Werk sind Kompositionen, die neben Putti keine weiteren figürlichen Elemente enthalten, nicht vertreten. Auch ein eher architektonisch komponiertes, fast ohne Figureschmuck auskommendes Monument, wie della Valles Grabmal für Kardinal Pietro Corradini sucht man bei Bracci vergeblich. Am ehesten entsprechen ihm noch das für die Nationalkirche der Engländer komponierte Grabmonument für Thomas Dereham, für welches della Valle immerhin zwei überlebensgroße Tugenden ausführte und vor allem das aus zwei Teilen zusammengesetzte Grabmal für den Befehlshaber Emmanuele Pereira de Sampajo. Letzteres wurde lange dem Œuvre Braccis zugeordnet,¹²⁷ was besonders im Hinblick auf die linke Wandhälfte der Kapelle nachzuvollziehen ist. Das Motiv einer schwebenden, das Porträt des Verstorbenen haltenden und präsentierenden *Fama* ist durchaus mit seinen Grabmalen für Kardinal Fabrizio Paolucci in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5, Abb. 7–7f), als auch mit dem oberen Teil des von Paolo Posi entworfenen Imperiali-Grabmals in S. Agostino (Kat. Nr. 29, Abb. 47) zu vergleichen. In der Gegenüberstellung der Grabmalfiguren der beiden Kollegen, fällt besonders Braccis Faible für geflügelte Personifikationen, besonders aber für die *Fama* auf, die in etwas anderer Haltung zudem am Grabmal für Kardinal Innico Caracciolo in Aversa (Kat. Nr. 22, Abb. 38) und, umgedeutet zur *Storia*, am Grabmal für Kardinal Carlo Leopoldo Calcagnini in S. Andrea delle Fratte (Kat. Nr. 37, Abb. 54) auftauchen. Eine direkte Zusammenarbeit der beiden fand in engerem Sinne nie statt. Bei diversen Reliefzyklen waren beide mit einem Werk beteiligt,¹²⁸ auch bei den Arbeiten an der Fassade für Santa Maria Maggiore, in der

¹²⁶ Literatur zu Filippo della Valle v.a.: HONOUR 1959 und HYDE MINOR 1997.

¹²⁷ Für Bracci als Bildhauer sprachen sich schon früh einige Romguiden: AZZARELLI 1838, S. 10; MELCHIORRI 1840, S. 400; VENUTI 1766, S. 173, als auch die beiden großen Bracci-Monografien zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus: DOMARUS 1915, S. 57/58; GRADARA 1920, S. 85/86.

¹²⁸ Reliefzyklen, an welchen sowohl della Valle als auch Bracci beteiligt waren: Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano (1732), an der Fassade der Florentiner Nationalkirche in Rom (1734), im Portico von S. Maria Maggiore (1742) und in der Cappella Chigi im Dom zu Siena (1748). Nach der Einschätzung Vernon Hyde Minors auch das im Portico von S. Giovanni in Laterano (1734), HYDE MINOR 1997, Kat. Nr. 15, S. 128.

Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano und am Trevibrunnen sind beide beteiligt, jedoch immer, sowohl planerisch als auch bildhauerisch, unabhängig voneinander.

Als Neffe Giovan Battista Foggini (1652–1725) hatte er die besten Voraussetzungen, sowohl die künstlerische Formierung, als auch die Kontakte zu Adel und Klerus in Florenz und Rom betreffend.¹²⁹ 1725 in Rom angekommen, verpassten sich Filippo della Valle und Pietro Bracci um knapp ein Jahr in der Werkstatt Rusconis.¹³⁰ Diese zeitliche Diskrepanz bleibt fast immer unerwähnt, wenn es um ihre „gemeinsame“ Zeit in der *bottega* des Meisters geht. Della Valle gewann folglich gleich nach seiner Ankunft in der ewigen Stadt den *Concorso Clementino*, auf den Bracci sehr viel länger hatte vorbereitet werden können. Auch unter Beachtung der Folgezeit spricht bisher nichts für eine enge Freundschaft, am ehesten kann eine stille, lebenslange Konkurrenz ausgemacht werden, die jedoch zu keinem Zeitpunkt zu eskalieren drohte, sondern sich eher in einer fast totalen Trennung ihrer Lebens- und Arbeitswege bemerkbar machte. Dass ihre beiden beim *Concorso Clementino* 1725 eingereichten Reliefs noch immer in der Galerie der *Accademia di San Luca* erhalten sind, ist ein Glücksfall, der uns erlaubt, deren künstlerischen Stil schon relativ früh zu fassen und sie miteinander zu vergleichen (della Valle: DESMAS 2012, Pl. 4a; Bracci: Kat. Nr. 1, Abb. 4–4b). Als plastisch auszuführende Aufgabe sollte ein Relief mit einem biblischen Thema aus Ton angefertigt werden. Die genaue Stelle findet sich in der Einheitsübersetzung der Bibel im Kapitel 2 Chr 34. Die Reliefs sind spiegelbildlich zueinander konzipiert. Einige Elemente tauchen in beiden Reliefs auf, wie die stark erhöhte Sitzposition des Königs, die bei della Valle durch einen mit Reliefs geschmückten Sockel, bei Bracci durch eine kleine Treppe mit drei ungleich hohen Stufen erzeugt wird. Die Kleidung des Königs und besonders die gesamte Gestalt des Hohepriesters ähneln sich in einer Weise, die auf ein gemeinsames Vorbild schließen lässt und nicht rein durch einen Zufall zu erklären ist. Auch das Thronen des Herrschers unter einem aus einem unregelmäßig gespannten Stoff erzeugten Baldachin, weist starke Parallelen auf und ist relativ sicher, wie die schon eben angeführten Details, auf die Vorlagen und Vorgaben während der Aus- bzw. Fortbildung in der Rusconi-Werkstatt zurückzuführen. Doch neben diesen vor allem motivisch bzw. ikonografisch bedingten Gemeinsamkeiten finden sich durchaus Unterschiede, die den frühen Personalstil der beiden Bildhauer besser fassen lassen. Das Relief della Valles ist im Ganzen sehr viel flacher gehalten, während Braccis Figuren sich teilweise fast vollständig von ihrem zweidimensionalen Untergrund lösen, wie etwa der Kopf des Königs, der Körper des rechts von ihm stehenden Mannes und auch große Teile der Gruppe links im Bild (Abb. 4). Bei della Valle sind in entsprechender Weise nur zwei der Figuren zu beiden Seiten des Reliefs aufgefasst. Diese klammern das Geschehen ein und lenken den Blick des Betrachters immer wieder nach innen auf die Kerngruppe und damit auf das Hauptgeschehen. Bracci lässt die zwei Männer links des Hohepriesters nach links aus dem Bildfeld hinausschauen, was einerseits ungewöhnlich und etwas irritierend ist, andererseits aber eine gewisse Spannung aufbaut und Neugierde für die weitere Entwicklung der Geschichte aufbaut. Die Hauptpersonen sind in Braccis Relief schneller zu erfassen, weil sie größer ins Bild gesetzt wurden. Della Valle entscheidet sich hingegen dafür, mehr Personen unterzubringen, um die Schwierigkeit der kompositionellen Anordnung, der Blickführung und der verschiedenen Bewegungsrichtungen gemäß Le Brun's Theorie zur Konzeption eines Historienbildes zu steigern.¹³¹ Statt 13 Figuren brachte della Valle ganze 19 Protagonisten unter. Zudem wirkt seine Komposition durch den etwas in die Weite

¹²⁹ HYDE MINOR 1997, S. 1.

¹³⁰ HYDE MINOR 1989.

¹³¹ Aktuellere Beiträge zu LeBrun, seiner Theorie und der Umsetzung in der Malerei siehe: Cojannot-Le Blanc, Marianne: Charles Le Brun et la tentation idéaliste: sur l'exégèse du „Ravissement de Saint Paul“ de Poussin, in: Cousinié, Frédéric und Christian Belin (Hg): *L'artiste e le philosophe – l'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVIIe siècle*, Rennes, 2011, S. 21-39; Kirchner, Thomas: „Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre“ de Charles Le Brun: *tableau-manifeste de l'art français du XVIIe siècle*, Paris, 2013; Leuschner, Eckhard: *Catonem narrare: Charles Le Brun as reader and painter of a stoic's suicide*, in: Damm, Heiko, Michael Thimann und Claus Zittel (Hg): *The artist as reader – on education and non-education of early modern artists*, Leiden, 2013, S. 305-326.

gezogenen Ausblick auf ganze Tempel kleinteiliger als bei Bracci, der eine eher geschlossene, architektonisch gegliederte Kulisse nutzte. Zudem wählte Bracci für sein Wettbewerbsstück die Untersicht als Blickperspektive, während della Valle eine orthogonale Aufsicht einsetzte. Letzteres ist auf den ersten Blick besser nachzuvollziehen, denn das Relief war, soweit wir wissen, nie für eine höher angelegte Hängung gedacht. Vermutlich entschied sich Bracci aus demselben Grund für diese Ansicht, weshalb della Valle so viele Personen in seinem Relief unterbrachte: um mit einer höheren Schwierigkeitsstufe zu brillieren. Stilistisch fällt vor allem auf, dass die Falten, die Muskelbildung und auch die Linien der Haarlocken bei della Valle oft noch sehr teigig und weich fließend sind, während Bracci schon in dieser relativ frühen Phase die langen, hart geführten Linien verwendete, die seinen Stil sein ganzes Schaffen hindurch auszeichnen sollten. Während bei Bracci auch Elemente, wie die Hintergrundschraffur mit waagerechten, frei gezogenen und deshalb dynamischen Linien und den sehr schlicht gehaltenen Pilastern mit einfachem rechteckigem Kapitell schon in dieser frühen Arbeit angelegt sind und etwa bei seinem Bozzetto im Bodemuseum für das Relief für die Chigi-Kapelle in Siena in genau dieser Weise verwendet werden (Kat. Nr. 39.1), während also Braccis seinen Stil schon früh entwickelt und immer beibehalten hatte, können bei della Valle stärkere persönliche Entwicklungen festgemacht werden, die in dieselbe Richtung verlaufen. Die stilistische Nähe der beiden Künstler entwickelte sich demnach erst mit der Zeit bis zu dem Punkt, an dem das Sampajo-Grabmal (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1472) entstand und der nicht spezialisierte Betrachter Probleme bei der Händescheidung bekam und noch immer bekommt.

Das einzige Projekt, für das diese beiden Bildhauer arbeiteten, jedoch jeder für sich und nicht tatsächlich gemeinsam, ist der Verkündigungsaltar an der Stirnwand des linken Querhauses in S. Ignazio di Loyola. Das beeindruckende, wirklich monumentale Relief ist von della Valle (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 695), der übrige Figurenschmuck, sprich die Marmorengel an der Balustrade und die Tugenden und Putti aus Stuck, die den Gesamtaufbau krönen, stammen von Braccis Hand (Kat. Nr. 43–47, Abb. 61–64). Hier stehen einmal wieder die ruhigen und eleganten Figuren della Valles mit dem traurig wirkenden gesenkten Blick der kraftvollen Dynamik von Braccis Arbeiten gegenüber.

Eine der bekanntesten Skulpturen Filippo della Valles ist die in einer Nische der *Cappella Corsini* aufgestellte Figur der *Temperantia* (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 842), der Personifikation der Mäßigung. In ein langes, stoffreiches Gewand gehüllt steht sie auf einem schmalen Statuensockel in der Mitte der ihr zugewiesenen Nische. Ihre Füße sind im rechten Winkel zueinander aufgestellt, ihr rechter Fuß weist in Richtung der Kapellenmitte, ihr linker Fuß in Richtung des Altars. Die Hüfte hält sie parallel zum Betrachter, während ihr Oberkörper nach links und ihr Kopf weit nach rechts gewendet ist. So ergibt sich innerhalb der Haltung eine Wellenform, die ikonografisch gut zum Wasser passt, das sie gerade von einer Kanne in eine andere, am Boden stehende gießt. Eine ebenso elegante Linie entstand durch die leichte Biegung ihres langen Halses nach rechts und dem zarten Schwung der Armführung von rechts oben nach links unten. Die Körperbildung ist schlank aber kurvenreich und weich, was sich in den Faltenbahnen widerspiegelt.

Im Gegensatz zu den teilweise fast matronenhaft wirkenden Frauengestalten Braccis, auf die weniger der Begriff *Barocchetto* als eher der des *Classicismo tardo Barocco* zutrifft, zeichnet della Valles Figuren eine höfische Anmut, man könnte sagen, eine typische, dem französischen Rokoko verhaftete Haltung, aus. Nicht umsonst greift Vernon Hyde Minor bei seiner Erklärung des *Barocchetto* – „conduce ad una visione estetica che considero malaccorta, fondata sull’idea di un piccolo Barocco“¹³² – auf eben jene Arbeit della Valles und dessen *Leggiadria* zurück. Ähnlichkeiten zu Braccis Frauendarstellungen, wie z.B. zur *Fama* am Paolucci-Grabmal (Kat. Nr. 5, Abb. 7, 7b) oder die etwas später entstandene *Religio* am

¹³² HYDE MINOR 2006, S. 97.

Grabmal für Benedikt XIII. (Kat. Nr. 18, Abb. 33), finden sich in der ruhigen Faltenführung, die ohne kleinteilig nervöse Binnenlinien auskommt, in der Verwendung von geädertem Marmor mit dunkleren Sprengeln zur optischen Verlebendigung des Inkarnats und in der Doppelstrichführung am Gewandsaum, die della Valle in den folgenden Jahren erst durch eine einzelne Linie ersetzt und sie dann ganz aufgibt, während sich dieses Motiv bei Bracci durch seine gesamte Schaffenszeit zieht. Unterschiede geben sich etwa im wenig differenzierten Haar der *Temperantia* im Vergleich mit den wild überall hervortretenden Wellen und Haarsträhnen bei Braccis Frauengestalten. Es fällt vor allem die höfisch anmutende, fast wie eine tänzerische Pose wirkende Haltung auf, die viel stärker als bei den übrigen Rusconi-Schülern dem Idel dessen entspricht, was in der Kunstgeschichte gemeinhin als Rokoko bezeichnet wird. Diese leicht wirkende, äußerst künstlich wirkende Eleganz, die eher dem affektierten Schwung der Figuren des Giacomo Serpotta in Palermo, wie z.B. der *Fortitudo* im *Oratorio del SS. Rosario* in S. Domenico (1710–1717; GARSTANG 2006, Abb. 14, S. 124),¹³³ gleichen als den Skulpturen seiner direkten Kollegen in Rom, findet ihre Steigerung in der Statue der *Iustitia* am Grabmal Innozenz XII. in der Petersbasilika (1746; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 11). Neben der noch flüssiger geschwungenen Haltung, die hier durch ihren ebenfalls in einem Bogen nach oben geführten Arm, dessen Hand nur in Daumen und Zeigefinger eine Waage hält, während die anderen Finger kokett abgespreizt werden, noch betont wird, tragen auch der teure Perlenschmuck am Dekolleté und am Scheitel und der abweisende Blick der fast geschlossenen Augen zu diesem Eindruck bei. Von Domarus bringt es in seinem Vergleich der beiden Terrakotta-Reliefs in der *Accademia di San Luca* auf den Punkt, indem er feststellt: „Valles Stil ist eleganter, der Braccis kompakter und kräftiger.“¹³⁴

Doch ungleich Bracci verändert sich della Valles Stil mit der Zeit und nähert sich demjenigen Braccis stärker an. Betrachtet man seine beiden um 1762 entstandenen Personifikationen für den Trevibrunnen, so ist dieses typisch Rokokohafte, das die Ideallinien des *Barocchetto* präsentierte, fast gänzlich verschwunden. Zum direkten Vergleich mit der eben beschriebenen *Temperantia* bietet sich vor allem die *Abundantia* (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1248b), die Personifikation des Überflusses rechts des Oceanos an, da sie bei gleichem Gewandmotiv fast dieselbe Haltung einnimmt, wie die fast dreißig Jahre zuvor entstandene Statue der *Cappella Corsini*. Eine dementsprechende Situation findet sich bei Bracci kein einziges Mal. Selbst, wenn es innerhalb der Vorzeichnungen immer wieder ähnliche Motive gibt, was Elisabeth Kieven zum *Problem der Serialität* führte,¹³⁵ hat er nie zweimal dasselbe Haltungsmotiv ins Medium der Skulptur übertragen. Die *Abundantia* ist robuster geworden, der Körper weniger schmal und zerbrechlich, als eher kräftig. Die Körperformen und die Faltenführung verlieren ihre ursprünglich weiche Zeichnung und werden kantiger und klarer, was im Kontext der Brunnenfassade einen enormen Präsenzgewinn der Statuen ausmacht, wo kleinteilige Spielereien wenig Wirkung erzeugt hätten. Das Haar fällt lockerer, der Blick wird offener und aufmerksamer. Diese Skulptur ist wohl die einzige, bei der eine Verwechslung mit Braccis Stil und Formempfinden wirklich überzeugend hätte sein können, wäre nicht die Quellenlage im Fall dieser Skulpturen so eindeutig. Der träge, verträumte Blick unter scharf geschnittenen Augenlidern verliert sich bei della Valle jedoch nie ganz, denn das Pendant rechts neben der Hauptgruppe des Brunnens weist noch genau diesen auf. Er verleiht della Valles Figuren stets einen Ausdruck von Trauer bzw. von stiller Kontemplation, was Vernon Hyde Minor unter anderem zum äußerst passenden Titel seiner Monografie brachte: *Passive Tranquillity*.¹³⁶

¹³³ Zu Giacomo Serpotta siehe besonders GARSTANG 2006; für die Stuckarbeiten im Oratorio del SS. Rosario in S. Domenico besonders ebenda S. 120-127.

¹³⁴ DOMARUS 1915, S. 10.

¹³⁵ KIEVEN 2007.

¹³⁶ HYDE MINOR 1997.

Von den hier behandelten Schülern ist Giuseppe Rusconi (1687–1737) wohl der am wenigsten bearbeitete: „Giuseppe Rusconi è senza dubbio uno scultore ‚minore‘ tra i grandi nomi che operarono nell’ambiente romano dei primi decenni del Settecento (...)“¹³⁷ – das jedoch völlig zu Unrecht. Schon alleine sein monumentales Modell für den *Hl. Ignatius von Loyola* für den Petersdom, das sich in der Jesuitenkirche S. Ignazio befindet (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 691), und die spätere Ausführung in Marmor (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 79) sind überragende Beispiele seiner Kunst und zeigen, dass er vor allem technisch weder seinen Zeitgenossen, noch seinem Meister nachstand. Der Heilige ist in einer ausladenden, äußerst raumgreifenden Haltung gezeigt. Der Kopf ist leicht schräg gelegt, der Blick Richtung Himmel gewendet. In seiner linken Hand hält er eine Bibel mit dem Motto der Jesuiten „ad maiorem die gloriam“ und dem Hinweis auf diesen Orden, seine rechte ist flehend ausgestreckt, mit der offenen Handfläche nach oben gewendet. Sein linkes Bein hat er auf eine alte entstellte Frau mit fratzenhaftem Gesicht, hervortretenden Augen und Sehnen am Hals und an den Armen gestellt. Er tritt auf die Personifikation der Häresie mit den Schlangen der Falschheit und des Todes und dem Buch der Irrlehren. Zwischen dem Gipsmodell und der Marmorversion gibt es nur wenige Abweichungen – Giuseppe Rusconi hatte demnach große Übung im Übertragen von plastischen Modellen in Marmor. Während die Falten und Sehnen der Häresie bei der finalen Version deutlicher ausgearbeitet wurden, der harmlose Schlangenkopf zu einem regelrechten Drachenkopf mit scharfen Zähnen mutierte, wurden die Faltenbahnen durch das Weglassen unnötiger kleiner Muldenfalten an einigen Stellen etwas ruhiger. Durch diese kleine Veränderung, mit mehr zeitlicher Distanz zur gemeinsamen Zeit mit dem ehemaligen Meister, wirkt die Skulptur im Petersdom trotz der dynamisch-aktiven Bewegung noch ruhiger und vor allem kraftvoller. Mit seinem ausgestreckten rechten Arm und im Bereich der Häresie sprengt die Skulptur ganz systematisch und ohne konstruiert zu wirken oder die Harmonie der Wandgliederung mit der Nische zu stören den ihr ursprünglich zugeteilten architektonischen Raum.

Bartolomeo Cavaceppi scheint sich einige Jahre später bei der Konzeption seines *Hl. Norbert von Xanten* (Abb. 80) an der von Rusconi vorgegebenen Struktur orientiert zu haben – greift er doch auch das Motiv der an selber Stelle positionierten, am Boden liegenden Frau als Personifikation des Bösen auf – ohne ihn übertreffen zu können. Auch Bracci, der den Auftrag später übernahm (Kat. Nr. 69, Abb. 79),¹³⁸ behielt Grundzüge der Rusconi-Komposition bei, wobei er vor allem das Überschreiten der Nischenwände links oben und entsprechend rechts unten als gelungenes Mittel der Dynamisierung erkannte und selbst in dieser Weise einsetzte. Rusconis S. Ignazio erlangte auch außerhalb der römischen Stadtmauern einen gewissen Ruhm, vor allem durch die Aufstellung einer Kopie in der großen Jesuitenkirche *Il Gesù* in Palermo, wo diese trotz überbordender Dekoration mit Marmor- und Stuckplastik durch seine kraftvolle Erscheinung und den eher typisch römischen Stil heraussticht.¹³⁹ Obwohl die Statue des Gründers des Jesuitenordens nach Entwürfen Camillo Rusconis und der Auftrag in dessen Nachfolge erfolgte, muss diese Figur wegen der eher skizzenhaft gebliebenen, kleineren Modelle des Meisters als eine selbstständige Arbeit mit Kompositionshilfe, wie es gemeinhin üblich war – man bedenke nur die Entwürfe Carlo Marattas für einige der Lateranapostel, um eines der bekanntesten Beispiele anzuführen – angesehen und gewürdigt werden.¹⁴⁰

Leone Pascoli berichtet, Giuseppe Rusconi sei in Tremona geboren worden und schon mit 18 Jahren nach Rom gekommen, wo er sofort in die Werkstatt Camillo Rusconis eintrat.¹⁴¹ Im Jahre 1728 wurde

¹³⁷ ARCURI 2003, S. 147.

¹³⁸ Weiter zur Entstehungsgeschichte des Hl. Norbert von Xanten für den Petersdom siehe Kap. IV.1.2.

¹³⁹ Der Hl. Ignatius besiegt die Häresie, Marmor, Gian Maria Benzoni (1806-1873).

¹⁴⁰ Zum Planungsvorgang und den Entwürfen zu den Lateranaposteln siehe u.a.: CONFORTI 1980.

¹⁴¹ PASCOLI 1933, I, S. 259-270.

er in die *Accademia di San Luca* aufgenommen.¹⁴² Dass er nicht die Anerkennung und den Ruhm erhielt, der ihm zustand, liegt wohl an seiner langen, intensiven und vereinnahmenden Arbeit für den Meister. Schon 1709 ist in den *Stati di Anime* nicht nur seine Anwesenheit in Rusconis Werkstatt, sondern auch in dessen Wohnhaus vermerkt.¹⁴³ Ein Jahr darauf zog auch ein anderer Schüler in diese Künstler-WG: Giovan Battista Maini. Giuseppe Rusconi blieb bis zum Tod des Meisters 1728 treu an seiner Seite und führte auch danach unvollendete Arbeiten gewissenhaft zu Ende.¹⁴⁴ Eine lange Zeit also, in der der junge Rusconi an einigen Großprojekten seines Meisters teilhaben konnte, wie z.B. am Entstehungsprozess der vier Apostel für die Nischen der Lateransbasilika oder den Grabmalen für Gregor XIII. in S. Pietro in Vaticano (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 13) und am Grabmal für Alexander Sobieski in der Kapuzinerkirche nahe der rusconischen Werkstatt an der heutigen Via Veneto (ENGGASS 1976, Bd. 2, Abb. 72–74). Er arbeitete in jener Zeit, soweit bekannt, nie gänzlich autonom. In der kurzen Zeit nach dem Tod Camillo Rusconis entstanden z.B. die *Fortitudo* in der Corsini-Kapelle (1734–1736; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 844), ein Porträt Camillo Rusconis für dessen Ehrung im Pantheon (1735; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1261) und das Stuckmodell für die Statue des *Hl. Johannes von Gott* für das *Ospedale dei Fatebenefratelli* auf der Tiberinsel (um 1736; ARCURI 2003, Abb. 9).¹⁴⁵ Glaubhaft zugeschrieben werden ihm zudem der *Hl. Benedikt* und der *Hl. Bernhard* (zw. 1731–1733; PEREIRA 2003, Abb. S. 79 u. S.81.) für die Palastbasilika in Mafra, die leider beide weder Signatur noch Datum tragen und deshalb etwas kritischer betrachtet werden müssen.¹⁴⁶

Die beeindruckendste Arbeit neben der Skulptur des *Hl. Ignatius von Loyola* (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 79 u. 691) ist sicher die Personifikation der Stärke in der *Cappella Corsini* (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 844). In festem Stand auf beiden Beinen, präsentiert sich die *Fortitudo* wie ihre Bezeichnung schon vermuten lässt: stark und mit kraftvoller Standhaftigkeit. Ihr rechter Arm ist quer über den Oberkörper gelegt und stützt sich am gegenüberliegenden Rand der Nische auf eine Säule, zusammen mit dem Schild, das sie in ihrer linken Hand am Boden hält und dem Helm auf ihrem Haupt. Auf einen Löwen wurde wohl vor allem aus Platzgründen verzichtet. Diese den Körper kreuzende Haltung ihres rechten Armes bezeichnet zum einen eine dynamisch kraftvolle Geste und wirkt zudem abweisend, wie ein Schutzschild. Der fast unsichtbare Brustharnisch, der wie eine Silikonschicht über ihrem Oberkörper liegt und mehr zeigt als verbirgt, bildet einen reizvollen Kontrast zu dem ausladenden, stoff- und faltenreichen Mantel, der fast wie eine Rahmung um den Harnisch gelegt ist. Antonia Nava Cellini schreibt im Hinblick auf die *Fortitudo* der *Cappella Corsini* über den Personalstil Giuseppe Rusconis: „dà alle sue figure come suggello un’idealizzazione gentile, un impianto riposato e le copre di un velo di luminosità trasparente.“¹⁴⁷ Immer wieder wird diese Skulptur mit der *Fortitudo* aus Stuck verglichen, die Camillo Rusconi für eine Nische der *Cappella Ludovisi* in S. Ignazio geschaffen hatte (1685/86; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 678).¹⁴⁸ Jedoch erschöpft sich dieser Vergleich meist mit der Feststellung der frappierenden Ähnlichkeit, was einmal mehr die Eigenständigkeit Giuseppe Rusconis in Frage stellt. Giandavide Tamborra behandelt die *Fortitudo* der Corsini-Kapelle sogar als Meisterwerk Camillos selbst, vermutlich durch den selben Nachnamen in die Irre geführt.¹⁴⁹ Doch neben diesen ganzen Gemeinsamkeiten, die nicht abzustreiten sind, findet eine Weiterentwicklung des Motivs und eine damit einhergehende Veränderung der Wirkung statt.

¹⁴² NAVA CELLINI 1992, S. 261.

¹⁴³ ARCURI 2003, S. 150.

¹⁴⁴ ARCURI 2003, S. 150.

¹⁴⁵ ARCURI 2003.

¹⁴⁶ Siehe am aktuellsten und zuverlässigsten: PEREIRA 2003, S. 78–81.

¹⁴⁷ NAVA CELLINI 1992, S. 19.

¹⁴⁸ U.a. NAVA CELLINI 1992, S. 19; TAMBORRA 1988, S. 17.

¹⁴⁹ TAMBORRA 1988, S. 17.

Während die *Fortitudo* Camillos zum Aufbruch und zur aktiven Abwehr drängt, den Speer in ihrer hoch erhobenen rechten Hand, das Schild an ihrem linken Unterarm befestigt, die Lippen geöffnet, wie auch der zu ihren Füßen heranschleichende Löwe das Maul zum Gebrüll weit geöffnet hat, die Gewandfalten bewegt, ist diese Wirkung bei der Personifikation der Corsini-Kapelle ins Gegenteil gekehrt. Giuseppe's *Fortitudo* steht nicht für das Aktive und Kämpferische, sondern für eine passiv kontemplative Verteidigungs- und Abwehrhaltung. Änderungen, die nicht nur die Form, sondern vor allem die ikonografische Deutung verändern. Das klassische breite Gesicht mit der langen geraden Nase, die großflächigen Faltenwürfe mit den schmalen Graten und die ihr innewohnende ruhige Anspannung erinnert eher an die *Fortitudo* Camillo Rusconis am Grabmal für Gregor XIII. in der Petersbasilika (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 13), an dessen Ausführung Giuseppe Rusconi als Mitarbeiter in der Werkstatt des Meisters Anteil hatte. Im Gegensatz zu diesen drei Statuen verliert Braccis Personifikation der Stärke und Standhaftigkeit am Imperiali-Grabmal in S. Agostino (Kat. Nr. 31, Abb. 49) alles Kriegerische, abgesehen von den Attributen Helm, Harnisch und Schild. Giuseppe Rusconis Stil ist kraftvoller als der seiner direkten Kollegen und steht in dieser Hinsicht ganz in der Tradition von Rusconis Lateranaposteln. Eine ausführlichere Betrachtung seines Lebens und seiner Arbeiten wäre dringend erforderlich.

Geboren in Cassano Magnago, in der Nähe der Stadt Varese, wurde Giovanni Battista Maini (1690–1752) vermutlich in Mailand bei Giuseppe Rusnati, einem Schüler Ercole Ferratas, in der Bildhauerei unterrichtet.¹⁵⁰ Im Jahre 1709 kam er schließlich nach Rom, wohnte dort bei Camillo Rusconi und arbeitete 18 Jahre lang in dessen Werkstatt – erst als Lehrling, dann schließlich als fester Mitarbeiter.¹⁵¹ Obwohl Giovanni Battista Maini, wie Bracci und della Valle, in der Werkstatt Rusconis lernte bzw. seinen Meister nachzuahmen versuchte, wird dieser selten direkt mit den anderen Rusconi-Schülern verglichen – zu Unrecht, wie noch zu zeigen sein wird.

Obwohl Maini oft als der Außergewöhnlichste dieser drei betrachtet wird, ist dieser doch noch am stärksten dem Barock verhaftet. Im Vergleich der Papstfigur am Grabmal für Innozenz X. Pamphili in der Kirche S. Agnese in Agone in Rom (1727; DESMAS 2012, Abb. 56b) mit denen Berninis überwiegen klar die Parallelen mit dem berühmten Vorgänger. Besonders das Gesicht, das auf Hochglanz poliert dennoch an den markanten Stellen wie an der Stirn zwischen den Augenbrauen, unter den Augen und am Übergang von Nase zu Mund von tiefen Falten gezeichnet ist. Die Nase ist rund und weich gezeichnet, der Kinnbart ist abgesehen von wenigen tieferen Bohrungen differenziert gearbeitet. Diese Gesichtsform und die Feinheit der Bearbeitung erinnert etwa an das Gesicht von Berninis Statue für Urban den VIII. im Konservatorenpalast auf dem Kapitol (WITTKOWER 2008, Kat. Nr. 38), wobei bei diesem Vergleich die durch die individuelle Physiognomie entstandenen Unterschiede bedacht werden müssen. Die beiden, ihn flankierenden klassischen Tugenden unterstützen die Parallele zur Bildhauerei des 17. Jahrhunderts. Nicht umsonst nennt Rudolf Preimesberger seinen diesem Monument gewidmeten Aufsatz von 1978: *Das dritte Papstgrabmal Berninis*.¹⁵² Die Art und Weise, einen Papst in Form einer Ehrenstatue zu ehren und im Medium der Skulptur darzustellen, änderte sich bei Maini jedoch mit den Jahren. Der Statue Innozenz X. folgten z.B. diejenigen Clemens XII. in der *Cappella Corsini* in der Lateranbasilika (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 840) und diejenige Benedikts XIV. im ehemaligen Konvent von S. Agostino (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1491). Betrachtet man diese beiden Papststatuen frontal, so weisen sie beide eine, nur durch ihre rechte segnende Hand durchbrochene, geschlossene Form auf. Die Körper werden nach unten hin immer breiter, was sich bei der Statue für Benedikt XIV., verstärkt durch den halbrunden Abschluss der

¹⁵⁰ MONTAGU 2007.

¹⁵¹ Siehe u.a. MONTAGU 2007; PERISSINOTTI ROSSI 2001, S. 63.

¹⁵² PREIMESBERGER 1978.

Kathedra, zu einer regelrecht parabelförmigen Außenlinie steigert. Diese durch den alles einklammernden Mantel und den in dezenter Bewegung ausgeführten Segensgestus unterscheidet sich völlig von derjenigen für das Monument Innozenz' X. in S. Agnese, aber auch von der weit ausholenden Geste beider Arme von Berninis Urban VIII. Diese Abweichung bedeutet jedoch nicht unbedingt eine Innovation Mainis, sondern in diesem Fall eher den Rückgriff auf andere gefeierte Vorbilder. Die Körperauffassung, die Haltung und die bedächtige Ruhe im Ausdruck gehen besonders im Fall von Mainis Clemens XII. auf die Skulpturen der französischen Bildhauer um die Jahrhundertwende und im ersten Drittel des Settecento zurück, was man an einem Vergleich mit Monnots Ehrenstatue vom Grabmal Innozenz' XI. in S. Pietro in Vaticano (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 33). Auch hier findet sich diese unbewegte Mimik und die breite, parabelförmige Gestaltung des Körpers. Was die Kleidung, die Faltenführung mit dem vom rechten Arm des Papstes fast senkrecht hinabfallenden Umhang, der an der Brust denselben zusammenhaltenden verzierten Brosche mit Edelstein und dem über sein linkes Knie geschlagenen, auf dem Schoß in einem Dreieck aufspringenden Gewand, angeht, so hält sich Maini bei der Gestaltung Clemens XII. noch relativ eng an diese seit Bernini gepflegte Tradition, veränderte sie allerdings bei der Konzeption der Statue für dessen Nachfolger. Der Mantel wird bei der Statue Benedikts XIV. im Konvent von S. Agostino nicht gerade an der unter dem Segensarm liegenden Körperhälfte herabgeführt, sondern unter dem Arm durch seine linke Hand bis fast zu seinem linken Knie gezogen, worunter sich das hier fast völlig unsichtbare, obligatorische Motiv des aufspringenden Mantelsaumes befindet. Der hauptsächliche Effekt ist das weitgehende Verbergen des in sehr kleinteilige Muldenfalten gelegten Untergewandtes, was die Figur in seinen Binnenlinien sehr beruhigt. In dieser Haltung, mit dem grob von Zahneisenlinien überzogenen Gewand, erinnert diese Figur an einen Felsen, möglicherweise als Andeutung auf seine Nachkommenschaft Petri, und an eine der bekanntesten und meist zitierten Bibelstellen überhaupt: „Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam.“¹⁵³

In mehrererlei Hinsicht weicht Mainis Darstellungsweise der Päpste von derjenigen Braccis ab. Besonders bei der für Ravenna bestimmten Statue Clemens XII., die sich heute im Innenhof des *Museo Nazionale di Ravenna* befindet (Kat. Nr. 12, Abb 19), aber in Ansätzen, durch die Interpretation der Reproduktion getrübt, auch auf dem Stich, der die verlorene Bronzestatue desselben Papstes zeigt (Kat. Nr. 21.I, Abb. 35), ist die Segensgeste weiter raumgreifend, der Körper des Papstes stärker gelängt und der Rumpf dynamischer eingedreht. Die Kontur ist offener und an eine ikonologische Deutung in die eben bei Maini vorgeschlagene Richtung ist kaum zu denken.

Im Kontext des Auftrages für die Statue des *Hl. Filippo Neri* (1734; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 67) für eine der Langhausnischen in der Petersbasilika, den er von der *Congregazione dell'Oratorio* bekam, wurde er in eine direkte Konkurrenzsituation mit seinem engen Kollegen Giuseppe Rusconi, und durch das zugrunde liegende Modell indirekt auch zu deren gemeinsamem Meister gesetzt, denn die Figur sollte in unmittelbarer Nähe zum *Hl. Ignatius von Loyola* (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 79) zur Aufstellung kommen. Giovanni Battista Baratta, *Superiore* der Oratorianer, schrieb in seiner Abhandlung vom 6. August 1734 über diese schwierige Situation: „(...) la statua di S. Filippo dovendosi collocare in una nicchia situata in faccia a quella di S. Ignazio, compirebbe alla Congregazione di scegliere un professore il quale fosse impegnato dall'emulazione a sorpassare l'opera controposta. E questo crederei apunto che fosse il S[igno]r Maijni il quale è oggidi lo scultore più acclamato, e dirò così alla moda (...).“¹⁵⁴ Diese Einschätzung ist gut nachzuvollziehen, nachdem Maini schon zuvor die Statue des *Hl. Franziscus von Paola* (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 78)¹⁵⁵ für

¹⁵³ Mt 16,18. Diese Textstelle findet sich unter anderem auch auf dem Fries in der Petersbasilika selbst.

¹⁵⁴ Originaldokument: AVR, Vol. XXXVII, Congregationis Oratorii. Instrumenta. Sec. XVII-XVIII, A VI 5, f. 349; hier zitiert aus PERISSINOTTI ROSSI 2001, S. 65.

¹⁵⁵ Weiterführend siehe besonders: ROANI VILLANI Francesco 1996.

diesen Zyklus der Ordensgründer geschaffen hatte und nach der Referenz der Maini in den Mittelpunkt des römischen Kunstgeschehens rückenden Arbeiten in der *Cappella Corsini*. Zudem hatte kein anderer Bildhauer dieser Zeit so lange gemeinsam mit Camillo und Giuseppe Rusconi gelernt und gearbeitet, was ihn dazu befähigte, deren Stil aufzunehmen und, bestmöglich, zu übertrumpfen. Diese Aufgabe erfüllte er bestens – die beiden Ordensgründer können sowohl in technisch handwerklicher als auch in kompositorischer Hinsicht als gleichwertig angesehen werden. Die Falten der Gewänder sind in beiden Fällen differenziert ausgearbeitet, die Gesichter individualistisch gezeichnet und der Körper unter dem Gewand wohl proportioniert und in Partien darunter sichtbar. Beide schafften es, den Betrachter durch ihre Gestik, ihre Hingabe und ihre Mimik zum Mitfühlen anzuregen. Doch obwohl beide Heiligen inbrünstig zum Himmel hinaufschauen, ist die erzeugte Emotion eine gänzlich verschiedene: Während der *Hl. Ignatius* aktiv dynamisch gegen die Häresie kämpft, auf dessen Personifikation in Form einer medusenhaft schaurigen alten Frau er mit seinem linken Bein steigt und der seinen rechten Arm in purem Aktionismus zum Himmel wirft, drückt der *Hl. Filippo Neri* beide Hände gegen seine Brust, wodurch sich die Kontur schließt und die Figur introvertierter und kontemplativer wirkt. Auch der bewegte aber ruhig mit der Bibel auf seinen Wolken zu Füßen des Heiligen sitzende Putto symbolisiert inneren Frieden ein. Während der *Hl. Ignatius* gegen das Böse kämpft, betet der *Hl. Filippo Neri* für das Gute.

Die Wege von Maini und Bracci kreuzten sich trotz ihrer verschiedenen Stile häufiger als die der anderen untereinander. Neben den Aufträgen für die wichtigen Reliefzyklen zur Mitte des 18. Jahrhunderts und Fassadendekorationen, traten sie auch im Rahmen wichtiger, vom Papst vergebener Aufträge in eine Art indirekte Konkurrenz miteinander.¹⁵⁶ Indirekt deshalb, weil sich Bracci, im Gegensatz zu den anderen Bildhauern, unter ihnen auch Maini, selten aktiv um die großen Aufträge dieser Zeit bemühte, und so nie wirklich in eine direkte Konkurrenz für diese war. In einigen Fällen wird Bracci sozusagen als Notfalloption eingesetzt, nachdem Maini die ihm zugesprochenen Aufträge aus verschiedensten Gründen nicht fortsetzen oder vollenden konnte. Die prominentesten dieser Beispiele sind die Umstände zum Auftrag für die Ehrenstatue Clemens XII. auf dem Kapitol (Kat. Nr. 21) und die nach seinem Tod hinterlassenen Statuen der zentralen Gruppe des Trevibrunnens (Kat. Nr. 62–64, Abb. 71).¹⁵⁷ Einen Berührungspunkt und eine klare Dominanz Mainis zeigt die Situation in der *Cappella Corsini* in der Lateransbasilika. Der florentiner Architekt Alessandro Galilei (1691–1737) bezog Bracci immer nur für kleinere Arbeiten in seine großen Projekte mit ein. Für die *Cappella Corsini* in der Lateransbasilika arbeitete Bracci nur ein einziges der vier kleineren, rechteckigen Reliefs (Kat. Nr. 11). Dem gegenüber steht in herausragender Gewichtung Maini mit der Papstfigur aus Bronze für das gerade genannte Grabmal und das gegenüber positionierte Monument für Neri Corsini (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 840). Wobei die offensichtliche Bevorzugung Mainis in diesem Kontext eher auf die Papstfamilie zurückzuführen ist und weniger vom Architekten abhängig war.

Von Maini sind eher wenige Grabmale bekannt. Dennoch soll das Monument für Scipione Publicola Santacroce in der Kirche S. Maria in Publicolis (1749; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 442) als qualitativ hochwertige Arbeit an dieser Stelle zum Vergleich herangezogen werden. Am 9. Juni 1749 unterschrieb Maini den Vertrag, der ihn dazu verpflichtete, die Marmorskulpturen für das Grabmal für Scipione Publicola Santacroce gegenüber dem für seinen Vater Marchese Antonio und dessen Witwe Girolama Naro im Auftrag der Witwe des Verstorbenen, Maria Isabella Vecchiarelli, und deren Sohnes Valerio zu einem Preis von 300 Scudi auszuführen.¹⁵⁸ Diese Aufgabe umfasste die beiden Putti, den

¹⁵⁶ Mehr zu den Reliefzyklen siehe Kap. 3.4.1; zur Arbeitsteilung allgemein siehe Kap. 3.4.1.

¹⁵⁷ Mehr zum Trevibrunnen siehe Kap. IV.3.1.

¹⁵⁸ MONTAGU 1997, S. 855/856 und Transkription des Vertrags: ebenda, App. I, Dok. 3, S. 859.

Pelikan, das Marmorporträt des Verstorbenen im Relief, die das Medallion einrahmenden Zypressen und das verbindende Tuch aus Carraramarmor. Rein ikonografisch ist hier, wie auch schon bei der Ehrenstatue für Benedikt XIV. (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1491), eine Symbolhaftigkeit integriert, die es in dieser Weise bei keinem der anderen Rusconi-Schüler gab. Die Zypresse, die selten als Bildelement in architektonisch strukturierten oder plastisch ausgeschmückten Monumenten vorkam, sondern eher in der Malerei auftrat, wo der Mythos des um seinen Hirsch trauernden Geliebten von Apollo namens Cyparissus und seine Verwandlung in eine Zypresse noch im allgemeinen Gedächtnis war, ist auch hier Symbol der tiefen Trauer.¹⁵⁹ In der Mitte unter dem Medaillon sitzt ein Pelikan, der seine Jungen mit dem Fleisch aus seiner eigenen Brust füttert: Symbol für Jesus Christus und seine Auferstehung. Wenn auch die Beurteilung Jennifer Montagus: „(...) this remains one of the most attractive of the small Roman tombs of the later baroque“ etwas zu viel Subjektivismus und persönliche Begeisterung für den ausführenden Künstler verrät, so kann dem Monument nicht seine einzigartige, teilweise noch dem Seicento verhaftete, symbolische Tiefe abgesprochen werden. Vergleicht man es mit den bekannten Grabmälern della Valles oder Braccis, so erkennt man ikonografisch eine Sonderstellung dieses, auf den ersten Blick eher standardisierten Monuments. Auch in anderen Bereichen ist dieses Grabmal ähnlich, jedoch nicht identisch mit entsprechenden Grabmälern, wie etwa dem Braccis für Fabrizio Paolucci (1736–1738; Kat. Nr. 5), dem della Valles für Sir Thomas Dereham in S. Tommaso degli Inglesi (1739–1741; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 543) oder gar dem Camillo Rusconis für Alexander Sobieski (1727/28; ENGGASS 1976, Bd. 2, Abb. 72–74). Das als Relief gearbeitete Porträt ist bei den eben genannten Bildhauern immer in strengem Profil gezeigt, während Maini ein Dreiviertelprofil wählte, das sonst eher in gemalten oder mosaizierten Bildnissen vorkam, wie etwa bei Posis Grabmonument für Giuseppe Renato Imperiali in S. Agostino (Kat. Nr. 29–32, Abb. 47). Diese Ansicht ist jedoch nicht besonders vorteilhaft, die Nase sticht wie ein Schnabel aus dem Reliefgrund hervor, was die Wahl der anderen Bildhauer für das klassisch strenge Profil erklärt. Ein weites, sehr auffällig abweichendes Motiv ist der Putto, der zur linken des Medaillons nach oben zu diesem klettert und dem Betrachter in der Frontalansicht den Rücken zuwendet und den Verstorbenen im Porträt direkt anschaut.

Ein Vergleich, zumal ein stilistischer, gelingt am besten bei gleicher Motivik. Da es beim Vergleich mehrerer Künstler schwierig wird, solche sinnvoll auszuwählen, fällt die Wahl vor allem in den Epochen des Barock, des Spätbarock und des Rokoko bzw. *Barocchetto*, in welchen beinahe jeder plastisch umgesetzten Szene mindestens ein Putto beigegeben wurde, auf diese. Deshalb soll ein Puttenvergleich dabei helfen, die stilistischen Unterschiede zwischen Camillo Rusconi, Pietro Bracci und seinen beiden Mitschülern besser zu verstehen.

Der Beginn soll bei den Engelchen bzw. Kindern des Meisters gemacht werden. In der Sammlung von Windsor Castle befinden sich vier, einen Jahreszeitenzyklus ergebende Putti. Es handelt sich dabei um Einzelskulpturen, die nacheinander in ähnlichem Ausmaß vermutlich in den Jahren zwischen 1690 und 1695, jedenfalls in einer frühen Phase seines Schaffens, für den Marchese Niccolò Maria Pallavicini angefertigt wurden.¹⁶⁰ Den Anfangspunkt für diese Serie bildete der *Knabe mit den Weintrauben*, der dann als *Herbst* bekannt wurde (TAMBORRA o.J., Abb. 22).¹⁶¹ Der kleine nackte Junge liegt in einem spitzen Winkel auf einer Felsformation, seine linke Hand hinter einer Ansammlung von Weintrauben mit ihren Blättern verborgen, während er sich mit der erhobenen rechten Hand genüsslich eine Traube

¹⁵⁹ In Italien gilt die Zypresse noch immer als Trauerbaum, wie es bei uns in Deutschland die Trauerweide ist. Der Mythos entstammt den Metamorphosen von Ovid, X, 106–143.

¹⁶⁰ Weitergehende Informationen zu den Skulpturen und dem Entstehungsprozess derselben mit Angabe von Quellen und erhaltenen Repliken und Kopien siehe MARTIN 2000, S. 31–35, Kat. Nr. 12–19, S. 167–174; TAMBORRA 1988, S. 29–31, Abb. 20–23, S. 53–56.

¹⁶¹ MARTIN 2000, S. 31.

von Weinbeeren in Richtung des geöffneten Mundes führt. Sein runder Kopf mit Doppelkinn und dem mit einem Zahneisen strukturierten Haar, ruht, abgesetzt durch eine Linie unterm Kinn, auf einem kurzen kräftigen Hals. Der größte Babyspeck ist verschwunden und die Haut glatt, weich und poliert, was besonders bei dieser Figur, wegen der Körperstreckung in die Länge, prägnant zu Tage tritt. Auch bei dem daraufhin konzipierten und fertiggestellten Jungen mit dem Tuch und dem Vogel, der den Winter versinnbildlicht (TAMBORRA o.J., Abb. 23), ist diese kontrastierende Oberflächenbehandlung zwischen den rohen, eher grob bearbeiteten Partien der Haare, der Attribute und des Felsblocks und der Hochglanzpolitur von Haut und Stoff zu sehen. Bei beiden Beispielen ist ein Verzicht auf unnötiges Dekor zu beobachten, der für eine besonders klare Komposition sorgt. Giovandavide Tamborra fasste es folgendermaßen in Worte: „I quattro „Putti“, per la loro grazia tutta settecentesca, sono ormai fuori decisamente dall'epoca barocca e peludono a certo gusto neo-classico, senza averne la freddezza formale.“¹⁶² Und tatsächlich war Camillo Rusconi auch in der Gestaltung der Putti ein Wegbereiter der Kunst des späten römischen Settecento, überwindet die knubbelig dicken Kinder Berninis und bietet seinen Nachfolgern die Möglichkeit, auch einen neuen Weg einzuschlagen.

Richten wir den Blick nun in Richtung seiner Schüler. Im Falle Filippo della Valles und Giuseppe Rusconis bieten sich zum Vergleich die unterhalb der Figurennischen in der *Cappella Corsini* zu beiden Seiten aufgestellten Putti an. Wie Rusconis Knaben des Jahreszeitenzyklus, handelt es sich auch hierbei um weitgehend autonome Figuren, zudem sind sie in einer gut sichtbaren Höhe präsentiert. Filippo della Valles die Nische flankierende Putti (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 842) stehen auf den ersten Blick ganz in der Tradition seines Meisters, was etwa die Glätte der Haut, die Streckung des Körpers und die handwerkliche Behandlung der Haare betrifft. Der liegende Putto auf der linken Seite ist auf seinen angewinkelten linken Arm gestützt und reibt sich mit der Hand vor Müdigkeit das halb geschlossene Auge. Als Attribute sind ihm ein Totenschädel und eine Sanduhr beigegeben, Sinnbilder des Todes. Der rechts aufgestellte Putto ist auf Knien, sich der Personifikation zuwendend, dargestellt. Seine Attribute sind ein großes aufgeschlagenes Buch und eine umgedrehte Fackel. Bei genauerer Betrachtung fallen jedoch mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten mit den Knaben Rusconis auf. Della Valles Putti sind nicht mehr ganz nackt, sondern tragen sowohl eine dünne Schärpe quer über der Brust, als auch ein wenige Stellen des Körpers verhüllendes Tuch. Das unbearbeitete Weiß der Augen wird hier durch einen sehr tief geritzten Ring für die Iris und eine runde, ebenfalls tiefe Pupillenbohrung ersetzt. Durch den nach unten gerichteten Blick des linken Putto unter dem halb geschlossenen, durch eine scharfe Linie angezeigten Lid wird die unermessliche Trauer deutlich. Die bei Rusconi bestehende Körperspannung in der Haltung und in den Bewegungsmotiven, weicht einer Weichheit der Glieder, die eine ganz spezielle Passivität bewirkt. Während Rusconi für die Gesichtsbildung das klassische Ideal eines langgezogenen Mundes mit vollen Lippen, die lange schmale Nase und das runde Kinn wählte, so entschied sich sein Schüler für einen schmalen, zur Schnute vorgezogenen Kindermund, eine Nase mit breiter Nasenspitze und einem breiten, plattgedrückten Kinn. Auch findet della Valle offensichtlich mehr Gefallen an einer größeren Fülle von dekorativen Elementen und Attributen. Der rechte Putto etwa kniet auf einem dünnen Kissen mit Trotteln an den vier Ecken, was weder für die Komposition, noch für die Deutung nötig gewesen wäre. Dadurch wird die bei Camillo Rusconi so fortschrittlich elegante, neoklassizistische Linie zu einem Bild des modernen *Barocchetto* umformuliert, was deutlich besser zu seinem in dieser eher frühen Zeit gepflegten Personalstil passt.

Ganz anders als della Valles ruhige, passive und tieftraurig wirkende Putti, wählte Giuseppe Rusconi eine aktivere, lebensbejahende Form. Seine Engelchen (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 844) legen die schüchterne Eleganz, die die Assistenzfiguren seines Meisters und seines Kollegen della Valle ausmacht, vollständig ab und ersetzen sie durch Dynamik und Kraft. Der links aufgestellte Putto kniet

¹⁶² TAMBORRA 1988, S. 30.

mit seinem linken Knie auf einem breiten, mit Trotteln versehenen Kissen, während das andere Bein nach vorne aufgestellt ist, womit die Haltung fast wie ein Kniefall eines Edelmannes wirkt. In seiner rechten Hand hält er locker eine umgedrehte Fackel, mit seiner linken wischt er sich mithilfe des festgehaltenen Tuches Tränen aus dem Auge. Zusammen mit dem, an der dem Altar zugewandten Körperseite in einer Wellenform herabfallenden Tuch, vollzieht die Hauptkompositionslinie eine ausladend geschwungene S-Form, ohne die der kräftig gebaute Körper plump gewirkt hätte. Der Putto auf der rechten Seite liegt in einer doppelläufig verdrehten Haltung neben, bzw. auf, drei großen Folianten. Der oberste ist aufgeschlagen und der Putto ist gerade im Begriff mehrere Seiten mit seiner linken Hand umzublättern, wobei der dazugehörige Arm den Körper kreuzt und so, frontal betrachtet, orthogonal zu den Beinen verläuft. Im Gegensatz zu della Valles Figuren, die sich in einer Richtung um die eigene Achse drehen, benutzte Giuseppe Rusconi S-Formen und Chiasmen. Der Kopf und das Gesicht weichen ebenfalls von den zuvor betrachteten Beispielen ab, mit den voluminösen, ungeordneten und in alle Richtungen abstehenden Haarlocken, den großen Augen, die durch ein von zwei Linien plastisch hervorragendes Lid noch betont werden, und den breiten Mündern, die durch die Lage ihrer Grübchen die Emotionen anzeigen. Der rechte Putto zeigt so ein deutliches Lächeln, den Mund zum Rufen oder zum herzhaften Lachen geöffnet. Merkmale Giuseppe Rusconis sind das Öffnen von Körper und Mimik und das Veranschaulichen von Bewegung und Kraft – allerdings alles im Rahmen der von Camillo Rusconi vorgegebenen Richtlinien.

Konnte bei den letzten drei Künstlern schon eine Streckung und ein deutliches Erschlanken des Körpers im Hinblick auf die zuvor weitverbreiteten, dicken und gestauchten Knaben in der Tradition Berninis festgestellt werden, so gilt dies vor allem für die Putti Giovanni Battista Mainis. Im Zusammenhang mit den Putti am Grabmal für Scipione Publicola Santacroce in der Kirche S. Maria in Publicolis (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 442) findet Jennifer Montagu ganz treffend folgende Worte für deren Gestaltung im Vergleich mit denen Ottonis, was aber auch im Vergleich mit della Valle, Rusconi und Bracci aufgegriffen werden kann: „The putti are typical of Maini in their unsentimental charm, and, again, far more subtly carved and more life-like (...).“¹⁶³ Diese Längung des Kleinkindkörpers wurde bei der den Doppelkreuzstab haltenden Assistenzfigur zur Linken des Kardinals Neri Corsini d.Ä. an dessen Grabmonument in der *Cappella Corsini* im Lateran (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 840) fast bis ins Grotteske gesteigert. Was bei den Putti des Santacroce-Grabmals noch natürlicher und lebenschter wirkt, wird an diesem Monument zu einer Zusammenfügung von einem Körper eines etwa zehnjährigen Knaben mit dem Kopf eines Kleinkindes und dem Habitus eines Erwachsenen, mit der aufrechten, ernsten Haltung und dem aufwendig in hochbarocken Formen den Körper umspielenden Tuch. Doch so sehr die Grundform einem barocken Manierismus verfällt, ändert dies nichts an der bemerkenswert qualitätsvollen handwerklichen Bearbeitung. Anstatt sich bei der Ausarbeitung der Haare mit einigen, durch ein Zahneisen strukturierten Strähnen zu begnügen, arbeitete Maini hier fein und differenziert kleinste Löckchen und Haarsträhnen zu einem vollen Haarschopf aus. Genauso verhält es sich mit den Flügeln, die mittelgroße, flauschige Schwingen mit zahlreichen Federn und einer komplizierten Binnenstruktur geworden sind. Diese Demonstration handwerklichen Könnens ist jedoch auch durch die ungleich größere Bedeutung des Grabmals bedingt, von welchem der Kreuzstabträger ein wichtiges plastisches Element und kein bloßes schmückendes Beiwerk ist.

Im Vergleich zu anderen Bildhauern seiner Zeit, seien es nun die hier betrachteten Kollegen der Rusconi-Schule oder einer der zahlreichen anderen, die hier im Anschluss präsentiert werden, tauchen an von Bracci ausgeführten und vor allem an von Bracci entworfenen Skulpturen und Monumenten sehr viel seltener Putti oder entsprechende Kleinkinder als Dekor auf. Putti werden bei den Werken der

¹⁶³ MONTAGU 1997, S. 857.

hohen Kunst nur an den Stellen geduldet, wo sie entweder für die Ikonografie, wie z.B. bei der Gloriole der *Assunta* im Dom von Neapel (Kat. Nr. 27, Abb. 43), am Altar der *Cappella della Madonna del Sudore* im Dom von Ravenna (Kat. Nr. 36, Abb. 53) oder im Kontext der *Caritas* am Imperiali-Grabmal in S. Agostino (Kat. Nr. 30, Abb. 48), oder für die Komposition, wie beim Grabmal der Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25/26, Abb. 40), wichtig waren.¹⁶⁴ Dies entsprach Braccis Postulat einer klaren, dynamischen Formgebung ohne unnötigen Zierrat. Zudem sind von Bracci bisher keine einzelnen Plastiken bzw. Skulpturengruppen bekannt, deren Hauptprotagonisten Putti sind, wie etwa die eben behandelten Knaben des rusconischen Jahreszeitenzyklus oder die hier nur erwähnte, della Valle zugeschriebene Cupido-und-Psyche Gruppe in der Londoner Wallace Collection (DESMAS 2012, Pl. 53).¹⁶⁵ Nur im Falle des Puttenpaares mit brennendem Herz und Buch auf dem Giebel des Durchgangs zum Chorraum links vom Altar in S. Agostino (Kat. Nr. 7, Abb. 10) stehen diese alleine, allerdings eingebunden in die Architektur, womit sie eher der Bauplastik zugeordnet werden müssen.

Für den Stilvergleich sollen exemplarisch fünf von Braccis Putti herausgegriffen werden: das Puttopaar auf dem Giebel in S. Agostino (Kat. Nr. 7) und die drei am Grabmal für Maria Clementina Sobieska im Petersdom (Kat. Nr. 25/26, Abb. 41, 42). Die beiden Marmorfiguren für die Augustinerkirche im Marsfeld waren, soweit wir wissen, die ersten Putti, an die sich Bracci gewagt hat. Begonnen hatte er mit weitaus aufwendigeren und verantwortungsvolleren Aufgaben. Vor den Putti entstanden, neben dem Relief für die *Accademia di San Luca* großformatige Stuckengel für den Scheitel der Hauptapsis in SS. Giovanni e Paolo al Celio (Kat. Nr. 4), drei Porträtbüsten (Kat. Nr. 2, 3 und 6) und das Paolucci-Grabmal in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5) – nicht die leichtesten Aufgaben für einen Neueinsteiger in die freie Marktwirtschaft. Zudem ist dies eine Umkehrung der natürlichen Reihenfolge, denn Putti, in welcher Haltung auch immer, sind zusammen mit Reliefs die beliebtesten Anfängerstücke junger Künstler, wie bei Camillo Rusconi oder bei Michelangelo, denkt man an die Legende mit dem schlafenden Cupido, den er als antike Statue ausgegeben hatte.¹⁶⁶

Der Putto auf der linken Giebelseite in S. Agostino (Kat. Nr. 7, Abb. 10) kniet aufrecht, in Richtung des Hauptaltars gewendet, wie auch sein Antlitz, und präsentiert das mit beiden Händen nach oben gehaltene, brennende Herz der flammenden Gottesliebe. Weniger verhüllt als vielmehr hinterfangen wird er von einem wie ein Felsen hinter ihm aufgebauten Stofftuch, das dem Putto in der Statik und der Wirkung Stabilität verleiht aber jede Schwere vermeidet. Der gegenüber angebrachte Putto neigt sich in einem spitzen Winkel nach links, während sein Körper eine fast gerade Linie bildet. Dieses Prinzip hatte schon Camillo Rusconi bei seinem *Knaben mit den Weintrauben* (TAMBORRA o.J., Abb. 22) angewandt, um ihm eine gewisse Körperspannung zu verleihen. Mit beiden Händen präsentiert er ein geöffnetes Buch, das er links neben sich hält und damit mehr Raum einnimmt, als sein Pendant, womit diese beiden Figuren optisch verbunden werden und damit eine Einheit bilden. Das Auge beansprucht etwas mehr Zeit, um diesen Sachverhalt zu erkennen und für sich zu klären, so dass der Betrachter länger vor dem Werk verharren muss.

In einer etwas einfacheren Weise passiert dies auch bei den zwei Putti, die den Dreiecksabschluss über der in das Grabmal Maria Clementina Sobieskas integrierten Tür bekrönen (Kat. Nr. 26, Abb. 42). Hier ist es auch die rechte Figur, die sein Attribut, hier die Königskrone, mit beiden Händen in Richtung des linken Puttos mit dem Szepter hält und damit eine Verbindung erzeugt. Dieses Mal ist die Komposition jedoch viel einfacher und klarer strukturiert, vermutlich, um nicht von der Gesamtwirkung abzulenken. Beide Putti nehmen eine lagernde Haltung ein, jeweils auf den hinten

¹⁶⁴ Dass Putti auch für Bracci im rein dekorativen Ausgestalten einer Stuckdecke obligatorisch waren ist selbstverständlich, gehört aber einer anderen Kategorie von Kunst an.

¹⁶⁵ Zu letztgenanntem Werk siehe HYDE MINOR 1997, S. 44-52, Kat. Nr. 13, S. 118-121, Abb. Plate 11 und 12.

¹⁶⁶ GABBERT/VASARI 2009, S. 46.

befindlichen Ellenbogen gestützt. Der einzige Unterschied im Bewegungsmotiv der beiden ist die verschiedene Armhaltung und die Kopfdrehung in die je entgegengesetzte Richtung. Während sich der linke Putto durch den waagrecht nach links gestreckten Arm zum Betrachter hin öffnet, präsentiert sich der rechte Putto eher verschlossen, indem sein linker Arm den Oberkörper kreuzt und teilweise bedeckt. Auch hier entstand wieder ein Kontrast zwischen Aktivität und Passivität, der *vita activa* und der *vita contemplativa*. Trotz dieser gegensätzlichen Positionen wirkt das Paar durch die in gleicher Weise gescherten Beine und den in einem ähnlichen Winkel zueinander angeordneten Oberkörper wie eine zweite, den Dreiecksgiebel betonende Architekturlinie. Diese Symmetrisierung und gewissermaßen Objektivierung der beiden Figuren, die dennoch ihre eigenständige Körperlichkeit behalten, dient hier weder nur der ikonografischen Weiterentwicklung, noch dem Dekor, sondern einer Erweiterung und Vervollständigung der Gesamtkomposition. Sehr viel eigenständiger bleibt hingegen der Putto, der zur Linken der *Caritas* bzw. *Amor divina*, der Personifikation der brennenden Gottesliebe, mit beiden Händen das ovale Mosaikporträt der Verstorbenen quasi ins Bild trägt (Kat. Nr. 25, Abb. 41). Er ist in einem Laufschrift dargestellt, in dem er sein linkes, hinten befindliches Bein nach links, also entgegen seiner Bewegungsrichtung wegstreckt, wohin er auch seinen Kopf wendet.

Zwischen den 1730 entstandenen Putti in S. Agostino und denjenigen, die Bracci ungefähr zehn Jahre später am Grabmal der Gemahlin von Jakob III. Stuart anbringen ließ, bestehen mehr Ähnlichkeiten als Abweichungen. Die einzigen Unterschiede sind in diesem Fall die härter aber kraftvoller werdende Körper-, Muskel- und Haargestaltung und die fortschreitende Verhüllung der Leiber. Wenn sie auch immernoch als nackt bezeichnet werden müssen, so tragen alle drei hier angebrachten Putti ein dünnes Band, gleich einer Schärpe, über der Brust und sind von einem Tuch hinterfangen, dessen Ausläufer die Genitalien der weiter unten angebrachten und deshalb besser sichtbaren Putti verdeckt. Gleichbleibend sind vor allem die Gesichtsform, der Ausdruck, die Körperauffassung und die Kontur. Braccis Putti sind, im Gegensatz zu denjenigen seines Meisters und seiner Kollegen der Rusconi-Schule, die eine schmalere Körperform zu Gunsten der Eleganz vorzogen, dicker und mehr von Fettwülsten und Dellen in der Haut gekennzeichnet. Der Bauch, der weit ausladend nach vorne gestreckt wird, ist die einzige größere, glatte Fläche. Unter den Armen bilden sich immer zwei strahlenförmig verlaufende Linien und am Handgelenk ein ringartiger Wulst, der vorne und hinten durch einen tiefen Strich begrenzt wird. Letzteres ist ein konkretes Motiv, das von keinem der anderen Künstler verwendet wurde. Entsprechende Einschnitte entstehen in der Armbeuge, an der Hinterseite des Oberschenkels und ein dem Handgelenk ähnlicher Wulst, allerdings nur unten durch einen Strich begrenzt, findet sich immer auch im Bereich des Knöchels. Auch das Gesicht wird dicker, vor allem die Wangen sind zu voluminösen, durch tiefe Falten abgehobene Pausbacken aufgebläht und lassen dem dazwischen liegenden, flach gebildeten Mund nur wenig Platz. Obwohl Mund und Lippen regelrecht zusammengedrückt werden, entstanden bei Bracci keine Schnuten, wie das etwa bei della Valles Putti in der Corsini-Kapelle der Fall war (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 842). Trotz aller Leibesfülle sind die Körper keine wirklichen Kinderkörper und die Gesichter, vor allem ihre Mimik, sind nicht die von Kleinkindern, sondern bilden eine Symbiose aus von Kinder- und Erwachsenengesichtern. Diese Form nimmt später auch della Valle auf. Rein formal betrachtet zeichnen sich Braccis Putti, vor allem im Kontext des Sobieska-Monuments, zudem durch eine offene, mehrmals durchbrochene Kontur aus, was zu einer stärkeren Dynamik führt.

II.4 ET IN ARCADIA EGO – BRACCI UND DIE AKADEMIEN

“Non farà quindi maraviglia se un uomo di tali e tante cognizioni fosse dall’Accademia di San Luca aggregato tra i suoi soci (...), che l’Arcadia lo volesse tra’ suoi pastori (...), che l’Accademia Clementina di Bologna lo annoverasse nelle sue tavole, e che la congregazione de’ Virtuosi al Panteon lo eleggesse suo socio.”¹⁶⁷

In der kunsthistorischen Forschung wegen des scheinbar dem allen schulischem Einfluss losgelösten Genie entgegenstehenden Konzepts oft ungeliebt und negativ konnotiert, war die Einbindung der Künstler jeder Gattung der schönen Künste in einen akademischen Verbund besonders im 18. Jahrhundert äußerst wichtig für die weitere Laufbahn. Die Akademien waren nicht ausschließlich Orte des Lernens und Lehrens, sondern auch des wissenschaftlichen und künstlerischen Austausches. Zudem waren sie ein hilfreiches Instrument, um in das Netz von wohlhabenden Mäzenen, Auftraggebern und Bauherren eingebunden zu werden, ohne das eine finanzielle Sicherheit und ein gewisses Prestige nicht möglich gewesen wären.

Auch Pietro Bracci war Mitglied in mehreren Akademien. Abgesehen von der bekanntesten und für einen in Rom arbeitenden bildenden Künstler am wichtigsten einzustufenden Vereinigung – der *Accademia di San Luca* – war er zudem Mitglied in der *Accademia dell’Arcadia*, bei den *Virtuosi al Pantheon* und in der *Accademia Clementina* in Bologna.

II.4.1 DIE ACCADEMIA DELL’ARCADIA

In die *Accademia dell’Arcadia* wurde Bracci im Jahre 1725 mit dem arkadischen Pseudonym Gilisio Niddanio aufgenommen¹⁶⁸ – ein Jahr nach seiner Antragsstellung.¹⁶⁹ Mitglieder waren unter anderem Auftraggeber Braccis, wie der Florentiner Abt und Bibliotheksstifter Francesco Marucelli alias Tiunteo Cleodamo¹⁷⁰ oder Kardinal Giovanni Battista Spinola alias Agireo Temistio¹⁷¹, die Bracci porträtiert hatte (Kat. Nr. 42 und 57) und der Kardinal Carlo Calcagnini alias Liso Parteniano¹⁷², für welchen Bracci später das Grabmal in S. Andrea delle Fratte entwarf und aufstellte (Kat. Nr. 37, Abb. 54). Zudem fanden sich in der *Arcadia* große Kunstmäzene wie Johann V. von Portugal alias Arete Melleo¹⁷³ und Kardinal Alessandro Albani alias Chrisalgus Acidanteus¹⁷⁴ – auch Vincenzo Maria Orsini, später Papst Benedikt XIII., trat der *Arcadia* 1709 unter dem Pseudonym Teofilo Samio bei,¹⁷⁵ um nur einige wenige zu nennen – eine Vereinigung der geistigen, künstlerischen und politischen Elite Italiens.

Als Aufgabe und Ziel dieser Künstlervereinigung nannte Giovan Maria Crescimbeni (1663–1728), einer der Begründer der *Accademia dell’Arcadia*, in seiner kurzen Abhandlung aus dem Jahr 1712: „maggiormente coltivare lo studio delle scienze e risvegliare di buona parte d’Italia il buon gusto nelle

¹⁶⁷ AZZARELLI 1838, S. 12.

¹⁶⁸ GRADARA 1920, App. § 8, S. 115/116.

¹⁶⁹ GRADARA 1920, App. § 7, S. 115.

¹⁷⁰ CARINI 1891, Index S. 601 (o.S.).

¹⁷¹ CARINI 1891, Index S. 611 (o.S.).

¹⁷² CARINI 1891, Index S. S. 600 (S. 367).

¹⁷³ LANCETTI 1836, S. 26.

¹⁷⁴ TANI 2005, S. 49.

¹⁷⁵ TRIA 1751, S. 2.

lettere umane ed in particolare nella poesia volgare.“¹⁷⁶ Doch auch, wenn diese Gruppierung zunächst als literarische Bewegung entstand, so schlossen sich ihr bald Künstler, Gelehrte und Interessierte aller Professionen und sozialen Stände an. Noch vor dem zitierten Text Crescimbenis veröffentlichte Camillo Etori 1696 seine Abhandlung *Il Buon Gusto ne' Componimenti Rettorici* und erklärt den von der *Accademia dell'Arcadia* propagierten Begriff des *buon gusto* als für alle Bereiche des Lebens gültiges Ideal. Er schreibt: „(...) non è ristretto il buon gusto a professori di lettere umane. Si stende a chiunque compare in alcun'opera egregio (...). E così abbiam' Pittori, Scultori, Architetti, Ricamatori, &c. di buon gusto, opposti ad altri, che son di cattivo.“¹⁷⁷ Dieser Aussage nach ist Braccis Aufnahme in den Zirkel der Arcadier eine Bestätigung seines *buon gusto*, allem voran in seinen Skulpturen und Monumenten, aber sicher auch in seinen Umgangsformen und seinem Intellekt.

Der Einfluss, den diese Organisation im römischen Machtgefüge des 18. Jahrhunderts hatte, sollte nicht unterschätzt werden. Durch die Zugehörigkeit zum Zirkel der Arkadier konnte die soziale Stellung der einzelnen Mitglieder zu Gunsten oder zu Ungunsten desselben beeinflusst werden, und mit ihr auch der wirtschaftliche Erfolg, der oft eng mit dieser zusammenhing. Die Macht dieser Akademie reichte selbst bis in die Reihen des Vatikans. Vernon Hyde Minor findet für diesen weitreichenden Einfluss folgende, sehr treffende Beschreibung: „L'Accademia degli Arcadi, con le sue migliaia di membri e la sua capacità di strappare il controllo al Vaticano, e penetrare in tutte le istituzioni nel Settecento di Roma, fabbricò in senso letterale il „buon gusto“ e lo rese qualcosa di cui si doveva tenere conto.“¹⁷⁸

II.4.2 DIE ACCADEMIA DI SAN LUCA

Das erste Mal taucht der Name dieser Akademie in Braccis Biografie im Jahre 1725 auf. In diesem Jahr, mit mittlerweile 25 Jahren und im Besitz einer eigenständigen *bottega*, gewann er, zusammen mit dem relativ neu in Rom angekommenen Kollegen Filippo della Valle, den ersten Preis in der Kategorie Skulptur des *Concorso Clementino* und hatte somit ein glänzendes Debüt in der vielbeachteten Akademie und damit in der Öffentlichkeit Roms.¹⁷⁹

Der Antrag zur Aufnahme Braccis als *Accademico di merito* wurde am 14. Februar 1740 auf dem Postweg bestätigt. *Principe*, d.h. der geschäftsführende Direktor der Akademie, war damals der in Gaeta gebürtige Maler Sebastiano Conca (1680–1764).¹⁸⁰ Bei der Versammlung der *Congregazione dell'Accademica*, einer Art Generalversammlung offizieller Mitglieder, bei der Braccis Aufnahme zur Abstimmung kam, waren unter anderem der römische Architekt Girolamo Teodoli (1677–1766), der wie Bracci von Kardinal Fabrizio Paolucci geförderte Architekt und Maler Francesco Ferrari (um 1675–80–nach 1748), der mit Braccis Frau verwandte Maler Francesco Mancini (1679–1785), der neapolitanische Architekt Luigi Vanvitelli (1770–1773), Braccis Bildhauerkollege Filippo della Valle, der römische Maler Stefano Pozzi (1699–1768), der in Rom geborene Maler Pietro Bianchi (1694–1740) und der Maler Nicolò Ricciolini (1687–1772) anwesend.¹⁸¹ Persönlichkeiten, mit denen sich Braccis Weg im Laufe seines Lebens auf die ein oder andere Weise kreuzen sollte. Im Brief, in dem Bracci über diese Ernennung unterrichtet wird, erinnert der damals amtierende Akademiesekretär

¹⁷⁶ CRESCIMBENI 1804, S. 5.

¹⁷⁷ ETTORI 1696, S. 4.

¹⁷⁸ HYDE MINOR 2006, S. 107.

¹⁷⁹ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 48: f. 118r-119r; f. 140v-142r. Lit.: CIPRIANI 1989, Bd. II, S. 170; DESMAS 2012, S. 145, App. 2.2, S. 341, Abb. Pl. 4a; DOMARUS 1915, S. 9/10, Abb. Tafel I; GOLZIO 1933, S. 14, Abb. Tav. II, S. 38; KIEVEN/PINTO 2001, S. 13; SANTANGELO 1959, S. 34.

¹⁸⁰ U.a.: ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 2 r+v.

¹⁸¹ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 50, f. 28r.

Francesco Ferrari an die übliche Pflicht, der Akademie zum Eintritt ein Modell zu übergeben, das dann in der dafür vorgesehenen Galerie ausgestellt und von jüngeren Künstlern studiert werden konnte und zwar mit Zeitlimit: „il modello da darsi alla sud[ett]a Accademia la prima domenica del marzo prossima a venire.“¹⁸² Trotz dieser Ermahnung blieb dieses eigentlich obligatorische Geschenk aus, nur das Relief, das Bracci im Jahr 1725 so erfolgreich beim *Concorso Clementino* eingereicht hatte, verblieb in deren Besitz. Zusammen mit Pietro Bracci wurden bei dieser Kongregationssitzung am 14. Februar 1740 der zu diesem Zeitpunkt schon gut mit ihm bekannte Architekt Carlo Marchionni und der Maler Pierre Subleyras (1699–1749) als neue vollwertige Mitglieder vorgeschlagen: „essendo stati proposti dal S[ignore] Pri[nci]pe per nuovi accademici“ und, nach erfolgreicher Abstimmung zu Gunsten aller drei besagten Antragsteller, in die Künstlergemeinschaft aufgenommen.¹⁸³ Zwei Monate später nahm Bracci an seiner ersten Mitgliederversammlung und der damit einhergehenden Abstimmung teil.¹⁸⁴ Am 7. Januar 1742 wurde Bracci, zwei Jahre nach seiner Aufnahme als *Accademico di merito*, zum *Custode dell'Accademia* ernannt.¹⁸⁵ *Stimatore di scultura* war er ebenfalls in diesem Jahr, wie auch in den folgenden drei Jahren, 1748, 1749 und wieder 1750–1754.¹⁸⁶

Über zehn Jahre nach seiner Aufnahme, im Jahre 1751, ließ er sich als Präsidentschaftskandidat der Akademie aufstellen, zusammen mit Filippo della Valle und Carlo Monaldi.¹⁸⁷ Aus der darauf folgenden Wahl ging Braccis Kollege und Konkurrent della Valle mit 10 Stimmen zu je einer als Sieger hervor und wurde am 19. Dezember 1751 zum neuen, amtierenden *Principe* ausgerufen.¹⁸⁸ Über die Reaktion der Unterlegenen ist leider nichts überliefert. Aber da sich Braccis Engagement im Rahmen der Akademie auf sporadische Beteiligungen, allerdings in jedem Bereich der Institution, beschränkte, wird es ihn nicht zu hart getroffen haben. Noch weniger schmerzhaft wird die zweite, kurz darauf erlittene Niederlage in der Wahl zum *Proveditore dell'Accademia* gewesen sein, die Monaldi, diesmal gegen Bracci und den Architekten Domenico Gregorini (ca. 1700–1777), für sich entschied.¹⁸⁹ Vor allem dürfte ihn die Tatsache getröstet haben, dass er im selben Atemzug zusammen mit Maini zum *Ufficiale di Scultura* ernannt wurde,¹⁹⁰ wie auch im darauf folgenden Jahr zusammen mit della Valle.¹⁹¹ Spätestens in dieser Position waren die Bildhauer und Schüler bzw. ehemaligen Mitarbeiter von Camillo Rusconi gezwungen, wieder mehr Zeit miteinander zu verbringen, zu diskutieren und gemeinsame Lösungen zu finden, was zu einer Annäherung der Kollegen und einem intensiveren Austausch von Ideen und Theorien führte. Auch dafür war der Zusammenschluss in einer derartigen Institution nützlich und wichtig. Betrachtet man die Umstände der hier aufgeführten Wahlen genauer, so wird deutlich, dass die zur Wahl aufgestellten Künstler immer vom amtierenden Direktor, vom *Principe*, aufgestellt wurden. Im Falle der Wahl zum *Principe* 1751 war dies noch der römische Architekt Tomaso De Marchis (1693–1759), bei den zwei nächsten Wahlen wählte kein anderer als der neue Direktor Filippo della Valle die Kandidaten. Ein schlechtes Verhältnis zwischen Bracci und seinem Kollegen kann folglich ausgeschlossen werden, wenn auch nichts direkt für eine tiefere Freundschaft zwischen beiden spricht. Im Jahr darauf scheiterten wieder zwei Kandidaturen, die zum *Lettore della Chiesa* und die zum *Camerlengo*.¹⁹² Im Jahre 1755 war er schließlich *Sottocustode* der Akademie.¹⁹³ Am 21. Dezember 1755 war es dann aber endlich soweit: Bracci wurde mit einer absoluten Mehrheit der Stimmen für das

¹⁸² Brief ehemals im Archivio Bracci, heute verloren. Transkribiert in GRADARA 1920, S. 116, § 9.

¹⁸³ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 50, f. 28v.

¹⁸⁴ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 50, f. 31v f. Die Sitzung fand am 03.04.1740 statt.

¹⁸⁵ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 50, f. 107v-109v.

¹⁸⁶ DESMAS 2012, App. 2.4, S. 344.

¹⁸⁷ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 1r+v, 28.11.1751.

¹⁸⁸ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 2r+v.

¹⁸⁹ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 3r-5v, 02.01.1752.

¹⁹⁰ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 5r.

¹⁹¹ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 17r, 07.01.1753.

¹⁹² ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 22v/23r, 17.06.1753.

¹⁹³ DESMAS 2012, App. 2.4, S. 344.

akademische Jahr 1756 zum *Principe* gewählt,¹⁹⁴ „per l'elezione del nuovo Principe, cadde la scelta nella degnissima persona del Sig[nore] Pietro Bracci havendo li Sig[no]ri Accademici congregato reso al di lui singular merito quella giustitia, che si conviene.“¹⁹⁵ Nun war er selbst an der Reihe, neue Künstler für die Aufnahme in die Akademie vorzuschlagen. Bracci nannte unterdessen keinen einzigen Bildhauer, sondern nur Maler: Ludovico Stern, mit dem er schon im Kontext der Grabmonumente für Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25/26, Abb. 40) und für Giuseppe Renato Imperiali (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46) und schließlich auch im Rahmen von Deckengestaltungen im *Palazzo Borghese* (Kat. Nr. 38) zusammengearbeitet hatte,¹⁹⁶ den jungen Maler Domenico Corvi aus Viterbo (1721–1803) und einen gewissen „Pietro Frari Pittore, Cremonese“.¹⁹⁷

Doch gab es im Rahmen dieser Akademie nicht nur die Möglichkeit, andere Künstler zu treffen und sich mit ihnen auszutauschen, sondern sie diente auch als Ort der Vermittlung junger Künstler an adlige oder geistliche Mäzene und die Bindung reiferer Mitglieder an dieselben. Für die fast jährlich stattfindenden *Concorsi Clementini* wurden Einladungen an von Mitgliedern offiziell empfohlene Kardinäle und andere wichtige Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens gesendet, um sie auf junge Talente aufmerksam zu machen. Bracci empfahl, und das deckt sich mit der Situation seiner Aufträge, im Jahr 1750 den Kardinal Carlo della Torre di Rezzonico, der acht Jahre später als Papst Clemens XIII. auf den Stuhl Petri gewählt und einer der eifrigsten Förderer Bracci werden sollte und Kardinal Giuseppe Spinelli (1694–1763), Erzbischof von Neapel, der 1739 schon Paolo Posi und Pietro Bracci als Künstler für die Neugestaltung der Apsis im neapolitanischen Dom (Kat. Nr. 27, Abb. 43) ausgewählt hatte.¹⁹⁸ Im Jahre 1754 schlug Bracci statt zwei Personen schon vier vor: Kardinal Camillo Paolucci (1692–1763), den Neffen von Kardinal Fabrizio Paolucci und Auftraggeber des von Bracci entworfenen Grabmals seines Onkels in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5, Abb. 7), wieder Kardinal Giuseppe Spinelli, ein Familienmitglied der Imperiali und einen Monsignore Laprara.¹⁹⁹

II.4.3 DIE ACCADEMIA DEL NUDO

Im Jahre 1754 wurde unter der Schirmherrschaft der *Accademia di San Luca* und Papst Benedikts XIV. Lambertini die *Accademia del Nudo* auf dem Kapitol gegründet.²⁰⁰ Im Gegensatz zu ihrem weitaus mächtigeren Schirmverband, ging es hier hauptsächlich um die Entwicklung der Kunstfertigkeit durch Zeichenübungen am lebenden Objekt. Im zur Gründung dieser Akademie von Benedikt XIV. verfassten Chirographen vom 10. November 1753 heißt es zu den Aufgaben und zum Selbstverständnis der Institution: „(...) l'accademia comunemente denominato del nudo, essendo questa la prima e principale introduzione per ammaestarsi nel disegno, e per fondare la base delle nobili arti di pittura e scultura.“²⁰¹ In einer Mitgliederversammlung der *Accademia di San Luca* wurde am 10. November 1754, im offiziell ersten Jahr des Bestehens dieser neuen, doch sehr eng an die schon bestehende Künstlervereinigung angelehnten Akademie, beschlossen, dass je zehn erfahrene Künstler die Aufgabe der Meister übernehmen sollten: „(...) l'Accademia fecesse la scelta di cinque pittori e cinque scultori

¹⁹⁴ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 67r+v, 21.06.1755. Bracci bekam 15 Stimmen mit nur 4 Gegenstimmen.

¹⁹⁵ GRADARA 1920, App. § 10, S. 116.

¹⁹⁶ Zu Braccis Stuckaturen im Palazzo Borghese siehe Kap. III.3.2, für seine Zusammenarbeit mit Ludovico Stern siehe Kap. III.4.2.

¹⁹⁷ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 86r, 03.10.1756.

¹⁹⁸ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 50, f. 159r-161v, 10. 05.1750.

¹⁹⁹ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 54v/55r, 10. 11.1754.

²⁰⁰ ASL, Vol. 166, Nr. 115: Bulle Benedikts XIV aus dem Jahr 1754 und ASR, Camerale II, Accademie, b. 2, fasc. I, 1747-53, Erezione dell'Accademia del Nudo, 10.11.1754.

²⁰¹ ASR, Camerale II, Accademie, b. 2, fasc. I, 1747-53, Erezione dell'Accademia del Nudo, 10.11.1754.

per essere maestri dell'Accademia del Nudo.²⁰² Doch obwohl diese Regelung getroffen wurde, die eine ausgeglichene Anzahl an Bildauern und Malern festsetzte, trat gleich in der Bestimmung für das folgende Jahr 1755 eine Abweichung davon auf. Statt je fünf Vertretern wurden nur vier Bildhauer und dafür sechs Maler ausgewählt – aus Mangel an geeigneten Kandidaten: „si è considerato che circa li scultori non sono che quattro.“²⁰³ Besagte vier Meister der Skulptur waren Francesco Bergara, Carlo Monaldi, Filippo della Valle und Pietro Bracci. Die anderen ehemals bekannten Mitglieder der Rusconi-Schule, Giuseppe Rusconi und Giovanni Battista Maini, waren zu diesem Zeitpunkt schon verstorben und konnten nicht mehr eingesetzt werden. Zudem begann die Gemeinde der im klassischeren Stil moderner arbeitenden Maler in Rom, darunter Pannini, Zobboli und Mengs, ständig zu wachsen und gewann immer mehr an Einfluss.

Bracci setzte sich für das Gelingen der *Accademia del Nudo* mehr ein, als dies bis dahin im Rahmen anderer Akademien der Fall war. Vermutlich verhalf ihm dieses Engagement und seine Bekanntheit als einer der ersten Meister der Zeichenakademie zu seiner Wahl zum *Principe* der *Accademia di San Luca* am Ende dieses Jahres. Aus dieser neu errungenen Position heraus verkündete er die Festlegung in der Organisation der Betreuung in der *Accademia del Nudo*: „Fù esibita dal Sig[re] Principe la nota de maestri pittori e scultori che dovranno asistere all'Accademia del Nudo in Camp[idoglio] per il futuro(...).“²⁰⁴ Demnach sollte ab dem kommenden Jahr 1757 je ein Meister für einen Monat zuständig sein – Maler und Bildhauer im Wechsel. Bracci selbst tat diesen Dienst im Mai 1757.²⁰⁵ Im Jahre 1758 war Bracci zudem *primo consigliere*, das bedeutet, einer der drei wichtigsten Personen in der Leitung der *Accademia del Nudo*.²⁰⁶ Aus den Berichten von Braccis späterem Werkstattmitarbeiter und Schüler Donato Andrea Fantoni erfahren wir, dass Bracci seine Schützlinge zum Besuch dieser Einrichtung drängte, neben dem der *Accademia di Francia*, in der Bracci jedoch nie Mitglied war, um sich im Zeichnen von lebendigen Körpern zu üben.²⁰⁷ Fantoni schreibt an einem Tag über seine Erfahrungen mit der *Accademia del Nudo*: „E la sera all'Accademia di Campidoglio a dissegnar il nudo, dove certe sere eravamo al numero di 150. In questa Accademia Pontificia ogni mese è qui destinato un professore a metter l'atto che ogni settimana si muta. C'è il bel comodo di tenersi ognuno (...).“²⁰⁸ In den Jahren zwischen 1766 und 1770 waren die Zeichensäle folglich mit bis zu 150 eifrigen Künstlern und Kunststudenten besetzt, die ihr Auge schulen und ihre handwerklichen Fähigkeiten verbessern wollten. Fantonis Tagesablauf sah den Besuch dieser Einrichtung für den Feierabend vor.²⁰⁹ Canova, der auf seiner Italienreise zeitlich flexibler war, berichtet einige Jahre später, er sei an manchen Tagen schon morgens zu besagter Akademie gegangen, an anderen erst abends nach dem Besuch der *Accademia di Francia*.²¹⁰

²⁰² ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 54r, 10.11.1754.

²⁰³ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 54r, 10.11.1754.

²⁰⁴ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 89r, 19.12.1756.

²⁰⁵ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 89r, 19.12.1756.

²⁰⁶ Diese drei Positionen setzten sich zusammen aus einem *primo consigliere*, einem *principe* und einem *secondo consigliere*, die in offiziellen Dokumenten in dieser Reihenfolge angegeben wurden. ASL, Libro dei Decreti, Reg. 51, f. 89r, 19. 12.1756.

²⁰⁷ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767. Zu Bracci als Meister und Lehrer siehe auch Kap. III.1.2.

²⁰⁸ PEDROCCHI/FANTONI 1977, Diario di Viaggio, S. 29.

²⁰⁹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

²¹⁰ BASSI/CANOVA 1959, z.B. 23.10.1779, S. 41, 9.-11.12. 1779, S. 50.

II.4.4 DIE VIRTUOSI AL PANTHEON

In die Riege der *Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Letteratura dei Virtuosi al Pantheon*, kurz, der *Virtuosi al Pantheon*, wurde Bracci relativ spät, erst nach Monaldi (1720, mit 37 Jahren), Pincellotti (1735, mit 27 Jahren), Maini (1743, mit 53 Jahren), della Valle (1744, mit 47 Jahren) und Marchionni (1747, mit 45 Jahren), im Alter von 55 Jahren aufgenommen.²¹¹ Für Maini, della Valle und Bracci musste es mitunter eine Herzensangelegenheit gewesen sein, in die Verbindung aufgenommen zu werden, der auch ihr ehemaliger Meister Camillo Rusconi angehört hatte.²¹² Braccis Name ist in den Akten nur ein einziges Mal in einer Liste für die Teilnehmer an den Mitgliederversammlungen aufgeführt und dies direkt nach seiner Aufnahme, während della Valle auf 15 Versammlungen kam und Maini offensichtlich nie erschien.²¹³ Während sich Filippo della Valle, wie auch schon in der *Accademia di San Luca*, engagiert beteiligte und mehrere Ämter, teilweise sogar mehrere gleichzeitig, anhäufte, scheint es für Maini und Bracci eher eine Formalität bzw. ein begehrter Status gewesen zu sein, der sich mit der bloßen passiven Mitgliedschaft erschöpfte. Zumindest annähernd, denn Bracci übernahm zumindest in den Jahren zwischen 1756 und 1758, gerade in den Jahren, in denen er selbst auch an der *Accademia di San Luca* und der *Accademia del Nudo* sehr aktiv war, kleinere Posten.²¹⁴

Im Falle der *Virtuosi al Pantheon* handelte es sich um eine eng an den religiösen Werten der römisch-katholischen Kirche orientierte Künstlerakademie, der es mehr als anderen Verbindungen um einen moralisch einwandfreien Ruf ging und die ihre Auswahl der Künstler auch von der Lebensweise der Kandidaten in der Öffentlichkeit abhängig machte. Schon in ihrem Motto zeigt sich die Ergebenheit an den Papst, den Vatikan und deren Moralvorstellungen, aus denen sie Kraft schöpften und mit denen sich die im Pantheon beheimatete Akademie identifizierte. In den Statuten aus dem Jahre 1839, die sich seit der Gründung der Akademie im 16. Jahrhundert nicht wesentlich verändert haben, war zu lesen: „I Virtuosi di merito sono quelli che si distinguono nell’esercizio delle Arti Belle, cie Pittori, Scultori, ed Architetti; i quali devono non operar mai soggetti scandalosi nell’arte che professano, soccorrere i vecchi Artisti caduti in miseria, coadiuvare con progetti all’abbellimento di Roma, ed incaricarsi, previo permesso dell’Autorità competente, alla tutela di quanto in fatto di Belle Arti in questa ha vita.“²¹⁵

Die *Virtuosi al Pantheon* verstanden sich eher als elitären Zirkel, der seine Mitglieder nicht wie die *Accademia di San Luca* in Massen aufnahm. Einmal im Jahr veranstalteten sie eine kleine Ausstellung mit Werken zeitgenössischer römischer Künstler im Atrium des Pantheons, immer am Festtag des Hl. Joseph, ihres Schutzpatrons. Bisher sind wir immerhin von einer Ausstellung unterrichtet, bei der auch ein Werk Braccis in eben jenem Rahmen präsentiert wurde – noch vor seiner Ernennung zum *Accademico di merito* bzw. *Virtuoso di merito*. Im Jahr 1746 wurden die für die *Cappella Chigi* im Dom zu Siena vorgesehenen Marmorreliefs dort ausgestellt und somit vor ihrem Transport *ante portas* der römischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Kat. Nr. 39).²¹⁶ Zwei der vier Künstler, die an diesem Zyklus beteiligt waren, Maini und della Valle, waren zu diesem Zeitpunkt schon Mitglieder der Akademie, während diese Ausstellung quasi zu einer Feuerprobe, bzw. einem öffentlichen Schaulaufen für Bracci und Marchionni wurde.

²¹¹ DESMAS 2012, App. 2.5, S. 344/345.

²¹² Für ihn wurde sogar eine Bildnisbüste aus Marmor postum angefertigt, um ihn im Pantheon zu ehren. Die Büste stammt von Giuseppe Rusconi und befindet sich heute in der Protomoteca Capitolina auf dem Kapitol, siehe z.B.: MARTINELLI/PIERTRANGELI 1955, Abb. Tav. VI.

²¹³ DESMAS 2012, App. 2.5, S. 345.

²¹⁴ 1756 und 1757 war Bracci Sagrestano, im Jahre 1758 Piacere: DESMAS 2012, App. 2.5, S. 345.

²¹⁵ Eröffnungsabschnitt der Statuten der Insigne Artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon von 1839, 2. Satz.

²¹⁶ Mehr zum Reliefzyklus für die Cappella del Voto im Dom zu Siena siehe Kap. III.4.1; Kat. Nr. 39.

Die *Virtuosi al Pantheon* waren die einzige Akademie, die auch nach Braccis Ableben zu seinem weiteren Gedenken beitrug. Nach seinem Tod gaben Braccis Söhne, unter der Leitung Virginios, bei dem römischen Bildhauer Vincenzo Pacetti (1746–1820) eine Porträtbüste des Vaters in Auftrag (Abb. 2), welche 1776 im Pantheon aufgestellt wurde, um ihn als großen Bildhauer, Architekten und natürlich als Mitglied der *Virtuosi al Pantheon* zu feiern und sein Andenken zu wahren.²¹⁷ Bis zur Beisetzung Camillo Rusconis im Jahr 1735 wurde die Kirche S. *Maria ad Martyres* als Künstlerfriedhof genutzt, dessen Gräber durch die Aufstellung von Marmorbüsten individualisiert und wiedererkennbar gemacht wurden.²¹⁸ Mit der Aufstellung einer vom Grab unabhängigen Ehrenbüste für Braccis ehemaligen Meister in dieser Kirche (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1261), wurde eine neue Tradition begründet. Besagte Marmorbüste wurde von seinem treuen Schüler und Mitarbeiter Giuseppe Rusconi ausgeführt und ist bis heute eines seiner bekannteren Werke.²¹⁹ Diese Tradition wurde, nach Braccis Bildnis, 1782 mit der Büste Johann Joachim Winckelmanns fortgeführt.²²⁰ Die heute verlorene, auf Latein verfasste Inschrift zu Braccis Büste im Pantheon lautete: „Petro / Caesaris. f. Braccio / sculptori / Virginius. collegi. VIII vir. pub. sumpt. moderandis / architectus. cum fratribus / patri. b. m. pon. cur / Fecistis grate. nati. imaginem. patris / qui marmore. exsculpendam. Pacetti. manu / curastis. et. conspicuo. statuendam. loco / sed. quo. mihi. monumenta formae. et nominis / aliena. dextra. quae. laboravit. satis / victuro. in. ipsis. operum. monumentis. meis / dum. stabit. urbs. et. templa. in urbe caelitum / haec. potior. vita. est. hinc. venit. laus. verior. / Vixit. an. LXXII. mens. VII. dies. XVIII, moritur. eid. februar. anno CIDIJCCLXXIII.“²²¹ Bezeichnenderweise wurde in dieser Inschrift aus dem 18. Jahrhundert nicht sehr viel über Bracci selbst gesagt und seine Werke der Bildhauerei oder seine architektonischen Entwürfe werden nicht nur nicht genug gewürdigt, sondern überhaupt nicht erst erwähnt. Die Inschrift feierte offensichtlich eher den berühmten Sohn und Architekten Virginio Bracci. Heute befindet sich diese Büste in der *Protomoteca Capitolina*, einem Gebäudeteil auf dem Kapitol zwischen dem *Palazzo dei Conservatori* und dem *Palazzo Senatorio*.

II.4.5 DIE ACCADEMIA CLEMENTINA

Die letzte Akademie, in die Bracci erst im Alter von 63 Jahren aufgenommen wurde, ist die *Accademia di belle arti* – oder auch *Accademia Clementina* – in Bologna.²²² Dass er so spät zu dieser stößt, mag auch daran liegen, dass Bracci zuvor keine Aufträge in dieser Stadt der Emilia Romagna bekommen hatte. Erst im Pontifikat Benedikts XVI. und seiner Patronage Braccis bildet sich eine Beziehung zwischen Bracci und der Akademie in Bologna. Den Brief an Bracci vom 10. April 1763 unterschrieben der derzeitige *Principe* und Bildhauerkollege Angelo Gabriello Piò (1690–1770) und der *Segretario dell'Accademia* Conte Gregorio Filippo Maria Casali **Bentivoglio Paleotti (1721–1802).**²²³ **Falls die Information über Piòs aufbauende Ausbildungszeit ab 1718 in der römischen Werkstatt Camillo Rusconis der Wahrheit entspricht, so kannten er und Bracci sich schon aus frühester Zeit.**²²⁴ Auch diese persönliche Beziehung mag den Ausschlag für eine Aufnahme Braccis als *Accademico d'onore* in dem Jahr, in dem Piò federführend war, gegeben haben. In besagtem Brief, förmlich und voller Ehrerbietung,

²¹⁷ MONTELLI/PIERTANGELI 1955, S. 7 und S. 62/63, Abb. Tav. VII; Die Büste befindet sich heute in der Protomoteca Capitolina.

²¹⁸ Die Büste Camillo Rusconis wurde von Giuseppe Rusconi ausgeführt und befindet sich heute auch in der Protomoteca Capitolina. MONTELLI/PIERTANGELI 1955, S. 7, Abb. Tav. VI.

²¹⁹ Mehr zu Giuseppe Rusconi siehe Kap. II.3.

²²⁰ MONTELLI/PIERTANGELI 1955, S. 7. Abbildung der von Friedrich Doell gearbeiteten Büste Winckelmanns ebenda, Abb. Tav. X.

²²¹ Zitiert nach MONTELLI/PIERTANGELI 1955, S. 62/63.

²²² Siehe Datierung des Aufnahmebriefes: GRADARA 1920, § 12, S. 116/117.

²²³ GRADARA 1920, § 12, S. 116/117.

²²⁴ Information zu Piòs Lehrzeit bei Camillo Rusconi siehe NAVA CELLINI 1992, S. 260.

lesen wir: „Valorissimo Signore Pietro Bracci, in riguardo all desiderio vostro, Valorissimo Signore, notificatoci da uno dei nostri Accademici, e più in riguardo al molto merito, v'abbiamo aggregato tra' nostri Accademici d'onore; il che è succeduto a viva voce, e con applauso universale. Speriamo, che la gloria dell'Accademia vi sarà a cuore come la vostra.“²²⁵ An Braccis dauerhafter Abwesenheit von dieser Stadt lag es wohl, dass er zum *Accademico d'onore* und nicht zum aktiven *Accademico di merito* ernannt wurde. Zusammen mit Pietro Bracci wurden zwei weitere römische Bildhauer mit dieser Auszeichnung geehrt: Filippo della Valle und Pietro Pacilli.²²⁶

Wie in jeder Verordnung von Akademien, war es auch bei dieser üblich, zur Aufnahme eine kleine Arbeit, meist ein Modell, an die Galerie der Vereinigung abzugeben. Im Gegensatz zu den nie beachteten Forderungen der *Accademia di San Luca*, befindet sich noch heute eines der interessantesten und am besten erhaltenen Modelle Braccis in der *Galleria dell'Accademia di belle arti* in Bologna: das farbig gefasste Modell aus Holz und Wachs für das Grabmal Benedikts XIV. im Petersdom (Kat. Nr. 67.I).

II.5 BRACCI UND SEINE KIRCHLICHEN FÖRDERER

„Das ist die Kirche, der Weinberg des Herrn, die fruchtbare Mutter und sich sorgende Lehrerin, die keine Angst hat, die Ärmel hochzukrempeln (...).“²²⁷

Die Auftraggeber Braccis waren ausschließlich höherrangige Angehörige des Klerus, oder zumindest Testamentsvollstrecker von solchen.²²⁸ Nicht einmal die Porträtbüste für den Kurprinzen von Sachsen war direkt vom sächsischen Adligen bestellt,²²⁹ denn auch hinter diesem Auftrag stand kein Geringerer als Kardinal Annibale Albani höchstpersönlich (Kat. Nr. 24). In einem ersten Abschnitt sollen die wichtigsten Purpur tragenden Förderer Braccis vorgestellt, die Kontexte ihrer Aufträge kurz erläutert und ihre Beziehung zu Bracci aber auch untereinander in den Grundzügen geklärt werden.

Kunstpatronage diene und dient häufig der Selbstdarstellung, des Prestigegewinns und der Memorierung verdienstvoller Familienmitglieder. Papst Clemens XII. hatte sich selbst zu seinen Lebzeiten Ehrenstatuen errichten lassen bzw. zugelassen, dass sie für ihn errichtet wurden.²³⁰ Zwei dieser Statuen befinden sich in Rom, andere wurden in Städten außerhalb Roms aufgestellt, was an die Porträtpolitik römischer Kaiser in ihren Provinzen erinnert. Zwei Ehrenstatuen für eben diesen Papst fertigte Bracci, weshalb diese im Folgenden genauer analysiert werden sollen (Kat. Nr. 12 und 21).

Im Kontext seiner Arbeiten am Grabmal für Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25/26, Abb. 40) und den Entwürfen für deren Ehemann Jakob III. Stuart (Kat. Nr. 70), König von England im Exil, wurde Bracci zudem nicht nur für eine Kampagne der Selbstinszenierung einer Einzelperson oder einer Familie eingesetzt, sondern zur Verherrlichung und Idealisierung der katholischen Kirche und der Macht des Vatikans.

²²⁵ GRADARA 1920, App. § 12, S. 116/117.

²²⁶²²⁶ ZAMBONI 1964, S. 218, FN 18. Die Dankesschriften auf die Ernennung hin befinden sich Bologna in der Biblioteca dell'Accademia di belle arti, cartella II, Vol. I, f. 332-350 und Lettere, Nr. 48-50.

²²⁷ Zitat nach Papst Franziskus aus der Ansprache zum Abschluss der III. Generalversammlung der Außerordentlichen Bischofssynode am 18.10.2014

²²⁸ Letzteres trifft im Falle der Auftragsvergabe für das Grabmal Giuseppe Renato Imperialis und bei dem für Carlo Leopoldo Calcagnini zu.

²²⁹ Zur Porträtbüste für Christian Friedrich von Sachsen, siehe Kap. IV.3.6.5.

²³⁰ Zu den Ehrenstatuen Clemens XII. siehe Kap. II.5.7 und Kap. IV.1.1.

II.5.1 DIE FRAGE NACH DER ORSINI-PATRONAGE

Nachdem Alessandro Agresti der Kunstpatronage der Familie Orsini in Bezug auf Bracci vor nicht allzu langer Zeit einen ganzen Artikel gewidmet hatte, der schon mit dem Satz: „Pietro Bracci fu lo scultore prediletto della famiglia Orsini“ beginnt,²³¹ so erscheint es falsch, gerade diesen Namen in der Überschrift mit einem Fragezeichen zu versehen. Besonders Kardinal Domenico Orsini d’Aragona (1719–1789) soll für die Förderung Braccis in großen Projekten, wie den Grabmalen für Benedikt XIII. (Kat. Nr. 17/18, Abb. 29), für Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) und für die der Statue des Ordensgründers der *Congregazione della Missione*, des *Hl. Vinzenz von Paul* (Kat. Nr. 51, Abb. 66), verantwortlich gewesen sein.²³² Tatsächlich wird diese Annahme, zumindest was ersteres Monument betrifft, schon durch das im selben Kontext veröffentlichte Dokument über die Translation der sterblichen Überreste Benedikts XIII. von dem provisorischen, aus Stuck bestehenden Grabmal in der *Cappella di S. Maria Maddalena* in das fertige Grabmal in der *Cappella di S. Domenico*, zumindest teilweise entkräftet.²³³ Wir erfahren darin, dass „S[ua] E[minenza] il Signor Duca Orsini“, gemeint ist der Kardinal Domenico d’Aragona, der seit dem Tod seines Vaters zusätzlich den Titel *Duca di Gravina* trug (ab 1734),²³⁴ die Zahlung für das Relief an der Vorderseite des Sarkophags leistete und damit möglicherweise auch dafür verantwortlich war, dass der Architekt Carlo Marchionni selbst mit dieser Aufgabe betraut wurde. Die von Bracci ausgeführten Statuen wurden von anderen Kardinälen gestiftet.²³⁵ Die Auswahl des Bildhauers ist somit entweder von diesen, vom Architekten, der nur das Beste für die Umsetzung seiner Pläne wollte, vom Orden der Dominikaner in Person ihres Vertreters Frater Tommaso Ripoll, vom Hauptauftraggeber Kardinal Alessandro Albani und bzw. oder vom amtierende Papst Clemens XII. selbst getroffen worden. Eine eventuelle Intervention von Alessandro Albani, als dem verstorbenen Papst verpflichteter Kardinal, als Teil der Orsini-Patronage auszulegen, wäre vor allem im Fall dieses umtriebigen und unabhängigen Kardinals, künstlich konstruiert und entsprach weder seinem Verhalten, noch seinem Selbstverständnis.²³⁶ Der Kardinal Domenico Orsini, wenn auch Förderer des Dominikanerordens, wird abgesehen von seiner eben angeführten Beteiligung an der Finanzierung, nicht weiter erwähnt und hatte sicher kaum den Einfluss auf die Wahl Braccis.

Die Planungsgeschichte des Grabmals für Benedikt XIV. ist lang und verstrickt. Kardinal Domenico Orsini taucht ab dem Jahr 1763 in diesem Kontext aktiv auf, weil er zusammen mit Kardinal Prospero Colonna Sciarra (1707–1765) die Planung und Organisation für diese Aufgabe übernommen hatte.²³⁷ In seinem Palazzo wurde unter anderem das Siegermodell ausgewählt, nachdem die Bildhauer, die persönlich dorthin zitiert wurden, ihre Entwürfe präsentiert hatten.²³⁸ In diesem Fall kann ein gewisser Einfluss des Orsini-Kardinals sicher nachgewiesen werden. Inwieweit er aber tatsächlich in der Lage war, frei für dasjenige Modell zu entscheiden, das ihm am meisten zusagte, bzw. für den Künstler seines Vertrauens zu stimmen, ist nicht mehr eindeutig nachzuweisen. Zumindest musste er sich mit Prospero Colonna Sciarra einig werden. Die Sätze: „Gli ultimi rapporti tra Domenico Orsini e l’artista sono quelli, documentati, per il monumento di Benedetto XIV a San Pietro (...). L’Orsini presiedette alla scelta degli artisti e la presenza di Pietro Bracci anche in veste di architetto (...) rivela in modo inequivocabile la fiducia e la stima del cardinale. Quest’opera e il precedente monumento a Benedetto XIII sono accumulati da quattro elementi: la tipologia tombale, la presenza degli Orsini e di Pietro

²³¹ AGRESTI 2011, S. 53.

²³² AGRESTI 2011.

²³³ ACR, Fondo Orsini, Serie I, b. 4I, fasc. 20, f. 2r; Transkription: AGRESTI 2010, S. 66-68.

²³⁴ Zur Person, den Ämtern Domenico Orsinis und den hier benutzten Informationen siehe besonders: COLOMBO 2013.

²³⁵ ACR, Fondo Orsini, Serie I, b. 4I, fasc. 20, f. 2r; Transkription: AGRESTI 2010, S. 66-68.

²³⁶ Zu Annibale Albani siehe besonders: SOFRI 1960.

²³⁷ ACR, Fondo Orsini, Serie I, b. 4I, fasc. 20, f. 2r; Transkription: AGRESTI 2010, S. 66-68.

²³⁸ Rom, Bibl. Casanatense, Cod. 3815, Vol. III, f. 354, 28.06.1764; Quellenangabe bei KIEVEN/PINTO 2010, S. 64/65, FN 5.

Bracci, le novità iconografiche”²³⁹ haben einen guten Klang, verdeutlichen unmissverständlich die bisher oft übersehene Innovation von Braccis Werken, sind aber in Bezug auf die Kunstpatronage der Orsini zumindest in diesem Fall übersteigert.²⁴⁰ Blickt man in der Entwurfsgeschichte des Grabmals weiter zurück, so bemerkt man, dass Bracci schon vor dem Stichtag der Modellpräsentation in die Planungen eingebunden war, anfänglich noch gemeinsam mit Paolo Posi (Kat. Nr. 67.3) auf dessen Empfehlungen hin Bracci wohl in dieses Projekt geriet.²⁴¹ Papstgrabmonumente, die im Petersdom errichtet werden sollten, wurden zudem immer durch den amtierenden Papst überwacht und die wichtigsten Dinge von ihm selbst entschieden. Im Falle des Grabmals für Benedikt XIV. Lambertini beteiligte sich der Papst Clemens XIII. Rezzonico ganz aktiv an Entscheidungen. So hat sich etwa eine Zusammenstellung von Vorschlägen mit dem Für und Wider der möglichen Aufstellungsorte, die sich ganz direkt an den Bischof von Rom wendeten, erhalten.²⁴²

Im Jahre 1754 wird der *Hl. Vinzenz von Paul*, der Ordensstifter der *Congregazione della Missione* im Petersdom aufgestellt (Kat. Nr. 51, Abb. 66). In seinem Tagebuch nennt Bracci zwei Namen, die in Bezug auf diesen Auftrag eine Rolle spielen: „(...) pattuita a sola fattura col Signore Raimondo Rerasco visitatore et il Signore Giovanni Francesco Morgani (...).“²⁴³ Keiner der beiden war eine bekannte Persönlichkeit der römischen Gesellschaft. Es handelte sich um Mitglieder des zuständigen Ordens. In den Akten der *Fabbrica di S. Pietro* befinden sich noch die Bittschreiben für die Aufstellung der Ordensgründerskulpturen.²⁴⁴ Immer ist der offizielle Vertreter des Ordens, in diesem Fall mit dem Titel *Superiore generale* für die Organisation und die Bezahlung dieser Figuren zuständig. Im Bittschreiben der *Congregazione della Missione* ist neben der Wunschsäußerung für eine Nischenlage lediglich Folgendes zu lesen: „Il Sup[er]iore Generale della Congregazione della Missione avendo a cuore di promuovere sempre più la gloria del suo santo fondatore desidera di erigergli la statua nella Basilica Vaticana.“²⁴⁵ Konkrete Namen werden nicht genannt. Sicher ist allerdings, dass es nicht Domenico Orsini war, der dieses Amt innehatte.

II.5.2 STARTHILFE – FABRIZIO PAOLUCCI DE’ CALBOLI

Der allererste Förderer von Braccis Kunst war neben seinem Vater und seinen Lehrern ein Angehöriger des Klerus. Niemand geringerer als Kardinal Fabrizio Paolucci de’ Calboli (1651–1726) aus Forlì war der Auftraggeber der ersten drei Werke in Braccis Karriere als selbstständiger Bildhauermeister (Kat. Nr. 2–4).²⁴⁶ Der Kardinal wurde durch Braccis Sieg beim *Concorso Clementino* der *Accademia di San Luca* in der Skulpturenklasse auf den jungen Künstler aufmerksam (Kat. Nr. 1, Abb. 4–4b).²⁴⁷ Zudem waren seine Reverenzen vorteilhaft, hatte er doch bei Giuseppe Bartolomeo Chiari Zeichnen und bei dem

²³⁹ AGRESTI 2010, S. 59.

²⁴⁰ Die Stärken dieses Aufsatzes liegen weniger in der Auswertung der Quellen als vielmehr in den treffend genauen Beschreibungen, den Analysen der Haltungsmotive und Vergleiche und der starken Orientierung des Autors am Objekt selbst.

²⁴¹ Mehr zur Planungsgeschichte des Monuments und den entsprechenden Zeichnungen siehe Kap. IV.6.1.

²⁴² AFP, Arm. 16, A, 170, Decretae Resolution Sac. Congr. RFS Petri, 9.05.1765, ab 61v: Informazione data da Mons. Economo alla Santità di N.S. PP. Clemente XIII. sopra la scelta del sito per collocarvi il Deposito della S. M. di Benedetto XIV.

²⁴³ Braccis Diario, Nr. 30, 1754; GRADARA 1920, S. 107.

²⁴⁴ Arm. 50, B, 18, f. 126–165, Domande fatte per porre in S. Pietro le Statue dei Santi: 2. Jan. 1753: Vincenzo dei Paoli, Giuseppe Calasanzio, Girolamo Emiliani, Teresa di Avila und Norberto. Le domande vengono indirizzate dai rispettivi generali al Papa Benedetto XIV.

²⁴⁵ Arm. 50, B, 18, f. 126–165, Dok. Nr. 126 (o.S.).

²⁴⁶ Diese drei Arbeiten waren: die Stuckengel für die Kirche SS. Giovanni e Paolo al Celio, die Marmorbüste von Kardinal Fabrizio Paolucci selbst die Marmorbüste von Innozenz XII. Pignatelli.

²⁴⁷ Dies vermutete schon Kurt DOMARUS in seiner Bracci-Monografie: DOMARUS 1915, S. 10. Ein Dokument, das den Auftrag belegt oder genauere Angaben darüber gibt, ist leider bisher nicht gefunden worden. Keine Informationen im ASR unter den einzelnen Kirchen, Misc. oder Familien.

stadtbekanntem Camillo Rusconi Bildhauerei gelernt.²⁴⁸ Die Aufträge für die ersten Arbeiten Braccis erfolgten im Kontext der von Kardinal Fabrizio Paolucci geförderten Restaurierungs- und Umbaumaßnahmen in der ihm als Titularkirche zugewiesenen *Chiesa di SS. Giovanni e Paolo al Celio*.²⁴⁹ Zu den Stuckengeln, die die Apsiskalotte schmücken, hat sich bisher noch keine schriftliche Dokumentation in Rechnungsbüchern oder ähnlichem finden lassen, doch aufgrund der Zuständigkeit des ihm wohlgesonnenen Kardinals, in Verbindung mit den stilistischen Übereinstimmungen mit anderen Werken Braccis und der Nennung in Titis Romguide²⁵⁰ können sie Bracci relativ sicher zugeschrieben werden (Kat. Nr. 4). Damit offenbar zufrieden, bestellte Paolucci im Folgenden zwei Marmorbüsten für die Aufstellung in der Kirche, zur Memorisierung seiner eigenen Person und des Papstes Innozenz XI., derjenigen Individuen also, die auch im Porträt dargestellt waren (Kat. Nr. 2 und 3).

Nach seinem Tod am 12. Juni 1726 wurde Bracci von einem anderen Familienmitglied beauftragt, nun auch das Grabmal seines ersten Gönners zu planen und auszuführen (Kat. Nr. 5, Abb. 7). Soweit wir wissen, war Fabrizio Paolucci der einzige Kardinal, für den Bracci sowohl zu Lebzeiten gearbeitet, als auch nach dessen Tod sein Grabmal ausgeführt hatte. Der Auftraggeber für das Grabmal Fabrizio Paoluccis war sein Neffe Camillo Merlini Paolucci (1692–1763), der später ebenfalls zum Kardinal erhoben werden sollte, was er aber zum Zeitpunkt der Grabmalserrichtung noch nicht war.²⁵¹ Über 40 Jahre nach seinem Onkel sollte er ein Grabmonument direkt gegenüber des seinen erhalten. Beide Monumente befinden sich noch heute im Besitz der Nachkommen.²⁵² Camillo Paolucci war ab 1724 Generalvikar der Diözese seines Onkels von Porto e Santa Rufina,²⁵³ was nicht nur für eine verwandtschaftliche, sondern auch für eine freundschaftliche Bindung zwischen den beiden Männern spricht. Zudem arbeiteten die Kirchenmänner in eben jenen Jahren eng zusammen, in denen Fabrizio die Aufträge an Bracci vergab. Camillo hatte ihn damals also schon persönlich kennen und sein Talent zu schätzen gelernt.

Weder Innico Caracciolo noch Giuseppe Renato Imperiali oder Carlo Leopoldo Calcagnini, für die Bracci ebenfalls an deren Grabmalen beteiligt war, hatten ihn für bekannte Arbeiten engagiert.²⁵⁴ Zumindest was das letztgenannte Monument angeht, gibt es eine Verbindung zum früheren Grabmonument: Die Adelsfamilien der Calcagnini und der Paolucci waren Nachbarn, da die Calcagnini aus Modena, die Paolucci aus Forlì stammten. Sowohl Kardinal Camillo Paolucci, als auch der Auftraggeber für das Calcagnini-Monument Marchese Teofilo Calcagnini, waren Mitglieder in der römischen *Accademia dell’Arcadia*.²⁵⁵ Im Rahmen dieser Vereinigung erschien zu Ehren des Ersteren ein kleiner, im Jahre 1747 verlegter Band mit Gedichten, die seine Person rühmten und sein Andenken bewahren sollten; einer der Autoren mit poetischen Allüren war niemand anderes als Teofilo selbst.²⁵⁶ In ihrer Rolle als Hirten der *Arcadia* waren sie nicht nur miteinander verbunden, sondern waren auch *Compastori* Braccis. Im von dem Notar Scipione Frocchini aufgesetzten Vertrag zwischen dem

²⁴⁸ Zu Braccis Ausbildung siehe Kap. II.2.

²⁴⁹ KIEVEN/PINTO 2001, S.13/14.

²⁵⁰ TITI 1763, S. 77; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 377, S. 103.

²⁵¹ RUGGERO 2004, Kat. Nr. 32, S. 455.

²⁵² PAOLUCCI DE’ CALBOLI GINNASI 1925, S. 95.

²⁵³ WEBER 2007, S. 445-447.

²⁵⁴ Kleinere Arbeiten können vor der Sichtung wirklich aller Inventare, Kostenaufstellungen, Briefe und Testamente sowohl des betreffenden Kardinals als auch seiner Angehörigen und Notare nicht ausgeschlossen werden, wie uns der Fall der bis jetzt unveröffentlichten Arbeiten für den Marchese Giuseppe Rondanini zeigen. Solche Untersuchung war im Rahmen dieser Dissertation leider nicht möglich.

²⁵⁵ Z.B. TRIA 1751.

²⁵⁶ „Privo d’ogni natio vigor primiero, / Il magnanimo Eroe stanco giacca, / E per le vie dell’immortal Sentiero, / L’Anima grande i vanni ormai battea. / Turba in dimesso avolta abito nero, / Delle virtù più belle egra piangea, / Che già per mano del destin severo, / Il colpo inevitabile attendea. / Quando a sciugar dell’ornato stuolo, / Sul mesto ciglio il suo ben giusto pianto, / Voce s’udio dall’altro Polo. / Lo serbi il Cielo a miglior opre, e in tanto, / Fugio la morte disperata à volo, / Che li sedea coll’arco teso à canto.“, POESIE 1747, S. XXXIII.

Marchese Teofilo Calcagnini und Pietro Bracci, der die Modalitäten für die Ausführung des Grabmals für Carlo Leopoldo Calcagnini festhielt, taucht auch Kardinal Camillo Merlini Paolucci in nicht unwesentlicher Rolle auf: „(...) Ill[ustrissi]mo e Rev[erendissi]mo Sig[nore] M[arche]se Teofilo Calcagnini erede testamentario della sud[etta] chiara memoria di lui zio paterno da una parte, ed il Sig[no]r Pietro Bracci scultore dall'altra parte sono venuti alla seguente convinzione giusta le determinazioni fatte dall'Em[inentissi]mo e Rev[erendissi]mo Sig[no]r Card[ina]le Paolucci, che ne ha trattato l'affare, cioè, che il sud[etto] Sig[no]r Bracci scultore si obbliga come sopra nella più ampia forma della R[everendissima] C[amera] A[postolica] di fare a tutte sue spese il deposito della chiara memoria dell'Em[inentissi]mo Sig[no]r Card[ina]le Calcagnini (...).“²⁵⁷

II.5.3 GELDGEBER – QUERINI UND FINI IM KONTEXT DES GRABMALS FÜR BENEDIKT XIII.

Im Fall der Stiftung und Errichtung des Grabmals für Benedikt XIII. Orsini in der *Cappella di S. Domenico* in S. Maria sopra Minerva haben wir das große Glück, dass sich unter anderem im *Archivio Orsini* des *Archivio Capitolino* in Rom ein Dokument erhalten hat, das uns einige nützliche Informationen über die am Grabmal beteiligten Personen liefert. Das Dokument trägt den Titel *Copia delle notizie riguardante la traslazione del corpo del Servo di Dio Papa Benedetto XIII. fatta dalla Cappella della Maddalena à quella del Patriarca S. Domenico nella Chiesa della Minerva in Roma li 22 Febbraro 1739* und beschreibt die Translation des Leichnams des Papstes von einem provisorischen Grabmal, hin zu seinem letzten, endgültigen Bestimmungsort in der von ihm bevorzugten Kapelle.²⁵⁸ Dem Auftraggeber des Schreibens, bei welchem es sich möglicherweise um den Kardinal Domenico Orsini d'Aragona handelte,²⁵⁹ ging es darum, ganz penibel alle wichtigen Namen und Verhältnisse, sowohl in Bezug auf das Zeremoniell, als auch auf das Kunstwerk, auflisten zu lassen und damit zu propagieren. Nachdem die Zuwendungen Alessandro Albanis erklärt wurden, erfahren wir, dass Kardinal Angelo Maria Querini (1680–1755), oder Quirini, wie er im Text genannt wird, die Statue des Papstes (Kat. Nr. 17, Abb. 31) stiftete: „per mostrarsi grato a chi l'avea promosso alla Sacra Porpora.“²⁶⁰ Kardinal Querini, der mit dem Vornamen Gerolamo in Venedig geboren wurde und später den Ordensnamen Angelo Maria trug, war ein Benediktiner und wurde 1726 von Papst Benedikt XIII. ins Kardinalskollegium aufgenommen.²⁶¹ Im Jahr 1739 und davor, scheint ihm Bracci kein persönlich verbundener Künstler zu sein, die Wahl des Bildhauers wird daher wohl eher von höheren Positionen aus erwünscht gewesen sein. Kurz darauf ergibt sich allerdings eine Verbindung, die bisher noch nicht gesehen wurde: Seit 1727 war Angelo Maria Querini Titular der Kirche S. Agostino in Campo Marzio, in der Kirche, in der, nur wenige Jahre nach der Enthüllung des genannten Papstmonuments, das Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali entstand, ausgeführt von Paolo Posi und Pietro Bracci (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46). Da der Auftrag nicht direkt von der Kirche oder dem Orden kam, lag die Hauptentscheidung nicht bei Querini, sie musste allerdings von ihm abgesegnet werden. Was er jedoch beeinflussen konnte – und es auch tat – war die Verbreitung des Ruhmes der Statue Benedikts XIII.: Er gab bei Rocco Pozzi einen qualitativ hochwertigen Kupferstich in Auftrag, auf dem anstelle des gesamten Grabmals nur die Ehrenstatue des Papstes in eine Nische gestellt zu sehen ist. Auf der

²⁵⁷ ASM, Fondo Calcagnini, b. 140, Anlage AA, Nr. 33, 04.II.1746.

²⁵⁸ ACR, Fondo Orsini, Serie I, b. 4I, fasc. 20, f. 2r; Zitiert nach dem Original; mit hin und wieder auftretenden Abweichungen vom Original auch publiziert in: AGRESTI 2010, S. 66-68.

²⁵⁹ Diese Vermutung wird darauf zurückgeführt, dass sich zumindest diese Kopie lange im Besitz der Familie Orsini befand und er einen Grund hatte, die Zeremonie und das Grabmal mit den ganzen bekannten Namen und Ämtern gespickt aus Memoriagründen beschreiben und festhalten zu lassen.

²⁶⁰ ACR, Fondo Orsini, Serie I, b. 4I, fasc. 20, f. 6v; Zitiert nach dem Original.

²⁶¹ Zur Person, aber vor allem zur Ämterlaufbahn von Kardinal Querini siehe u.a. MADEY 1999.

Inchriftentafel nennt sich der Kardinal eher unbescheiden als Stifter dieser Marmorskulptur (Kat. Nr. 17.1, Abb. 32).

Weiter geht es in der Beschreibung mit der Stiftung der zweiten Skulptur, die an diesem Papstgrabmal aus Braccis Hand stammt, die Personifikation der Religion (Kat. Nr. 18, Abb. 33): „Li E[minentissimi]mo Sig[no]r Cardinale Fini per avere riconosciuti tutti i suoi avanzamenti dal medesimo Pontefice, quello oziano del cardinalato, fece fare a sue spese l'altra statua a mano destra rappresentante la Religione, opera pur questa del celebre S[igno]r Pietro Bracci Scultore.“²⁶² Kardinal Francesco Antonio Fini (1669–1743) gab folglich die Zahlungsanweisung für die Produktion der linken, dem Altar nächstehende Tugend an besagtem Grabmonument. Es gab wohl wenige Kardinäle, die dem verstorbenen Papst Benedikt XIII. so viel schuldig waren, wie dieser. Seit seinem neunten Lebensjahr wurde er von Pietro Francesco Orsini, mit dem Ordensnamen Vincenzo Maria, gefördert und überhaupt erst zur geistlichen Laufbahn gebracht.²⁶³ Eine Verbindung zu Bracci bzw. zu seinen Werken ist bisher für keinen anderen Kontext belegt. Bis auf das gestiftete Geld, dürfte dieser Kardinal kaum Einfluss auf sonstige, wie auch immer geartete Entscheidungen gehabt haben. Tatsächlich hatte er sich ja auch ab ca. 1730, nach dem Pontifikat Benedikts XIII. und den Machenschaften Kardinal Niccolò Coscias (1681–1755), nach Neapel zurückgezogen.²⁶⁴

II.5.4 AKTIVER FÖRDERER – DIE PATRONAGE GIUSEPPE SPINELLIS

Kardinal Giuseppe Spinelli (1694–1763) war Erzbischof von Neapel und in dieser Funktion für den Zustand der Kathedrale des Hl. Januarius zuständig – und dieser war seit dem letzten großen Erdbeben von 1732 nicht der Beste.²⁶⁵ Doch seine Eingaben beim Papst in Rom bzw. bei der ihm unterstellten *Fabbrica di San Pietro* hatten Erfolg: Im Jahr 1739 konnte er endlich beginnen, die Zerstörungen an der Kathedrale zu beseitigen und die Hauptapsis vollständig zu erneuern.²⁶⁶ In den Akten der *Fabbrica* ist dazu folgendes festgehalten: „Alla lista generale del presente anno scudi 21 mille moneta in oro alla Chiesa Metropolitana di Napoli a tenere del Chirografo (...) di nostro Signore Papa Clemente XII in data 31. agosto 1739 ad effetto d'impiegarli per il resartimento della med[esi]ma chiesa specialmente della parte superiore della tribuna, altar maggiore e della confessione ove riposa il corpo del glorioso Martire S[an] Gennaro notabilmente danneggiata dalle scosse del tremoto, con dichiarag.e da pagarsi nel termine di tre anni dalla data del detto Chirog[raf]o alla rag[ion]e di scudi 7000 l'anno, e la p[ri]ma paga farla sotto detto anno, e così seguitare nelli prossimi due anni, e per pagamento fallo a fav[or]e dell'Em[inentissim]o e Rev[erendissim]o Sig[no]r Card[ina]le Giuseppe Spinelli Arciv[escov]o di detta chiesa Metropolitana (...).“²⁶⁷ Als Architekten wählte er Paolo Posi aus, die Anfertigung des skulpturalen Schmucks wurde Pietro Bracci übertragen (Kat. Nr. 27, Abb. 43).²⁶⁸ In Bezug auf Bracci ist diese Situation wieder schwer zu beurteilen, doch hätte Bracci nicht den Zuschlag bekommen, wenn nicht auch der zuständige Erzbischof von den Qualitäten des Bildhauers überzeugt gewesen wäre.

Etwa zwei Jahre nach der Apsisneugestaltung der neapolitanischen Kathedrale errichtet Paolo Posi das Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali in der Kirche S. Agostino. Die Gestaltung und die Ausführung der Skulpturen übernahm auch hier wieder Pietro Bracci (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46). In

²⁶² ACR, Fondo Orsini, Serie I, b. 41, fasc. 20, f. 6v; Zitiert nach dem Original.

²⁶³ AJELLO 1997.

²⁶⁴ AJELLO 1997.

²⁶⁵ JORIO/RECANATESI 2013, S. 30.

²⁶⁶ Siehe besonders STRAZZULLO 1957; STRAZZULLO 1959.

²⁶⁷ AFP, Arm. 27, D. 412, 12.10.1739, f. 551.

²⁶⁸ ASL, Libro dei Decreti, Reg. 50, f. 159r-161v, 10.05.1750.

Auftrag gegeben wurde das Grabmal zwar von dem nicht dem Klerus angehörenden, amtierenden *Principe di Francavilla Fontana*, doch der Testamentsvollstrecker war kein anderer als Kardinal Spinelli. Giuseppe Spinellis Bruder hatte eine Nichte Giuseppe Renato Imperialis geheiratet²⁶⁹ – der Einfluss war demnach nicht nur freundschaftlich, sondern auch familiär bedingt. Der Zufall wäre zu groß, hätte nicht auch hier Giuseppe Spinelli zumindest Fürsprache zu Gunsten der beiden Künstler eingelegt.

Mit seinem Wunsch, eine Statue des *Hl. Norbert*, des Gründers der Prämonstratenser, in einer der großen Nischen im Langhaus des Petersdoms aufstellen lassen zu dürfen, stieß der belgische Kardinal Nicholas-Paul Meyers, der *Procureur-général de l'Ordre de Prémontré* auf erhebliche Probleme von mehreren Seiten und massivste Widerstände (Kat. Nr. 69, Abb. 79). In seiner Verzweiflung suchte Meyers Rat bei dem befreundeten italienischen Kardinal, Giuseppe Spinelli, der ihm riet, einen neuen, am besten einen italienischen Bildhauer auszuwählen. Es sollte eine *persona grata* sein, die dem Papst entgegenkäme und durch seine zahlreichen, schon ausgeführten Arbeiten in Rom Ansehen genösse.²⁷⁰ Er nannte auch einen Namen: Spinelli riet zu einem Bildhauer, mit dem er im Rahmen der oben aufgeführten Aufträge selbst schon gute Erfahrungen sammeln konnte: Pietro Bracci.²⁷¹ In seinen Aufzeichnungen erinnert sich Meyers folgendermaßen: „In his circumstantiis, recurri ad Romum D. Cardinalem Spinelli, qui mihi dixit nullum amplius superesse remedium, quam assumere statuarium ipsi Pontifici gratum et charum, nempe Petrum Bracci, qui fecit Mausolea Reginae Sueviae et Angliae, Summi Pontificis Benedicti XIV et duas fondatorum statuas in Ecclesia Sti Petri et principaliores statuas Fontis Trivii etc.“²⁷² Obwohl die Wahl darauf wieder umgeworfen wurde und die entgültige, doch auf Bracci gefallene Wahl, nicht von Spinelli beeinflusst war, zeigt uns diese kurze Episode doch, dass Bracci den Kardinal mit seinen bisher erbrachten Leistungen soweit beeindruckt und zufrieden gestellt hatte, dass er sich letztlich aktiv für diesen einsetzte.

II.5.5 BEZIEHUNGSVERFLECHTUNGEN – CARACCIOLO UND IMPERIALI

Die Errichtung des Grabmals für Kardinal Innico Caracciolo in der Kathedrale von Aversa erfolgte zwischen 1736 und 1738. Der gestalterische Oberbefehl lag beim alternden Meister Filippo Barigioni unter Mithilfe seines Schülers Paolo Posi. Die Skulpturen waren wieder von Braccis Hand (Kat. Nr. 22 und 23, Abb. 29).

Auftraggeber war auch in diesem Fall ein Neffe des Verstorbenen: Martino Innico Caracciolo.²⁷³ Dieser Geistliche hatte zwar die Priester- nie aber die Kardinalswürde empfangen und musste so noch viel mehr Wert auf die gelungene Memorialbildung der Familie, vor allem aber deren hoher Würdeträger gelegt haben. Diesen Auftrag bekam Bracci über den entwerfenden Architekten Filippo Barigioni. Verbindungen der Familie Caracciolo zu Bracci gab es zuvor keine. Doch mit diesem Auftrag wurde eine regelrechte Lawine losgetreten. Tatsächlich waren die Imperiali und die Caracciolo Herren nebeneinander gelegener Fürstentümer: Francavilla Fontana und Martina Franca in Apulien. Zudem hatte der Bruder Kardinal Innico Caracciolos die Schwester Giuseppe Renato Imperialis geheiratet.²⁷⁴ Die beiden Adelsfamilien waren sich somit nicht nur territorial nahe, sondern auch in familiäre Bande

²⁶⁹ RUGGERO 2004, S. 114.

²⁷⁰ LAMY 1940, S. 118 und Erinnerungen, S. 6, LAMY 1940, S. 139.

²⁷¹ „Cum sub hoc tempore aliquarum circariarum Vicarii Generales suam quotam pro statua mitterent, amplexus consilium Emi Cardinalis Spinelli, replivi a D. Francisco Janssens et assumpsi Petrum Bracci in statuarium, a Sua Sanctitate 3. Octobris 1762 approbatum.“, Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

²⁷² Erinnerungen, S. 6, LAMY 1940, S. 139.

²⁷³ Siehe Inschrift. Transkribiert in Kat. Nr. 22/23.

²⁷⁴ RUGGERO 2004, S. 114.

verstrickt. Giuseppe Renato Imperialis Nichte war die Ehefrau von Giuseppe Spinellis Bruder. Diese drei Mäzene Braccis empfahlen offensichtlich ihren Bildhauer von einem Projekt zum nächsten und von einem Verwandten zum anderen.

Zwischen 1741 und 1745 entstand das Grabmal für Giuseppe Renato Imperiali nach dem Entwurf Paolo Posis mit Skulpturenschmuck Braccis (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46). Auftraggeber war der Neffe des Verstorbenen, Michele Imperiali (1719–1782), Fürst von Francavilla Fontana. In der von ihm in Auftrag gegebenen, ungewöhnlich langen Inschrift nennt er sich ebenfalls schlicht „MICHAEL IMPERIALIS PRINCEPS FRANCAVILLÆ“. In den Geschichtsbüchern der Stadt finden sie dagegen Worte des Lobes: „Raggiunto Michele l'età di diciotto anni, ne ebbe l'investitura, e giovane esperto, intelligente e colto, versato nella legislazione civile e chiesastica, laureato in *utroque jure*, contendeva con i più dotti giuristi del suo tempo e fu da stimato, ma molto più temuto.“²⁷⁵

Kardinal Giuseppe Spinelli wurde zum offiziellen Testamentsvollstrecker Giuseppe Renato Imperialis eingesetzt, und auch Monsignore Martino Innico Caracciolo war in die Frage um den passenden Aufstellungsort des Grabmals involviert.²⁷⁶ Die Anordnung für die Aufstellung lässt sich heute im *Archivio di Stato* di Roma einsehen und liest sich folgendermaßen: „Fu proposto da me Fra Innocenzo M[ari]a Rocco Priore d questo Venerato Convento di S. Ago[sti]no di Roma a p[re]s[enti] capitolarmente congregati, come d'avendosi nella nostra chiesa far il deposito che fu E[minentissi]mo Imperilai già Protet[to]re dell'Ordine; ed essendosi trattato col E[minentissi]mo Sig[nore] Card[inale] Spinelli, ed Ecc[elentissi]mo Monsig[nore] Caraccioli, e con i p[ro]p[ri] di q[uest]o convento circa il sito di esso deposito, si è convenuto di farlo nella facciata laterale del cappellone di S. Agostino; ed appunto ove è la porta che conduce in sagristia; q[ues]ta deve restare, e la capella intitolata al presepio, q[ues]ta deve essere levata per rendere d[etto] deposito più magnifico, secondo il disegno già presentato.“²⁷⁷ Offensichtlich begnügte sich der *Principe di Martina* Michele Imperiali damit, die Zahlungen zu leisten und sich auf der Inschrift als Wohltäter feiern zu lassen. Die Entscheidungen vor Ort trafen die anderen beiden. Für Bracci ist es bezeichnend, dass er kaum ein Werk fertigte, das nicht in irgendeiner Weise mit der Kirche zusammenhing, und damit ein Geistlicher hinter dem Gesamtplan stand. Das Grabmonument Innico Caracciolos, des Kardinals mit der Titularkirche in Aversa, war somit eine Art Ausgangspunkt für die Aufträge in welchen diese Familien involviert waren, wie das Imperiali-Grabmal (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46) und die *Assunta* in Neapel (Kat. Nr. 27, Abb. 43), alles Großprojekte mit hohem Prestigegewinn für den Bildhauer und den mit ihm zusammenarbeitenden jungen Architekten Paolo Posi.

II.5.6 ALESSANDRO UND ANNIBALE ALBANI

Die Gebrüder Annibale und Alessandro Albani gehörten auch nach dem Tod ihres Onkels Papst Clemens XI., d.h. nach ihrem „Familienpontifikat“, kirchen- und kulturpolitisch zu den wichtigsten Kardinälen und Kunstförderern der ersten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts in Rom.²⁷⁸ Der bekanntere von beiden ist der jüngere Bruder Alessandro Albani (1692–1779). Sein Ruhm rührte vor allem von seiner Kennerschaft beim Sammeln von Antiken und seine Leidenschaft in der Kunstpatronage her.²⁷⁹ Er war ein Mann, der die Qualitäten von Menschen erkannte und so unter

²⁷⁵ COCO 1988, S. 90.

²⁷⁶ RUGGERO 2004, Kat. Nr. 25, S. 429.

²⁷⁷ ASR, Arch. Congreg. Agostiniani, b. 8, f. 228v; Transkription bei RUGGERO 2004, S. 429.

²⁷⁸ Siehe besonders DEBENEDETTI 2010; LEWIS 1960; SOFRI 1960.

²⁷⁹ Siehe besonders Bol, Peter C.: Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke II [Schriften des Liebieghauses], Berlin, 1990, S. 300-306; DEBENEDETTI 2010; HESKIA 2007; LEWIS 1960; MORCELLI 1869.

anderem das noch viel zu wenig bearbeitete Universalgenie Carlo Marchionni als Architekten seiner neuen, aus dem Boden gestampften Villa an der Porta Salaria anheuerte, Johann Joachim Winckelmann als Bibliothekar und Berater für seine Sammlungen einstellte und in späteren Jahren zu den größten Mäzenen und Bewunderern Bartolomeo Cavaceppis gehörte. Bisher galt er als Förderer Braccis,²⁸⁰ was bei näherer Betrachtung etwas differenzierter gesehen werden muss, wenn es, zumindest in der früheren Zeit, auch nicht völlig falsch ist. Der erste Auftrag, der von Alessandro Albani an Bracci erging, ist die Restaurierung des sogenannten *Antino Capitolino* (Kat. Nr. 14). Da diese Restaurierung allerdings im Zuge des Verkaufs einer ganzen Reihe von Exponaten aus dieser Sammlung an Papst Clemens XII. für die neuen Kapitolinischen Museen geschah, ist eine Einmischung des Papstes oder seiner Sachverständigen wahrscheinlich.²⁸¹ Und auch das hätte noch wenig Einfluss auf die Wahl Braccis, denn der Auftrag ging offiziell nicht an ihn, sondern an den bekannten Antikenrestaurator Napolini,²⁸² der dann, vermutlich wegen der Menge der zu bewältigenden Arbeit, einige Skulpturen fremdvergab. Zudem lässt die Formulierung im *Diario*-Eintrag zu dieser Aufgabe: „Ristauro del celebre Antino del Em[inentissim]o Cardinale Alessandro Albani posto in Campidoglio“²⁸³ darauf schließen, dass die Antike schon einmal im Museum aufgestellt war und von dort aus wieder weggebracht wurde, um sie überarbeiten zu lassen. Alessandro Albani hatte trotzdem Anteil an dieser Wahl, aber wenn dies zutrifft, dann nicht ganz alleine.

Im selben Jahr entstanden die von ihm ausgeführten Skulpturen für das Grabmal Benedikts XIII. Orsini (Kat. Nr. 17 und 18, Abb. 29). Die Führung bei der Organisation, Finanzierung und Planung des Grabmals hatte Kardinal Alessandro Albani, „il quale invero addimostrò segni grandissimi di gratitudine verso un tanto Pontefice da cui avea ricevuto sommi benefizii.“²⁸⁴ In den vorangestellten Abschnitten wurde jedoch schon aufgezeigt, dass Alessandro Albani auch in diesem Fall nicht gänzlich frei über die Wahl der engagierten Bildhauer entscheiden konnte. Ein Veto gegen Bracci hat er nicht eingelegt und seine Berufung akzeptiert, wenn nicht sogar gewünscht, womit er ihn zumindest passiv förderte.

Die nächste Arbeit Braccis, für die besagter Kardinal, soweit wir wissen, irgendeine Rolle gespielt hat, war eine weitere Restaurierungsarbeit, acht Jahre später. 1742 überarbeitete Bracci einen *Apollo* in der Sammlung der Villa Albani an der Porta Salaria (Kat. Nr. 33). In diesem Fall kommt wirklich niemand anderes als Alessandro persönlich für die Auftragsvergabe in Frage. Allerdings, das muss hier auch eingeräumt werden, handelt es sich nicht gerade um ein großes oder prestigeträchtiges Vorhaben. Ein erster direkter Auftrag an den schon stadtbekanntesten Bildhauer, um ihn und seine Leistung einmal unter die Lupe nehmen zu können?

Der bisher immer im Hintergrund gebliebene Annibale (1682–1751), Alessandros zehn Jahre älterer Bruder,²⁸⁵ ist es jedoch, der Bracci über Jahre hinweg unterstützte, ohne, dass er dies zu sehr an die Öffentlichkeit hätte dringen lassen. Seiner Diskretion war es verschuldet, dass seine eigentliche Rolle für die Bildhauerei des 18. Jahrhunderts durch die Förderung Braccis bisher übersehen wurde und hier zum ersten Mal in dieser Breite dargelegt wird.

Annibale Albani wurde am 15. August 1682 in Urbino geboren und nach seinen Studien am *Collegio Romano* bei den Jesuiten im Jahre 1711 zum Kardinal und am 18. Januar 1712 zum Erzbischof des

²⁸⁰ Unter anderem weist Alessandro Agresti richtigerweise auch einige Aufträge hin, die mit dem Kardinal oder seiner Sammlung zu tun haben: AGRESTI 2010.

²⁸¹ FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 14.

²⁸² Zu Bracci und seinen Antikenrestaurierungen siehe Kap. III.5.

²⁸³ Braccis *Diario*, Nr. 10, 1734; GRADARA 1920, S. 99.

²⁸⁴ ACR, Fondo Orsini, Serie I, b. 41, fasc. 20, f. 3r; mit hin und wieder auftretenden Abweichungen vom Original publiziert in: AGRESTI 2010, S. 66-68.

²⁸⁵ Zur Person und dem Werdegang von Kardinal Annibale Albani siehe besonders: SOFRI 1960.

Petersdoms erhoben.²⁸⁶ Der gemeinsame Hintergrund einer intellektuellen Ausbildung bei den Jesuiten wird die Verbindung zwischen Bracci und dem Kardinal zusätzlich gefördert haben. Annibale Albani wurde nach seinem Tode 1751 in der *Cappella di San Clemente* im Petersdom beigesetzt und nach 1777 in die Grotten des Vatikans gebracht.²⁸⁷ Seine Titularkirche war anfangs S. Eustacchio, die Kirche, in der Pietro Bracci später begraben werden sollte, jedoch lange nach dem Tod des Kardinals.²⁸⁸ Annibale Albani und der Kardinal Fabrizio Paolucci kannten sich gut. Im Konklave, das 1721 auf den Tod seines Onkels Papst Clemens XI. folgte, machte er sich stark für eine schnelle Wahl des ehemaligen Staatssekretärs Fabrizio Paolucci.²⁸⁹ Die Wahl wurde zwar durch das Veto des österreichischen Vertreters Kardinal Michael Friedrich von Althann (1680–1734)²⁹⁰ verhindert, doch seinen Einsatz hatte ein Band zwischen diesen beiden Kirchenmännern gespannt. Annibale Albani war spätestens dadurch auf die ersten öffentlichen Arbeiten Braccis, nicht nur indirekt durch Mund-zu-Mund-Propaganda oder Blätter wie das *Diario ordinario di Chracas*, sondern durch den Auftraggeber selbst, auf den Bildhauer aufmerksam geworden. Er war in der Situation gewesen, die Entstehung der Werke ganz aus der Nähe mitverfolgen zu können. Danach konnte er Braccis Restaurierungen für die Exponate in bzw. aus der Sammlung seines Bruders und die Berührungspunkte zwischen ihnen beobachten. Was er sah, musste ihn nachhaltig beeindruckt haben.

Der erste, sicher dokumentierte Auftrag, der von Annibale Albani an Bracci gerichtet war, hat seine Ursprünge u.a. in der Zeit des Kardinals als Nuntius in Deutschland und seinem Aufenthalt 1710 in Dresden, wo er unter anderem den sächsischen Thronfolger Friedrich August, den späteren August III. von Polen, kennenlernen durfte.²⁹¹ Als der Sohn des Letzteren, Friedrich Christian, Kurprinz von Sachsen, im Jahr 1738 auf seiner Italienreise nach Rom kam, residierte er fast ein ganzes Jahr im *Palazzo Albani alle quattro Fontane*, als Gast der beiden Albani-Brüder.²⁹² Wiebke Fastenrath Vinattieri stellt in ihrem Artikel über die Italienreise des Kurprinzen richtig fest, was sie auch im davor eingefügten, in deutscher Sprache verfassten Abstract treffend formuliert: „Friedrich Christian wird durch die Fürsorge der Kardinäle Alessandro und Annibale Albani mit der intellektuellen Elite und mit den namhaftesten in Rom wirkenden Künstlern (...) bekannt beziehungsweise vertraut gemacht.“²⁹³ Beide Albani-Kardinäle bemühten sich während seines Aufenthalts um den Gast, doch nur einer von beiden gab, kurz nach seiner Ankunft eine Büste von ihm in Auftrag. Der Künstler, der dieses Porträt anfertigen sollte, war Pietro Bracc – sein Auftraggeber niemand anderes als Kardinal Annibale Albani (Kat. Nr. 24).²⁹⁴ In einem seiner wöchentlichen Berichte an August III. nennt Joseph Anton Gabaleon von Wackerbath-Salmour diesen nicht explizit beim Namen, sondern wählt die in den nicht-römischen Adelskreisen vermutlich aussagekräftigere Bezeichnung *Kardinal von S. Clemente*.²⁹⁵

Der Kardinal scheint vom Ergebnis der Modellsitzungen beeindruckt gewesen zu sein, denn ein Jahr später machte er sich, diesmal dezent im Hintergrund, bei einem sehr viel größeren Projekt für Pietro Bracci stark. Im Jahre 1739 beginnen im Petersdom die Arbeiten am Grabmal für die Exil-Königin Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25 und 26, Abb. 40). Der Exilhof der Stuarts wurde von Beginn

²⁸⁶ Studium der Philosophie und der Theologie, worauf weitere Studien im Fach Jura folgen; SOFRI 1960. Ebenda auch die folgenden Informationen zum Kardinal, sofern nicht anders ausgezeichnet; zur Ernennung zum Erzbischof: AFP, Arm. 29, C, 622, f. 288.

²⁸⁷ AFP, Arm. 27, D, 412, f. 626; Arm. 27, E, 426, f. 143 und Arm. 27, E, 437, f. 166.

²⁸⁸ SOFRI 1960.

²⁸⁹ SOFRI 1960.

²⁹⁰ Zur Person und Werdegang von Kardinal Michael Friedrich von Althann siehe besonders: Bahlke, Joachim: Ungarisches Eposkopat und österreichische Monarchie. Von einer Partnerschaft zur Konfrontation (1686-1790), Stuttgart, 2005, S. 143-150.

²⁹¹ SOFRI 1960.

²⁹² FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 4.

²⁹³ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abstract.

²⁹⁴ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 4.

²⁹⁵ Informationen aus der von Dr. Maureen Cassidy-Geiger angefertigten und mir liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellten Transkription aus: SSHD, 10026 Geh. Kab., Loc. 768/3, Ihrer Hoheit der Königl. Chur-Printzens, Herrn Friedrichs Ruck-Reise von Neapolis nach Rom etc., Ao. 1739, vol. II, 19.01.1739.

an von Clemens XI. Albani und seinen Kardinalnepoten Alessandro und Annibale Albani unterstützt. Vor allem Annibale war eng mit dem Hof verbunden, wie auch Braccis frühester Mäzen Fabrizio Paolucci.²⁹⁶ In seinem Palazzo in seiner Heimatstadt Urbino war das Königspaar bei seiner Reise durch Mittelitalien untergekommen und der Kardinal hatte sowohl Theaterstücke für seine Gäste aufführen, als auch ein Dinner ausrichten lassen, zu dem auch der spätere August III., König von Polen, geladen war.²⁹⁷ Wieder eine Geste, die den sächsischen Hof an die Albani fesselte und zeigt, dass der spätere Aufenthalt Friedrich Christians im *Palazzo Albani* kein Zufall war. Dass auch Bracci den englischen Exil-König Jakob III. durch die Vermittlung seines Gönners Annibale Albani persönlich kennenlernen konnte, ist möglich, bisher allerdings nicht zu belegen. 1739, vier Jahre nach dem Tod Maria Clementinas, begannen die Arbeiten an ihrem gewaltigen Grabmal im Petersdom. Zu dieser Zeit war Annibale Albani *Prefetto della Congregazione della Reverenda Fabbrica di S. Pietro*²⁹⁸ und hatte so Einfluss auf die Planung der neu in der Basilika entstehenden Monumente. Die Zahlungsaufträge an Bracci für seine Arbeiten an diesem Ensemble wurden von eben jenem Kardinal bewilligt.²⁹⁹ In der ausführlichsten Empfangsbestätigung einer solchen Zahlung schreibt Bracci selbst: „Io sottoscritto scultore deputato da N[ostro] Sig[no]re Clemente XII, e dall'E[minentissi]mo Sig[no]re Card[ina]le Prefetto della Rev[eren]da Fabbrica di S. Pietro ho ricevuto in consegna dal Sig[no]re Francesco Cerroti li soprascritti due pezzi di marmo statuario su la Ripa di Roma, che devono essere portati, e posti da farsi, della Regina d'Inghilterra in S. Pietro et in fede questo di 15. Jiugno 1739. Pietro Bracci Scultore deputato come su[dett]o.“³⁰⁰ In anderen Anweisungen wird der Kardinal auch bei seiner Amtsbezeichnung mit Angabe seiner Titelkirche „Cardinale S. Clemente Prefetto“ genannt.³⁰¹ Dies könnte unter anderem der Grund sein, warum seine nicht unwichtige Rolle und intensive Anteilnahme an diesem Projekt bisher noch nicht richtig erkannt wurde. Ihm wird es auch zu verdanken sein, dass vor Beginn der Bildhauerarbeiten an diesem Grabmonument einige Arbeiten an Braccis *bottega*, vor allem die Reparatur seines Daches, vorgenommen wurden – auf Kosten der *Fabbrica di S. Pietro*.³⁰² In einem, im Archiv der *Fabbrica di S. Pietro* aufbewahrten Brief des Kardinals aus seiner Villa in Soriano vom 16. September 1742 bedankt sich dieser beim *Economo* Olivieri für die bisherige Annahme seiner Bitten und Vorschläge. Ins Postskript setzt er den Satz: „Raccomando a V[ost]ra S[ignoria] m[edes]i ma di far sodisfare Bracci, il quale dice di haver da partire per Napoli.“³⁰³ Diese Bemerkung bezog sich vermutlich auf die letzten Zahlungen für das Grabmal Maria Clementina Sobieskas, da diese tatsächlich in das Jahr 1742 fallen,³⁰⁴ oder aber für den folgenden Auftrag, der im nächsten Abschnitt besprochen werden soll. Sein Anliegen, Pietro Bracci zu unterstützen und in allen Belangen zufrieden zu stellen, ist damit schriftlich belegt.

Die Auftragsvergabe für die Neugestaltung der Hauptapsis im Dom von Neapel von Kardinal Spinelli wurde bereits besprochen und dennoch konnte bisher noch nicht alles gesagt werden (Kat. Nr. 27, Abb. 43). Die Kathedrale zu Neapel musste Mitte des 18. Jahrhunderts nach einem weiteren großen Erdbeben dringend restauriert und ausgebessert werden. Schlimm getroffen hatte es vor allem die

²⁹⁶ CORP 2011, S. 60.

²⁹⁷ CORP 2011, S. 66.

²⁹⁸ SOFRI 1960.

²⁹⁹ AFP, Arm. 27, E, 426, Registro degli Ordini della Rev. Fabbrica di S. Pietro diretti alli Signori Quarantotti Depositarii: Nr. 15, 3.07.1739, 18.01.1740, f. 39; 3.06.1740, f. 73; 13.08.1740, f. 78; 20.12. 1740, f. 79, Konk. 20.12. 1740, Nr. 112; 20.03.1741, f. 82; 22.06.1741, f. 84, Konk. Nr. 19; 25.09.1742, f. 88, Konk. 20.12. 1741, Nr. 34; 9.01.1742, f. 90, Konk. 23.03.1742, Nr. 3; 16.05.1742, Konk. 31. Juli, Nr.16; 25.09.1742, f. 97, Konk.12. 1742, Nr. 29.

³⁰⁰ AFP, Arm. 43, D, 80, fasc. 28 (o.S.).

³⁰¹ AFP, Arm. 43, D, 80, fasc. 38 (o.S.); Arm. 27, E, 426, Nr. 20, 15.05.1739; Arm. 27, E, 426, Nr. 15, 3.07.1739; Arm. 27, E, 426, 18.01.1740, f. 39.

³⁰² AFP, Arm. 43, D, 80, Giustificazioni della lista spedita li 31. Luglio 1739, fasc. 35 (o.S.).

³⁰³ AFP, Arm. 56, G, 405, Lettere 1741/42, f. 45r.

³⁰⁴ Die letzte Zahlung an Bracci von 900 Scudi, zu den schon beglichenen 3600 Scudi, erfolgt am 25. September 1742: AFP, Arm. 27, E, 426, 25.09.1742, f. 97.

Hauptapsis, die im Folgenden einer großangelegten Neuerung unterzogen wurde. Doch woher kam das Geld, das für die Finanzierung dieses Großprojekts benötigt wurde? Auch in diesem Fall helfen wieder die im Archiv der Bauhütte von Sankt Peter aufbewahrten Listen und Dokumente: Bezahlt wurden die Arbeiten nicht von Kardinal Spinelli oder der Diözese Neapel, sondern von der *Fabbrica di S. Pietro*.³⁰⁵ Die entsprechende Zahlungsanweisung mit Angabe des Zwecks über 21.000 Scudi, zu zahlen an Kardinal Spinelli innerhalb von drei Jahren, was einer jährlichen Summe von 7.000 Scudi entspricht, wurde von Annibale Albani unterschrieben.³⁰⁶ Die Vermutung, dass diese Entscheidung eine gemeinsame war – getroffen von den Kardinalen Albani und Spinelli – liegt auf der Hand. Der amtierende Papst, der auch den grundlegenden Chirographen mit dem Titel *Chirografo per il pagamento delli scudi 21 mila all'E[minentissimo]mo I[llustrissimo] Card[ina]le Spinelli per il restoro della Chiesa Metropolitana di Napoli delli 31. Ag[osto] 1739 et ordine per il med[esi]mo*³⁰⁷ aufsetzten ließ, wird die Entscheidung wegen seines eher mangelnden Engagements für nicht-florentinische Künstler, eher toleriert, als tatsächlich vorangetrieben haben. Auch die Aufstockung der am 17. April 1738 geleisteten Zahlungen von 8.787 Scudi für die Restaurierung des Hauptaltars um weitere 21.000 Scudi für den gesamten Chorbereich,³⁰⁸ waren eher nicht die Idee des Pontifex, sondern müssen zuvor als Bitten an ihn herangetragen worden sein. Und da Spinellis Patronage, wie schon gezeigt wurde, eher dem herangezogenen Architekten galt, ist eine Empfehlung durch Annibale Albani umso wahrscheinlicher.

Auch privat ging diese Beziehung in eine gewisse Tiefe, akzeptierte es der Kardinal doch, als Taufpate für den im November 1741 geborenen Sohn Braccis eingetragen zu werden.³⁰⁹ Einen Monat vor der Taufe, am 10. Oktober 1741, bestätigte der Kardinal die Annahme der Patenschaft in einem persönlichen Brief an den werdenden Vater und vermittelt seine besten Wünsche: „Sig[nore] Pietro. Dalla pronta disposizione, ch'ella ha rinovata in me in levare al sacro fonte la creatura che sarà per nascerle, potrà anche arguire la propensione, che nutrisco di potemi impiegare a favore suo in qualche altra sua acorenza; mentre senza più per ora prego Dio, che compitam[en]te la prosperi“³¹⁰ und im Postscriptum: „che sinceramente in tutte le occasioni desiderarò d'incontrare tutte le di lei soddisfazioni e convenienze.“³¹¹ Der Junge wurde überdies, neben der Reverenz an seinen Großvater, nach dem Taufpaten und großen Förderer benannt: Annibale Cesare Bracci. Doch in diesem Fall halfen weder die guten Wünsche, noch die Protektion eines angesehenen Kardinals: Annibale Cesare starb am 2. Juli 1748, drei Jahre vor seinem Taufpaten, im Alter von nur sechs Jahren, sieben Monaten und 22 Tagen.³¹²

II.5.7 DIE STATUEN CLEMENS XII.

Was der Corsini-Papst während seiner Amtszeit anfasste, das machte er richtig. Wenige Päpste nach dem goldenen 17. Jahrhundert können eine solche Liste an Bauprojekten vorweisen, wie es bei ihm der Fall ist: „I dieci anni del pontificato corsiniano (...) hanno lasciato un segno indelebile sul volto di Roma.“³¹³ Doch war er kein Freund des stillen, unauffälligen Wirkens, was einen Drang nach

³⁰⁵ AFP, Arm. 27, D. 412, 12.10.1739, f. 551.

³⁰⁶ AFP, Arm. 43, D. 80, fasc. 38 (o.S.).

³⁰⁷ AFP, Arm. 43, D. 80, fasc. 38 (o.S.).

³⁰⁸ AFP, Arm. 43, D. 80, fasc. 38 (o.S.). Die genannten Informationen sind im Text des schon zitierten Chirographen enthalten.

³⁰⁹ GRADARA 1920, App. § 5, S. 113.

³¹⁰ GRADARA 1920, App. § 6, S. 114.

³¹¹ GRADARA 1920, App. § 6, S. 114.

³¹² GRADARA 1920, App. § 5, S. 114.

³¹³ KIEVEN 2013, S. 9.

Selbstinszenierung mit sich brachte. Alleine fünf überlebensgroße Ehrenstatuen aus Bronze und Marmor wurden noch zu seinen Lebzeiten angefertigt und in verschiedenen öffentlichen Kontexten aufgestellt. Marmorstatuen von Carlo Monaldi, Agostino Cornacchini und Pietro Bracci wurden in Kontexten außerhalb Roms – in Florenz, Ancona und Ravenna – aufgestellt. Zwei sehr prominente Bronzewecke desselben Bildsujets wurden für die Stadt Rom gefertigt: diejenige für sein Grabmal in der Familienkapelle im Lateran von Giovanni Battista Maini und Braccis Statue für den *Salone Grande* auf dem Kapitol. Im Folgenden sollen Braccis Beiträge zu diesem Inszenierungsprojekt beschrieben und untersucht werden.

Besucht man heute das *Museo Nazionale di Ravenna*, so passiert man auf halbem Weg zu den Ausstellungsräumen bzw. zur Kirche S. Vitale einen *Cortile*, auf dem eine monumentale Papststatue thront – die Statue Clemens XII. von Pietro Bracci (Kat. Nr. 12, Abb. 19). Für Costanza Gradara war es gerade diese Skulptur, die sie auf Pietro Bracci aufmerksam, und die Barockkunst zu ihrem bevorzugten Gegenstand gemacht hatte: „La „prima radice“ della mia ammirazione per l'arte barocca nasce da un'opera di Pietro Bracci: della sua statua di Clemente XII. (...) È una statua piena d'impero e magnificenza (...).“³¹⁴ Wenn dies stimmt, so haben wir der Ehrenstatue in Ravenna die von Gradara angefertigte Transkription von Braccis *Diario*, einem der wichtigsten Dokumente der Bracci- und sogar der gesamten Settecentoforschung zu verdanken.

Während des Pontifikats von Clemens XII. Corsini wurden auf Befehl des Papstes einige für Ravenna und seine Einwohner wichtige Bauaufgaben durchgeführt. Unter anderem ließ er eine Brücke nahe Ravenna bauen und die zu häufigen Überschwemmungen neigenden Flüsse Ronco und Montone eindämmen, die die Stadt immer wieder bedrohten und durch deren längere Überschwemmungen Säuchen gefördert wurden.³¹⁵ Zum Dank für diese Protektion ließ das Volk von Ravenna im Jahre 1733 eine Marmorstatue zu seinen Ehren in Auftrag geben: „Continuando il regno del gran Clemente XII, i ravennati ottennero la deviazione delle loro mura dei due fiumi Ronco e Montone, i quali minacciavano l'ultimo guasto a quella chiara città. Mentre cotanta intrapresa stava per compiersi felicemente, i grati ravennati decretarono che nella pubblica piazza si levasse una statua di marmo per ricordare ai posteri la beneficenza di un tanto sovrano.“³¹⁶ Als Künstler wurde der erst 33jährige Pietro Bracci bestimmt. Dieses Werk ist seine erste monumentale Arbeit, was an einigen Stellen der Statue noch zu sehen ist. Dennoch wurde es schon zu seiner Zeit in den höchsten Tönen gelobt und besungen. Hierbei darf die politische Bedeutung, die sowohl das damit propagierte gute Verhältnis der Stadt und besonders des amtierenden Stadtverwalters zum Heiligen Stuhl, als auch das Engagement eines im Aufstreben begriffenen Bildhauers aus der Hauptstadt hatte, nicht unterschätzt werden. In einem Druck von Anton Maria Landi sind verschiedene, diese Statue und den dargestellten Papst glorifizierende Gedichte gesammelt.³¹⁷ Allerdings feierten sich die Dichter, bis zu einem gewissen Grad, in dieser Art der Lobgesänge immer auch selbst und ihre Kunst, die Sprache nach ihrem *gusto* zu beugen. Antonio Cacciamano, alias Scozziero schrieb sogar ein Sonett über diese Ehrenstatue: „Tacete, o genti, e voi tacete, o carte, / Del colosso che in Rodi alzò la fronte, / Nè più celebri Grecia l'opre conte, / Che preda fur della città di Marte. / Miri ciascun ove con ire ed onte / Del Ronco e del Monton scorreano sparte / L'onde, ch'or strette in assegnata parte / Sen vanno unite a la materna fonte. / Là sorge il gran Clemente: agli atti ai lumi / Scorga de lo scultor l'arte e l'impegno / Che esprimer seppe maestà e costumi; / Onde non so, se per maestro ingegno / Restaro uniti, e per sè stessi i fiumi / Al dolce impero d'ubidenza in segno.“³¹⁸ Große Worte also, die die Statue Braccis mit dem Koloss von Rhodos,

³¹⁴ GRADARA 1920, S. 7.

³¹⁵ BUTLER 1746, S. 344, ital. Übersetzung in COSTA 1994, S. 724.

³¹⁶ AZZARELLI 1838, S. 6. Diese Gründe werden auch in der Inschrift auf dem Sockel der Statue angegeben.

³¹⁷ LANDI 1738.

³¹⁸ AZZARELLI 1838, S. 6/7.

einem der sieben Weltwunder der Antike in Zusammenhang bringen, ohne sie natürlich direkt zu vergleichen. Braccis Name wird nicht erwähnt, was zeigt, dass es auch beim Lob der Kunstfertigkeit des Bildhauers eher um das Rühmen des Papstes geht, unter dessen Pontifikat so große und begabte Künstler lebten und arbeiteten. Wie schon im Hochbarock Künstler wie Bernini und Cafà für ihre Lebensnähe und sogar Lebendigkeit gelobt wurden,³¹⁹ so auch diese Marmorstatue Braccis. Azzarelli findet dafür folgende Worte: „L’opera fu commessa al Bracci, il quale prese al vivo con tutta la verità le sembianze del pontefice, talchè i ravignani quando la videro sedente in atto di benedire la loro città, e coperta delle pontificali vestimenta, e tutta condotta son arte finissima divulgarono che di lei cantar si poteva col Tasso: *Manca il parlar, di vivo altro non chiedi;/ Nè manca quest’ancor se agli occhi il credi.*“³²⁰ Weitere Gedichte und Reime in dieser Art wurden von den ravennatischen Mitgliedern der *Accademia dell’Arcadia* verfasst und in einem Sammelband zu Ehren des Papstes und der für ihn aufgestellten Ehrenstatue zusammen mit einem, zugegebenermaßen nicht sehr kunstfertig gestalteten Stich der Statue und einer Tafel mit der Inschrift auf der Statuenbasis, veröffentlicht.³²¹ Diese regelrechten Lobeshymnen dürfen, wie eben schon betont, nicht überbewertet werden, musste das Werk doch vom Biografen gelobt werden, um seine eigene Arbeit zu rechtfertigen und vom Poeten besungen und durch die schönsten Worte zum Leben erweckt werden, um seiner Profession zu huldigen. Doch scheint die Skulptur dennoch einen besonderen Eindruck auf die zu dieser Zeit präsenten Beobachter und die Aufstellung dieser Statue größeren Zulauf gehabt zu haben, als man zuerst meinen könnte. Von den Reisenden wurde die Statue Braccis meist lobend erwähnt.³²²

Aufgestellt war die Ehrenstatue auf der größten Piazza der Stadt, der heutigen Piazza del Popolo. Sie wurde dort zusammen mit der Statue Alexanders VII.³²³ gezeigt: Wie in der *Sala degli Orazi e Curiazi* im Konservatorenpalast und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auch im *Grande Salone* des *Palazzo Nuovo* auf dem Kapitol, standen sich zwei Päpste an beiden Enden der Piazza gegenüber. Zwei Förderer der Stadt wurden einander beinahe ebenbüdig präsentiert und geehrt. Beinahe deswegen, weil die Statue des älteren Papstes, zumindest gegen Ende des 18. Jahrhunderts, bis an die den Platz säumenden Fassade der *Fabbrica dell’Orologgio* gerückt war,³²⁴ wohingegen Braccis Clemens XII. unmittelbar auf der Westhälfte in der Nähe der noch heute präsenten venezianischen Säulen stand.³²⁵ So war Alexander VII. aus dem direkten Blickfeld verschwunden und Clemens XII. als neuer Wohltäter ins Zentrum der Sichtbarkeit gerückt, denn die Hauptstraßenachse führte an dieser Stelle vorbei. Ein Triumph des amtierenden Papstes und seiner Glorifizierung über den anderen, der Vergangenheit angehörigen Pontifex. Aus dem 18. Jahrhundert kommt die Legende, die Päpste hätten wegen ihrer unterschiedlichen Segensgeste, bei der einer zwei, der andere alle fünf Finger öffnet, über den Platz hinweg Morra miteinander gespielt.³²⁶ Eine Vorstellung, die die Verbundenheit des Volkes mit den Statuen auf ihrer Piazza verdeutlicht.

Clemens XII. ist sitzend dargestellt, in vollem Ornat, mit Tiara auf dem Haupt und zum Segensgestus erhobenem rechten Arm. Doch auch wenn diese kurze Beschreibung klingt, als handle es sich um eine Statue, die keine besonderen Eigenschaften besitzt, wie es Kurt von Domarus etwa mit seiner

³¹⁹ Siehe u.a. den Topos vom sprechenden Bildnis.

³²⁰ AZZARELLI 1838, S. 6/7.

³²¹ LANDI 1738, Bibliotheca Classense, Ravenna; diese Sammlung wird auch von Azzarelli in einer Fußnote seiner Bracci-Biografie genannt: AZZARELLI 1838, FN 3, S. 7: “In conferma di ciò si vedano ancora i componimenti degli accademici informi consecrati a sua santità Clemente XII dal senato e popolo di Ravenna in dimostrazione di gratitudine. Page 24, 54, 55, 57 Ravenna per Anton-Maria Landi, 1738.”

³²² CASSINI 1778, S. 168/169, LEFRANÇAIS DE LALANDE 1786, S. 210-226; MARTYN 1791, S. 116-119; VOLKMANN 1778, Bd. 3, S. 515-532.

³²³ Mehr zur Statue Alexanders VII. in Ravenna siehe RICCI 1917.

³²⁴ RICCI 1917, S. 1039 (17), Abb. fasc. XXV, Tavola 100.

³²⁵ SAVINI 1905, Karte Fig. 2a, S. 2/3.

³²⁶ GROSLEY 1764, S. 325-340.

Bemerkung: „Sie zeigt uns den Papst in der seit Berninis Urban VIII. üblichen Form, sitzend und in feierlicher Weise mit der Rechten segnend“,³²⁷ so trifft dies nicht ganz zu. Selbst, wenn die Grundform tatsächlich die besagte ist, so finden sich gerade bei dieser Skulptur Abweichungen von der sonst relativ glatten Komposition. Alleine die Kontur der Statue ist im Gegensatz zu den üblichen Darstellungen von *ex cathedra* segnenden Päpsten sehr viel unruhiger und stärker durchbrochen. Dies hängt unter anderem mit der Komposition des gewählten Haltungsmotivs zusammen, das weniger statisch ist als bei seinen Vorgängern. Er sitzt nicht steif auf seinem Thron, sondern wird in dem Moment dargestellt, in dem er sich gerade zu seinem Volk nach unten beugt, um diese aus nächster Nähe segnen und den Opfern der vergangenen Flutkatastrophen Trost spenden zu können. Von der rechten Seite aus betrachtet ist dies besonders gut zu erkennen, denn er hat den Kopf weit nach vorne geschoben, sodass er einen Buckel macht. Von der anderen Seite aus gesehen, ist seine Bewegung noch interessanter und ungewöhnlicher. Sein Körper beschreibt zusammen mit dem ausgestreckten Arm einen fast perfekten C-Schwung, welcher ebenfalls die Bewegung des Herabbeugens suggeriert. Dennoch wirkt die Statue durch die streng ornamentale Kompositionslinie unnatürlich, und damit weniger menschlich. Die Ornamentalisierung seiner Figuren ist eine der Idealisierungsstrategien Braccis. Dadurch wird der Papst, der sich zu seinem Volk herabbeugt und damit scheinbar der *primus inter paris* ist, dennoch in eine vom Normalsterblichen abgesetzte Seinsebene erhoben. Umrundet man die Statue einmal (Abb. 19a), so wird von hinten schnell klar, dass der Stuhl, auf dem der Papst Platz genommen hat, keine Rückenlehne besitzt. Die gesamte Rückseite wird von dem Mantel des Papstes dominiert, in dessen Zentrum der Heilige Geist in Form einer Taube erstrahlt. Unterbrochen und begrenzt wird der Fluss dieses Kleidungsstücks lediglich durch zwei runde, vegetabil gestaltete Bekrönungen der Eckpilaster des quaderförmigen Sitzes. Auch diese Gestaltungsmethode förderte die Unmittelbarkeit zu den Menschen auf der Piazza, die heute durch die Kreuzgangsmauer wieder aufgehoben ist.

Gefeiert wurde diese Statue nicht nur durch Worte, sondern auch mit einem großen Fest zu ihrer Aufstellung am 12. April 1738. Ein heute verlorenes Dokument im ehemaligen Bracci-Archiv berichtete ausführlich darüber: „(...) oggi più lieto e festevole per vedersi vicino l'allontanamento del pericolo di rimanere dall'andata dalle sempre minacciose acque delli due mentovati fiumi, fu scoperta la maestosa statua di Sua Santità trag li evviva del numeroso popolo, e la sera in mezzo allo strepito festoso delle trombe e tamburri, essendo già illuminata tutta la piazza con gran copia di fanali, si abbruciò una macchina di fuochi artificiali, allo spettacolo dilettevole de' quali è incredibile il numerosissimo popolo concorsovi anche da molte parti forestiere.“³²⁸ Die Aufstellung der Marmorstatue Braccis diente somit als Anlass, eine Feier im großen Stil für den amtierenden Papst auszurichten – mit finanziellem Zuschuss der *Camera Apostolica*. Dass die Menschenmenge, die aus ganz Italien herangeströmt kam, nicht wegen des Papstes und noch weniger wegen der Statue selbst kamen, sondern wegen der Feierlichkeiten und dem Feuerwerk, war dabei nicht wichtig. Wichtig war die große Zahl der Zuschauer, die diese Erfahrung weitertragen und das Ereignis unvergessen machen konnten.

Als „Exilstatue“ hatte das Monument für den Papst eine etwas andere Funktion, als diejenigen, die unmittelbar in der Stadt aufgestellt waren, wo sich der Papst sowieso *in persona* befand. In diesen abgelegenen Städten musste die Statue nicht nur den Papst verherrlichen, sondern sie musste den Papst und seine Autorität vertreten. Diese zusätzliche Funktion wähnt Hans Belting jedem Bild inhärent.³²⁹ Vergleichbar ist diese mit den Kaiserporträts, die in den Provinzen des antiken römischen Reiches aufgestellt waren und die Anwesenheit und die Macht des Herrschers symbolisierten.³³⁰ Dies machte entsprechende Vertreter in der Öffentlichkeit stehender Personen immer sowohl zum Gegenstand der

³²⁷ DOMARUS 1915, S. 17.

³²⁸ GRADARA 1920, § 14, S. 118.

³²⁹ BELTING 2004, S. 11.

³³⁰ WALKER 1999, ganz deutlich auf S. 67.

Verehrung, als auch zum Ziel der persönlichen oder an Gesellschaftsgruppen orientierten *damnatio memoriae*.³³¹ Dieser unter Umständen zerstörerischen Tendenz ist es auch verschuldet, dass sich die Marmorstatue, zusammen mit der Bronzestatue Bandinis im ehemaligen Komplex von S. Vitale befindet, geschützt vor der heute noch häufig vorkommenden, modernen Variante der *damnatio memoriae*: dem Vandalismus.

Die Statue Clemens XII. von Cornacchini (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 856) wurde im selben Jahr in Ancona aufgestellt, inmitten der Treppenanlage, die die Piazza del Plebiscito mit der Kirche S. Domenico verbindet (Abb. 20).³³² Mit ihrem erhöhten Stand, die Kirche im Rücken und dem Volk auf der vor ihm liegenden Piazza quasi zu Füßen, hat die Statue Cornacchinis einen sehr viel wirkungsvolleren Rahmen für ihre Inszenierung erhalten, als dies bei Braccis Standbild der Fall war. Doch obwohl sie auf den ersten Blick beeindruckender wirkt, ist ihre Erscheinung vor allem auf den Blick von vorne in Untersicht konzipiert. Steht man neben oder hinter ihr (Abb. 20a), so wird man der Proportionsfehler gewahr. Die Figur hat einen zu großen Kopf im Verhältnis zu seinem Körper. Besonders von der Seite ist die Komposition nicht gut gelungen. Im Gegensatz dazu ist Braccis Statue von allen Seiten gleich imposant und stimmig angelegt und steht in einer positiveren und engeren Beziehung zu ihrem Umraum, als es in Ancona der Fall ist. Cornacchinis Statue hat heute vor allem einen Vorteil: Sie ist *in situ* und deshalb in ihrem ursprünglichen Kontext erfahrbar.

Wesentlich bedeutender als die Ehrenstatuen in Ravenna oder Ancona ist die drei Jahre darauf entstandene Bronzestatue von Bracci auf dem Kapitol in Rom (Kat. Nr. 21). Ernst Steinmann formulierte dies sehr schön, doch sicher etwas überspitzt: „Die Ehrenstatue auf dem Kapitol darf wohl als die höchste und seltenste Auszeichnung betrachtet werden, die der Senatus Populusque Romanus überhaupt zu vergeben hatte.“³³³ Beschlossen wurde die Errichtung dieser Ehrenstatue vom römischen Senat, vordergründig aus Dankbarkeit für seine Wohltaten der Stadt und dem Volk gegenüber: „Ora il romano senato, per rispondere a cotanta pontificia beneficenza, decretò che a spese della camera capitolina si ergesse a quel papa nel luogo medesimo una statua di bronzo da collocarsi rimpetto a quella, che il famosissimo Algardi fece ad Innocenzo X fondatore di quel grande edificio.“³³⁴ Doch schon die Angabe, dass die Gelder nicht aus öffentlichen Mitteln aufgebracht, sondern von der dem Papst direkt unterstellten *Camera Capitolina* ausgezahlt wurden, zeigt, dass es sich tatsächlich eher um ein Ruhmesbild zur Selbstglorifizierung und Selbstinszenierung des Papstes handelte.³³⁵ Dass gerade dieser Papst aber tatsächlich sehr vom Senat geschätzt wurde, zeigt sich daran, dass sie ihm zuvor schon, im Jahre 1731, ein weiteres, weitaus bescheideneres Denkmal im Konservatorenpalast setzten. Im Zentrum ist ein goldener Adler zu sehen, der mit seinen Klauen ein Tuch aus Marmor mit der Inschrift trägt.³³⁶ Darüber ist das Papstwappen Clemens XII. zu sehen, während sowohl dieses, als auch die Inschrift, von imperialen Standarten mit weiteren kleinen Wappen und dem Schriftzug „S.P.Q.R.“ flankiert werden.

Aufgestellt wurde die Ehrenstatue gegenüber der Statue Innozenz X. von Alessandro Algardi (MONTAGU 1999, Pl. 8). Schon alleine diese direkte Konfrontation der Statue Braccis mit einem

³³¹ WALKER 1999, S. 67.

³³² STOPFEL 1969, 203/204.

³³³ STEINMANN 1928, S. 480.

³³⁴ AZZARELLI 1838, S. 6/7.

³³⁵ FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 45/46, 70/71.

³³⁶ „DOMINO NOSTRO / CLEMENTI XII. OPTIMO PRINCIPI / PONTIFICI MAXIMO / AD VIRTUTEM VIRO DIGNITATEM ET GLORIAM NATO / QUOD TEMPORA MAGISTRATUS / DUPLICAVIT / BONO ET HONORI PUBLICO / STATISQUE VICIBUS / ADITUM FACILEM PERPETUUMQUE / RESERAVIT AD AULAM / CONSERVATORIBUS URBIS SUÆ / AD MEMORIAM POSTERI TEMPORIS PEMPITERNAM / SENATUS POPULUSQUE ROMANUS / MONUMENTUM AMPLISSIMUM CONSECRARUNT / ANNO A PARTU VIRG. MDCCXXXI.“

Werk eines der wichtigsten Barockkünstler überhaupt, war für Bracci sowohl *Crux* als auch *Chance*. Hier konnte und musste er zeigen, dass er den Bildhauern des 17. Jahrhunderts in nichts nachstand und es sowohl formal als auch handwerklich mit ihnen aufnehmen konnte. Hatte man schon seinen Willen zum Übertrumpfen der anderen Teile eines Reliefzyklus gesehen,³³⁷ so muss die Ambition, ein Meisterwerk zu schaffen, in diesem Fall noch um ein Vielfaches größer gewesen sein. Leider ist das Werk heute nicht mehr erhalten und Beschreibungen bzw. Beurteilungen müssen, wenn man dazu Aussagen treffen möchte, anhand des Stiches von Rocco Pozzi getroffen werden (Kat. Nr. 21.I, Abb. 35). Aus diesem Grund soll an dieser Stelle nur bemerkt werden, dass Bracci in diesem wichtigen Rahmen und als Pendant zu Algardis Statue offensichtlich eine klassischere, statischere und im Ausdruck erhabener Form wählte, als er es in Ravenna getan hatte.

Auch diese Statue wurde von Poeten besungen, was zu einer weiteren Verbreitung der Ehrerweisung für den Papst in einem anderen Medium führte und die Wirkung der Bronzestatue in ihrer politischen Bedeutung zusätzlich steigerte. Eines dieser Gedichte, das auch den planenden Geist hinter der Statue und seine künstlerische Ausführung lobte, konnte Gradara noch unter den Dokumenten des ehemaligen Bracci-Archivs finden: „Roma a mirare il maestro busto / Del Gran Clemente in Campidoglio assiso / Alzò dalle ruine il capo augusto / E si terse la polvere dal viso. / E in un tenendo il guardo immoto e fiso / Chi fia, gridò, che del mio nuovo Augusto / L’imago ad animar nel sasso inciso / Dall’ombra uscir del secolo vetusto? / Poi te vedendo in giovanile etade / O Bracci illustre, la regal sua chioma / Ricompose all’antica maestade / E disse: anche oggi, benchè oppressa e doma. / O Grecia, o Grecia, dell’età passante / I fabbrì industri non t’invidia Roma.“³³⁸ In diesem kurzen Lobgesang wird sehr deutlich, welches Mittel der Autor für die Überhöhung Papst Clemens’ XII. und der Preisung Braccis wählte: den Vergleich mit der gefeierten klassischen Antike. Der Papst, der im Modus der Kaiser, wie Konstantin der Große oder Karl der Große, hier „Gran Clemente“ genannt wird, wird gleichzeitig mit Augustus verglichen – mit jenem Kaiser, der Rom neu in Marmor auferstehen lassen wollte.³³⁹ Aber auch Bracci wird als Künstler ernster genommen und nicht mehr, wie bei der Dichtung des eben zitierten Autors aus Ravenna, als Symbol des Künstlers an sich, bzw. der Kunstfertigkeit aller Bildhauer während des besungenen Pontifikats, verwendet. Sein Name wird konkret genannt, was zur Memorisierung Braccis beiträgt. Wie auch viele der antiken Bronzestatuen in Rom eingeschmolzen wurden, so erlitt auch Braccis Ehrenstatue für Clemens XII. auf dem Kapitol dasselbe Schicksal: Im Jahre 1798 wurde die Bronzestatue von den französischen Truppen eingeschmolzen, um sie in der Münze buchstäblich zu Geld zu machen: „Am 20. Mai wurde der Anfang gemacht, eine Kolossalstatue des Papstes Corsini in Bronze, die sich im Konservatorenpalast befand, einzuschmelzen. Auch wurde damals ernstlich erwogen, mit verschiedenen anderen Statuen auf dem Petersplatze ebenso zu verfahren und das Tabernakel von S. Peter mit seinen gewundenen Säulen in Schlechte Münze zu verwandeln (...).“³⁴⁰ Hier handelt es sich eindeutig um die Statue Braccis, weil Clemens XII. der einzige Corsini-Papst mit Ehrenstatue auf dem Kapitol war, womit der Beweis erbracht wurde, dass das in Braccis *Diario* erwähnte große Gipsmodell auch tatsächlich fertig gegossen und die Bronze aufgestellt worden war. Für Verwirrung sorgte die Formulierung: „Statua o sia modellone di stucco fatto in opera“, die allerdings lediglich ausdrückte, dass es sich bei seinem Stuckmodell um das eigentliche, von seiner Hand geschaffene Original handelte, während der davon genommene Bronzeguss die Aufgabe des Gießers war. Dass gerade seine Statue während der Belagerung durch die Franzosen 1798 eingeschmolzen wurde, während die gegenüber aufgestellte Ehrenstatue verschont wurde, ist aufschlussreich für den geringen

³³⁷ Zu Braccis Reliefzyklen siehe Kap. III.4.I.

³³⁸ Zitiert nach GRADARA 1915, S. 243.

³³⁹ Siehe z.B. Sueton, *Divus Augustus: Kaiserbiografien von Gaius Iulius Caesar bis Domitian*.

³⁴⁰ STEINMANN 1928, S. 501. Information aus: Duppa, Richard: *A journal of the most remarkable occurrences that took place in Rome, upon the subversion of the ecclesiastical government, A brief account of the subversion of the papal government 1798*, London, 1799, S. 145.

Nachruhm, den Bracci bei den auf ihn folgenden Generationen hatte. Dass es an den dargestellten Päpsten lag, ist nicht sehr wahrscheinlich. Während Algardi noch als großer Bildhauer bekannt gewesen sein musste, war Bracci nicht mehr als der gefeierte Künstler präsent, der er zu seiner, noch nicht lange vergangenen Zeit gewesen war.

II.5.8 GLORIFIZIERUNG DER RÖMISCH-KATHOLISCHEN KIRCHE

Bei einigen der großen Aufträge, die Bracci für den Vatikan schuf, stand nicht nur eine Einzelperson, eine Familie oder eine anders zusammenhängende Gruppe im Fokus dieser Erinnerungs- und Verherrlichungspolitik, sondern die gesamte katholische Kirche. Während es bei einem Bauwerk, wie dem der Fassade für den *Palazzo Poli* in Rom, der die Kulisse für den Trevibrunnen bildet, doch eher die Selbstinszenierung der einzelnen, daran beteiligten Päpste und deren Pontifikate war, die im Mittelpunkt des Interesses stand,³⁴¹ so waren besonders Grabmäler bzw. Ehrenmonumente für katholische Herrscher und Herrscherinnen ganz deutlich als Zeugnis für die Herrlichkeit der römisch-katholischen Kirche gedacht.³⁴²

Der Petersdom wurde schon sowohl als Galerie bezeichnet,³⁴³ als auch als Grablege der Päpste,³⁴⁴ und sicher als vieles mehr. Doch gerade diese beiden Bezeichnungen treffen aufs Genaueste zu, vor allem in dieser Kombination. Man kann die Peterskirche in Rom getrost als Pantheon der Päpste sehen, als Galerie, in welchen sich die prächtigsten Grabmonumente seit dem Neubau der Kirche nebeneinander aufreihen und sich scheinbar, was Platzwahl, Originalität und Aufwand angeht, zu übertrumpfen suchen. Neben diesen ganzen Monumenten für die Nachfolger Christi gehen drei Monumente, die vor allem sozialgeschichtlich und genderspezifisch unheimlich interessant und wichtig sind, unter. Gemeint sind die drei einzigen sepulkralen Monumente für Frauen, die durch die Grablege an diesem Ort besonders von der katholischen Kirche geadelt wurden: Mathilde von Toszien (um 1046-1115), Christina von Schweden (1626-1689) und Maria Clementina Sobieska von England (1702-1735). Dies waren keine Geistlichen, keine Heiligen, sondern weltliche Herrscherinnen, die durch ihre Standhaftigkeit im Glauben aufgefallen sind und deren gesellschaftlicher Rang sie zu begehrten Propagandaobjekten für die Verteidigung der katholischen Kirche machte.

Doch der gesellschaftliche Rang entsprach zumindest bei letzteren beiden zum Zeitpunkt ihres Todes nicht mehr den politischen Würden. Im Gegensatz zu Mathilde, die die Ländereien ihres Vaters, des Markgrafen und Herzogs Bonifaz von der Toskana, Grafen von Reggio, Modena, Mantua, Brescia, und Ferrara (um 985–1052) geerbt und diese auch regierte,³⁴⁵ mussten sich die beiden anderen Damen gegen die Krone entscheiden, teilweise aus religiösen Gründen, was natürlich postum interpretiert und verstärkt, für ihre Grablege im Petersdom das meiste Gewicht hatte. Obwohl Mathilde sehr viel früher gelebt hatte, als die beiden anderen Regentinnen, so wurden die Grabmäler doch alle erst im Barock, die ersten beiden im Seicento, dasjenige für Maria Clementina Sobieska erst um die Mitte des Settecento, errichtet.³⁴⁶ Neben dem letztgenannten Monument, das nach dem Entwurf Filippo Barigionis von Pietro Bracci ausgeführt wurde (Kat. Nr. 25/26, Abb. 40), sollte mindestens ein weiteres, höchst aufwendiges und imposantes Grabmal für einen weltlichen Herrscher von Braccis Hand im Petersdom errichtet

³⁴¹ Pinto 1986.

³⁴² KIEVEN James III. 2006.

³⁴³ AGRESTI 2012.

³⁴⁴ BORGOLTE 1989.

³⁴⁵ Zur Person Mathilde von Tusziens siehe besonders GOEZ 2012.

³⁴⁶ Der Leichnam der Markgräfin Mathilde von Toszien wurde erst 1635 auf den Befehl Urbans VIII. nach Rom gebracht. Zuvor war sie in der von ihr protegierten Kirche S. Benedetto di Polirone in San Benedetto Po beigesetzt.

werden: das Monument für Maria Clementinas Gatten, den englischen Thronfolger Jakob III. (Kat. Nr. 70). Zudem haben sich weitere Blätter erhalten, die seine Beschäftigung mit einem weiteren, möglicherweise eher allgemeingültigen Monument für einen nicht zu identifizierenden weltlichen Herrscher beweisen, das ganz offensichtlich auch im Rahmen der Petersdomeigenen Architektur imaginiert wurde (Kat. Nr. 70.5/70.6). Diese drei Projekte sollen im Folgenden als visuelle Illustrierung der nicht mehr vorhandenen Machtfülle der römisch-katholischen Kirche näher betrachtet werden, die aus Pietro Bracci und seiner Kunst Propagandamittel machten.

Begonnen werden soll mit dem Grabmal Maria Clementina Sobieskas (Kat. Nr. 25/26, Abb. 40). Die Entstehungsgeschichte und die Details der Zusammenarbeit werden für dieses Monument an anderer Stelle ausführlich behandelt.³⁴⁷ Hier soll es eher um die kulturelle und vor allem kirchenpolitische Bedeutung des Grabmals gehen, für welches Bracci die Skulpturen entworfen und gefertigt hat. Als dritte weltliche Herrscherin an diesem heiligen Ort bestattet zu werden und eine so pompöse Grabmalgestaltung zu erhalten war sicher eine Ehre für Maria Clementina Sobieska, diente allerdings besonders der Kirche selbst zur Selbstrepräsentation und Machtdemonstration. Genauer, einer Demonstration einer Macht, die für die römisch-katholische Kirche und vor allem den Kirchenstaat immer mehr der Vergangenheit angehörte und bald darauf, durch die Belagerung der französischen Truppen unter Napoleon völlig geschwächt sein sollte.

Maria Clementina Sobieska wurde am 18. Juli 1702 in der schlesischen Stadt Olawa als Tochter des polnischen Kronprinzen Jakob Ludwik Sobieski (1667–1737), Sohn des bekannten polnischen Königs Jan III. Sobieski (1629–1696) geboren.³⁴⁸ Das Königreich Polen war streng religiös, fast ohne Ausnahme der römisch-katholischen Kirche treu ergeben, was das gute Verhältnis zum Vatikan erklärt. Gegen alle äußeren Widerstände, und es waren viele, heiratete sie am 3. September 1719 James Francis Edward Stuart, den *Old Pretender* in der Kathedrale Santa Margherita der italienischen Stadt Montefiascone.³⁴⁹ Da die englische Monarchie gegen die Hochzeit ihres Exil-Königs war und alles daransetzte, diese Verbindung zu sabotieren, verließ Maria Clementina Sobieska ihre sichere Heimat, ließ alles hinter sich, um dem *Old Pretender* in sein Exil in Italien zu folgen und seine Ehefrau zu werden. In Rom selbst hätte es sie allerdings schlimmer treffen können: der amtierende Papst stellte dem Paar den ehemaligen *Palazzo Muti* (heute *Palazzo Balestra*), der auf Kosten der *Camera Apostolica* neu ausgestattet und zum englischen Königshof im Exil – dem *Palazzo del Re* – umfunktioniert und zur Verfügung gestellt wurde.³⁵⁰ Dort wohnte und empfing das Paar dann seit ihrer Ankunft in Rom im Jahre 1719.³⁵¹ Für ihre Landaufenthalte im Sommer, die *Villeggiatura*, stand ihnen jeder Zeit der *Palazzo Apostolico* in Albano zur Verfügung, um sich dort von der Hitze der Stadt zurückzuziehen und zu erholen.³⁵² Zudem wurde ihnen zur Unterhaltung des Hofes und der Entschädigung der Angestellten eine jährliche Apanage direkt aus dem päpstlichen Fiskus in Höhe von 10.000 Scudi, im vierteljährlichen Raten ausgehändigt, nebst Geld- und Sachgeschenken zu besonderen Gelegenheiten und Festen.³⁵³ In der ewigen Stadt wurde sie vor allem nicht als flüchtige, polnische Prinzessin, sondern als legitime Königin von England, Irland und Schottland anerkannt und auf entsprechende Weise behandelt.³⁵⁴ Nachdem sie ihr zweites Kind zur Welt gebracht hatte, ging sie aus freien Stücken noch zu Lebzeiten ihres Mannes, für zwei Jahre ins Kloster S. Cecilia in Rom, um sich von den

³⁴⁷ Siehe Kap. II.5.8 und Kap. III.4.2.

³⁴⁸ SOKOL 1992, S. 150.

³⁴⁹ SOKOL 1992, S. 150.

³⁵⁰ CORP 2013, S. 18. Ausführlicher zum Palazzo del Re in Rom siehe: CORP 2013, S. 36–58.

³⁵¹ CORP 2013, S. 36.

³⁵² CORP 2013, S. 20/21.

³⁵³ CORP 2013, S. 18. Die Summe schwankte jedoch von Papst zu Papst und auch innerhalb eines Pontifikats je nach den persönlichen bzw. politischen Umständen.

³⁵⁴ Zur Anerkennung des Exilhofes als legitime Vertreter der englischen Königskrone siehe CORP 2013.

Unstimmigkeiten in ihrer Ehe betreffs ihres eigenen Haushalts und den Fragen zur Erziehung ihrer Kinder zu erholen und im Glauben Kraft zu schöpfen.³⁵⁵ Vor allem aber auch, um Druck auf ihren Ehemann auszuüben: ihre Bedingungen für eine Rückkehr war vor allem die Entlassung des protestantischen Gouverneur und Erzieher seines ältesten Sohnes, James Murray, Earl of Dunbar (ca. 1690-1770).³⁵⁶ In diesem Punkt stand Papst Benedikt XIII. ganz hinter der Königin, die seiner Meinung nach treu zur römisch-katholischen Kirche stand und der Pflicht der katholischen Erziehung ihrer Kinder nachkommen wollte.³⁵⁷ Und nicht nur der Papst dachte in dieser Weise: „(...) it was very apparent that most people in Rome, and at the Catholic courts of Europe (...), thought that James should give way.“³⁵⁸ Maria Clementina Sobieska hatte es geschafft, durch diese öffentliche Zurschaustellung ihrer Forderungen und Dank der Parteinahme Benedikts XIII. große Teile Europas von sich reden zu machen und sie auch noch auf ihre Seite zu ziehen. Erst nach zwei Jahren, 1727, nachdem Jakob III. in einigen Punkten eingelenkt hatte, kam sie wieder zurück zu ihrer Familie, die sich damals noch in Bologna aufhielten, wo sie im Oktober 1728 den Erzbischof von Bologna, Kardinal Prospero Lambertini, den späteren Papst Benedikt XIV., kennenlernten.³⁵⁹ Dennoch zog sie sich immer weiter zurück – auch von ihrer Familie und den Bediensteten – wollte abgesehen von den Priestern niemanden sehen, betete oft, half in Krankenhäusern für Arme und achtete zu wenig auf ihre eigene Gesundheit.³⁶⁰ Durch ihr ganzes Verhalten, das auch nach ihrem Aufenthalt noch, dem einer Nonne und dem Idealbild einer Wohltäterin für die Armen und Kranken glich, wurde sie im Volk zunehmend als Heilige angesehen.³⁶¹ Valesio gibt diese Meinung in seinem *Diario di Roma* wieder und nennt sie in einem Eintrag vom 11. Januar 1735: „principessa d’una vita santissima ed esemplare.“³⁶² Dazu passte auch, dass sie bei der kurzen Prozession vom *Palazzo del Re*, über die Via del Corso, zur Kirche SS. Apostoli am Tag nach ihrem Tod in einen Habit der Dominikanerinnen gekleidet war.³⁶³ Nachdem sich neben ihrer körperlichen, auch ihre psychische Verfassung immer weiter verschlechtert hatte, starb sie schließlich am 18. Januar 1735 im Alter von nur 33 Jahren.³⁶⁴ Eine Frau, ein Leben und ein Leiden, wie gemacht für die Propagandazwecke der Kirche.

Bevor jedoch Barigioni, und mit ihm Pietro Bracci, beauftragt wurden, das monumentale Grabmal in S. Peter zu fertigen, gab Clemens XII., kurz nach den Trauerfeierlichkeiten, zunächst ein sehr viel kleineres Monument, das einer aufwendigen Ehrentafel nahekam, in Auftrag. Es handelt sich eigentlich um ein Herzgrab am zweiten Pfeiler von rechts in der Kirche SS. Apostoli (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. III5) – tatsächlich befindet sich dieses Organ allerdings nicht darin, denn Jakob III. bat den Papst es behalten zu dürfen, was ihm bewilligt wurde.³⁶⁵ Dieser bewahrte es in seiner privaten Kapelle auf.³⁶⁶ Jeder dieser Schritte, auch die postume Verehrung von Seiten ihres Ehemannes, führte auf eine Legenden- und eine kühl berechnete Memorialbildung hin, die sowohl die Stuarts, als auch die diesen

³⁵⁵ CORP 2013, S. 28.

³⁵⁶ CORP 2013, S. 28.

³⁵⁷ CORP 2013, S. 28/29. Benedikt XIII. ließ ihr unter anderem separat Zahlungen zukommen, die er ihrem Mann abzog: CORP 2013, S. 30 und ließ ihr Mobiliar in ihre Gemächer in S. Cecilia bringen und Erweiterungsbauten am Gebäude durchführen: CORP 2013, S. 31. Dass auch Jakob III. keinesfalls eine protestantische Erziehung seiner Söhne wollte und diese Stellen nur aus politischen Gründen so belegt hatte, wurde weder von Maria Clementina noch von Seiten des Papstes so aufgefasst und verstanden. Daraus entstand eine schrittweise Entfremdung zwischen dem Papst und dem König, was in einem Aufenthalt desselben von zwei Jahren in Bologna gipfelte; siehe ausführlich in CORP 2013, S. 173-210.

³⁵⁸ CORP 2013, S. 29.

³⁵⁹ CORP 2013, S. 27-29.

³⁶⁰ CORP 2013, S. 192/193, 220/221.

³⁶¹ CORP 2013, S. 221; VALESIO 1735, S. 751.

³⁶² VALESIO 1735, S. 751, 11.01.1735.

³⁶³ Valesio, *Diario di Roma*, 19.01.1735 (VALESIO 1735, S. 751), ausgeführt mit Quellenangabe in: CORP 2013, S. 221.

³⁶⁴ Unter anderem berichtet Chracas davon: *Diario ordinario di Chracas*, 22.01.1735, Nr. 2727, S. 7: „Alle ore 24 della sera di martedì (18/1) muore S. Maestà la Regina di Gran Britannia Clementina Subieski.“ Zusammenfassung ohne die Erwähnung von Chracas Bericht, sonst aber sehr ausführlich: CORP 2013, S. 220-222.

³⁶⁵ CORP 2013, S. 222.

³⁶⁶ CORP 2013, S. 222.

immer zur Seite stehende Mutter Kirche feiern sollte. Dieses von Filippo della Valle entworfene und angebrachte Monument stand jedoch nicht für sich alleine: Eine Inschrift wurde über dem Eingang der Kirche angebracht und ein Buch in Auftrag gegeben, das die Trauerfeierlichkeiten, ihre Bestattung in S. Peter, aber auch ihr Leben und die von ihr bewirkten Wunder auflisten, beschreiben und bestenfalls bezeugen sollte.³⁶⁷ In diesem ersten Schritt der Glorifizierung der Königin ging es im Besonderen um den Beleg ihrer Heiligkeit, die in einem nächsten Schritt, so war es von Jakob III. und von Clemens XII. angestrebt, zu einer Seligsprechung führen sollte.³⁶⁸ Zu diesem Ansinnen hätte ein zu großes, zu prunkvolles Grabmonument anfangs nicht gepasst.

Zum Ende des Corsini-Pontifikats verändert sich dieses Ziel zumindest für die Kirche. Clemens XII. ordnete die Errichtung eines großen Grabmonuments in S. Peter an, dessen Arbeiten im Jahr 1739 begannen.³⁶⁹ Der neue Papst entschied sich ein Jahr darauf, die Beatifikation ebenfalls nicht voranzutreiben. Stattdessen verfolgte er das Grabmalsprojekt im Petersdom. Edward Corp, dessen Forschung über den Stuart-Hof im italienischen Exil äußerst fundiert ist, schreibt dazu: „By 1740 Queen Clementina was remembered for the saintly life she had led in the last years before her death (...). Benedict XIV does not seem to have offered any encouragement for the possible beatification of (...) Clementina, but shortly after his election he devised a more visible method of honouring the Stuart queen.“³⁷⁰ Das ist so zwar klangvoll, aber nicht ganz richtig. Die Planungen, und auch die Arbeiten selbst, begannen noch im vorhergehenden Pontifikat, obwohl eine Vergrößerung des Vorhabens nicht ausgeschlossen werden kann.³⁷¹ Zudem hat der Gedanke, ein solches Grabmal in der größten Kirche der Christenheit zwar auch mit Zugänglichkeit und Visualisierung zu tun, doch der Hauptgrund wird ein Plan- und Imagewandel gewesen sein. Heilige hatte die katholische Kirche genug, genützt ein solches Verfahren eher dem Hause Stuart, als dem Vatikan. Was der Kirche jedoch fehlte, waren Herrscher und Herrscherinnen, die sich für ihre Religion ins Exil begaben, sämtliche Strapazen für ihren Glauben auf sich nahmen und dadurch zu Vor- bzw. Idealbilder eines guten Katholiken wurden. Eine Denkmalssetzung für eine große katholische Königin war eine bessere Werbung für die katholische Kirche als eine weitere Selige – verbreitet durch einen Stich von Roco Pozzi (Kat. Nr. 25/26.I, Abb. 39).

Gegenüber dem Grabmal für Maria Clementina Sobieska befindet sich heute dasjenige ihres Ehemannes Jakob III. Stuart und ihrer beiden Söhne Karl III. und Heinrich IX. von Antonio Canova (Abb. 93).³⁷² Wenn der Name Canova auch klangvoll ist, so scheint das für die Wandnische viel zu klein geratene Marmorgrab wenig passend. Ursprünglich bestand der Plan, diese Wandfläche für ein sehr viel prächtigeres Grabmal für Jakob III. zu nutzen – angefertigt von Pietro Bracci (1766; Kat. Nr. 70). Dank Elisabeth Kieven und John Pinto konnten seine Entwürfe für dieses Projekt wiedergefunden werden und sind heute, obwohl original im *Canadian Centre for Architecture* in Montreal, dank der guten Abbildungen ohne Aufwand studierbar (Kat. Nr. 70.I-70.4).³⁷³

Beide Entwürfe sind für besagte Stelle im Petersdom konzipiert und stellen den König als römischen Feldherrn, in voller antiker Prachtrüstung, Kommandostab und barocker Allongeperücke dar, hoch über den ihm zugeordneten Personifikationen. Durch die extreme Höhe im Gegensatz zur geringen Breite der Wandfläche, entstand die Illusion, als überrage er das Ensemble und die Betrachter um ein Vielfaches mehr, als dies bei Statuen in anderen Nischen der Fall ist. Dieser Spross der Familie Stuart musste

³⁶⁷ CORP 2013, S. 221/222.

³⁶⁸ CORP 2013, S. 222/223.

³⁶⁹ PINELLI 2000, Kat. Nr. 430-432, S. 528.

³⁷⁰ CORP 2013, S. 228.

³⁷¹ Für eine Veränderung der Pläne für das Grabmal Maria Clementina Sobieskas gibt es jedoch keine stichhaltigen Beweise.

³⁷² ZANELLA 1991, S. 30-32.

³⁷³ KIEVEN/PINTO 2000, Kat. Nr. 52, Abb. S. 152; Kat. Nr. 53, Abb. S. 153; Kat. Nr. 130, Abb. S. 251 und Kat. Nr. 131, Abb. S. 252.

schon früh zu seinem eigenen Schutz nach Frankreich geschafft werden, wo er dann nach dem Tod seines Vaters, dem englischen König Jakob II. 1701 als dessen legitimen Nachfolger mit dem Titel Jakob III. von England und Jakob VIII. von Schottland von seinen Anhängern zum König ausgerufen wurde.³⁷⁴ Das Hauptproblem war die Konfession: Wie schon sein Vater und seine Mutter war der Stuartprinz katholisch und man fürchtete eine Etablierung dieser Glaubensrichtung an der Spitze Großbritanniens. Nach dem gescheiterten Restaurationsversuch 1715/16, dem *Jacobite rising*, mussten die Stuarts aus England nach Italien flüchten.³⁷⁵ Der Hof musste ein weiteres Mal seinen Standpunkt wechseln, ab 1719 befand sich dieser schließlich in Rom unter der Protektion des Heiligen Stuhls.³⁷⁶ Mittlerweile ist der Exil-König Jakob III., seine wilde Hochzeitsgeschichte, seine Hofführung in Rom, an der kein Reisender auf Kavaliertour vorbei kam, ohne zumindest kurz seine Aufwartung zu machen, seine Verbindung zum Heiligen Stuhl, seine Ehefrau und die Söhne beinahe vergessen. Seine ehemalige Bedeutung wurde zu oft unterschätzt und wird erst in durch jüngst erschienene Publikationen wieder aufgearbeitet.³⁷⁷ Zu seiner Zeit genoss Jakob III. jedoch größten Respekt und war unter anderem sowohl vom Papst, als auch von Spanien und dem Königreich Neapel als legitimer König Englands, Irlands und Schottlands anerkannt und behielt diesen Status sein Leben lang.³⁷⁸ Sie alle hofften auf eine Rückkehr der Jakobiten auf den britischen Thron und damit auf ein von katholischer Hand regiertes Königreich und glaubten lange fest an diese Möglichkeit.³⁷⁹ Jakob III. wurde ein richtiges Staatsbegräbnis zu Teil, dem einige andere groß angelegte Trauerfeierlichkeiten in den unterschiedlichsten Kirchen Roms folgten, für deren Dekoration die berühmten Architekten Carlo Marchionni und Paolo Posi zuständig waren.³⁸⁰ Es ist also insofern nicht verwunderlich, dass Papst Clemens XIII. nach dem Tod des Exil-Königs im Jahre 1766³⁸¹ an die Verwirklichung eines ebenso groß angelegten Monuments, direkt an der Stelle, die seiner so frommen Ehefrau gegenüber lag, dachte. Diese Pläne waren schon so konkret, dass Rudolfo Venuti in seiner Romguide von 1766 berichtete: „Nel pilastro poco lontano dal battisterio è situato il deposito della Regina d’Inghilterra Maria Clementina Sobiescki Stuarda, defunta ai 18 di gennajo 1735 (...). Dirimpetto a questo farà in breve eretto un nobile deposito al Re della Gran Bretagna Giacomo III suo consorte, morto in Roma il primo giorno di quest’anno, essendo stato già fatto acquisto del sito.“³⁸² Das Vorhaben zerschlug sich vermutlich mit dem Tod des Papstes im Jahre 1769.

Abgesehen von den Arbeiten am Grabmal für Maria Clementina Sobieska und den später folgenden Entwürfen für das Grabmal Jakobs III., existieren zudem Zeichnungen für ein Monument eines Weltlichen Herrschers (zwischen 1745 und 1752; Kat. Nr. 70.5/70.6), der nicht durch Wappen oder Inschriften gekennzeichnet ist und somit nicht identifiziert werden kann. Auch, wenn sie wohl vor den Planungen für das Grabmal Jakobs III. angefertigt wurden, hängen diese Phasen nicht direkt zusammen.

³⁷⁴ CORP 2013, S. 1-3.

³⁷⁵ CORP 2013, S. 3.

³⁷⁶ CORP 2013, S. 2.

³⁷⁷ Siehe besonders: Corp, Edward (Hg): *The Stuart Court in Rome – The Legacy of Exile*, Edinburgh, 2003 und CORP 2013.

³⁷⁸ Zur Anerkennung des Exilhofes als legitime Vertreter der englischen Königskrone siehe CORP 2013.

³⁷⁹ CORP 2013, besonders deutlich formuliert auf S. 2/3: „As long as the Italians, French and Spanish in the papal city believed that a restoration was a serious prospect – which they did until the end of the 1740s – then the exiled court assumed an importance which might well have surprised some people in eighteenth-century England and amazed the Whig historians of the nineteenth and twentieth centuries.“

³⁸⁰ *Diario ordinario di Chracas*, 11.01.1766, Nr. 7572, S. 9 (Staatsbegräbnis in S. Pietro in Vaticano, Dekoration von Carlo Marchionni); 18.01.1766, Nr. 7575, S. 2 (Katafalk in SS. Apostoli, Dekotation von Paolo Posi); 25.01.1766, Nr. 7578, S. 8-10 (Trauerfeierlichkeiten o.O., Dekoration von Carlo Marchionni); 1.02.1766, Nr. 7581 (weitere Trauerfeierlichkeiten in S. Lorenzo in Damaso); 8.02.1766, Nr. 7584, S. 5 (Trauerfeierlichkeiten in S. Maria in Trastevere). Chracas spricht von einem Architekten Namens „Carlo Melchiorri“, meint damit aber „Carlo Marchionni“, der u.a. die Villa Albani entworfen hatte. Beide Architekten haben zuvor schon eng mit Bracci zusammengearbeitet, sodass eine Beteiligung desselben an den besagten Dekorationen durchaus denkbar wäre. Leider gibt es dafür bisher keine Belege.

³⁸¹ Am 24.12. verliert Jakob III. sein Gedächtnis und seine körperliche Verfassung verschlechtert sich merklich. Der Tod tritt nach dem Abendessen am 1.01.1766 ein. Siehe: CORP 2013, S. 344.

³⁸² VENUTI 1766, S. 477.

Wäre es so gewesen, hätte Bracci schon die spätere Nischenarchitektur als Grundlage für seine Zeichnungen benutzt. Zudem ist an keiner Stelle auf diesen Blättern eine Krone oder ein anderes royales Zeichen zu erkennen, was in diesem Falle ein Affront, sowohl gegen den Königshof in Rom, als auch gegen den Heiligen Stuhl selbst gewesen wäre. Elisabeth Kieven und John Pinto wiesen schon darauf hin, dass diese Zeichnungen eher ideale Entwürfe für ein Herrschermonument seien, die Bracci als eine Art Bewerbungsmappe für ähnliche Aufträge diente: „(...) the design was intended a demonstration of Bracci's skill as a designer of representative monuments (...).“³⁸³ Die Inschrift auf dem Sarkophag: „CAESARI. AVGVSTO. INVICTO. PIO“³⁸⁴ als auch das Fehlen der Allongeperücke, untermauern diese These. Es muss allerdings in Betracht gezogen werden, dass diese Zeichnungen schon speziell auf eine konkrete Situation hin von ihm gezeichnet wurden, ohne diese Situation schon zu benennen. In diesem Fall müsste es sich um einen weltlichen Herrscher handeln, der sich hauptsächlich als Feldherr sah, wegen dem Verweis auf Caesar und wegen dem Relief, das ganz deutlich eine Szene in einem Feldlager zeigt, der sich nie oder selten mit Herrschersymbolen darstellen ließ, der der katholischen Kirche in irgendeiner Weise geholfen hatte und entweder kurz zuvor verstorben war. Im Hinblick darauf würde z.B. August II. von Polen (1670-1733) in Frage kommen. Zudem bestehen formale Ähnlichkeiten gewisser Partien dieser Blätter mit dem Katafalk Barigionis für die Exequien Augusts des Starken 1733 in Rom (DESMAS 2012, Abb. 74).³⁸⁵ Eine Inspirierung Braccis durch den Katafalk Barigionis, an dessen Ausführung er möglicherweise sogar geholfen hat, erscheint wegen der Parallelen in der Körperhaltung des dargestellten Fürsten nicht unwahrscheinlich. Diese Theorie könnte auch das Wort „AVGVSTO“ in der Inschrift auf einer anderen Ebene als der römischen Geschichte, einfach mit der Namensgleichheit erklären. Zudem war der polnische König wegen seinem Übertritt zum katholischen Glauben in einer stark protestantisch geprägten Umgebung wie Sachsen interessant für die PR der Kirche und des Vatikans. Es soll nicht behauptet werden, dass die Zeichnungen für konkrete Projekte gezeichnet wurden, sondern möglicherweise im Hinblick auf diese oder ähnliche Aufgaben. Eventuell auch einfach als Vorarbeit auf einen erst später folgenden Auftrag für das Grabmal Jakobs III. von England.

II.6 KÜNSTLERISCHE NACHFOLGE

Der Begriff „Nachfolge“ kann im Fall Pietro Braccis u.a. in rein familiären Sinne verstanden werden. Insgesamt schenkte ihm seine Ehefrau Faustina Mancini, die er am 22. Oktober 1724 heiratete, 14 Kinder zwischen 1725 und 1747.³⁸⁶ Davon starben viele schon im Kindesalter,³⁸⁷ wie das zu Beginn des Settecento mit seinen bedenklichen Hygienevorstellungen nicht selten war. Eine von Costanza Gradara im ehemaligen Bracci-Familienarchiv in Rom eingesehene und 1920 veröffentlichte Auflistung aller

³⁸³ KIEVEN/PINTO 2001, S. 72.

³⁸⁴ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:011; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 55, S. 72, Abb. S. 156. Die Inschrift wurde nicht aus dem Katalogeintrag bei KIEVEN/PINTO 2001 übernommen, sondern in der ursprünglichen Form transkribiert, was schlichtweg formale aber keine inhaltlichen Unterschiede zur Folge hat.

³⁸⁵ KIEVEN/PINTO 2001, S. 72.

³⁸⁶ GRADARA 1920, App. § 5, S. 112-114; KIEVEN/PINTO 2010, S. 10.

³⁸⁷ GRADARA 1920, App. § 5, S. 112-114: Kinder von Pietro Bracci und Faustina Mancini

Filippo Mario, getauft in S. Lorenzo in Lucina, Taufpate: Giuseppe Chiari, 6.11.1726 – 6.01.1727, stirbt im Alter von 2 Monaten; Claudio Mario Felice, getauft in S. Lorenzo in Lucina, Taufpate: Giovanni Battista Frigerio, 9.12. 1732 – 22.12. 1732, stirbt im Alter von 13 Tagen; Teresa Geltrude, getauft in S. Lorenzo in Lucina, Taufpate: Cesare Bracci, 28 November 1733 – 7.01.1734, stirbt im Alter von 41 Tagen; Anna Francesca Caterina Eufemia, getauft in S. Lorenzo in Lucina, Taufpate: Paolo Posi, 16.09.1739 – 4.09.1740, stirbt im Alter von 11 Monaten und 16 Tagen; Annibale Cesare, getauft in S. Andrea delle Fratte, Taufpate: Kardinal Annibale Albani, 10.11.1741 – 2.07.1748, stirbt im Alter von 6 Jahren, 7 Monaten und 22 Tagen; Die Zwillinge Vincenzo Gaetano und Anna Francesca Geltrude, getauft in S. Marcello al Corso, Taufpaten nicht angegeben, 27.02.1744 – 29.02.1744, sterben beide im Alter von 2 Tagen.

Tauf- und Sterbedaten seiner Familie, beginnend mit dem Jahr und dem Tag von Braccis Hochzeit und endend mit einem Eintrag von 1772, ist heute die Grundlage für unser Wissen darüber.³⁸⁸ Es kamen sieben Kinder ins Erwachsenenalter, sechs davon überlebten das Jahr 1772/1773 und damit ihren Vater. Mindestens vier seiner Kinder schlugen ebenfalls eine künstlerische Laufbahn ein: Eine Tochter wurde Miniaturmalerin und drei seiner Söhne verdingten sich der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur.³⁸⁹ Dieses weitgefächerte Spektrum zeigt die Offenheit Braccis den verschiedenen Kunstgattungen gegenüber und seine Fähigkeit, seine Kinder anfangs in diesen zu unterrichten. Besonders die Architektur wurde nach Pietro Braccis Ableben noch in mehreren Generationen gepflegt und weitergegeben. Während wir von den Tätigkeiten seiner Tochter Francesca, mit vollem Namen Anna Francesca Elena Vincenza Geltrude (geb. 5. Juli 1745)³⁹⁰ sehr wenig wissen, haben wir von der Karriere und der Richtung der drei künstlerisch versierten Söhne Filippo, Alessandro und Virginio ein klareres Bild.

Der Drittgeborene Sohn Filippo, mit dem Taufnamen Gregorio Filippo (geb. 29. Oktober 1727),³⁹¹ wandte sich der Malerei zu. Braccis Zeichenausbildung bei Giuseppe Chiari lag noch nicht lange zurück und da über diese Ausbildungszeit hinaus eine enge Beziehung zwischen ihnen bestand,³⁹² kann vermutet werden, dass auch der Sohn in dessen Obhut gegeben wurde. Die Behauptung, Giuseppe Chiari sei der Taufpate von Filippo gewesen,³⁹³ beruht vermutlich auf der Verwechslung dieses Sohnes mit dem schon 1726 verstorbenen Filippo Mario aufgrund des gemeinsamen Rufnamens.³⁹⁴ Tatsächlich wurde der Notar Giuseppe Perugini della Marca für dieses Amt ausgewählt, zusammen mit der Tante des Kleinen als Taufpatin.³⁹⁵ Im Alter von 18 Jahren war Filippo Taufpate seiner Schwester Francesca,³⁹⁶ was ihre spätere Affinität zur Malerei und ihre Hinwendung zur Miniatur erklärt und ihr die Entscheidung für diesen, für eine Frau nicht ganz üblichen Lebensweg erleichtern konnte.

Das *Diario ordinario di Chracas* erwähnt Filippo Bracci nur an einer Stelle – im Jahre 1775, für ein den *Hl. Vinzenz von Paul* darstellendes Altarbild in der Kirche S. Andrea al Quirinale: „A S. Andrea a Monte Cavallo nella sudetta chiesa di S. Andrea fu collocato nel 2. altare a mano dritta nell’entrare un nuovo quadro rappresentante S[an] Vincenzo de Paolis, Fondatore della Congregazione di quei Rev[erendissimi] Padri della Missione egregiamente dipinto dal S[ignore] Bracci, figlio del celebre scultore di tal cognome.“³⁹⁷ Diese Stelle zeigt mitunter, dass es Filippo in Rom nicht zu Ruhm brachte, denn in diesem Bericht wird nicht einmal sein Vorname genannt. Definiert wird er über die Abstammung von seinem berühmten Vater, was uns im Nachhinein z.B. an das Grabmal Augusts von Goethe (1789–1830) auf dem *Cimitero acattolico* in Rom erinnert, auf dem statt seines Namens lediglich „Goethe filius“ zu lesen ist. Das größte Problem an diesem Bericht ist allerdings, dass es in der Kirche S. Andrea al Quirinale kein entsprechendes Altarbild, nicht einmal eine dem Hl. Vinzenz von Paul geweihte Kapelle gibt, was nicht verwundert, da es sich um eine dem Jesuitenorden verbundene Kirche handelt. Durch Filippo Titis *Guide* von 1763 überliefert, und erhalten, sind allerdings zwei Deckenspiegelmalereien aus seiner Hand: der *Hl. Franz Xaver* in der ersten Kapelle auf der rechten Seite (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1072) und *Gottvater* in der zweiten Kapelle auf dieser Seite in

³⁸⁸ GRADARA 1920, App. § 5, S. 112-114.

³⁸⁹ Kieven/Pinto 2010, S. 11.

³⁹⁰ GRADARA 1920, App. § 5, S. 112-114.

³⁹¹ Getauft in S. Lorenzo in Lucina, Taufpaten: Giuseppe Perugini della Marca (Notar) und Antonia Mancini Zitella (Schwester der Mutter); 1730 cresimato in S. Giovanni in Laterano, Pate: Giovanni Battista Frigerio. GRADARA 1920, App. § 5, S. 113.

³⁹² Im Jahre 1726 übernahm Giuseppe Chiari die Taufpatenschaft des am 6.11.geborenen Sohnes Filippo Mario. GRADARA 1920, App. § 5, S. 113.

³⁹³ KIEVEN/PINTO 2010, S. 283, FN 4.

³⁹⁴ GRADARA 1920, App. § 5, S. 113.

³⁹⁵ GRADARA 1920, App. § 5, S. 114.

³⁹⁶ GRADARA 1920, App. § 5, S. 114.

³⁹⁷ *Diario ordinario di Chracas*, 2.09.1775, Nr. 70, S. 8.

derselben Kirche (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1077).³⁹⁸ Die Decke der gegenüberliegenden ersten Kapelle auf der linken Seite ist mit einer Gloriole musizierender Engel von keinem anderen als von Giuseppe Chiari bemalt (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1085). Dieser Kontext beweist zumindest, dass Filippo sich mit dem Werk des älteren Malers auseinandergesetzt hatte.³⁹⁹ Und tatsächlich lässt sich in den Engelsgesichtern des Jüngeren der Ausdruck der Chiari-Figuren in ganz ähnlicher Weise wiederfinden.

Durch die Beziehungen seines Vaters zur Familie Rondanini, bekam Filippo Bracci den Auftrag zur Ausmalung einiger Decken im ersten Stockwerk des neu erbauten *Palazzo Rondanini* an der Via del Corso. Die Zahlungen zu seinen in diesem Rahmen erbrachten Arbeiten sind detailliert in den Rechnungsbüchern des Marchese Giuseppe Rondanini festgehalten.⁴⁰⁰ Unter anderem wurde er damit beauftragt, an der Decke eines Raumes im *piano nobile* vier Grisailen anzubringen, die passend zum Sammlungsschwerpunkt des Raumes antike Reliefs imitierten. Für diese Decke, an der auch Domenico Corvi beteiligt war, hat sich eine von Elisabeth Kieven und John Pinto Pietro Bracci zugeschriebene Zeichnung erhalten (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 181).⁴⁰¹ Die vier, Reliefs imitierenden Freskofelder sind von Stuckaturen in den Ecken flankiert, die an zwei Seiten Putti auf Militärtrophäen und an den anderen beiden Seiten von *Trionfi* flankiert werden. In der Mitte ist ein Gemälde der Göttin Minerva mit der Personifikation der Bildhauerei zu sehen.

Filippo Bracci schrieb in seiner Empfangsbestätigung: „Io sottoscritto ho ricevuto dall’Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi trenta moneta quali sono per saldo, e final pagamento di quattro bassorilievi antichi dipinti da me nella volta della camera delle antichità concordati per scudi trentaquattro moneta, e con ciò mi chiamo contento e sodisfatto. In fede questo di 20. luglio 1770. Filippo Bracci m[a]no p[ro]p[ri]a.“⁴⁰² Er war folglich flexibel einsetzbar und beherrschte verschiedene Stile. Auch im Kontext der Deckenmalereien im *Palazzo Lante* nahe S. Eustacchio, wo die Familie zum Ende des Lebens des alternden Bildhauers lebte und arbeitete, war Filippo Bracci gefragt.⁴⁰³ Drei Vorstudien haben sich erhalten. Eine, mit dem Motiv musizierender Putti, befindet sich z.B. im *Musée des Beaux-Arts* in Montreal (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 264),⁴⁰⁴ eine andere, weniger ausgereifte mit der Göttin Juno im Pfauenwagen ist im Besitz des *Canadian Centre for Architecture* (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 202).⁴⁰⁵

Neben der Malerei selbst war Filippo Bracci zudem geübt im Vorzeichnen von Stichvorlagen, wie am Beispiel der Reproduktionsgrafik nach der Ordensstifterfigur des Hl. Hieronymus Ämiliani im Petersdom, gestochen von Joseph Wagner, gezeigt werden kann (Kat. Nr. 52.1). Als Kupferstecher trat er z.B. für die Abbildung des Grabmals für Carlo Leopoldo Calcagnini in S. Andrea delle Fratte auf (Kat. Nr. 37.5), vermutlich nach seiner eigenen Zeichnung (Kat. Nr. 37.4).

Der einzige Nachkomme Braccis, der die Hauptdisziplin des Vaters fortführte, war Alessandro Filippo Giulio Bracci (geb. 18. September 1730).⁴⁰⁶ Er schwankte anfangs zwischen Bildhauerei und Architektur, denn erst mit 26 Jahren teilte er Luigi Vanvitelli in einem Brief schriftlich seine Entscheidung für die Bildhauerei mit, um seinen Vater in seiner Werkstatt unterstützen zu können.⁴⁰⁷ Neben anderen wurde er bei den Arbeiten an den

³⁹⁸ TITI 1763, 1070-1078; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 162, und Bd. 2, Abb. 1072, 1074, S. 297.

³⁹⁹ CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 162.

⁴⁰⁰ Zahlungen an Filippo Bracci finden sich ab 1769: ACR, Archivio Capranica, Fondo Rondanini, b. 825, 1768/69 ff.

⁴⁰¹ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:029; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 79, S. 80/81, Abb. S. 181.

⁴⁰² ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, 20.07.1770, f. no. 115.

⁴⁰³ Elisabeth Kieven und John Pinto: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 141, S. 225.

⁴⁰⁴ MMBA, Inv. Nr. DR 1985.97; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 141, S. 224/225, Abb. S. 264.

⁴⁰⁵ CCA, Inv. Nr. 1966:001:031; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 99, S. 93/94, Abb. S. 202. Zur dritten, nicht abgebildeten Zeichnung siehe: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 100, S. 94, Abb. S. 203.

⁴⁰⁶ GRADARA 1920, Anhang Nr. 5, S. 113.

⁴⁰⁷ Angabe bei KIEVEN/PINTO 2001, S. 284, FN 18; Transkription des Briefes: STRAZZULLO 1976, Bd. 1, S. 564.

Skulpturen für die Fontana di Trevi (Kat. Nr. 62–64, Abb. 71) eingesetzt, wo er zusammen mit dem Florentiner Giuseppe und Petruccio Polè am meisten Geld ausgezahlt bekam, was darauf hindeutet, dass sie den größten Teil der Arbeit übernommen hatten.⁴⁰⁸ Welche Parteien genau in seinen Zuständigkeitsbereich fielen, ist leider nicht überliefert. Auch innerhalb der Kommune war er aktiv, denn er hatte bis zu seinem Tod 1786 das Amt des *Assessore al Commisariato sopra le sculture* der Stadt Rom inne.⁴⁰⁹ In diesem Rahmen ist wohl auch seine Auswahl für die Restaurierung zweier Antiken „la Giunone sedente e il bassorilievo della Sacerdotessa eleganti restauri del Sig[nore] Bracci“ für das *Museo Pio Clementino* im Vatikan zu verorten.⁴¹⁰

Die einzige Arbeit, die ihm alleine sicher zugeordnet werden kann, ist eine Büste in Forlì, aufgestellt in der *Biblioteca comunale di Forlì* im *Palazzo del Merenda* (Abb. 83). Dargestellt ist der Mediziner und Naturwissenschaftler Giovanni Battista Morgagni. Besagter Palazzo war einst ein Hospital, das *Ospedale della Casa di Dio per gli infermi*, und damit ein geeigneter Ort für diese Büste. Dem Aufstellungskontext außerhalb Roms, wie auch schon bei der Marucelli-Büste seines Vaters für Florenz, haben wir mitunter die auf der Rückseite eingearbeitete Signatur: „ALEXAN. BRACCI. ROMANVS. F. MDCCLXVII“ zu verdanken. Neben dem Namen und der römischen Herkunft wird glücklicherweise auch das Jahr 1767 angegeben, was die Arbeit im 37. Lebensjahr des Bildhauers verortet. Der Medicus ist frontal gezeigt, seinen Kopf wendet er energisch nach links, das Kinn leicht nach oben gerichtet. Er trägt, neben der eleganten Allongeperücke, einen langen gerüshten Kragen über einem Hemd. Darauf drapierte der Bildhauer einen stoffreichen, stolaartig wirkenden Mantel von rechts unten über seine rechte Schulter, wo er seine breiteste Ausdehnung erfährt, über den Rücken und zuletzt um seinen linken Oberarm. Der Oberkörper des Dargestellten wird dadurch einmal ganz durch den Stoffumhang eingerahmt. Dieses Motiv taucht ähnlich auch schon bei der Marucelli-Büste Pietros (Kat. Nr. 42, Abb. 60) auf, obwohl der bewegte durch diesen Stoff gebildete Büstenabschluss wenig mit den regelmäßigen, relativ schlichten Unterkanten bei den Büsten seines Vaters zu tun hat. Das Gesicht ist, im Gegensatz zu der sehr ansprechend gestalteten Büste selbst, eher weniger gelungen. Die Falten, besonders die horizontal angeordneten an der Stirn, wirken nicht natürlich, sondern grotesk überzeichnet und schlichtweg unpassend. Es scheint, als habe der Sohn versucht, sich an einem etwas karrierenden Porträtstil zu orientieren, das Maß aber schlichtweg nicht getroffen. Die heruntergezogenen, parallel zu den Nasolabialfalten verlaufenden Mundwinkel und die zusammengezogenen Augenbrauen über den nach oben gerichteten Pupillen, geben dem Gelehrten einen wütenden Ausdruck. Vermutlich sollte damit aber nicht Wut, sondern kontemplatives Nachdenken und akademischer Geist dargestellt werden. Immerhin sind ist die Politur, die Gestaltung der Stoff- und Faltenspiele und die Bohrungen der Haare sauber ausgeführt und zeigen zumindest in handwerklicher Hinsicht eine Verwandtschaft zu den Arbeiten seines Vaters.

Der erfolgreichste und bekannteste seiner Söhne wurde jedoch weder Maler noch Bildhauer, sondern Architekt. Virginio Bracci, geboren am 16. August 1737, getauft auf den Namen Virginio Rocco Benedetto Giacinto,⁴¹¹ bekam eine Chance, die Bracci trotz einiger Bemühungen nie zuteil wurde: Er entwarf und baute Gebäude und Brunnenanlagen.⁴¹² Seit 1768 war er offizieller *Architetto della Congregazione del Buon Governo*, was mitunter den Höhepunkt seiner Karriere darstellte.⁴¹³ Er studierte Latein, Rhetorik und Philosophie, dann Mathematik und Hydraulik, unter anderem beim berühmten Professor François Jacquier (1711–1788),⁴¹⁴ Bibelhistoriker und Naturwissenschaftler, Ordensbruder der Franziskaner im französischen Konvent der Kirche S. Trinità dei Monti und somit in

⁴⁰⁸ GRADARA 1920, § 3, S. 110/111.

⁴⁰⁹ Diario ordinario di Chracas, 16.12. 1786, Nr. 1248 (o.S.).

⁴¹⁰ Diario ordinario di Chracas, 30.03.1782, Nr. 756, S. 2.

⁴¹¹ GRADARA 1920, Anhang Nr. 5, S. 113.

⁴¹² Zu seinen Projekten siehe z.B. KIEVEN/PINTO 2001, S. 25–41.

⁴¹³ HONOUR/CORBO 1971. Archivquelle: ASR, Congregazione del Buon Governo, Serie I, b. I.

⁴¹⁴ KIEVEN/PINTO 2001, App. IV.2, S. 279.

der direkten Nachbarschaft des *Palazzo Zuccari*.⁴¹⁵ Erst diese Ausbildung ermöglichte ihm seinen Erfolg als Architekt in der Nachfolge seiner Meister Luigi Vanvitelli (1700–1773) und Carlo Murena (1713–1764).⁴¹⁶ Zusätzlich zu seinen Bauprojekten in Rom, wo er unter anderem Architekt der Nonnen von S. Cecilia war, wurde er auch in umliegenden Städten und Dörfern eingesetzt, wie z.B. im Kontext des *Castel Nuovo* in Farfa, der Kirche S. Lorenzo Nuovo in Poggio (Rieti) und einer Brücke mit dem Beinamen „di sei archi“ zwischen Anagni und Sgurgola.⁴¹⁷ 1796 wurde er als *Accademico di merito* in die *Accademia di San Luca* aufgenommen und bekleidete 1810, in dem Jahr, in dem Antonio Canova *Principe* war, das Amt des *stimmatore di architettura*.⁴¹⁸

Neben seinen Aufträgen als Architekt half er seinem Vater bei den Arbeiten am Grabmal für Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76), wohl auch als Bildhauer,⁴¹⁹ was ihm allerdings nicht gerade zu Ruhm verhalf – auch aus Gründen der mangelnden Praxis. Daran sieht man allerdings, wie auch an der letztendlichen Entscheidung seines Bruders Alessandro für die Bildhauerei, dass die Söhne ein enges und gutes Verhältnis zu ihrem Vater hatten, und es selbstverständlich für sie war, diesem in der Werkstatt zur Hand zu gehen.

In der von Costanza Gradara veröffentlichten, anonymen Liste seiner Werke wird ihm zudem das Grabmonument für den Bischof Pietro Gioeni (1698–1761) in S. Paolo alla Regola zugeordnet.⁴²⁰ Es findet weder bei Titi, noch im *Diario ordinario di Chracas* Erwähnung, was u.a. an der sizilianischen Herkunft des Verstorbenen und dem relativ geringen Rang des Geistlichen zusammenhängt. Nach 1761, aber noch vor dem Ableben seines Vaters, ist es ein frühes Beispiel seiner eigenständigen Arbeiten, was u.a. an den formalen Unsicherheiten festzumachen ist. Diesem Monument hatten Elisabeth Kieven und John Pinto eine ehemals im Bracci-Archiv aufbewahrte Zeichnung eines Monuments mit ganz ähnlichem Aufbau zugeordnet, die heute im *Musée des Beaux-Arts* in Montreal aufbewahrt wird (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 263).⁴²¹ So überzeugend die Vergleiche der Haltungen der beiden Putti und der Grundstruktur des Monuments auch sind, so wenig überzeugt diese Zuordnung ikonografisch. Ein ganz einfacher, aber ausschlaggebender Einwand ist kirchenpolitischer Natur: Pietro Gioeni d'Angiò wurde nie zum Kardinal kreiert, während die Zeichnung in Montreal ganz eindeutig einen solchen zeigt. Erkennbar ist dies besonders am Kardinalshut über dem Wappen mit den typischen Trotteln und an der Kleidung – besonders der Kopfbedeckung – des Verstorbenen im Medaillon. Da eine Zuschreibung an Pietro Bracci selbst wegen der handwerklichen Mängel der Zeichnung und damit eine Einordnung in den direkten Kontext des Calcagnini-Monuments ausgeschlossen werden kann, handelt es sich offensichtlich um eine erste, für einen anderen Aufstellungsort konzipierte Version für ein anderes Grabmal – für das Lante-Monument – und wird deshalb im folgenden Abschnitt näher betrachtet. Das Monument selbst entspricht einer vereinfachten Form des Grabmals für Carlo Leopoldo Calcagnini von Pietro Bracci (Kat. Nr. 37, Abb. 54).⁴²² Virginio übernahm die grobe Grundstruktur, klärte und glättete allerdings die Kontur und die Binnenlinien, u.a. durch den fast vollständigen Verzicht auf Stoffe. Während das Kardinalsgrabmal in S. Andrea delle Fratte noch deutlich dem barocken Geist entsprach, konstruierte Virginio ein frühes klassizistisches Monument. Wegen der mangelnden Überlieferung von Informationen zu diesem Grabmal und der fehlenden Vergleichsbeispiele, kann nicht klar entschieden werden, ob es sich bei der die Skulpturen ausführenden Hand um die Virginios oder um diejenige Alessandros handelte.

⁴¹⁵ GIEL/GOETHE 2012, S. 98, 230 f, 632.

⁴¹⁶ KIEVEN/PINTO 2001, App. IV.2, S. 279.

⁴¹⁷ GRADARA 1920, App. § 15, S. 120; KIEVEN/PINTO 2001, App. IV.3, S. 280.

⁴¹⁸ HONOUR/CORBO 1971.

⁴¹⁹ KIEVEN/PINTO 2001, App. IV.2, S. 279.

⁴²⁰ GRADARA 1920, App. § 15, S. 120; KIEVEN/PINTO 2001, App. IV.2, S. 279 und App. IV.3, S. 280.

⁴²¹ MMBA, Inv. Nr. DR 1985.97; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 140, S. 224, Abb. S. 263.

⁴²² Dies erkannten schon Elisabeth Kieven und John Pinto: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 140, S. 224.

Virginio Bracci starb im Jahre 1815 und wurde in der Kirche S. Marco in Rom beigesetzt, wo sich noch heute eine Büste von Raffaele Tuccimei (1812–1849) zu seinem Gedenken an der Innenfassade, rechts der Eingangstür befindet – darunter eine Inschriftentafel.⁴²³ Gestiftet wurde dieses Denkmal von Virginios Söhnen Pietro und Paolo.

Pietro Bracci, der Enkel des berühmten Bildhauers folgte dem Vorbild seines Vaters und wandte sich der Architektur zu. Virginio bat Papst Pius VI. „per il proprio figlio Pietro Bracci la patente di architetto“, sprich, um die päpstliche Erlaubnis, den Beruf des Architekten in Rom ausüben zu dürfen, die ihm am 28. Februar 1795 offiziell gewährt wurde.⁴²⁴ Dass dieser Antrag schnell und ohne Probleme angenommen wurde, lag an der Reputation des Vaters, aber auch an der des Großvaters. Pietro Bracci d.J. leitete unter anderem die großen Umbaumaßnahmen in S. Cecilia, womit er auch hier in die Fußstapfen seines Vaters Virginio trat,⁴²⁵ wurde nach dem Tod Virginios 1815 dessen Nachfolger als *Architetto della Congregazione del Buon Governo* und ab 1818 zusammen mit seinem Kollegen, dem römischen Architekten Giuseppe Camporese (1761–1822), *Ingegnere sottoispettore nell'amministrazione delle strade*.⁴²⁶ Er errichtete für sich und seine Familie den *Palazzo Bracci* an der Via del Corso, der heute besser unter dem Namen *Casa di Goethe* bekannt ist.⁴²⁷ Zu seiner Person existieren im *Fondo Bracci* des *Archivio Storico Diocesano di Civita Castellana* in Nepi noch mehr Informationen als über die vorhergehenden Generationen, doch keine, die sich konkret auf seinen Großvater beziehen. Unter anderem findet sich dort ein Nachlassinventar Pietros d.J. von 1840.⁴²⁸ Er starb im Jahre 1839 und wurde kurz darauf ebenfalls in der Kirche S. Marco beigesetzt.⁴²⁹

Pietro Bracci d.J. hinterließ zwei Söhne, Virginio und Andrea.⁴³⁰ Der jüngere dieser beiden, Andrea Bracci, wählte wiederum den Weg seines Vaters und seines Großvaters.⁴³¹ Er war der letzte bekannte Architekt dieser Familie, denn dessen bekanntester Sohn wiederum wurde nicht bildender Künstler, sondern Schriftsteller und wendete sich so unter dem Pseudonym Guido Fortebracci, einem anderen, nicht weniger künstlerisch ausgelegten Berufsfeld zu.⁴³² Eine umfassende Arbeit zu den Architekten der Familie und ihren Projekten ist bis heute ein Desiderat.

Eine Gemeinschaftsarbeit der drei Söhne Braccis war das nach seinem Tod entworfene und zwischen 1773 und 1775 ausgeführte und am 2. Dezember 1775 enthüllte Grabmal für Kardinal Federico Marcello Lante della Rovere für deren Familienkapelle in S. Nicola da Tolentino in Rom (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. 47).⁴³³ Die Grundform des Grabmals ähnelt, hauptsächlich wegen ihrer Anbringung über der Tür, Tommaso Righis Denkmal für Camillo Merlini Paolucci (1774–1776; NEGRO 2002, Abb. 22), gegenüber Braccis Grabmal für dessen Verwandten Kardinal Fabrizio Paolucci in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5). Über der Stoff imitierenden, steinernen Inschriftenfläche,

⁴²³ „VIRGINIO BRACCI ROMANO ARCHITECTO / SCRIBAE ITEMQVE DOCTORI COLL. LVGANI ARCITECTURAE TRADENDAE / ET IN PRAESTANTISSIMORVM ARTIFICVM COETVS COOPTATVS / QVI PLVRA AD VSVM PVBLICVM / IN RE AQVARIA IN RE ARCHITECTONICA SAPIENTER MOLITVS / SINGVLARI RELIGIONE MORVMQVE NITORE EXIMIAE SCIENTIAE LAVDEM CVMLAVIT / VIX AN LXXVIII DIES XXVII DEC. PRIDIE IDVS SEPTEMBRIS MDCCCXV / PETRVS ET PAVLVVS BRACCI PARENTII OPTIMO MON. FECERVNT“

⁴²⁴ AFP, Arm. 52, A, 85, 28. Feb. 1795.

⁴²⁵ Zu diesem Projekt vor allem: Bentivoglio, Enzo: I progetti del XIX secolo per S. Cecilia in Trastevere, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici 17/19.1970/72, 97/114, S. 133-140.

⁴²⁶ HONOUR/CORBO 1971.

⁴²⁷ Beschreibungen und Maße der Arbeiten am Palazzo in der Via del Corso 16 und 18: ASDC, Fondo Bracci, b. 1, fasc. 2.

⁴²⁸ ASDC, Fondo Bracci, b. 2, fasc. 1.

⁴²⁹ Kostenliste für die Beerdigung Pietro Bracci d.J. in S. Marco am 20.04.1839: ASDC, Fondo Bracci, b. 2, fasc. 1.

⁴³⁰ ASDC, Fondo Bracci, b. 2, fasc. 1.

⁴³¹ Es wäre sinnvoll und wünschenswert, wenn seine Arbeiten weiter gesichtet, ausgewertet und wissenschaftlich bearbeitet werden würden. Einige kolorierte Planzeichnungen von seiner Hand befinden sich im Archivio Storico Diocesano di Civita Castellana in Nepi: ASDC, Fondo Bracci, b. 3.

⁴³² Siehe z.B. Fortebracci, Guido (Pietro Bracci): *Scritti vari*, Rom, 1904.

⁴³³ *Diario ordinario di Chracas*, 2.12. 1775, Nr. 96, S. 4.

die die darunter befindliche Tür im oberen Bereich überschneidet, ragt der ovale Clipäus mit dem von Filippo gemalten Porträt des Kardinals im Dreiviertelprofil heraus. Der golden gefasste Rahmen betont die Wichtigkeit des Dargestellten. Links gruppieren sich die Kardinalsinsignien zu Füßen eines Adlers mit ausgestreckten Flügeln. Hinter diesem ragt, schräg an das Porträt angelehnt, ein etwas zu dick geratener Eichenast in das Fresko, das im unteren Teil vom Monument verdeckt wird. Darunter schmiegt sich, bist etwas über die Mitte des Ovals, ein dunkler Marmorstoff, der auf der rechten Seite von dem dort aufgestellten Putto mit seiner rechten Hand gehalten wird. Der Putto ist geflügelt und steht durch die deutliche Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein lässig aber doch elegant neben dem Porträt, das er mit seinem Blick fixiert. In seiner linken Hand hält er eine umgedrehte Fackel, die am unteren Ende noch immer brennt und raucht, ein Symbol des nahenden Lebensendes. Das *Diario ordinario di Chracas* berichtete ausführlich über die Einweihung und öffentliche Präsentation dieses Grabmonuments: „Si è scoperto nella Cappella dell’Ecc[elentissi]ma Casa Lante a S. Niccolò da Tolentino il nuovo deposito della ch[iara] mem[oria] dell’E[minentissi]mo Cardinale Federico Marcello Lante fattovi erigere a spese della sua eredità. Resta questo situato sopra ad una delle porte laterali di essa Cappella, un putto di marmo fino, che tiene colla sinistra la face estinta scuopre colla destra, inalzando un panno, il medaglione con ricca cornice dorata, in cui apparisce a mosaico il ritratto del Cardinale. (...) Il tutto è stato ideato con bizzarra ed elegante maniera dall’architetto S[ignore] Virginio Bracci, il quale ha diretto l’opera. La scultura è da lodarsi, del Sig[nore] Alessandro Bracci; e la pittura del ritratto è del S[ignore] Filippo Bracci, figli tutti tre del celebre scultore di tal cognome.“⁴³⁴ In diesem Fall ist die Aufgabenteilung klar und sinnvoll nach Profession und Talent verteilt und durch den eben zitierten Bericht schriftlich überliefert. Dementsprechend können auch die, diesem Monument vorausgegangenen Zeichnungen im *Musée des Beaux-Arts* in Montreal (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 263; von der Autorin diesem Projekt zugeordnet) und im *Canadian Centre for Architecture* (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 197) sicher in sein Werk eingeordnet werden.⁴³⁵ Der erste Entwurf (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 263) ähnelt in seinem Aufbau, abgesehen von den schon angemerkten Kardinalsinsignien, noch gänzlich dem zuvor entstandenen Gioeni-Monument. Hier zeigt sich, dass die Methode der *Serialität*, wie sie Elisabeth Kieven in den Zeichnungen seines Vaters beobachtete,⁴³⁶ auch von Virginio praktiziert wurde. In der sorgfältigen, geometrischen Konstruktion und in der Strichführung, vor allem beim Gesicht des Verstorbenen, ist die Hand des Architekten zu sehen. Die zweite Zeichnung weicht in seinem Aufbau stark von der eben beschriebenen Form ab. Die Veränderung der Komposition in diesem Umfang wurde offensichtlich durch die Änderung des vorgesehenen Anbringungsorts und der damit grundlegend verschiedenen Situation verursacht. Doch auch technisch finden sich Unterschiede zwischen den beiden Zeichnungen: Ist das ältere Blatt noch sehr grob und in weiten Teilen, sowohl im Entwurf als auch in der Ausführung, unbeholfen, so wirkt der spätere Entwurf lebendiger und geübter. Obwohl stark eingeschränkt durch das schon vorhandene, rückwärtige und zu erhaltende Fresko und die Tür, worüber es angebracht werden musste, ist dieses Grabmonument um ein Vielfaches gelungener als dasjenige für Pietro Gioeni d’Angiò in S. Paolo alla Regola von 1761. In einem direkten Vergleich der skulpturalen Elemente, vor allem aber der Gestaltung der Putti, können wenige Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Vor allem der zugrunde liegende, dem Barock verhaftete Stil des Lante-Monuments gegenüber der klassizistischen Formensprache und Komposition der Figuren am Gioeni-Grabmals lassen auf verschiedene ausführende Hände schließen. Dementsprechend handelt es sich hier offensichtlich um eine Gegenüberstellung von bildhauerischen Arbeiten der beiden Brüder Alessandro und Virginio. Trotz den kleineren, nicht abstreitbaren Mängeln

⁴³⁴ *Diario ordinario di Chracas*, 2.12. 1775, Nr. 96, S. 4.

⁴³⁵ MMBA, Inv. Nr. DR 1985.97; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 140, S. 224, Abb. S. 263 und CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:050; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 95, S. 90/91.

⁴³⁶ KIEVEN *Serialität* 2007.

in der handwerklichen Umsetzungen des Porträts und der plastischen Elemente, handelt es sich bei diesem Monument um eine gelungene, formal und stilistisch stimmige und harmonische Zusammenarbeit dieser drei doch sehr unterschiedlichen Künstler und damit um ein würdiges Erbe ihres Vaters.

Obwohl man in der Literatur immer wieder Hinweise auf große Werkstatt Braccis findet, sieht sich keine dieser Quellen in der Lage, tatsächlich Beweise dafür zu geben, geschweige denn konkrete Namen zu nennen.⁴³⁷ Tatsächlich entspräche es der Norm dieser Zeit, eine relativ große Anzahl an Gehilfen, Lehrlingen und Mitarbeitern zu haben, die die weniger wichtigen Arbeiten unter Aufsicht des Meisters ausführten, bestenfalls diesen zu imitieren lernten und die den Stil und den Ruhm ihres Lehrers weitertragen und vermehren konnten – wie dies z.B. bei Camillo Rusconi so erfolgreich war.

Aus stilistischer Sicht wäre eine Bindung Bartolomeo Pincellottis (1705–1740) und formal des hauptsächlich in Stuck arbeitenden Tommaso Righi (1727–1802) an Bracci und seine Werkstatt nachzuvollziehen. Doch fehlen hier konkrete Beweise. Zudem war Pincellotti mit nur fünf Jahren Altersunterschied nicht jung genug, um tatsächlich ein Schüler Braccis gewesen zu sein, was allerdings nicht gegen eine andersweitige Beeinflussungsebene spricht. Die Einschätzung Costanza Gradaras über Bernardino Ludovisis Beziehung zu Bracci, in dem sie dessen Lehrer sehen will, ist nicht nur wegen des Alters, Ludovisi war sieben Jahre älter als Bracci, sondern vor allem aus stilistischen Gründen eher unwahrscheinlich.⁴³⁸

Im Kontext der Kostenauflistung für die Arbeiten an der *Fontana di Trevi* (Kat. Nr. 62–64, Abb. 71) führt Bracci selbst fünf bzw. sechs junge Helfer auf.⁴³⁹ Namentlich genannt werden Luigi Catalani und Gaetano Rossi, die sicher als Bildhauer identifiziert werden können, zudem ein „Giovannino Scultore“, der sonst nicht weiter bezeichnet wird.⁴⁴⁰ Genannt werden außerdem die Steinmetze Lorenzo und Gaetano, ohne Zunamen, Peppe di Ripa Grande, eher ein Helfer am genannten römischen Tieberhafen, ein gewisser Checco, der immerhin 52 Scudi und 60 Baiocchi ausbezahlt bekommt, des Weiteren der Florentiner Giuseppe und Petruccio Polò.⁴⁴¹

Abgesehen von Braccis Söhnen wissen wir nur von zwei Bildhauern, die sicher in seiner Werkstatt gelernt bzw. gearbeitet haben. Einer davon war Donato Antonio Fantoni, von dem wir die meisten Informationen über Braccis Werkstatt haben,⁴⁴² und Francesco Giesuelli.⁴⁴³ Diese werden im Folgenden kurz zum Verständnis vorgestellt.

Das *Diario Ordinario di Chracas* berichtet im Kontext der Reliefs der Hauptapsis in S. Maria Maddalena von einem Schüler Braccis: „Nella chiesa di S. Maria Maddalena si sono veduti terminati e scoperti alla pubblica vista li due nuovi bassi rilievi di fino marmo, situati nelle due parti laterali dell'altar magg[iore] rappresentanti quello a cornu evangeli le Tre Marie che si portano alla visita del sepolcro di N[ostro] S[ignore] Gesù Cristo e l'altro a cornu epistolae lo stessa N[ostro] Signore quando apparve a S[anta] Maria Maddalena in sembianze di ortolano; amendue opera molto applaudita del virtuoso scultore S[ignore] Francesco Giesuelli romano, allievo della scuola del celebre S[ignore] Pietro Bracci, (...)“⁴⁴⁴ Ein römischer Bildhauer namens Francesco Giesuelli also, der zudem als „virtuoso“

⁴³⁷ GRADARA 1920, S. 89/90.

⁴³⁸ GRADARA 1920, S. 90.

⁴³⁹ Conto di spese fatte nel lavoro del Colosso e due Tritoni e Cavalli Marin, per la Fontana di Trevi, Transkription in: GRADARA 1920, § 3, S. 109-112.

⁴⁴⁰ GRADARA 1920, § 3, S. III.

⁴⁴¹ GRADARA 1920, § 3, S. 110/111.

⁴⁴² Reisetagebuch und Sammlung von Briefen von Donato Andrea Fantoni aus Italien, meist an seinen Vater. Originale im Museo Casa Fantoni in Rovetta. Publiziert in: PEDROCCHI/FANTONI 1977.

⁴⁴³ Diario ordinario di Chracas, 09.07.1757, Nr. 6240, S. 10.

⁴⁴⁴ Diario ordinario di Chracas, 09.07.1757, Nr. 6240, S. 10.

bezeichnet wird und der die, von der Guide Nibbys und von Costanza Gradara Pietro Bracci zugeschriebenen, Reliefs mit zwei Szenen aus der Legende der Heiligen Maria Magdalena arbeitete.⁴⁴⁵ Dargestellt sind, wie im eben zitierten Bericht genannt, die Szene der drei Marien mit dem Engel vor dem leeren Grab Jesu (*Die drei Marien vor dem Grabe*, Abb. 84) und die Szene der Begegnung Christi mit Maria Magdalena, die man auch *Noli me tangere* nennt (Abb. 85). Vergleicht man die Reliefs mit Arbeiten Braccis, so fallen vor allem die Ähnlichkeit der eleganten Haltung und der Körperauffassung zwischen dem Engel am Grab Christi mit dem Balustradenengel mit Schlange Braccis vor dem Verkündigungsalter in S. Ignazio (Kat. Nr. 43, Abb. 61) und die zwischen dem Christus der *Noli me tangere*-Gruppe mit der Körper- und Muskelbildung seines Reliefs des Auferstandenen an einer Fassade in der Nähe der Kirche S. Girolamo alla Carità (Kat. Nr. 13, Abb. 21). Auch die Gesichter der Frauen, besonders der hinten dargestellten Maria mit *caput velatum*, entsprechen dem von Bracci gewählten Schema.⁴⁴⁶ Gerade aber im Bereich des Hintergrundes und der perspektivischen Verkürzung z.B. des Sarkophags, sind erhebliche Unterschiede zu seinen Reliefs festzustellen.⁴⁴⁷ Während für Braccis Reliefs gerade eine differenzierte Abstufung verschiedenster Darstellungsebenen, reichend von vollplastischen, sich vom Grund lösenden Figuren, bis hin zu fast im Material versinkenden Silhouetten hinten, typisch war, so ist der Hintergrund der Reliefs in S. Maria Maddalena kaum strukturiert – die Figuren gehören alle einer Bildebene an. Es sind Arbeiten, wie Gradara bemerkte, die formale und stilistische Parallelen zu denen Pietro Braccis aufweisen, und doch im Ganzen von ihnen verschieden sind.⁴⁴⁸

Die erste Quelle, die von Apsisreliefs für besagte Kirche spricht ist der Führer *Roma Antica e Moderna* aus dem Jahr 1745.⁴⁴⁹ Durch die im *Archivio del Stato* aufbewahrten Rechnungsbücher der Kirche S. Maria Maddalena aus dem 18. Jahrhundert wissen wir, dass der Vertrag mit Gesuelli jedoch erst am 31. Dezember 1755 geschlossen und unterschrieben wurde,⁴⁵⁰ die Reliefs dementsprechend erst 1756 ausgeführt und an ihrer heutigen Stelle angebracht wurden. Die Zahlungen über insgesamt 800 Scudi inclusive Materialkosten erfolgten von Januar bis April 1756.⁴⁵¹ Dass diese Reliefs also schon vor ihrer Anfertigung Erwähnung fanden, deutet darauf hin, dass sie damals schon geplant und vermutlich in Stuck als große Modelle ausgeführt und angebracht waren – vermutlich als Auftrag an Pietro Bracci. Dies würde, zusammen mit den unübersehbaren stilistischen Ähnlichkeiten der Marmorreliefs mit Braccis Arbeiten, die falsche Nennung seines Namens in diesem Zusammenhang erklären. Dass Bracci einen derartigen Auftrag an einen Schüler abtrat, um sich selbst anderen Projekten zu widmen, wäre nicht auszuschließen. Was über ihn und seine Verbindung zum großen Meister aus den Archivadokumenten hervorgeht ist, dass er spätestens seit 1749 in Braccis Werkstatt und in die Arbeit an den Skulpturen für den Baldachin in S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 40/41, Abb. 58–58b) eingebunden war, denn in einem Dokument mit von Bracci zu leistenden Zahlungsanweisungen übernahm Francesco Giesuelli das Schreiben für Nicola Vanetti, der für den Transport des Marmors zuständig, des Schreibens aber nicht mächtig war.⁴⁵² In den Jahren 1769 bis 1771 findet sich sein Name auch in den Rechnungsbüchern des Marchese Giuseppe Rondanini. Für diesen hatte Giesuelli mehrfach Antikenrestaurierungen vorgenommen, wo er z.B. eine Bezahlung von 11 Scudi für „il ristauo di un bassorilievo rapresentante un leone“,⁴⁵³ von 14 Scudi für „un ristauo di un bassorilievo rapresentante una Ninfa di laghe in acqua“⁴⁵⁴ oder von 3 Scudi für „un ristauo di un Bacco antico rapresentante un

⁴⁴⁵ GRADARA 1920, S. 82/83.

⁴⁴⁶ Zu Braccis Idealisierungsstrategien siehe Kap. IV.4.1.

⁴⁴⁷ Ausführlicher zu Braccis Reliefs siehe Kap. III.4.1.

⁴⁴⁸ GRADARA 1920, S. 83.

⁴⁴⁹ MORTARI 1987, S. 102, FN 156.

⁴⁵⁰ ASR, S. Maria Maddalena, b. 1690, 31.12.1755.

⁴⁵¹ ASR, S. Maria Maddalena, b. 1690, 3.01.1756 – 30.04.1756.

⁴⁵² ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 997, Nr. 319, 24.02.1749; Transkription in DESMAS 2012, App. 4.4, S. 374.

⁴⁵³ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, f. 13.

⁴⁵⁴ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, f. 95.

comodo giovine“⁴⁵⁵ bestätigte.⁴⁵⁶ Es ist eher unwahrscheinlich, dass Giesuelli zu diesem Zeitpunkt noch ein Schüler Braccis war, doch wäre es ein zu großer Zufall, wenn Bracci nicht zu seinen Gunsten beim Marchese vorgeschrien und ihn empfohlen hätte. Bracci förderte folglich die mit ihm verbundenen Künstler so weit es ihm möglich war. Wer Francesco Giesuelli eigentlich war und welche Skulpturen er davon abgesehen schuf, ist bisher nicht erforscht.⁴⁵⁷ In den *Giornali* von Vincenzo Pacetti oder in der Romguide Titis findet er jedenfalls keine Erwähnung.⁴⁵⁸ Doch im Gegensatz zu anderen, die ebenso von Bracci ausgebildet wurden, sind uns zumindest sein Name und zwei gelungene Werke von seiner Hand bekannt. Dass er bei Chracas namentlich erwähnt wurde, war durchaus auch als Auszeichnung zu verstehen, die nicht jedem jungen Künstler zu Teil wurde. Dass er so in Vergessenheit geraten konnte, liegt sicher an seinem Stil, der demjenigen seines Meisters sehr nahestand und deshalb für die gegebene Zeit schon außer Mode war.

Donato Andrea Fantoni (1746–1817) war ein Sprössling der berühmten Bildschnitzerfamilie aus Rovetta, wo sich noch heute deren Werkstattmuseum befindet.⁴⁵⁹ Im Jahre 1766 reiste Donato Andrea als ausgebildeter Bildhauer in einem Alter von 20 Jahren nach Rom und blieb dort bis 1770, um seine Technik zu verfeinern, zu perfektionieren und um sich sowohl an den antiken, als auch an den modernen Meisterwerken dieser Stadt zu schulen.⁴⁶⁰ Die ganze römische Zeit über, immerhin vier Jahre, blieb er in der Werkstatt Pietro Braccis. In der kunsthistorischen Forschung erlangte er bisher besonders durch die wissenschaftliche Verwertbarkeit seines Reisetagebuches und seiner teilweise sehr leidenschaftlich formulierten Briefe an seinen Vater eine gewisse Bekanntheit.⁴⁶¹ In die Kategorie der Bracci-Nachfolge fällt er, weil er zum Zeitpunkt seines Eintritts wesentlich jünger war als sein Auftraggeber und Bracci ihn auch als Schüler ansah, was aus den Äußerungen Fantonis hervorgeht.⁴⁶² Aufgewachsen ist Donato Antonio als Sohn des Bildschnitzers Grazioso Fantoni d.J. (1713–1798).⁴⁶³ Sicherlich war Donato Andrea seinem künftigen Arbeitgeber schon alleine durch die gemeinsamen Wurzeln in der Holzschnitzerei sympathisch. Der Eintritt in Braccis Werkstatt verlief jedoch nicht ohne Komplikationen. 40 Tage wartete Andrea Donato,⁴⁶⁴ in welchen der Meister verreist war und in denen ihm diverse neue Bekanntschaften Vermittlung versprochen, die Bracci garnicht kannte. Nach einer endlich erfolgten persönlichen Begegnung forderte Bracci zudem Referenzen, die der junge Bildhauer nicht mit sich führte.⁴⁶⁵ Endlich in der Werkstatt aufgenommen, berichtete Fantoni selektiv aus seinen Erlebnissen, wobei Bracci und sein *studio* immer wieder erwähnt wurden. Die Berichte in diesem Punkt sind allerdings oft zu impulsiv und subjektiv formuliert und man kann oft nicht genau zwischen Wahrheit und Übersteigerung unterscheiden. Die Grundinformationen können allerdings als glaubhaft eingestuft werden. Um Fantoni allerdings nicht nur als Biografen Braccis, sondern als Bildhauer fassen zu können, sollen nun zumindest einige wenige seiner Arbeiten betrachtet werden.⁴⁶⁶

⁴⁵⁵ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, f. 214.

⁴⁵⁶ Des Weiteren wird Giesuelli in den Zahlungsanweisungen in ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 825, f. 606, 17.12.1769 und f. 610, 23.12.1769 aufgeführt. Diese Angaben sind bisher unbekannt und unveröffentlicht.

⁴⁵⁷ Das ist auch die Aussage des biografischen Eintrags über Gesuelli in: NAVA CELLINI 1992, S. 255.

⁴⁵⁸ Zumindest in der edierten Transkription, auch nicht unter leicht abgewandeltem Namen, PACETTI 2011.

⁴⁵⁹ Casa museo e Fondazione Fantoni, via Fantoni, 1, Rovetta (Bg).

⁴⁶⁰ Das Reisetagebuch, sowie Briefe an seinen Vater und den die erhaltenen Zeichnungen aus dieser Zeit sind vollständig in PEDROCCHI/FANTONI 1977 publiziert.

⁴⁶¹ PEDROCCHI/FANTONI 1977.

⁴⁶² Z.B. PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 27, 29, 66, 154, etc.

⁴⁶³ PEDROCCHI 1994.

⁴⁶⁴ PEDROCCHI/FANTONI 1977, *Giornale*, S. 25.

⁴⁶⁵ PEDROCCHI/FANTONI 1977, Brief an den Vater vom 6.11.1766, S. 149.

⁴⁶⁶ Eine weitergehende, wissenschaftliche Analyse seiner Arbeiten, worunter sich einige sehr interessante und qualitativ hochwertige Zeichnungen und Modelle befinden, stellt bisher ein Desiderat dar und wäre dringend wünschenswert und sicher ein lohnendes Unterfangen.

Von Donato Andrea Fantoni ist in Rom kein eigenständiges Werk bekannt, obwohl in dieser Zeit zumindest einige Terrakottabozzetti entstanden sein müssen.⁴⁶⁷ Im Museo Fantoni in Rovetta werden neben seinen Zeichnungen⁴⁶⁸ u.a. eine Büste seines Vaters Grazioso⁴⁶⁹ und der seines Großonkels Andrea,⁴⁷⁰ des bekanntesten Künstlers der Familie Fantoni⁴⁷¹ aus Terrakotta aufbewahrt. Die Büstenausschnitte sind kurz und kreisförmig ausgeschnitten und werden auf Sockeln mit dem Namen und der Profession präsentiert. In diesen Porträts, vor allem in dem seines Vaters (Abb. 86), wird das Talent Andrea Donatos zur realistischen Modellierung von Gesichtern offensichtlich. Alters- und Mimikfalten werden zart aber doch erkenntlich eingearbeitet, die Formübergänge im Gesicht sind weich und doch klar. Er achtete auf die kleinsten Details, wie die langgezogenen, schmalen Lippen seines Vaters, die ins Gesicht ragenden Haarsträhnen und die wild gelegten Haare seiner Augenbrauen.

Von Bracci übernahm Fantoni jedoch nichts, zumindest nicht in formaler oder stilistischer Hinsicht. Was er in Rom gelernt hatte, war eine gewisse Sicherheit in der Modellierung von Ton, zudem konnte er zu seiner Ausbildung in der Holzschnitzerei Erfahrung in der Bearbeitung von Marmor sammeln. Nach seiner Rückkehr nach Rovetta, bekam er vor allem drei große Aufträge: die Planung und Umsetzung des *Altare del Rosario* in der Kirche S. Maria Maddalena in Tavernola Bergamasca (1785), des *Altare dei Morti* (1793–1796) und der *Cantoria* der *Parocchia* in Rovetta (1784).⁴⁷² Hier soll kurz der erste dieser Altäre betrachtet werden (Abb. 87). Für diesen befindet sich unter anderem eine detaillierte, bunt kolorierte Zeichnung in der Sammlung des Fantoni Museums,⁴⁷³ die abgesehen von dem plastischen Kultbild in der Mitte, das nicht von Fantonis Hand stammt, alle Einzelheiten des Aufbaus und des Skulpturenschmucks wiedergibt. Die Gesamtarchitektur mit den doppelten korinthischen Säulen, dem gesprengten Dreiecksgiebel und der relativ schlichten, aber monumentalen architektonischen Kopposition, entspricht durchaus dem römischen Formgefühl. Nicht so der Skulpturenschmuck des Altars. Die Hl. Katharina mit dem Kreuz auf der linken und der Hl. Domenicus auf der rechten Seite des Altars, sowie die auf dem Giebel sitzenden Putti mit Krone bestehen aus Holz, das mit einer glänzend-weißen Lackschicht überzogen wurde, um polierten Marmor, bzw. Keramik zu immitieren. Besonders die Putti, die zusammen eine vergoldete, ebenfalls aus Holz geschnitzte Krone tragen, sind steif, um nicht zu sagen hölzern, die Proportionen unvorteilhaft. Dennoch wirken sie aus der Entfernung passend, vor allem aber leicht schwebend. Die Faltenbahnen der Gewänder sind eher kleinteilig und nervös, seitlich in Kaskadenfalten endend. Mit der stillen Monumentalität von Braccis Figuren haben diese Konzeptionen nicht viel zu tun. Besonders die Hl. Katherina ist wenig gelungen. Die Zehen und Finger sind nicht richtig ausgearbeitet, das Gesicht maskenhaft und der Körper vollständig im Gewand aufgelöst. Gelungener und etwas näher an der römischen Bildhauerei des 18. Jahrhunderts ist die Statue des Hl. Domenicus. Er ist in pondertierter Haltung, mit einem Buch in seiner linken Hand und nach schräg rechts unten gewendetem Kopf wiedergegeben. Obwohl auch sein Körper unter dem Gewand nur partiell hervortritt, erreicht Fantoni hier eine einigermaßen glaubhafte, leibliche Situation. Für diesen Heiligen hat sich ein Terrakottamodell im *Museo Fantoni* erhalten (Abb. 88).⁴⁷⁴ Im Vergleich ist die sehr viel größere Sicherheit des Bildhauers im Umgang mit Ton zu sehen. Das Modell ist lebendig und handwerklich sauber ausgeführt. Abgesehen von den teigigen Faltenformationen an den Seiten, kann man hier tatsächlich den Einfluss der römischen Ausbildung erkennen. Das Beste am plastischen Schmuck dieses Altars ist das Relief der

⁴⁶⁷ PEDROCCHI/FANTONI 1977, *Giornale*, S. 27.

⁴⁶⁸ PEDROCCHI/FANTONI 1977, *Tafel* I-85.

⁴⁶⁹ FFR, *Inv. Nr.* 292.

⁴⁷⁰ FFR, *Inv. Nr.* 293.

⁴⁷¹ U.a. siehe NAVA-CELLINI 1992, S. 201-205; WITTKOWER 1999, S. 63.

⁴⁷² Mein Dank für diese Auskunft und die für Studienzwecke zur Verfügung gestellten Abbildungen der Werke gilt an dieser Stelle Lidia Rigon von der Fondazione Fantoni in Rovetta.

⁴⁷³ FFR, *Inv. Nr.* A 375.

⁴⁷⁴ FFR, *Inv. Nr.* 214.

Altarpredella mit der apokalyptischen Rosenkranzmadonna mit Kind, die die Feinde des Katholizismus, und somit des wahrhaftigen Glaubens, durch ihr bloßes Erscheinen in die Flucht schlägt. Das Relief reicht vom Hochrelief mit der vollplastischen Ausarbeitung zweier männlicher Köpfe am linken Bildrand, über die differenziert und in mittlerer Relieffhöhe gearbeitete zentrale Marienfigur, hin zu Flachreliefs für Figuren, die stärker in den Hintergrund treten. Selbst, wenn das Relief nicht ganz an die Qualität seines römischen Meisters heranreicht, ist es durchaus mit dessen Arbeiten vergleichbar.

Bisher gibt es noch keinen Katalog, der Andrea Donato Fantonis plastische und zeichnerische Arbeiten in einer Zusammenschau zeigt und in den übergreifenden Monografien zur gesamten Künstlerfamilie müssen seine Werke zwangsläufig zu kurz kommen. Eine kunsthistorische Betrachtung dieser Künstlerpersönlichkeit wäre sicher ein interessantes und lohnenswertes Projekt.

III. HANDWERK UND BROTVERDIENST

Künstler waren jeher stark von der Finanz- und Auftragslage ihres Landes und ihrer Auftraggeber abhängig. Auch in Zeiten schlechterer Bedingungen, musste für die Miete der Werkstatt und des Wohnhauses, für Personal und Familie gesorgt werden. Deshalb passte sich auch Bracci den Bedürfnissen potentieller Geldgeber und den wichtigen Kunstmarktaufgaben seiner Zeit an – um zu überleben und das Startkapital für größere, prestigeträchtige Aufträge zu haben.

III.1 WERKSTATT

„il luogo dove si lavora si chiama studio.“⁴⁷⁵

Leider wissen wir nicht sehr viel über den Werkstattbetrieb Pietro Braccis. Das meiste kann durch den Erfahrungsbericht des apulischen Bildhauers Donato Andrea Fantoni rekonstruiert werden.⁴⁷⁶ Diese Erklärungen sind jedoch durch seine singuläre Überlieferung und die sonst sehr magere Quellenlage kritisch zu lesen. Vergleicht man zudem die Erzählungen aus dem *Diario di viaggio* Fantonis mit den sehr viel persönlicher verfassten Briefen an seinen Vater, so fällt eine starke Objektivierung, Kürzung und Verharmlosung der Ereignisse in Ersterem auf. Deutlich ist zu merken, dass er das mit der Zeit immer gespanntere Verhältnis zu seinem römischen Meister und die teilweise sehr schonungslos in seinen Briefen vertretene, nicht sehr positive Meinung über jenen im der Nachwelt übermittelten Bericht nicht festhalten, das Gedenken an seinen doch sehr berühmten Meister nicht trüben möchte. Andererseits scheint er darauf zu achten, seinen Vater nicht mit zu vielen unbekannt Namen und Orten zu überfluten. In dieser Hinsicht ist wiederum sein *Diario di viaggio* exakter und hilfreicher. De Facto ist es also wichtig, beide Zeugnisse in Dialog zu setzen und sie zusammen zu lesen.⁴⁷⁷

Für Fantoni war es in Rom, trotz der – wie er selbst begeistert feststellt – vielen Künstlerwerkstätten, auch mit Empfehlungen und Bekanntschaften, erst einmal nicht einfach einen Platz in einer renommierten Bildhauerwerkstatt zu finden. Nachdem er von Paolo Cavaceppi⁴⁷⁸ nicht genommen wurde und bei dessen Bruder⁴⁷⁹ nicht lernen wollte, weil er diesen für weniger begabt hielt, wurde ihm von einem schon betagten Bildhauerkollegen in Rom, dessen Namen Fantoni nicht nennt, Pietro Bracci, „quall'è il primo scultor di Roma“, als Lehrmeister vorgeschlagen.⁴⁸⁰ Dieser war laut Fantoni zu jener Zeit einer der meistbeschäftigten Bildhauer in Rom: „Questo è quel scultore che più degli altri ha lavori

⁴⁷⁵ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 154, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767.

⁴⁷⁶ Zur Person Donato Andrea Fantonis besonders: MILESI 2005, PEDROCCHI/FANTONI 1977 und PEDROCCHI/FANTONI 1994.

⁴⁷⁷ So geschehen in der Transkription und Publikation dieser beiden Hinterlassenschaften von Anne Maria PEDROCCHI/FANTONI; PEDROCCHI/FANTONI 1977.

⁴⁷⁸ Paolo Cavaceppi ist ein völlig zu Unrecht kaum bearbeiteter Bildhauer, an dessen einzigen, nachweislich gesicherten Werken, den Statuen des Glaubens und der göttlichen Weisheit in SS. Apostoli seine handwerkliche ZuFähigkeit und ein gewisser Ideenreichtum abgelesen werden kann. Zu den Verwandtschaftsverhältnissen Paolo Cavaceppis in Rom: Sperindei, Simona: Parentele tra scultori romani, le relazioni familiari tra Paolo Cavaceppi, Massimiliano Laboureur e Giovanni Pierantoni, in: Lazio ieri e oggi 47.2001, S. 13-15. Zu einzelnen Werken: Mancuso, Barbara: „Ornamenti“ per il giubileo del 1775 nella Basilica die Santi Dodici Apostoli; una commissione allo scultore Paolo Cavaceppi, in: Debenedetti, Elisa (Hg): Arciconfraternite allo scultore Paolo Cavaceppi [Studi sul Settecento romano; 16], Rom, 2000, S. 301-310; HYDE MINOR 1983.

⁴⁷⁹ Gemeint ist vermutlich der sehr viel reichere und berühmtere Bartolommeo Cavaceppi. Ein weiterer Bruder, der auch Bildhauer war, ist zumindest nicht bekannt. Dass Fantoni ihn weniger als Künstler zu schätzen weiß ist sehr interessant aber bisher nicht erklärbar. Eine namentliche Verwechslung der beiden Brüder ist nicht auszuschließen.

⁴⁸⁰ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 146, Brief an den Vater aus Rom, 1.11.1766.

(...).“⁴⁸¹ Aber auch da war, trotz der positiven Auftragslage, nicht unmittelbar ein Unterkommen, denn der Meister befand sich gerade nicht in Rom. So dauerte es über einen Monat, bis Fantoni endlich zu dem bekannten Bildhauer vordrang und die positive Nachricht einer Aufnahme verbuchen konnte. In seinem Erfahrungsbericht schrieb er über seine Ankunft in der neuen Heimat: „Dopo d’aver girato quest’alma città per 40 giorni ammirando le sue rare fabbriche, le quali non mi dilungo a scriverle, poiché i libri stampati di Roma sacra e moderna le descrivono minutissimamente, in grazia d’alcuni particolari miei amici e padroni fui finalmente accettato nello studio del Signor Pietro Bracci, aglievo del fu Signor Cavalier Rusconi (...).“⁴⁸² Den Hinweis auf die zahlreichen Kontakte, die nötig waren, um Bracci persönlich zu erreichen, sich zu bewerben und schließlich akzeptiert zu werden, weisen auf eine gewisse Geschlossenheit und Unnahbarkeit von Braccis Werkstatt hin – ein Umstand, der nicht unbedingt aktiv für Umsatz und Aufträge sorgte. Und auch dem nationalen und internationalen Renommee war es abträglich, hatte Fantoni doch bis zu seiner Ankunft in Rom noch nie etwas von Pietro Bracci gehört.⁴⁸³

III.1.1 ORT

Im Gegensatz zu den auch zu dieser Zeit in Rom häufig gepflegten Ensembles von Werkstatt und Wohnraum, scheint Pietro Bracci diese beiden Lebensbereiche zumindest teilweise getrennt zu haben. Fantoni schreibt in seinem Bericht nur von seiner Wohnung im „Casino“ genannten Teil des *Palazzo Zucchari* und beschreibt Architektur und Lage ausführlich mit folgenden Worten: „(...) qual Signor Pietro Bracci abita alla Trinità de Monti all’Arco della Regina di Polonia, che è quella che è fatta in penisola, e che ha quella porta di buon’architettura con colonne attorno in semicircolo poste.“⁴⁸⁴ Er berichtet in einem Brief an seinen Vater vom 28. März 1767 von beiden Lokalitäten, allerdings weniger genau, vermutlich, weil sich sein Vater nicht so gut in Rom auskannte. So schreibt er an dieser Stelle: „La sua casa è alla Trinità de’Monti, ma lo studio è alla Porta del Popolo (...).“⁴⁸⁵ Und ebenso, wie besagtes Haus an der Kirche S. Trinità dei Monti, den vorderen Teil des *Palazzo Zuccari* bezeichnet,⁴⁸⁶ befand sich auch seine andere Adresse vermutlich nicht direkt an der Porta del Popolo, bzw. an der angrenzenden Piazza. Der genaue Palazzo ist durch die Trennung von Wohnhaus und Atelier nicht in den Registern der *Stati di anime* herauszulesen. In den Jahren zwischen 1748 und 1750 besaß Bracci eine *bottega* in der Via del Corso⁴⁸⁷ und von 1751 bis 1755 in einem Gebäude in der Via Borgognona.⁴⁸⁸

Betrachtet man die Lokalitäten der Ateliers und der Wohnungen genauer, so überrascht die so verteilte Nutzung der Gebäude. Während die Räume am Corso und an der Via Borgognona, damals schon in eine Häuserschlucht eingebettet, eher dunkel und klein, vor allem aber relativ niedrig für die Arbeit an großen Modellen und Marmorstatuen waren, hätte das *Casino Zuccari* ausreichend Platz dafür geboten und zumindest bessere, wenn auch wegen der wenigen Fenster nicht optimale Lichtverhältnisse. Wir wissen aus den Aufzeichnungen aus den *Stati di Anime* der *Parocchia S. Andrea delle Fratte* im *Archivio*

⁴⁸¹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, Diario di viaggio, S. 25.

⁴⁸² PEDROCCHI/FANTONI 1977, Diario di viaggio, S. 25, Transskription des Erfahrungsberichtes von Donato Andrea Fantoni; Original befindet sich im Archivio Casa-Museo Fantoni in Rovetta.

⁴⁸³ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 146, Brief an den Vater aus Rom, I.11.1766.

⁴⁸⁴ PEDROCCHI/FANTONI 1977, Diario di viaggio, S. 25.

⁴⁸⁵ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁴⁸⁶ Z.B. DESMAS 2012, S. II und App. I.1, S. 333.

⁴⁸⁷ DESMAS 2012, App. I.1, S. 333. Archivquelle: ASR, Palazzo Apostolico, Computisteria, b. 997, fasc. 392. Das „studio al Corso“ findet auch in den Dokumenten zum Auftrag der Baldachinausstattung in S. Maria Maggiore von 1739 Erwähnung: ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 997, Nr. 392, 9.09.1749.

⁴⁸⁸ DESMAS 2012, App. I.1, S. 333 und ROCCHI COOPMANS DE YOLDI 1996, S. 416 und S. 427.

Storico del Vicariato, dass Bracci zwischen 1754 und 1770 das ganze Casino von der Erzbruderschaft der Santissima Anunziata gemietet hatte.⁴⁸⁹

Der größte, direkt an der Spitze des angemieteten Traktes gelegene Raum, der heute wegen seiner rund auslaufenden Form, dem vorgesetzten Porticus, der durch seine Säulenfront einem Monopteros ähnelt und wegen seiner Höhe über fast zwei Geschosse auch *Tempietto* genannt wird, war wegen seiner über zwei Stockwerke reichende Höhe ideal für die Anfertigung großer bis monumentaler Stuckmodelle und die Bearbeitung von Marmorblöcken. Durch das Tor nach Norden, in Richtung der Kirche S. Trinità dei Monti hätte man die Möglichkeit gehabt, die rohen Blöcke ebenerdig in den Arbeitsraum zu bringen, bzw. die fertigen Skulpturen das Gebäude bei ihrem Transport barrierefrei hinauszuschaffen. Dank dieser günstigen Gegebenheiten mietete in den Jahren nach Braccis Tod auch der mit ihm bekannte Bildhauer Vincenzo Pacetti eben jenen Gebäudeteil.⁴⁹⁰ Eine ähnliche, zumindest temporäre Nutzung dieser Räumlichkeiten muss, auch neben separat angemieteter *bottega*, angenommen werden. Leider führte der von der polnischen Königinwitwe Maria Casimira Sobieska um 1711 angebaute Porticus⁴⁹¹ als Annex des Casinos zu einer Verschattung der Portalsituation und verschlechtert damit die Lichtverhältnisse – etwa ein halbes Jahrhundert vor dem Einzug Braccis. Der *Tempietto* alleine war allerdings zu wenig geräumig für alle Mitarbeiter und Schüler und die herumstehenden Modelle, Gussformen, Güsse und die Arbeitsutensilien. Ein Ausweichen auf zusätzliche Räumlichkeiten wäre demnach sowieso unumgänglich gewesen.

In Braccis Werkstatt arbeiteten zu Fantonis Zeiten fünf Bildhauer und Lehrlinge und ein Neuling, der zur Zeit des Briefes gerade erst in der Werkstatt begann.⁴⁹² Ob Gaspare Sibilla, der in diesen Jahren die *Disinteresse* für das Grabmal Benedikts XIV. schuf (Kat. Nr. 67, Abb. 76), auch zu diesen dazugezählt wurde und ebenfalls in Braccis Werkstatt arbeitete, ist weder verifizierbar noch falsifizierbar. Maria Barbara Guerrieri behauptet, Fantoni habe Sibilla bei der Arbeit an seiner Tugend für besagtes Grabmal in Braccis *bottega* angetroffen.⁴⁹³ Tatsächlich formuliert Fantoni es so, dass unklar bleibt, wo sich Sibilla tatsächlich befand, denn das bloße Wissen um die Auftragsvergabe an jenen, muss noch nicht heißen, dass sich besagter Bildhauer wirklich am Ort der übrigen Arbeiten für das Grabmal aufhielt. Er schrieb es folgendermaßen: „Per tanto m’impiegò nel suo studio (...), dove fa lavorare le statue del deposito di Papa Lambertini che pure va in San Pietro. La statua del Papa, che va posta sopra l’urna di porfido, fatta a ritratto, è di altezza palmi 20, in atto di benedire, stando in piedi (...). La statua che rappresenta la Scienza delle cose alte e divine è a latere a sedere, che leva la sua testa e guarda al detto Pontefice, dell’istessa altezza creduta in piedi. Quella incontro poi si lavora dal Signor Gasparo Sibilla fiorentino, e rappresenta il Disinteresse.”⁴⁹⁴ Ob ihm also von den Arbeiten am der *Disinteresse*, deren Modell er in Braccis *studio* sehen konnte, berichtet wurde oder ob er diese mit eigenen Augen beobachten konnte, ist daraus nicht ganz klar ersichtlich. Es bleibt allerdings zu vermuten, dass Bracci diesen Auftrag komplett auslagerte, wenn er ihn schon weggeben musste. Neben den nicht näher benannten Mitarbeitern Braccis müssen sich auch die Söhne des Meisters im *studio* nützlich gemacht haben.⁴⁹⁵

⁴⁸⁹ Die Stadi di Anime wurden für den Komplex des Palazzo Zuccari im Rahmen der 100-Jahresfeier der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte aufgearbeitet. Zu den Bewohnern und der Nutzung des Palazzo Zuccari zwischen 1660 und 1904, siehe CURTI 2013; speziell Informationen zu Bracci ebenda, S. 69.

⁴⁹⁰ CURTI 2013, S. 69.

⁴⁹¹ CURTI 2013, S. 58–66; Baugenehmigung mit Zeichnung, datiert auf den 6.08.1711, ASR, Arch. SS. Annunziata, b. 235, f. 317r, Reproduktion in: CURTI 2013, Abb. Nr. 47, S. 65.

⁴⁹² PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁴⁹³ GUERRIERI BORSOI 2002, S. 152.

⁴⁹⁴ PEDROCCHI/FANTONI 1977, *Giornale*, S. 26.

⁴⁹⁵ Zu den Söhnen Braccis, siehe Kap. II.6.

III.1.2 BRACCI ALS AUSBILDER UND LEHRER

Bracci verlangte als Lehrer, dass seine Schüler bekannte Bildwerke der italienischen Kunst unterschiedlicher Epochen und Gattungen kopierten und nach seinen Korrekturen nachbesserten, bis er zufrieden war. Dies diente, wie von den Zeichenschulen und Akademien auch gelehrt, dem Studium der Großen der Geschichte und der partiellen Übernahme ihrer Fähigkeiten. Besonders Nachahmenswert erschienen ihm die Fresken von Annibale Carracci im *Palazzo Farnese*,⁴⁹⁶ der Borromini-Altar in SS. Apostoli in Neapel,⁴⁹⁷ ein Relief von Camillo Rusconi,⁴⁹⁸ unter den Antiken zudem ein Apollo und ein Antinous, „statue delle migliori de antichi.“⁴⁹⁹ Vermutlich sind der Apollo von Belvedere und der Antinous Albani (Kat. Nr. 14), den er selbst restauriert hatte, damit gemeint. Dass Bracci den Filomarino-Altar als Gemeinschaftsarbeit wichtiger römischer Bildhauer und Architekten des goldenen Zeitalters des Hochbarock, vor allem das Relief Duquesnoys, als ästhetisch besonders reizvoll empfand und er das Studium seines Lehrers Camillo Rusconi empfahl, kann dabei als Selbstverständlichkeit angesehen werden, genau wie Kopien nach den Werken Braccis selbst. Zumindest nach zwei Marmorskulpturen Braccis haben sich Zeichnungen aus Fantonis Hand erhalten: Ein Blatt im Museum in Rovetta zeigt die beiden Balustradenengel in S. Ignazio (PEDROCCHI 1977, Taf. 55). Dabei zeigt sich, dass der Schüler Probleme mit der Einhaltung von Proportionen und die Korrektur des Meisters durchaus nötig hatte. Zudem erhielt Fantoni gleich mehrfach die Anweisung, den Herkules Farnese (HASKELL/PENNY 1981, Fig. 118) zu modellieren, vermutlich aus Ton, „per pigliar buona maniera a caratterizzare le figure; come di fatti eseguii“, was er in der *Accademia di Francia* tat,⁵⁰⁰ wo sich mindestens ein Gipsabguss dieser antiken Skulptur befand. Unter Fantonis Zeichnungen befindet sich ein Blatt mit detaillierten Proportionsstudien zu dieser Figur (PEDROCCHI 1977, Taf. 33). Eine solche Aufgabe wird Bracci seinem Schützling nach einer dieser wenig gelungenen Kopien nach Meisterwerken gegeben haben. Im Jahre 1767 schreibt Fantoni in einem Brief an seinen Vater zum Arbeitsschritt des Abzeichnens: „Onde vi priego non aver fretta e lasciarmi seguitare assai a copiare, poichè chi ben sa copiare, un qualche di può anco inventare, il che anco il suddetto mio Maestro più volte me lo ha detto.“⁵⁰¹ Gerade im Falle dieser Antike wird vor allem in den Jahren nach Braccis Tod dessen Lebendigkeit besungen: „L’Ercole Farnese anchorchè riposi sopra la clava le stanche membra, pure si muove e vive nei risentiti muscoli, che pajono palpitanti; conviene in certo modo far forza a noi stessi, per ricordarci che quello è un marmo inanimato.“⁵⁰² Das Motto Braccis hieß also Lernen und Fortentwickeln durch Kopieren, Invention durch die Neugestaltung und Neukombination von Teilen schon bestehender Kunstwerke. Dass dieses nicht nur auf andere, sondern auch auf seine eigenen Figuren bezogen ist, legte schon Elisabeth Kieven in ihrem Aufsatz *Papstgrabmäler in St. Peter, Pietro Bracci und das Problem der Serialität* dar.⁵⁰³ Das Steigern der handwerklichen Fertigkeiten durch repetitives Kopieren und Abformen ist genau der Weg, den auch die Kunstakademien dieser Zeit verfolgten und propagierten. Das Verhältnis Braccis selbst zu den Akademien scheint jedoch etwas gespalten. Obwohl er in fast jeder Akademie in Rom – und auch in der *Accademia Clementina* in Bologna – Mitglied war, brachte er sich weniger stark aktiv in diese mit ein.⁵⁰⁴ Im Bezug auf seine

⁴⁹⁶ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 29: “A consiglio poi del detto mio Signor Maestro Bracci fui alla Galeria Farnese a dissegnare le pitture a fresco del celebre Annibale Caracci, qual studio, come assai utile, così ci impiegai parecchi mesi. (...)”.

⁴⁹⁷ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 66, *Giornale*, Neapel, 21.10.1769.

⁴⁹⁸ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 170, Brief an den Vater, Rom, 9.04.1768.

⁴⁹⁹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 170, Brief an den Vater, Rom, 9.04.1768.

⁵⁰⁰ PEDROCCHI/FANTONI 1977, *Giornale*, S. 27; weiterführend zur Antikenrezeption des Herkules Farnese siehe HASKELL/PENNY 1981, S. 229-232.

⁵⁰¹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 170, Brief an den Vater, Rom, 9.04.1768.

⁵⁰² Brief an Sig. Abate Metastasio, 10.08.1781, in: DELLA VALLE 1782, Vol. I, S. 65

⁵⁰³ KIEVEN 2007.

⁵⁰⁴ Zu Bracci und den Akademien siehe Kap. II.4.

Schüler schienen ihm diese Institutionen weit wichtiger – d.h. als Ort der Formierung und weniger der weiterführenden Fortbildung. Dennoch diente ihm die Akademie nicht als Ersatz für den Unterricht seiner Schüler bei ihm. Er unterstützte die Tatsache, dass seine Schützlinge viel Zeit mit den Übungen in den Akademien, besonders in der *Accademia di Francia* und der *Accademia del Nudo* verbrachten, ließ sich die in diesem Rahmen gefertigten Zeichnungen vorlegen und korrigierte diese. Dazu schreibt Fantoni: „anzi m’insegna con carità e mi fo corregger ancora i disegni che fo all’Accademia. (...) Dal lavoro si leva a ore 23 et mezza, e subito vo all’Accademia, qual viaggio è piuttosto luongo assai. L’Accademia termina a due ore e mezza, poi a casa. Onde vedete che stento a trovar tempo anco da scrivere, perché l’Accademia è una cosa necessaria e molto difficile, specialmente a uno che non l’ha più dissegnata, onde bisogna in tanto che son nel comodo, che mi prevaglia.“⁵⁰⁵ Einige dieser Akademiezeichnungen haben sich in Rovetta erhalten (PEDROCCHI 1977, Taf. 22–30).⁵⁰⁶ Mit der Art und Weise der künstlerischen Betreuung scheint Fantoni zufrieden und voll ausgelastet gewesen zu sein. Da viele dieser Zeichnungen kaum *Pentimenti* und keine Überzeichnungen von anderer Hand aufweisen, wurden Bracci diese möglicherweise nicht zur Kritik vorgelegt.

III.1.3 BETRIEB, ZEITEN UND FINANZEN – DIE ORGANISATION VON BRACCIS *BOTTEGA*

Oft finden sich explizite Beschreibungen, Zeichnungen und Stiche von dem Ambiente, in dem die Künstler arbeiteten. Wir kennen Gemälde wie das *Selbstbildnis im Atelier* von Franz von Stuck (1905) in der münchener Villa Stuck oder Arent de Gelders Selbstbildnis als Zeuxis (1685) im frankfurter Städtl aus einer Zeit vor Braccis Karriere und viele ähnliche Beispiele, in denen sich das Arbeitsumfeld nicht nur erahnen ließ, sondern regelrecht in Szene gesetzt wurde. Cavaceppis Werkstatt wurde in Teilen sogar zum Museum umfunktioniert, das bald von allen Angehöriger der römischen und außerrömischen Elite besucht werden konnte.⁵⁰⁷

Genauere Aussagen über die Organisation von Braccis Werkstatt, sprich, über den Aufbau der Arbeitsstrukturen, der typischen Gestaltung eines Arbeitstages und über die ausgezahlten Löhne zu treffen entspricht, wie schon die zuvor gestellten Fragen an Braccis bottega, einem Drahtseitakt aus der Verwertung unterschiedlichster, sich oft widersprechender Informationen. Hauptquellen sind auch hier wieder die Berichte Fantonis und Braccis *Diario*. Daraus lassen sich einige interessante Abläufe und Gewohnheiten herauslesen, die ein lebendigeres Bild von Bracci als Vorsteher einer Werkstatt, als Meister von Mitarbeiter und Lehrlingen in der Phase ihrer größten Bedürftigkeit nach Führung und der allgemeinen Finanzlage eben jener *bottega* herausziehen und nachzeichnen.

Für die Skizzierung des Tagesablaufes bzw. für die Gewohnheiten in Braccis Werkstatt muss wieder Fantonis herangezogen werden. Die ganz zu Beginn seiner Mitarbeit in der Werkstatt entstandenen Berichte finden sich in einem Brief an seinen Vater vom 10. Januar 1767, also am sechsten Tag seiner Anstellung und in einem etwas später datierten Brief vom 28. März desselben Jahres. Sie beschreiben einige Aspekte genau, die im Folgenden zusammengefasst werden sollen. Bei der Lektüre muss allerdings bedacht werden, dass die Situation ganz am Ende von Braccis Karriere, nur drei Jahre vor der Aufgabe seiner Werkstatt, etwas angespannt war und dass diese Dokumente nur eine subjektiv beleuchtete, kurze Momentaufnahme von Braccis Werkstattpraxis geben können.

⁵⁰⁵ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁵⁰⁶ FFR, Inv. Nr. S 345, S 346, DA 133, CP 148, CP 148v, S 342, S 319, DA 132; PEDROCCHI/FANTONI 1977, Tafel 20-31.

⁵⁰⁷ HOWARD 1979. Weitere Informationen zu Cavaceppis Konzept der casa-bottega siehe besonders: PIVA 2000.

Nachdem Fantoni endlich von Bracci angenommen wurde, begann er am 5. Januar 1767 mit seiner Arbeit im *studio* Braccis.⁵⁰⁸ Man arbeitete, je nach Auslastung, fünf bis sechs Tage in der Woche, Arbeitsbeginn war immer um 8 Uhr am Morgen.⁵⁰⁹ Für die verdiente Mittagspause war eine Stunde eingeplant, die Punkt 12 Uhr begann und von allen genauestens eingehalten wurde.⁵¹⁰ Zum Mittagessen ging man, falls im gegebenen zeitlichen Rahmen die Möglichkeit bestand, nach Hause.⁵¹¹ Im Januar begab man sich noch um 13 Uhr wieder an die Arbeit, im März ist schon von einer zweistündigen Pause die Rede. Die Arbeit dauerte dann bis 16:30 Uhr.⁵¹² Am ersten Tag durfte Fantoni schon um 15 Uhr nachmittags seinen Platz verlassen, angeordnet von Bracci: „qual con bella grazia mi diede festa dicendo che per il primo giorno bisognava pigliarla comoda“⁵¹³ – quasi als Willkommensgeschenk. Nach der Arbeit ging Fantoni, wie es Bracci von ihm erwartete und wie es deshalb wohl auch die anderen Mitarbeiter machten, zur *Accademia del Nudo* oder zur *Accademia di Francia*, um sich im Zeichnen nach Gipsen und vor allem nach lebenden Modellen zu üben. Die Akademie schloss ihre Pforten in jenen Tagen um 19:30 Uhr,⁵¹⁴ womit auch der Arbeitstag der Bracci-Schützlinge sein verdienten Ende.

Bracci selbst scheint zu jener Zeit in seiner Werkstatt eher selten produktiv arbeitend in Erscheinung getreten zu sein. Er war eher der Leiter, der sich selbst von seinen Mitarbeitern abgrenzte und etwas außen vor stand.⁵¹⁵ Er fertigte die Bozzetti und kleineren Modelle und überwachte alle weiteren Schritte bis hin zum fertigen Werk.

Als Werkstattleiter schien er allerdings, zumindest teilweise, doch milde gewesen zu sein. Am ersten Tag schickte er Fantoni gleich früher nach Hause, ohne darum gebeten worden zu sein.⁵¹⁶ Drei Tage später nahm sich der neue Mitarbeiter schon den gesamten Tag frei, um seinen Händen eine Pause zu verschaffen. Er berichtet in einem Brief, er habe am 7. Januar, sprich an seinem dritten Tag in Braccis Werkstatt, den ganzen Tag durchgearbeitet und sich wegen der ungewohnt starken Beanspruchung seiner Hände schon zwei Blasen zugezogen.⁵¹⁷

Ein schwieriger Charakter scheint Pietro Bracci dennoch gewesen zu sein: launisch, teilweise unberechenbar und fordernd, mit der Tendenz zu feurigen Ausbrüchen an schlechten Tagen, aber auch mit dem Willen zu Belobigungen bei gutem Gelingen und Wohlgefallen. Fantoni berichtete seinem Vater über Bracci als Vorgesetzten, vermutlich noch aus dem Eindruck einer als unfair empfundenen Behandlung und aus der Frustration wegen der unbeglichenen Lohnzahlungen heraus: „Questo è *gniocco* e superbo, cioè quando non ha buona luna niente gli piace, e quando poi l’ha buona va bene; poi si sente lodar assai voluntieri, ma bisogna aver giudizio perché se se n’accorge, Dio ne guardi!“⁵¹⁸ Direkt im darauf folgenden Abschnitt desselben Briefes scheint es aber, als bereue Fantoni schon wieder, etwas so Negatives über seinen Lehrer geäußert zu haben, was für eine affektbehaftete, subjektive Lageeinschätzung spricht, die dennoch teilweise zutrif. Wie zur Rehabilitierung des alternden

⁵⁰⁸ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 154, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767.

⁵⁰⁹ Fantoni gibt die Uhrzeit des Arbeitsbeginns mit „ore 15“ an. Da er aber einige Sätze später „mezzogiorno, cioè a ore 19“ schreibt, ist „ore 19“ mit zwölf und „ore 15“ mit acht Uhr gleichzusetzen. PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 154, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767.

⁵¹⁰ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 154, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767.

⁵¹¹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁵¹² Genauer „ore 23 e mezza“, was 16:30 entspricht, PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁵¹³ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 154, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767.

⁵¹⁴ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁵¹⁵ Dies wird immer wieder an Fantonis Bemerkungen und Formulierungen deutlich, besonders in einem Brief von März 1767: PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁵¹⁶ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 154, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767.

⁵¹⁷ Tatsächlich berichtet Fantoni, die Blasen seinen am 10. Januar, zum Zeitpunkt an dem er den betreffenden Brief schreibt, schon völlig verheilt. So schlimm kann es also nicht gewesen sein. Siehe: PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 154, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767.

⁵¹⁸ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

Bildhauers schreibt er weiter: „Non vorrei che vi credeste che il detto Bracci m’abbi preso in urto, nemo sgridato, poiché non è vero, non essendovi su di questo proposito novità nissuna, che anzi m’insegna con carità (...)“⁵¹⁹ und lobt so besonders seine Qualitäten als Lehrmeister.

Eine stetige Kostenbelastung in einem Betrieb sind und waren immer die Löhne der Beschäftigten, die in die Kalkulation mit einbezogen werden müssen und nicht zu hoch ausfallen dürfen, um den Umsatz nicht zu sehr zu schmälern. Dass diese einen hohen Kostenpunkt ausmachten, kann in den Kostenaufstellungen in Braccis *Diario* ersehen werden.⁵²⁰ Teilweise können die Konditionen in Braccis Werkstatt zumindest in späteren Jahren nachvollzogen werden. Neue Mitarbeiter, wie Fantoni im Jahr 1767, bekamen, auch mit guten bildhauerischen Vorkenntnissen, anfänglich nur etwa 30 Soldi (entspricht hier der Einheit Baiocchi) Lohn pro Tag. Fantoni berichtet, er sei von Bracci aus dem Atelier hinausgerufen und gefragt worden, wie viel Lohn er für die ersten Tage beanspruchte. Darauf habe er, weil er nicht undankbar erscheinen wollte und dies auch von allen geraten bekommen htte, mit dem Satz: „Quel che piaccia a Vostra Signoria.“ geantwortet. Für Bracci ist in diesem Zusammenhang die Entgegnung: „Vedo che già avete abilità, ma in questi primi giorni io vorrei darvi solo soldi 30 al giorno“ überliefert.⁵²¹ Nach vier Tagen Arbeit in Braccis Werkstatt bekam Fantoni allerdings am 8. Januar⁵²² 6 Lire ausgehändigt,⁵²³ was 1,5 Lire pro Tag waren. Zum Vergleich kostete das Lesen einer Messe 1 Lire, ein neuer Hut 14 Lire, ein Geldbeutel 1,10 Lire, ein Paar Wollsocken 3 Lire und vier Blätter Papier zum Zeichnen 1 Baioccho.⁵²⁴ Man hatte allerdings die Chance auf weitere Erhöhungen entsprechend der erbrachten Leistung und den Fähigkeiten.⁵²⁵ Zahltag war traditioneller Weise einmal pro Woche, immer samstags.⁵²⁶

Die Kostenaufstellungen in Braccis *Diario* können zwar zur Orientierung dienen, aber wegen fehlender Variablen⁵²⁷ selten konkrete Zahlen liefern. Was verdiente Bracci im Endeffekt an seinen Arbeiten? Leider sind seine Angaben meist zu ungenau, um das genau bestimmen zu können. Im Kontext seiner neu angefertigten Dakerfigur und den weiteren Restaurierungen am Konstantinsbogen (Kat. Nr. 10, Abb. 18) haben sich folgende Angaben erhalten: Im *Diario* sind für die Anstückungen 146 Scudi und 90 Scudi für die neue Dakerskulptur veranschlagt. Insgesamt also 236 Scudi. Er bekam dagegen 805 Scudi ausbezahlt,⁵²⁸ was einen Gewinn von 569 Scudi bedeuten würde, wäre in der angegebenen Summe für die Ausgaben für die Herstellung tatsächlich jede nötige Vorleistung und alle Kosten enthalten, und wäre ihm der Marmor gestellt worden. Gerade letzter Punkt, der preislich mehr als 150 Scudi ausmachen würde, geht nicht klar aus den Aufzeichnungen hervor.

Schwerwiegender als Braccis eventuelle charakterliche Schwächen, und nicht leicht zu erklären, ist der sicher berechtigte Vorwurf, Bracci würde nicht pünktlich bezahlen. Mehr als einmal beklagte sich Fantoni, er, aber auch die anderen in der Werkstatt, würden den versprochenen und längst überfälligen Lohn nicht erhalten.⁵²⁹ In seinem Brief an den Vater vom 14. Februar 1767 berichtet er, nach der ersten, wegen seiner unerwarteten Aufwertung sehr erfreulichen Zahlung, habe er bis dahin, also über einen

⁵¹⁹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁵²⁰ GRADARA 1920, S. 97-108.

⁵²¹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁵²² Erster Arbeitstag für Fantoni war der 5.01.1767, PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 155, Brief an den Vater, Rom, 14.02.1767.

⁵²³ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 154, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767.

⁵²⁴ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 151, Brief an den Vater, Rom, 6.11.1766.

⁵²⁵ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 155, Brief an den Vater, Rom, 14.02.1767.

⁵²⁶ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 155, Brief an den Vater, Rom, 14.02.1767.

⁵²⁷ Oft sind mehrere Arbeitsschritte zusammengefasst, bei Preisen für Material fehlt dessen Menge bzw. Gewicht und bei der Bezifferung von Arbeitszeit bzw. -leistung fehlt eine konkrete Stunden- oder Tagesangabe.

⁵²⁸ Zu den Zahlungen im Kontext des Konstantinsbogens: Original ACR, cred. VI, tomo 83, carta 23. Transcribiert und veröffentlicht in: D’ONOFRIO 1961, S. 25.

⁵²⁹ Offensichtlich handelte es sich hierbei um ein relativ neu aufgekommenes Phänomen, denn die sonst jeden Samstag stattfindende Auszahlung ist noch sehr präsent und findet in einem von Fantonis Briefen Erwähnung.

Monat, kein weiteres Gehalt mehr bekommen. Offensichtlich handelte es sich hierbei um ein relativ neu aufgekommenes Phänomen, denn die sonst jeden Samstag stattfindende Auszahlung ist noch sehr präsent und findet in einem von Fantonis Briefen Erwähnung.⁵³⁰ Im April des nächsten Jahres folgten den Versprechungen zur Zahlung wieder keine entsprechenden Taten.⁵³¹ Fantoni wandte sich in seiner Not in diesem Monat an Braccis Frau Faustina, die versprach, ihren Mann zur Zahlung zu bewegen, sobald er selbst die ausstehenden Forderungen erhalten habe. Noch ist seine Zuversicht groß und das Verhältnis zwischen den beiden Männern freundschaftlich.⁵³² Die Berichte in den Briefen über die Zahlungen werden mit der Zeit immer kürzer und die Anrede für Bracci immer formeller. Seit Oktober 1768 hatte Fantoni den Kauf einer neuen Winterjacke in Planung, die er dringend benötigte. Zu diesem Zeitpunkt standen 15 Scudi aus, mit welchen er sich das gewünschte Kleidungsstück finanzieren wollte, sobald er es bekäme.⁵³³ Das bedeutet, dass Fantoni zwischenzeitlich zwar bezahlt wurde, sich aber schon wieder Verzüge eingestellt hatten. Im Dezember, offenbar seitdem ohne Bezahlung, äußert er sich schicksalsergeben: „Dell’abito poi vedrà: se Bracci mi paga lo farò, se no lascerò stare.“⁵³⁴ Im Januar 1769 schließlich kann Fantoni von seiner modischen Neuerwerbung berichten, die Zahlung wurde letztlich beglichen.⁵³⁵ Diese relativ unbedeutende Anekdote zeigt, dass Bracci irgendwann doch bezahlte, auch, wenn er bis dahin häufiger darauf angesprochen werden musste. Was aber zwang ihn dazu, die Zahlungen immer wieder aufzuschieben, womit er seine Helfer in Geldnöte führte und sie gegen sich aufbrachte? Auch dazu finden wir Anhaltspunkte in Fantonis Briefen. Einmal sind es die ausstehenden Forderungen Braccis für schon geleistete Arbeiten und, noch schlimmer, die von Bracci vorgestreckten Materialankäufe. Wie unsicher diese Rückerstattung und die Bezahlung von Kunstwerken im Settecento sein konnte, zeigen z.B. auch die großen, vom Marchese Alessandro Gregorio Capponi beschriebenen Probleme bei der Finanzierung der Fassadenneugestaltung der Basilika S. Maria Maggiore.⁵³⁶ Hatte Bracci trotz lebenslanger beruflicher Auslastung und der großen, bedeutenden und sicher hoch dotierten Aufträge am Ende seiner Karriere tatsächlich Geldprobleme – wo er doch in seinem Ansehen einen Höhepunkt erreicht hatte? Mit letzter Sicherheit ist diese Frage nicht zu beantworten, bevor keine einschlägigen Dokumente dazu auftauchen. Das völlige Fehlen eines Testaments⁵³⁷ lässt jedoch vermuten, dass keine großen Reichtümer mehr vorhanden waren und die übrige Nachlasssituation ausreichend geklärt war.⁵³⁸ Jedenfalls gab es kein Grundstück oder Eigenheim, das er hätte vererben oder veräußern können. Zeit seines Lebens wohnte und arbeitete er in Mietshäusern und zog am Ende seines Lebens, aus gesundheitlichen aber möglicherweise auch aus finanziellen Gründen, in den Palast, in dem schon sein Sohn Virginio lebte und arbeitete.

⁵³⁰ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 155, Brief an den Vater, Rom, 14.02.1767.

⁵³¹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 170, Brief an den Vater, Rom, 9.04.1768.

⁵³² PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 170, Brief an den Vater, Rom, 9.04.1768: „Circa il credito che ho con il Sig. Bracci, il mio principale, et ora mio Maestro, sin’ora non ho anco avuto niente, e con tutto che prima delle feste m’avesse promesso di darmene in parte, pure non mi ha dato niente, e ciò è stato perché nemen a lui glieli hanno dati, che però tosto che li riuscuoterà lui, mi ha promesso sua moglie che me li farà dare. Peraltro noi siamo amici e m’insegna con carità.“

⁵³³ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 180, Brief an den Vater, Rom, 22.10.1768: „Un altro malanno ci è per cagion dell’inverno che è, che per li giorni da lavorare non ho velada, poiché quel verde voi sapete come può essere, avendolo portato nel viaggio e due inverni ancora in Roma; certo si è che in qualche giorno me ne servò, ma nonostante me ne sarebbe necessario un altro per il freddo, e se mi dà li quattrini Bracci, che ancora mi deve di 15 scudi, con il vostro consenso, se potrete, mi farei un abito, perché ancora la marsina nera poco mi ripara il freddo.“

⁵³⁴ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 182, Brief an den Vater, Rom, 17.12. 1768.

⁵³⁵ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 183, Brief an den Vater, Rom, 22.01.1769.

⁵³⁶ FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 64-67 und 114.

⁵³⁷ In den die Testamente im ASR auflistenden Indizes im ACR ist kein Testament für Bracci zu finden. Gesucht wurde nicht nur unter P wie Pietro, sondern auch unter den anderen vier Vornamen, E und H für die Erben, unter F wie Faustina, seiner Frau. Ebenfalls nicht aufzufinden sind dort die Testamente für seinen Vater und seine Söhne.

⁵³⁸ Das Fehlen eines Testaments kann allerdings auch immer auf die Angst des alternden Menschen vor dem Gedanken an den Tod und der Beschäftigung mit seinen Konsequenzen zu tun haben. Ein überraschender Tod kann durch das hohe Alter Braccis von 73 Jahren so gut wie ausgeschlossen werden.

III.2 WERKPROZESS

„(...) io non l’ho mai veduto a far niente, prescindendo dai modelli, che li fa lui.“⁵³⁹

Pietro Bracci war im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts einer der am meisten beschäftigten Bildhauer in Rom. Besonders der Klerus war von seiner Kunst angetan und bestellte Marmorarbeiten in jeglicher Form, seien es nun Porträts, Grabmäler, Heiligen- und Engelsfiguren oder Kirchengestaltungen. Doch wie arbeitete ein Künstler seines Ansehens und seiner Auslastung? Im Folgenden sollen sämtliche Informationen zusammengetragen werden, die mit Braccis Werkprozess, von den allerersten Vorbereitungen, über die Anfertigung von Modellen, bis hin zur fertigen Skulptur, bzw. dem fertigen Monument zusammenhängen, um ein Bild von seiner Vorgehensweise zu zeichnen.

III.2.1 DER ENTWURF – ZEICHNUNGEN UND MODELLE

Was die Zeichnungen Braccis angeht, haben wir das Glück, dass sehr viele der ehemals im Nachlass des Künstlers befindlichen Blätter wiedergefunden und durch Elisabeth Kieven und John Pinto in hervorragenden Abbildungen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.⁵⁴⁰

Am Anfang eines Ideenfindungsprozesses scheinen oft Kopien nach früheren, von Bracci besonders bewunderten Kunstwerken der Zielgattung gestanden zu haben. Bei diesen verzichtete Bracci auf eine differenzierte Kolorierung – nur in einigen Fällen unterlegte er die Zeichnungen mit einer lavierenden Aquarellschicht und begnügte sich sonst mit einer Graphit- bzw. Tuschzeichnung. Rein skizzenhafte Zeichnungen sind nicht erhalten. Besonders gut dokumentiert ist dieser erste Schritt in den vier Zeichnungen nach Papstgrabmalen in Sankt Peter als Vorbereitung auf die große Aufgabe eines solchen durch Pietro Bracci (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 140-143).⁵⁴¹ Ob diese Grafiken vor dem nie ausgeführten Entwurf für das Grabmonument für Papst Clemens XI. Albani von 1743 (Kat. Nr. 35) oder erst vor den ausführlicheren Studien für das von 1763 bis 1770 ausgeführten Monument für Papst Benedikt XIV. Lambertini (Kat. Nr. 67, Abb. 76) entstanden, kann heute kaum mehr nachvollzogen werden. Da es sich jedoch um solche in einer der breiteren Wandnischen handelt, waren sie für das zweite Projekt sinnvoller, als für das für eine schmale und sehr hohe Stelle vorgesehene Grabmal des Albani-Papstes. Die Zeichnungen sind relativ skizzenhaft gehalten und es scheint ihm tatsächlich mehr um die verschiedenen kompositorischen und ikonografischen Lösungen, als um eine detailgenaue Darstellung des Gesehenen gegangen zu sein. Zudem beschränkte er sich nicht auf die Wiedergabe der Skulpturen im Rahmen des Monuments, sondern zeichnete die gesamte rahmende Architektur. Später wird sich zeigen, dass es Bracci immer um eine gelungene Verbindung von Skulptur und der architektonischen Struktur, gehen wird und nicht so sehr um das davon unabhängige Herausheben seiner Skulpturen.⁵⁴²

Nach dem Kopieren von Vorbildern machte sich Bracci an das Zeichnen seiner eigenen Ideen. Wie er im Zeichenprozess vorging, kann am besten an unvollendeten Zeichnungen festgemacht werden, wie z.B. an seinen Entwürfen für den Prozessionsbogen für Papst Innozenz XIII. von 1721 (KIEVEN/PINTO

⁵³⁹ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 156, Brief an den Vater, Rom, 28.03.1767.

⁵⁴⁰ KIEVEN/PINTO 2001.

⁵⁴¹ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:036-039, KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 40-43, S. 62/63, Abb. S. 140-143.

⁵⁴² Beobachtung auch im Katalog KIEVEN/PINTO 2001, S. 63. Weiterführend zum Verhältnis zwischen Skulptur und architektonischer Rahmung siehe Kap. IV.5.

2001, Abb. S. 119, 120)⁵⁴³: Bracci begann mit dem Zeichnen der Partien, bei denen er sich sicherer war – in diesem Fall mit der Grundarchitektur des Bogens. Zuerst zog er eine vertikale Mittelachse und dazu orthogonal verlaufende Konstruktionslinien, an welchen die Zeichnung symmetrisch ausgerichtet werden konnte. Für die geraden Linien der Architektur verwendete er ein Lineal, für die Bögen der Öffnungen einen Zirkel, was neben der genauen Wiedergabe eines exakten Kreises auch am Einstichloch im Zentrum abgelesen werden kann. Dies gilt nicht nur für die Unterzeichnungen, sondern für alle von ihm gezeichneten geometrischen Figuren – in jeder Ebene des Farbauftrags. Er zeichnete zuerst die groben Umrisslinien mit dünnen, etwas nervösen Graphitlinien. Diese Linien zog er mit etwas breiteren Aquarellstrichen nach oder füllte die entstandenen Flächen teilweise aus und glich die Unebenheiten bei den zuvor gesetzten, teilweise sehr zittrigen, etwas unsicheren Strichen mit einem sicheren Schwung aus. Zusätzlich schuf er durch diese Schattenbildung eine plastischere Wirkung der dargestellten Elemente, was für ihn als Bildhauer von zentraler Bedeutung war. Außen neben diese Aquarelllinien und -flächen setzte er dünne und exakte, meist schwarze Tuschestriche. Die Linien sind schwungvoll, oft kleinteilig unterbrochen, was durch die eben erwähnten Aquarellstriche aufgefangen wird.

In den vollendeten Präsentationszeichnungen brachte Bracci im unteren Teil einen Grundriss des Monuments an, um die genaue räumliche Situation zu veranschaulichen. Dies ist eine Methode, die häufiger bei Zeichnungen von Architekten, seltener aber in Bildhauerzeichnungen vorkamen. Vergleicht man diese mit Zeichnungen vor allem von Grabmonumenten, ephemären Aufbauten, Altären und anderen Monumenten kleineren Ausmaßes z.B. von Carlo Marchionni,⁵⁴⁴ dann wird in jenen Fällen ein eher weniger konstruiertes und künstlerisch stärker ansprechendes Modell bevorzugt. Die Sorgfalt, mit der Bracci schon seine Zeichnungen konstruierte, abmaß und präsentierte, trug ihm das Vertrauen der Auftraggeber ein, die eine solide Arbeit ohne große Risiken bestellen wollten. Jedoch ist in seinen Zeichnungen nicht nur die beschriebene Sicherheit, sondern teilweise auch das Ringen um die beste Lösung in der Komposition zu erkennen. In diesem Zuge zeichnet er die erste Version, überzeichnete diese mit immer dicker werdenden Strichen, übermalte sie teilweise mit weißer Farbe und zeichnet wieder darüber.⁵⁴⁵

Im Falle der Vorzeichnungen zum Grabmal Benedikts XIV. befindet sich im Canadian Centre of Architecture eine Zeichnung, für die zudem zwei, die untere Partie verdeckende Papierklappen angefertigt und die auf- bzw. zuzuklappen sind.⁵⁴⁶ Er befestigte zwei rechteckige Papierstreifen an deren unteren Kante auf dem Grundblatt, sodass er – und eventuell auch der Auftraggeber – verschiedene Möglichkeiten in ihrer Wirkung direkt vergleichen konnte. Tatsächlich korrigierte Bracci nur die für ihn noch als ungenügend erscheinenden Stellen und beließ diejenigen, mit welchen er schon zufrieden war.

Auch bei seiner Zeichnung für das Grabmal Clemens XI., heute in Oxford (Kat. Nr. 35)⁵⁴⁷, hat Bracci die untere Partie nicht nur mehrfach überzeichnet, sondern hat die ihm nicht genügenden Stelle mit

⁵⁴³ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:002 und DR 1966:0003; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 21, Abb. S. 119 und Kat. Nr. 22, Abb. S. 120.

⁵⁴⁴ Dass gerade Carlo Marchionni als Vergleichsbeispiel dient, ist naheliegend, weil er zur selben Zeit wie Bracci tätig ist und sich von ihm eine große Anzahl dieser Entwürfe erhalten hat, wodurch man eine solche Aussage überhaupt erst treffen kann. Zu Marchionnis Entwürfen siehe vor allem: noch immer BERLINER 1959; KIEVEN Kreative Phantasie 2007; KIEVEN Verwandlung 2007 und KIEVEN 2010.

⁵⁴⁵ Siehe z.B. die Vorzeichnung für das Grabmal Benedikt XIV., der Teil der Tugendendarstellungen auf der zweiten Papierklappe; CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:024; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 50, Abb. S. 150.

⁵⁴⁶ KIEVEN/PINTO 2001, S. 67; weiter zur Grundzeichnung und den einzelnen Klappen: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 48-51, S. 67-69.

⁵⁴⁷ Inv. Nr. WA 2003.132. Die Zeichnung wurde 2003 vom Ashmolean Museum mit der Hilfe des National Art Collections Found und den Blakiston and Miller Funds bei einer Christie's Versteigerung in New York – Old Master & 19th Century Drawings, 22.01.2003, Lot. 44, erworben. Bisher wurde vom Archiv noch kein Katalogeintrag für diese Zeichnung angefertigt, obwohl die Wichtigkeit des Blattes durchaus bekannt ist.

einem neuen Blatt überklebt und dieses neu bezeichnet. Dieses neu applizierte Feld ist nicht einfach rechteckig belassen, sondern fein säuberlich ausgeschnitten, um die darauf plazierten Tugenden herum. Damit verbirgt Bracci die Schnittstellen sehr geschickt. Auch heute noch sieht man diese Korrektur erst auf den zweiten Blick, obwohl sich die Kanten mit der Zeit – trotz restauratorischen Bemühungen – auch durch das wellig gewordene Papier stärker abgelöst haben. Stand der Entwurf, begann die Übertragung in plastische Medien.

Der erste Schritt nach den Zeichnungen war der Bozzetto, der die Anlagen und die Komposition einer Statue bzw. eines Statuenensembles festlegte – ohne ausgearbeitete Details. Bracci arbeitete diese aus Terrakotta, um sich der Form seiner Arbeiten bewusst zu werden. Leider sind uns solche plastischen Skizzen selten erhalten. Tatsächlich wissen wir nur um ein Relief, das wirklich dem Arbeitsprozess und nicht für einen Ausstellungskontext oder eine Präsentation gedient hatte. Es handelt sich dabei um einen Terrakottaentwurf zur Vorbereitung für ein Relief der *Taufe Christi* an der Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini in Rom (Kat. Nr. 15.I, Abb. 26). Die Bildkomposition entspricht schon genau der des ausgeführten Marmorreliefs. Die Konturen werden von tiefen Ritzungen gebildet, die muskulösen Körper von Christus und Johannes dem Täufer sind besonders sorgfältig angelegt. Im Gegensatz dazu ist der Hintergrund grob ausgeführt, was erlaubt, die Zahnsuren der Modellierwerkzeuge, offensichtlich eines mit zwei und eines mit vier Zähnen, zu erkennen. Besonders die schnelle, ohne große Sorgfalt vorgenommene Bildung der Gesichter durch das Ziehen des Tons mit Daumen und Zeigefinger zu einer spitz zulaufenden Kante, ähnelt den spitz wirkenden, schemenhaften Gesichtern von Braccis vorbereitenden Zeichnungen. Vergleicht man dieses Relief mit Filippo della Valles Bozzetto für die *Predigt Johannes des Täufers* (Abb. 27),⁵⁴⁸ so kann man trotz Parallelen in der Tonbearbeitung, wie der sichtbaren Verwendung eines Zahneisens, auch einige Unterschiede ausmachen. Auf eine ausgeprägte Körperlichkeit, wie es bei Bracci ganz auffällig zu sehen ist, verzichtete er zu Gunsten einer exakteren Stoffdarstellung, die auch Materialunterschiede erkennen lässt. Zudem legte er schon in dieser Phase mehr Wert auf die Gestaltung der Gesichtszüge. Die Umrisslinien treten durch ihre flachere Gestaltung weniger in den Vordergrund.

Alle weiterhin erhaltenen Tonbozzetti sind schon so weit ausgearbeitet, dass sie als Präsentations- oder Wettbewerbsmodelle genutzt werden konnten. So war das heute in der Skulpturensammlung des Bodemuseums befindliche Terrakottamodell für den sieneseer Zyklus in der Chigi-Kapelle (Kat. Nr. 39.I) ehemals vergoldet und wurde zusammen mit den anderen Reliefs zuerst ganz öffentlich im Pantheon, später in privaten Räumlichkeiten im *Palazzo Chigi* ausgestellt. Für einen solchen, detailliert ausgearbeiteten Terrakottaentwurf waren oft, auch der Vergleichbarkeit wegen, Fristen gesetzt. Im Falle des Bozzettos für den *Oceanos* für die zentrale Nische des Trevibrunnens waren ihm vier Monate zugeteilt (Kat. Nr. 62.I).⁵⁴⁹ Dies ist allerdings ein Sonderfall, denn an besagter Stelle des Brunnens stand schon vor Braccis Übernahme das Gipsmodell Mainis, an welchem sich Bracci orientieren konnte und sicher auch orientieren sollte (Kat. Nr. 62–64, Abb. 71).

Wie schon in der Gestaltung des Bozzettos für das Relief an der Fassade für S. Giovanni dei Fiorentini zu erahnen ist, legte Bracci in der Reliefbildung großen Wert auf eine ausgeprägte Modellierung der Körper, so auch bei seinem ersten Tonrelief für den *Concorso Clementino* von 1725 (Kat. Nr. 1, Abb. 4–4b). Besonders die beiden rahmenden Figuren im Vordergrund, die kniende Frau links mit dem verhüllten Haupt, der fackeltragende Jüngling rechts im Bild, und der Kopf des Priesters treten stark plastisch hervor. Die Konturen sind an einigen Stellen zur Verstärkung dieser Plastizität auffällig tief eingeritzt. Stoffe, Gesichter und ein großer Teil des Hintergrundes sind genauestens modelliert und stehen den übrigen Partien hinsichtlich der Ausarbeitung in nichts nach. Während Bracci bei seinem nur

⁵⁴⁸ BRINCKMANN 1924, S. 118, Abb. auf der Seite gegenüber (o.S.).

⁵⁴⁹ Braccis Diario, Nr. 36, 1762, GRADARA 1920, S. 108.

skizzierten Bozzetto oft nur grob mit verschiedenen Werkzeugen arbeitete, nutzte er hier sichtlich sehr viel mehr auch seine Hände, was an der leicht welligen, deshalb aber organisch-lebendig wirkenden Oberflächentextur, besonders auch an der Rückseite, abzulesen ist.

Dass in Braccis Fall nur einer dieser skizzierenden Bozzetti erhalten ist, lässt uns etwas ratlos zurück, denn es ist unsicher, ob die übrigen, schnell gearbeiteten, nur zum Entwickeln der Figur dienenden Bozzetti verloren sind, oder ob Bracci in der Regel tatsächlich direkt von seinen sehr detaillierten, plastisch gezeichneten und oft mit Konstruktionshilfen versehenen Zeichnungen zum schon weiter ausgearbeiteten Modell übergegangen ist.

Das beeindruckendste seiner Modelle ist dasjenige, das ihm bei einem der wenigen Wettbewerbe, an denen er tatsächlich teilgenommen hatte, den Sieg und damit einen der prestigeträchtigsten Aufträge eingebracht hatte: das Modell für das Grabmal Benedikts XIV. (Kat. Nr. 67.I), das sich heute in nicht öffentlich zugänglichen Räumen der *Galleria dell'Accademia* in Bologna befindet.⁵⁵⁰ Im Gegensatz zu allen anderen Modellen, die man Bracci zuordnen kann, ist es nicht aus Terrakotta, sondern besteht aus einem Holzkern,⁵⁵¹ um welchen ein Inkarnat aus fein modelliertem rotem Wachs gelegt wurde – zumindest im vorderen Bereich. Die Rückseite der Figuren ist grob angedeutet, das Übereinanderschichten der Wachsplatten ist noch sichtbar.⁵⁵² Eingestellt sind diese Figuren in eine teilweise farbig gefasste Holzniche mit den für das Monument wichtigen architektonischen Elementen. Die Innenseite der Nische war ehemals mit Gips bedeckt, in welchem die später aus Stuck bestehenden Ornamente angelegt waren. Davon sind heute leider nur noch Reste erhalten, die eine Rekonstruktion der Art und Form der Dekorationen nicht mehr zulassen. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass es dieselben waren, wie Bracci sie sowohl in den letzten Zeichnungen als auch später im Original anfertigte.

III.2.2 DIE AUSFÜHRUNG – VOM STUCKMODELL ZUM FERTIGEN WERK

Der erste Schritt der Ausführung war, auch bei Bracci und seiner Werkstatt, Gips- bzw. Stuckmodelle im Maßstab 1:1 anzufertigen und am mutmaßlichen Aufstellungsort anzubringen, um dessen Wirkung besser einschätzen zu können.⁵⁵³ Für den Auftraggeber war dies ein Mittel, einen guten Eindruck von dem im Arbeitsprozess befindlichen Werk schon vor seiner tatsächlichen Ausführung in teureren Materialien wie Marmor oder Bronze zu gewinnen und im Fall der Unzufriedenheit alles noch einmal umzuwerfen und die Kosten doch in einem moderaten Rahmen halten zu können. Für den Künstler, besonders für von äußeren Einflüssen determinierte Bildhauer, war dies die Chance, noch einmal die Lichtsituation, die Sichtbarkeit bestimmter Details und die Skulptur oder der Skulpturen in ihrer architektonischen Einbindung zu überprüfen und eventuell Fehler zu bemerken und zu beheben. In einem Bericht über die Frage, an welche Stelle das zukünftige Grabmal Benedikts XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) gesetzt werden sollte, spielte auch die Frage nach der Lichtsituation eine Rolle. Darin schreibt der *Economico della Fabbrica di San Pietro* an Papst Clemens XIII.: „(...) mentre il sole nel suo giro, e secondo le stagioni fa effetti diversi, e perciò il savio professore usa sempre fare li modelli nel luogo medesimo per uniformarsi agli accidenti, e mutazioni de lumi nel fare la sua composizione, e risentire,

⁵⁵⁰ Literatur noch immer besonders ZAMBONI 1964.

⁵⁵¹ Der Holzkern wird im Bereich der beschädigten Gliedmaßen sichtbar.

⁵⁵² Dies ist vor allem an der Rückseite der Disinteresse rechts zu sehen, die dort am wenigsten sorgfältig ausgearbeitet wurde. Aktuell ist diese in das Architekturmodell fest hineingesetzt. Die Bearbeitung der Rückseite ist allerdings durch die Nutzung eines Spiegels gut zu untersuchen.

⁵⁵³ Mutmaßlich deshalb, weil bei Nichtgefallen der Gesamtsituation nicht nur, wie allerdings meist geschehen, das Modell, sondern unter Umständen auch der Aufstellungsort gewechselt werden konnte.

(...) e mossa delle figure, che le pieghe, e tutt'altro, che cade nell'indicata composizione, e queste sono le opere poi le più perfette.“⁵⁵⁴ Leider ist kein einziges dieser großen Modelle erhalten.

Dank der Kosteneinträge im *Diario* sind wir aber darüber informiert, dass Bracci solche Gipsmodelle besonders in den frühen Jahren seiner Karriere anfertigte. Teilweise spricht das *Diario* nur von „modell“, ohne den Zusatz „greta/creta“, „gesso“ oder „grande“ bzw. „piccolo“, was uns die Deutung der gemeinten Materialität und des Verwendungszwecks erheblich erschwert.⁵⁵⁵ In anderen Fällen sind die gegebenen Informationen genauer und geben uns heute einen besseren Einblick in Braccis Arbeitsweise.

Für die Giebelputti neben dem Hauptaltar in S. Agostino (Kat. Nr. 7, Abb. 10) listet Bracci z.B. die „formatura delli modelli di greta in grande e due getti di gesso a tutte spese del formatore“⁵⁵⁶ auf. In diesem Fall scheinen die Entwurfs- bzw. Präsentationsmodelle aus Ton wegen der relativ geringen Größe der Putti in Realgröße ausgearbeitet und darauf in Gips abgegossen worden zu sein. Der in Dienst genommene *Formatore* übernahm den Gipsabguss. Die Anmerkung ist wegen der dafür zu geringen Kosten nicht auf beide Modellarbeiten zu beziehen. Dies bedeutet, Bracci fertigt die Tonmodelle, gegebenenfalls auch in größeren Ausmaßen, selbst, die dann weitergegeben wurden und als Modell für weitere Schritte bereitstanden. Arbeitszeit und Materialkosten waren Sache des Bildhauers und mussten in der Kostenaufstellung einkalkuliert werden. Laut den Aufzeichnungen in Braccis *Diario* fertigte er sogar Stuckmodelle in Originalgröße für zwei der in Auftrag gegebenen Dakerköpfe am Konstantinsbogen (Kat. Nr. 10, Abb. 18), um sie zur Überprüfung der Stimmigkeit und der auf Untersicht konzipierten Wirkung derselben auf den antiken Körpern anzubringen.⁵⁵⁷

Große Stuckmodelle mussten wegen der Stabilität um einen Unterbau aus Holz gelegt werden. Im Falle der Modelle für die Palastbasilika in Mafra (Kat. Nr. 8 und 9, Abb. 12, 13) listet Bracci diese „ossatura di legno“ auch separat in seiner Kostenaufstellung auf.⁵⁵⁸ Der Stuck für diese Modelle wird in dieser Notiz als „stucco nero“ bezeichnet.⁵⁵⁹ Warum das Modell allerdings eine von der Eigenfarbe des Materials verschiedene Farbe haben sollte, wenn auch das Original aus weißem Marmor war, ist nicht ganz nachzuvollziehen. In den anderen überlieferten Dokumenten ist nicht von der Farbigkeit der Stuckmodelle die Rede.⁵⁶⁰ Eine Erklärung könnte eine geplante spätere Ausstellung der Modelle in anderem Rahmen, oder der ursprüngliche Gedanke an eine andere Materialwahl bei den Figuren sein. Gegen Ersteres spricht, dass weder Berichte über eine andere, sicher spektakuläre Ausstellung der Modelle existieren, noch auch nur eines derselben erhalten ist. Gegen eine anfänglich geplante Verwendung von schwarzem Marmor oder Granit spräche die Liebe des Königs zu den italienischen Bildhauerarbeiten dieser Zeit, die allenfalls eine Verwendung von Bronze zuließe.⁵⁶¹ Da diese

⁵⁵⁴ AFP, Arm. 50, B, 18, f. 62r-64r, 9.05.1765.

⁵⁵⁵ So der Fall in folgenden Einträgen des *Diario*: Nr. 14 – Relief im Lateransportikus, GRADARA 1920, S. 101; Nr. 16 – Statuen im Rahmen des Grabmonuments für Kardinal Innico Caracciolo, GRADARA 1920, S. 101; Nr. 18 – Assunta für den Dom in Neapel, in diesem Fall diente ein Gipsmodell, falls vorhanden, eher nicht der Überprüfung sondern der Vermessung für die Übertragung auf den Marmorblock, GRADARA 1920, S. 102; Nr. 20 – Statuen für das Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali, GRADARA 1920, S. 103

⁵⁵⁶ Braccis *Diario*, Nr. 4, 1730, GRADARA 1920, S. 97.

⁵⁵⁷ Braccis *Diario*, Nr. 7, 1732, GRADARA 1920, S. 98.

⁵⁵⁸ Braccis *Diario*, Nr. 5, 1730, GRADARA 1920, S. 98.

⁵⁵⁹ Braccis *Diario*, Nr. 5, 1730, GRADARA 1920, S. 98.

⁵⁶⁰ Zum Projekt in Mafra siehe Kap. IV.2.3.1.

⁵⁶¹ Dass dies nicht der Fall war, wissen wir aus einem Brief von Correia Abreus an Fonseca Evora vom 10.05.1730, in dem Massimiliano Soldani als geeigneter Bildhauer ausgeschlossen wird, gerade weil er nur in Bronze arbeitete. Siehe VALE 2002, S. 130. Zur Verwendung von Marmor in diesem Fall: Brief von Correia de Abreu an Fonseca de Évora vom 10.05.1730: „E para que não haja deligencia alguma, que VR. deiche de adoperar a fim de conseguir o que Nosso Amo e senhor tanto dezeja, me pareceo sugerir a VR. (...) que podia mandar vir de Carrara, quando vierem os Marmores, alguns homens, que desbastassem os Sassos em caza dos Professores, como homens mais praticos em os saberem manijar.“, VALE 2002, S. 128.

Information allerdings nur einmal auftaucht, und das Original des *Diario* bisher leider verschollen ist, kann ein Fehler in der Aufzeichnung oder in der Transkription nicht ausgeschlossen werden.

Der letzte Eintrag im *Diario*, der ein großes Modell erwähnt, ist der Eintrag zu den Skulpturen für den Baldachin in S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 40/41, Abb. 58–58b).⁵⁶² Hier findet sich auch die ausführlichste Auflistung, die wir von Bracci überhaupt zu Stuckmodellen haben. Unter anderem erfahren wir hier wieder von der Verwendung eines Holzgerüsts, das die Gipsfigur von innen stützte. Zudem werden sowohl ein Stuckateur, als auch ein „giovenetto“ – ein junger Gehilfe – für die Arbeiten in Stuck herangezogen.⁵⁶³ Die Vorabüberprüfung der Wirkung ist gerade in diesem Fall sehr spannend und aussagekräftig, denn schon in dieser Phase musste die Sichtbeeinträchtigung auf die Mosaik am Triumphbogen dahinter aufgefallen sein, welche aktiv und wissentlich in Kauf genommen wurde. Dass der Umraum und auch die Mosaik bei den Planungen konkret im Blickfeld standen, kann unter anderem anhand der Entwurfszeichnungen Ferdinando Fugas gezeigt werden.⁵⁶⁴

Nach dem Bericht über die Arbeiten für den Baldachin finden sich nicht nur keine Erwähnungen von Gips- oder Stuckmodellen mehr, sondern im Gegenteil sogar zwei Einträge, die explizit anführen, dass kein großes Stuckmodell für die Überprüfung angefordert wurde, und das gerade bei den beiden ersten Stifterfiguren für die Petersbasilika (Kat. Nr. 51, 52): „senza alcun obbligo di fare il modellone in grande di stucco (...)“.⁵⁶⁵ Dies war ein großes Zugeständnis an ihn, denn gerade in den relativ hoch angebrachten Nischen in der größten und meistbesuchten Kirche der Christenheit wäre eine Überprüfung der Licht-Schatten-Wirkung wichtig gewesen. Vermutlich durch die daraus gewonnene Selbstverständlichkeit verliert er fast den Auftrag für die dritte und letzte von ihm gefertigte Nischenfigur für Sankt Peter. Es kann daher angenommen werden, dass Bracci dieser Pflicht der Anfertigung großer Gips- oder Stuckmodelle zum Beginn seiner Karriere und bis zu einem Alter von fast 50 Jahren noch nachkam, dann aber ein gewisses Grundvertrauen der Auftraggeberschaft in sein bis dahin zur Genüge demonstriertes Können und in seine Zuverlässigkeit einforderte.

Wie bei den allermeisten anderen Bildhauern, ist das endgültige Übertragen der Entwürfe in Marmor bzw. deren Guss in Bronze auch bei Bracci der Schritt, bei dem die wenigsten Handgriffe vom Meister selbst ausgeführt wurden, besonders in Zeiten fortgeschrittener Bekanntheit und gesteigerten Auftragsvolumens.

Der verwendete Marmor wurde meist aus Carrara bezogen,⁵⁶⁶ was sowohl aus Transportgründen, aus der Tradition heraus, als auch wegen der hohen Qualität des Materials nicht verwundert. Dass das Bossieren der Steinquader schon vor dem Transport ins *studio* passierte, ist aus der Reihenfolge der diese beiden Arbeitsschritte nennenden Passagen im *Diario* zu erkennen,⁵⁶⁷ und ist durch die daraus resultierende Erleichterung des Transports und die Senkung der Transportkosten auch logisch zu erklären. Das Bossieren des Steinblocks übernahmen beauftragte *Scalpellini*, also einfachere Steinmetze, um sowohl Bracci als auch den übrigen Mitarbeitern diese simple aber zeit- und kraftraubende und den Werkzeugverschleiß fördernde Arbeit zu ersparen. Im Rahmen der bildhauerischen Aufgaben anfallende Architekturelemente wurden komplett in die Hände von Steinmetzen gegeben. Im Auftrag für die Putti

⁵⁶² Braccis *Diario*, Nr. 27, 1749, GRADARA 1920, S. 106.

⁵⁶³ Braccis *Diario*, Nr. 27, 1749, GRADARA 1920, S. 106.

⁵⁶⁴ Siehe z.B. KIEVEN 1988.

⁵⁶⁵ Hl. Vinzenz di Paul: Braccis *Diario*, Nr. 30, 1754, GRADARA 1920, S. 107. Im Bericht über den Hl. Hieronymus Amiliani in Braccis *Diario*, Nr. 32, 1756, GRADARA 1920, S. 107, werden nur die Worte „alcun“ und „di stucco“ weggelassen, alle anderen Angaben sind jedoch wörtlich wieder aufgenommen.

⁵⁶⁶ Ganz konkret wird dies in den Archivquellen angegeben, und z.B. für die Heiligenstatuen für Mafra im Brief von Correia de Abreu an Fonseca de Évora vom 10.05.1730, VALE 2002, S. 128–130 und noch konkreter auf das Material bezogen: „A pessoa a que V.R.ma. encarregara a compra dos marmores em Carrara (...)“ VALE 2002, S. 129, genannt.

⁵⁶⁷ Braccis *Diario*, Nr. 4, 1730, II und im Bezug auf die Bozzierung des Travertinquaders für die Humilitas an der Fassade von S. Maria Maggiore Nr. 19, 1741, GRADARA 1920, S. 79, II und 103.

in S. Agostino (Kat. Nr. 7) wurde der als Sitz- bzw. Kniefläche dienende Giebel ganz an einen Steunmetzen abgetreten.⁵⁶⁸ Auch die Rahmungen von Reliefs wurden von entsprechenden Handwerkern auf Maß ausgeführt, wie im Falle des Reliefs für die *Cappella Corsini* im Lateran (Kat. Nr. II): „riquadralo à misura pagati ad uno scalpellino“⁵⁶⁹ oder im Falle des Reliefs im Portico derselben Kirche: „il segatore per riquadralo.“⁵⁷⁰

Speziell zum Schritt des Übertragens der am Gips- bzw. Stuckmodell genommenen Maße auf das Bossenwerk, sind keine direkt auf Bracci oder seine Werkstatt zu beziehenden Informationen überliefert. Allerdings scheint das Verfahren, das durch die Berichte von, um und über Cavaceppi und Canova zu Genüge bekannt gemacht wurde, auch zu Braccis gesamter Schaffenszeit aktuell gewesen zu sein.

Die oft bis ins Monumentale gesteigerte Größe von Braccis marmornen Skulpturen und gegebenenfalls ein auf die Fertigstellung folgender Transport sprachen gegen eine monolithische Vorgehensweise. Dazu kommen die hohen Kosten und der große Arbeitsaufwand für das Brechen von Marmorblöcken dieser Ausmaße und deren Transport von Carrara nach Rom. Tatsächlich besteht z.B. seine Marienfigur für die *Assunta* in Neapel (Kat. Nr. 27, Abb. 43) aus vier Teilen,⁵⁷¹ die Flügel der Engel auf dem Baldachin in S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 40, Abb. 59) wurden separat gehauen und nachträglich angefügt,⁵⁷² das Relief um den Tabernakel der *Cappella del Sudore* in der Kathedrale zu Ravenna besteht, deutlich sichtbar durch den in der Mitte verlaufenden, schlecht kaschierten Schnitt, aus zwei Platten (Kat. Nr. 36, Abb. 53a). Bei Letzterem sind auch die Nahtstellen zwischen den Engelskörpern und den Flügeln zu erkennen. In den beiden anderen Fällen sind die Schnitte so geschickt versteckt, dass man sie mit bloßem Auge nicht wahrnehmen kann. Bei der Madonna liegen die Fugen unter Gewandbäuschen und –falten, bei den Engeln in S. Maria Maggiore, etwas weniger elegant gelöst, auch unter den, hier aus Metall gegossenen und daraufhin aufgesetzten Stoffpartien. Auch der Koloss im Zentrum des Trevibrunnens besteht aus mehreren Teilen (Kat. Nr. 62, Abb. 72). Die ihn flankierenden Tritonen wurden je aus mindestens zwei und ihre Meerespferde je aus mindestens sieben Steinblöcken zusammengesetzt (Kat. Nr. 63 und 64, Abb. 73, 74).

Bei Aufmerksamem Lektüre der von Bracci aufgezählten Arbeitsschritte in den Kostenaufstellungen stellt sich heraus, dass Bracci für den Transport des schon vorbearbeiteten Steins verschiedene Begriffe verwendet. So fallen die Bezeichnungen „portato allo studio“,⁵⁷³ „trasporto“⁵⁷⁴ und „portatura“.⁵⁷⁵ Tatsächlich verwendet Bracci das Wort „trasporto“ für ein Bewegen der Modelle oder Statuen innerhalb Roms von seiner Werkstatt an den dafür vorgesehenen Aufstellungsort. Dagegen scheint „portatura“ eher einen weiteren Transport, z.B. auch denjenigen der fertigen Hochreliefplatten für die *Cappella della Beatissima Vergine del Sudore* in der Kathedrale zu Ravenna zu bezeichnen.⁵⁷⁶

Die Idealskulpturen der Neuzeit wurden, auch weil von namhaften Künstlern und nicht von anonymen Handwerkern, oft in der eigenen Werkstatt und nicht mehr vor Ort in den Bauhöfen der Kirchen

⁵⁶⁸ Braccis Diario, Nr. 4, 1730, GRADARA 1920, S. 97.

⁵⁶⁹ Braccis Diario, Nr. 6, 1732, GRADARA 1920, S. 98.

⁵⁷⁰ Braccis Diario, Nr. 14, 1734, GRADARA 1920, S. 101.

⁵⁷¹ Braccis Diario, Nr. 18, 1739, GRADARA 1920, S. 102.

⁵⁷² Dies ist erstens durch die dadurch vereinfachte Bearbeitung des Marmors, als auch besonders durch die im Diario separat aufgeführte „segatura delle ali“ zu belegen. Braccis Diario, Nr. 27, 1749, GRADARA 1920, S. 105.

⁵⁷³ Humilitas an der Fassade von S. Maria Maggiore, Braccis Diario, Nr. 19, 1741, GRADARA 1920, S. 103.

⁵⁷⁴ Diese Bezeichnung taucht auf, um den Transport des großen Modells für die Papststatue für das Grabmal Benedikt XIII. innerhalb Roms vom Atelier in die Kirche S. Maria sopra Minerva zu transportieren, Braccis Diario, Nr. 11, 1734, S. 100 und noch einmal in der Beschreibung der fertigen Statue des Hl. Hieronymus Ämiliani vom Atelier in den Petersdom, Braccis Diario, Nr. 32, 1756, GRADARA 1920, S. 107.

⁵⁷⁵ Diese Bezeichnung taucht am häufigsten auf: Braccis Diario, Nr. 4, 9, 11, 22, 23, 25, 26, 28, GRADARA 1920, S. 97, 99, 100, 103-106.

⁵⁷⁶ Braccis Diario, Nr. 28, 1752, GRADARA 1920, S. 106.

gefertigt. Aus diesem Grund stellte sich bei jeder Fertigstellung besonders überlebensgroßer Skulpturen das Problem des Transports und der Installation. Dies war schon innerhalb Roms mit großen Mühen und Kosten verbunden. Dementsprechend schwieriger gestaltete sich der Export römischer Skulpturen in andere italienische Städte oder sogar ins Ausland. In seinem *Diario* ist bei dieser Form der *Portatura* leider selten die Rede. Zwei sehr aufwendige Projekte dieser Zeit, die in Rom geplant und ausgeführt und dann ins Ausland exportiert wurden, waren Aufträge König Johanns V. von Portugal. Er forderte die Ausstattung der *Cappella di S. Giovanni Battista* für die Kirche S. Rocco in Lissabon⁵⁷⁷ und den 58 monumentale Marmorfiguren umfassenden Skulpturenzyklus für die Palastbasilika in Mafra (Kat. Nr. 8 und 9) in Italien bei meist in Rom trainierten Bildhauern an. Die *Cappella di S. Giovanni Battista* wurde von Luigi Vanvitelli entworfen, alle Skulpturen, Reliefs, Dekorationselemente und Verkleidungsplatten in Rom ausgearbeitet und zurechtgeschnitten. Im Anschluss wurde die ganze Kapelle, die der König schon in einem kleinen, bunt bemalten und sehr detailgetreuen Modell gesehen und abgesegnet hatte,⁵⁷⁸ nach Lissabon verschifft und an der für sie bestimmten Stelle installiert.

Bei dem zweiten umfassenden Projekt, den Heiligen für Mafra, hatte Bracci, wie tatsächlich alle anderen, zumindest zwei Skulpturen gefertigt (Kat. Nr. 8 und 9, Abb. 12, 13). Die Statuen wurden nicht von den Künstlern einzeln, sondern als Sammelfracht zusammen verschifft. Zuvor hatte der König von den geplanten Statuen sowohl Zeichnungen als auch kleinere Terrakotta-Modelle angefordert. In diesem Fall ist die Problematik in zweierlei Hinsicht gegeben: die fragilen Tonbozzetti heil, ohne größere Beschädigung und die tonnenschweren Marmorskulpturen erst über den Seeweg nach Lissabon und dann weiter über den Seeweg nach Mafra zu transportieren, was nicht nur für die Skulpturen selbst, sondern auch für die Arbeiter eine nicht unbeträchtliche Gefahr darstellte. Wer am Ende die in solchen Fällen üblichen, zum Transport stehen gelassenen Stege zwischen den Fingern und den weiter abgespreizten Gliedmaßen und Attributen entfernte und den letzten Schliff vornahm ist leider nicht klar ersichtlich, doch dürfte es sich um Bildhauer vor Ort, nicht um extra importierte Künstler aus Italien und ganz sicher nicht um Bracci selbst gehandelt haben.

Marmorskulpturen waren sein Hauptgeschäft. Nur wenige Male arbeitet Pietro Bracci, abgesehen von den Attributen im Grabmalkontext, im Medium Bronze. Tatsächlich wissen wir nur von dem Bronzelöwen für das Caracciolo-Grabmal (Kat. Nr. 23) und der im gleichen Jahr entstandenen Ehrenstatue für Papst Clemens XII. für den *Salone Grande* im *Palazzo Nuovo* auf dem Kapitol (Kat. Nr. 21). Hierfür fertigte er das Modell an, ließ die Gussform herstellen und vertraute die weitere Entstehung einem Bronzegießer an. Dies geschah jedoch keineswegs ohne Kontrolle seinerseits. Zuerst wählte er einen Gießer mit gewissem Renomé: in Neapel Argentino Angelo Spinali und in Rom den vielbeschäftigten und mit ihm bekannten Francesco Giardoni.⁵⁷⁹ Im Gegensatz zu anderen Handwerkern, wie Steinmetze, Gipsabgießer oder Bildschnitzer, die er nur durch die Nennung ihrer handwerklichen Berufsbezeichnung anonym anführte, nannte Bracci diese beiden explizit namentlich in seinem *Diario*.⁵⁸⁰ Während über Spinali, wohl auch wegen seiner Wirkungsbeschränkung auf das kunsthistorisch noch zu wenig aufgearbeitete Neapel, kaum etwas bekannt ist, so begegnet uns Giardoni (1692–1757) immer wieder in der Literatur über die Skulptur des 18. Jahrhunderts in Rom und wird von Alessandro Gregorio Capponi als „Signor Giardoni, bravo fonditore“ vorgestellt.⁵⁸¹ Im Fall des Auftrages für die Bronzestatue Clemens XII. wissen wir durch die Berichterstattung Capponis in seiner *Statue di Campidoglio* betitelten Ausführung mehr zu den Arbeiten auf dem Kapitol zwischen 1733–

⁵⁷⁷ Zur Ausstattung der Cappella di San Giovanni Battista in der Kirche S. Rocco in Lissabon siehe z.B. GARMS 1995.

⁵⁷⁸ Das Modell befindet sich heute im Museo di S. Rocco neben der Basilika selbst in Lissabon.

⁵⁷⁹ Siehe Kap. III.4.2.

⁵⁸⁰ Giardoni: Braccis Diario, Nr. 15, 1736, GRADARA 1920, S. 101; Spinali: Braccis Diario, Nr. 16, 1736, GRADARA 1920, S. 101.

⁵⁸¹ FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 57, mit Anmerkung in FN 131.

46.⁵⁸² So wird, nachdem Braccis Modell an Ort und Stelle postiert, geprüft und für gut befunden wurde, am 10. September 1737 der Preis für die weitere Anfertigung der Bronzefigur auf 4.300 Scudi festgelegt und von Giardoni und Bracci akzeptiert.⁵⁸³ Auch Bracci widmet diesem Abschnitt etwas mehr Aufmerksamkeit, als manch anderem Werk in seinem *Diario*.⁵⁸⁴ Er spricht jedoch von 4.800 Scudi mit einem Zuschlag von 300 Scudi zu Händen Giardonis, der sich seinerseits verpflichtete, sämtliche für den Guss, den Transport und die Aufstellung anfallenden Kosten zu übernehmen.⁵⁸⁵ Bracci behielt sich besonders die Qualitätskontrolle vor. So weist Bracci in demselben Abschnitt darauf hin, dass der Guss in einem Stück sein müsse, zudem „casellata in conformità del gusto del Modello“ und die Zustimmung Braccis erhalten müsse, um ein Anrecht auf die endgültige Bezahlung zu haben.⁵⁸⁶

III.3 MATERIAL UND FARBIGKEIT

„(...) la qual cappella è riuscita della maggior vaghezza, sì per la scelta dei fini marmi quali è composta & ornata tutta essa cappella con stucchi e dorature, che per il disegno fattone dal celebre architetto (...).“⁵⁸⁷

Die meisten von Braccis erhaltenen Werken sind aus Stein, die Skulpturen meist aus weißem Marmor. Doch tatsächlich beherrschte er mehrere Techniken in Kunst und Kunsthandwerk. Dies war nicht zu unterschätzen, in einer Zeit, in der die Kostbarkeit und der Variantenreichtum der verwendeten Materialien ebenso sehr geschätzt wurden, wie die bildhauerische bzw. planerische Leistung selbst.⁵⁸⁸ Im oben zitierten Ausschnitt einer Beschreibung der von Vanvitelli geplanten *Cappella della Santissima Concezione* in S. Antonio dei Portoghesi, in der sich auch das von Filippo della Valle ausgeführte Grabmal für den portugiesischen Befehlshaber Sampajo (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. I472 u. I473) befindet, wird deutlich, dass diese beiden Anforderungen tatsächlich als fast gleichwertig galten.⁵⁸⁹ Tatsächlich verwendete Chracas mehr Worte auf die Beschreibung und Lobpreisung der Materialien, als für die Erläuterung architektonischer Besonderheiten oder kompositioneller Kniffe.⁵⁹⁰ Pietro Bracci schaffte es, sei es in Zusammenarbeit mit anderen Bildhauern und Architekten oder alleine, eine Balance herzustellen, nicht zu wenig präziöse Materialien zu verwenden und auch nicht der Gefahr zu erliegen, die Materialvielfalt zu übertreiben und damit das Gleichgewicht zwischen Skulptur und rahmender Struktur zu stören. Im Folgenden sollen einige von Bracci genutzte Materialien mit ihrer spezifischen Farbigkeit im entsprechenden Metier gesondert betrachtet werden, um die Vielseitigkeit seines Könnens hervorzuheben. Aus den Materialien Holz, Stuck und Metall waren nicht nur Werke der „hohen Kunst“, sondern auch Produkte des von ihm ebenfalls ausgeübten Kunsthandwerks. Im Abschnitt zur Marmorverwendung wird speziell das Feld der Grabmäler in Rom herausgenommen, um den Wandel in der Tradition zu zeigen und Bracci darin zu verorten. Zuletzt sollen die gemachten

⁵⁸² Originalmanuskript im ACR, Arch. Cardelli, Miscellanea, II, b. 111; transkribiert, kommentiert und publiziert in FRANCESCHINI/VERNESI 2005.

⁵⁸³ FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 87.

⁵⁸⁴ Braccis *Diario*, Nr. 15, 1736, GRADARA 1920, S. 101.

⁵⁸⁵ Braccis *Diario*, Nr. 15, 1736, GRADARA 1920, S. 101.

⁵⁸⁶ Ebenda.

⁵⁸⁷ Beschreibung der von Vanvitelli entworfenen Cappella della SS.ma Concezione in S. Antonio die Portoghesi aus dem *Diario ordinario di Chracas*: CHRACAS, 18 Dezember 1756, Nr. 6153.

⁵⁸⁸ Zur öffentlichen Resonanz im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts auf die Grabmale und dem Verweis auf die besondere Erwähnung von Materialien siehe besonders: RUGGERO 2005, bes. deutlich S. 297.

⁵⁸⁹ Weiterführend zu dieser Kapelle siehe besonders FERRARIS cappella 1995.

⁵⁹⁰ Siehe auch RUGGERO 2005.

Beobachtungen erneut an einem Beispiel gezeigt und vertieft werden: am Baldachin in S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 40/4I, Abb. 58–58b).

III.3.1 HOLZ

Das Material, das für die Gerüste, die Innengerüste von Gips- und Stuckmodellen und als architektonische Träger für Modelle im Maßstab 1:1 genutzt wurde, kam hin und wieder auch anders und prominenter zum Einsatz.⁵⁹¹ Als Sohn eines Bildschnitzers war das Arbeiten mit Holz eine der ersten künstlerischen Erfahrungen des jungen Bracci. Leider kennen wir keine Frühwerke dieser Art mehr – keine „ersten Gehversuche“ aus seiner Jugend.⁵⁹² Tatsächlich sind nur zwei Arbeiten aus diesem Material erhalten, die sicher Braccis Werk zugeordnet werden können: Zum einen sind das die Putti aus der Bekrönung des Baldachins von S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 4I), die im Folgenden separat in ihrem Originalkontext behandelt werden sollen, zum anderen die sehr eindrucksvolle Statuette des Erzengels Michael, die heute im *Castel Sant'Angelo* ausgestellt ist (Kat. Nr. 19).⁵⁹³ Ehemals golden gefasst, ist sie nun fast gänzlich holzsichtig, was der Arbeit seine ursprünglicher Wirkung nimmt, uns jedoch einen besseren Eindruck von Braccis Materialbehandlung gibt.⁵⁹⁴

Bracci schnitt das Holz in einer ähnlichen Weise, in der er auch den Marmor bearbeitete: Die Falten und Haarsträhnen sind in langen Graten scharf geschnitten. Dies führte zu einer gewissen Beruhigung der Figur und zu einem effektiven Hell-Dunkel-Kontrast. Letzteres ist auch der Grund für die tief eingearbeiteten, ornamentalen Muster am Brustharnisch, die sonst nach der monochromen Vergoldung der Plastik nicht mehr aufgefallen wären.

In den Jahren 1734/35 ließ Papst Clemens XII. die von Leo X. eingerichtete *Cappella del maschio* in der Engelsburg restaurieren. In diesem Zuge bekam der florentinische Architekt Alessandro Galilei den Auftrag für einen Altar aus buntem Marmor für den Erzengel Michael in besagter Kapelle.⁵⁹⁵ Das zentrale, plastische Kultbild hingegen wurde von Pietro Bracci 1735 aus Holz ausgeführt und in der von ionischen Säulen gerahmten Ädikula aufgestellt. Sein Ansprechpartner für diesen Auftrag war der *Vicecancellano* der Engelsburg, Zanobio Savelli, Fürst von Palombara, in dessen Einverständnis Bracci ein Jahr darauf seine Zahlungsaufforderung von 70 Scudi an den Schatzmeister des Papstes richtete.⁵⁹⁶ Siebzig Scudi waren eine stolze Summe für dieses relativ kleine, einfigurige Werk aus Holz, die offensichtlich nicht nur für die erbrachte Arbeitsleistung sondern auch für den Namen und die Qualität der Ausführung bezahlt wurde, was ihn über den Rang eines rein als Handwerker angesehenen Holzschnitzers stellte.

Die Entscheidung für das Medium Holz war keine Notfalllösung, sondern gewollt. Dass kein Geld für eine Marmorstatuette vorhanden war, ist bei der sonst verwendeten Fülle an prächtigen Materialien, wie *Giallo Antico*, *Verde Antico* und *Alabastro Orientale*, zusammen mit Metallarbeiten, auszuschließen.⁵⁹⁷

⁵⁹¹ Mehr zu den Gerüsten und den Holzmodellen siehe Kap. III.3.1.

⁵⁹² Das früheste uns bekannte Werk Braccis ist das Terrakottarelief von 1725 in der Galerie der Accademia di San Luca.

⁵⁹³ Diese Statuette konnte von Elisabeth Kieven durch die Zuordnung der im Inventar für die Cappella del maschio in der Engelsburg, aufbewahrt im Staatsarchiv, von 1790 aufgeführten Erzengels von Bracci mit der bis dahin eher unspezifisch bezeichneten Holzfigur in der Engelsburg. Publikation 1987 in: KIEVEN 1987.

⁵⁹⁴ Die Spuren der Vergoldung sind noch klar sichtbar, besonders an den tief eingeschnitzten Stellen, wie am Haar, an den Flügel und an den Ornamentalen der Kleidung.

⁵⁹⁵ Der Altar wurde bei der erneuten Umgestaltung unter Papst Pius VII. zerstört und ist seither verloren. Zur Architektur und Geschichte der Kapelle und den Quellenangaben für die Erbauung und die verschiedenen Schritte der Restaurierung: KIEVEN 1987, S. 158.

⁵⁹⁶ Brief Braccis an den Schatzmeister des Papstes vom 25.09.1736: ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 613, f. 15. Erstmals transkribiert, ausgewertet und veröffentlicht in KIEVEN 1987, S. 158.

⁵⁹⁷ Zur Verwendung der verschiedenen Steinsorten wie oben: ASR, CI, GT, b. 608, fasc. 2. Zu den Metallarbeiten: ASR, GI, GT, b. 607,

Auch die Tatsache, dass es sich nicht um einen Holzkern mit Stuckummantelung handelt⁵⁹⁸ und dass unter der Vergoldung keine das Holz verdeckende Grundierung aufgetragen wurde, spricht für eine absichtsvolle Verwendung des Materials. Durch die dünne goldene Haut waren die Beschaffenheit des Holzes und seine Maserung zu sehen. Dies führte zu einem lebendigeren Eindruck der Figur.

Obwohl als Nischenfigur konzipiert, ist die Statuette fast rundplastisch und detailliert ausgearbeitet. Dargestellt ist der Engel in Waffenrock, Helm mit Federbekrönung und Riemen-Sandalen, wie sie die Soldaten im antiken Rom trugen. All das ist mit feinen, wie ziseliert wirkenden ornamentalen Verzierungen geschmückt. Während er gerade ein Schwert aus der Scheide zieht, wehen sowohl die Haarlocken als auch die stoffreiche Kleidung nach hinten. Durch dieses Element ist eine Bewegung angedeutet, die auch bildlich dargestellt ist. Er steht mit seinem linken Spielbein auf einer Wolke, während das rechte fest auf der Plinthe aufgestellt ist: ein Standmotiv, das für die Darstellung des Hl. Michael durchaus üblich war und mit dem Stehen einerseits auf luftigen Wolken und gleichzeitig auf festem Grund, die schwellenüberschreitende Funktion der Engel als Grenzgänger und Vermittler zwischen himmlischer und innerweltlicher Sphäre ausdrückt. Der Erzengel ist in eben jenem Moment dargestellt, in dem er gerade die himmlische Sphäre verlässt und auf die Erde tritt, um die Menschen Roms von der Pest zu erlösen.⁵⁹⁹ Sein Mund ist wie zum Sprechen geöffnet, was ihm auch physiognomisch einen aktiven Ausdruck verleiht.

Die Holzfigur des Hl. Michael gehört nicht zu den innovativsten Arbeiten Braccis. Ihre Gestaltung ähnelt stark einem Freskodetail aus der *Sala della Biblioteca* in der Engelsburg, gemalt von Luzio Luzi, genannt Luzio Romano zwischen 1543 und 1545 (MERCALLI Scheda 1987, Abb. S. 125).⁶⁰⁰ Auch, wenn sich das Fresko in einem anderen Kontext, in einem anderen Medium und in einem Raum zwei Stockwerke über dem ursprünglichen Aufstellungsort der Holzstatuette befand, scheint Bracci es nicht nur gekannt, sondern auch als Inspirationsquelle genutzt zu haben. Durch die Bewegtheit sowohl der Locken, als auch der Kleidung und der hier stärker als in den übrigen Werken Braccis zu Tage tretenden Detailverliebtheit, steht diese Statuette vor allem auf den ersten Blick in der Tradition des Hochbarock, was wohl auch die lange vertretene Einstufung des Werkes als „bozzetto berniniano“⁶⁰¹ bzw. als aus dem späten 17. Jahrhundert stammend⁶⁰² bedingte und sich lange niemand an dieser Datierung störte. Wenn man auch bei genauerer Untersuchung durchaus stilistische Parallelen zu Braccis übrigen Werken feststellen kann, besonders in der Form des Helmes und der Modellierung der Wolken, was schon Elisabeth Kieven feststellte,⁶⁰³ so nimmt diese Arbeit doch eine Sonderstellung in der Art der ornamentalen Verzierungen und dem Maß der Bewegtheit ein. Ungewöhnlich sind die nach außen gerichteten, stark eingerollten Locken, die die sonst bei Bracci sehr ruhig gehaltene Kontur nervös durchbrechen.

Diese Veränderung in der Gestaltung kann nicht durch den Verweis auf sein Frühwerk im Gegensatz zu reiferen Arbeiten erklärt werden, da er den Engel erst mit 35 Jahren herstellte. Die Statuette fällt also in eine Zeit, in der unter anderem das Paolucci-Grabmal (Kat. Nr. 5), die überlebensgroßen Skulpturen für die Kathedrale in Mafra (Kat. Nr. 8 und 9), die Ehrenstatue für Clemens XII. in Ravenna (Kat. Nr. 12) und die Skulpturen für das Grabmal Benedikts XIII. (Kat. Nr. 17 und 18) schon ausgeführt waren und Bracci seinen eigenen, bis zu seinem Lebensende beibehaltenen Stil gefunden hatte. Die Vermutung liegt

fasc. I, Conto di lavori fatti per un Ciborio del Altare che si è fatto in Castel S. Angelo fatto di Rame dorato per ordine della Santità di N.S. Papa Clemente XII, Kostenaufstellung der Fondatori Pietro e Giacomo Cechi vom 02.08.1735, unterschrieben und quittiert von Alessandro Galilei.

⁵⁹⁸ Wie bei den von ihm gefertigten Putti der Baldachinsbekrönung in S. Maria Maggiore, siehe weiter unten in diesem Kapitel.

⁵⁹⁹ Zur Legende um den Erzengel und die Errettung der Stadt Rom vor der Pest siehe: MERCALLI 1987.

⁶⁰⁰ MERCALLI Scheda 1987, S. 125, mit s-w Abb.; hier auch zu Braccis Statuette in Bezug gesetzt.

⁶⁰¹ BORGATTI 1929, S. 95, Abb. 56; Verweis darauf: KIEVEN 1987, S. 158.

⁶⁰² D'ONOFRIO 1971, Abb. 52; Verweis darauf: KIEVEN 1987, S. 158.

⁶⁰³ KIEVEN 1987, bes. S. 158 und S. 161.

nahe, dass mitunter der Wechsel im Material und im Maßstab diese Veränderung mit sich brachte. Möglicherweise richtete er sich, im Material seines Vaters arbeitend, wieder stärker nach den Vorbildern von dessen Schnitzereien.⁶⁰⁴ Denn im Gegensatz zu Elisabeth Kieven und Hough Honour möchte ich in dieser Veränderung keinen Ausdruck des typisch Rokokohaften: „la delicatezza e l'apparente fragilità della porcellana rococò“,⁶⁰⁵ in Braccis Schaffen sehen, sondern im Gegenteil einen Rückgriff auf vergleichbare Werke des Hochbarock. Die Kombination aus einem Rückgriff auf ältere Gestaltungsformen mit dem Medium Holz lässt die Vermutung zu, dass hier eine gezielte Antikisierung und damit Aufwertung der sakralen Bedeutung des Kultbildes erfolgte, die auf einen Vergleich und eine Gleichsetzung mit sehr viel älteren, oft wundertätigen Kultbildern zielte.⁶⁰⁶

Rekonstruiert man die aus den Archivdokumenten bekannte,⁶⁰⁷ von Alessandro De Falco schon in einer schematischen, leider nicht kolorierten Darstellung festgehaltene,⁶⁰⁸ den einzelnen Elementen des Altars zugeordneten Farbigkeit, so entstand eine aus verschiedenen, intensiv leuchtenden Marmorarten kombinierte, die goldene Erzengeplastik wirkungsvoll umfangende Architektur. Das glänzende, durch die durch davor stehende Kerzen zum Leuchten gebrachte Gold des Erzengels, findet sehr reizvolle Reflexe in den für den Altar verwendeten kräftig gelben Architekturelementen aus *Giallo di Siena*. Dieser Stein umgab Braccis Kultbild direkt als Verkleidung der Nische – wie ein Strahlenkranz – und ein weiteres Mal rahmend in den Zwickeln und am äußeren Rand innerhalb der Säulen bzw. direkt über der Basis derselben.

Eine weitere Arbeit, die aus Holz hätte bestehen sollen bzw. können, ist Teil einer profaneren Umgebung und diente zudem einem praktischen Zweck: der Entwurf für eine Pferdekutsche. Auf einer Zeichnung Braccis, die sich bis zur Auflösung im Familienarchiv in Rom befand und heute im *Musée des Beaux-Arts* in Montreal aufbewahrt wird, ist besagter Entwurf einer solchen Kutschenrückfront zu sehen (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 231).⁶⁰⁹ Pferdekutschen waren im 18. Jahrhundert zu regelrechten Statussymbolen avanciert. Dies lässt sich u.a. an einem Bericht aus dem *Diario ordinario* von 1741, in der Woche der Grundsteinlegung für die neue Fassade an der Kirche S. Maria Maggiore, zeigen. Darin heißt es, die Zeremonie wäre: „(..) con l'accompagnamento di molta prelatura e Nobiltà a cavallo, e delle solite guardie de' cavalleggeri, corazze e svizzeri, avendo nella propria carrozza gli E[minentissimi]mi Signori Cardinali Firrao, e Corio.“⁶¹⁰ Dass die beiden Kardinäle, die mit eigener Kutsche gekommen waren, extra hervorgehoben wurden, zeigt die Wertschätzung der Römer für dieses Fortbewegungsmittel. Die Übernahme eines Auftrags, der die plastische Dekoration einer Kutsche zum Inhalt hatte, war im Fall von repräsentativen Gefährten hochgestellter Persönlichkeiten, teilweise exklusiv für eine wichtige Fahrt konzipiert, tatsächlich eine Aufgabe für bekannte Künstler, vor allem für Bildhauer. So hatten auch schon Bernini, Johann Paul Schor und Ciro Ferri entsprechende Dekorationen entworfen.⁶¹¹

Auf besagter Zeichnung sind ein Triton und eine Nereide zu sehen, die sich, verbunden durch eine Blattgirlande, je mit dem Oberkörper nach außen lehnen, um eine trapezförmige Fläche aufzuspannen. Ihre Fischschwänze sind in das unten massiv ausgestaltete Ornament, das in der Mitte aus einer Muschel besteht, aus dem ein in eine Muschel blasender Putto aufsteigt, verwoben. Die Modellierung der Zeichnung wirkt, mit seinen Schraffuren mit großem Helligkeitsunterschied, sehr plastisch.

⁶⁰⁴ Leider kann bisher keine der Holzarbeiten in Rom der Werkstatt Bartolomeo Cesare Braccis zugeordnet werden. Etwas mehr zu Braccis Vater und seiner Werkstatt siehe Kap. II.2.1.

⁶⁰⁵ KIEVEN 1987, S. 161. Nachweise zum Vergleich: HONOUR 1971; KIEVEN 1987, S. 158 u. 161.

⁶⁰⁶ Die barocke Altareinfassung von älteren Kultbildern aus Holz ist gerade im 18. Jahrhundert Gang und Gäbe. Ein Bsp. dafür ist der Hauptaltar der Wieskirche in Bayern, der eine hölzerne Figur des Schmerzensmannes aufnimmt und präsentiert.

⁶⁰⁷ ASR, CI, GT, b. 608, fasc. 2, 17.11.1735, beglichen am 7.03.1736.

⁶⁰⁸ L'Angelo e la Città 1987, S. 160.

⁶⁰⁹ MMBA, Inv. Nr. DR 1985.93; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 113, S. 216, Abb. S. 231.

⁶¹⁰ Diario ordinario di Chracas, 11.03.1741, Nr. 3684, S. 2.

⁶¹¹ KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 113, S. 216; PAMPALONE 2003, S. 183.

Elisabeth Kieven und John Pinto ordneten sie, wegen der zu Recht als dem Seicento verhafteten Stilformen erkannten Gestaltung, eher als Übung im Zeichnen ein – hielten es zumindest für eine nicht ausgeführte Arbeit.⁶¹² Antonella Pampalone ordnete diese Zeichnung einem konkreten Zahlungsbeleg im Rahmen der Erneuerungen und Neuproduktion der päpstlichen Kutschen im Jahre 1738 unter Clemens XII. für eine solche Arbeit, zumindest für einen Künstler bzw. Bildschnitzer mit dem Namen Pietro Braccis, zu.⁶¹³ Es ist durchaus denkbar, dass der bekannte Bildhauer damit gemeint ist. Doch die Bezeichnung seiner Person schlicht als „Pietro Bracci Intagliatore del Sacro *Palazzo Apostolico*“,⁶¹⁴ ohne die Professionsbezeichnung als *scultore* oder eines anderen, ehrenden Attributs, lässt Zweifel aufkommen. Im selben Jahr ist ebenfalls ein „Pietro Bracci Intagliatore“ für Schnitzarbeiten im Rahmen der Ausstattung des *Palazzo Corsini* an der Via della Lungara vermerkt.⁶¹⁵ Elisabeth Kieven und John Pinto weisen in ihrem Katalogeintrag darauf hin, dass es sich nicht zwingend um denselben Mann handeln müsse.⁶¹⁶ Es steht außer Frage, dass Bracci zu derartigen Arbeiten in der Lage war und auch, wegen der erhaltenen Entwürfe, dass er sich an der Planung derartiger Produkte des Kunsthandwerks versuchte. Es ist allerdings eine Sache, diese Dekorationen und Gebrauchsgegenstände zu entwerfen, eine ganz andere aber, sie dann auch selbst auszuführen. Dass er sich tatsächlich, und sei es nur in den Rechnungsbüchern, zu einem reinen Handwerker degradieren ließ, ist kaum anzunehmen.⁶¹⁷ Im Jahre 1738 hatte er unter anderem schon zwei große Ehrenstatuen für den regierenden Papst Clemens XII. (Kat. Nr. 12 und 21) gefertigt und war den Auftraggebern der besagten Holzschnitzereien durchaus als wichtiger Bildhauer Roms bekannt. Die Zweifel daran, dass es sich hierbei um den Bildhauer Pietro Bracci handelt, sind so groß, dass diese Arbeit nicht in den angeschlossenen Werkkatalog aufgenommen werden soll.

III.3.2 STUCK/GIPS

Ein ästhetisch dem weißen Marmor nahestehendes Material ist Stuck bzw. Gips, dessen sich Bracci tatsächlich häufig bediente.

Im Barock erfuhr die Verwendung dieses Materials eine Blütezeit. Die wichtigsten Bildhauerwerkstätten, wie die Berninis, Algardis und Ferratas verwenden häufig Stuckaturen, um, gemäß dem *horror vacui* des Barock, leer belassene Flächen schnell und kostengünstig durch dekorative und figürliche Elemente zu füllen. Meist zog man für diese Arbeiten spezielle Stuckateure heran.⁶¹⁸

Auch im 18. Jahrhundert gab es Künstler, die sich hauptsächlich um die Anfertigung mitunter größerer, sogar vollplastischer Stucksulpturen kümmerten – in Rom vor allem Tommaso Righi (1727–1802).⁶¹⁹ In seinem *Diario* nahm Bracci diese nur im Rahmen größerer Projekte auf, für die er auch in Marmor gearbeitet, und damit einen höheren Verdienst hatte. Diese Tatsache lässt vermuten, dass er neben den, uns bis heute bekannten bzw. wiederentdeckten Aufträgen, weitere Reliefs, Decken- und Wanddekorationen aus Stuck ausgeführt hat. Diese werden hoffentlich Stück für Stück wiedergefunden, damit sie seinem Werk zugeordnet werden können und dadurch die Aufmerksamkeit bekommen, die

⁶¹² KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 113, S. 216.

⁶¹³ PAMPALONE 2003, App. I, S. 190/191.

⁶¹⁴ PAMPALONE 2003, App. I, S. 191.

⁶¹⁵ Florenz, Archivio Corsini, Libro Mastro Bartolomeo e Neri Corsini 1735-56, Nr. 430, Mai 1738 bis Februar 1739, Quellenangabe bei KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 111, S. 215.

⁶¹⁶ KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 111, S. 215.

⁶¹⁷ Zu seiner Betonung von Beruf und Herkunft in seinen Signaturen siehe Kap. IV.6.2.

⁶¹⁸ Herangezogen werden Künstler wie Giovanni Francesco de Rossi und Antonio Raggi. Mehr zur Stuckverarbeitung im 17. Jahrhundert: GIOMETTI 2009.

⁶¹⁹ Zu Tommaso Righis Arbeiten im Überblick siehe besonders NEGRO 2002.

ihnen so lange versagt geblieben ist. Teilweise handelte es sich um fast Vollplastische Figuren, in einigen Fällen, vor allem im Kontext der Neuausstattung einer Raumdecke im *Palazzo Borghese* (Kat. Nr. 38), war dieses Medium Teil eines Kunsthandwerks. Bracci war sich offensichtlich nicht zu schade, sein Geld auch mit der Planung und Herstellung von Dekorationsornamenten und Gemäldekartuschen zu verdienen. Dennoch kann man davon ausgehen, dass der größte Teil der endgültigen Modellierungen von Schülern oder extern angeworbenen Handwerkern ausgeführt wurden.

Erlernt hatte Bracci die Kunst der Stuckbearbeitung in der Werkstatt von Camillo Rusconi, der selbst ein Meister der Marmorbildhauerei und nicht weniger der Stuckbearbeitung war. Besonders dessen frühe, um 1686 schon installierte Stuckplastiken für die Ludovisi-Kapelle in S. Ignazio zeichnen sich durch eine große Könnerschaft und eine lebendige Dynamik aus.⁶²⁰ Dazu schrieb schon Frank Martin äußerst treffend: „Gerade im Detail sind seine Figuren in einem Maß ausgearbeitet, wie man es ansonsten nur von Marmorstatuen kennt.“⁶²¹ Auch Bracci schaffte es, den Stuck sehr fein zu modellieren und Details daran penibel auszuarbeiten. Etwas später war Rusconi zusammen mit Michele Maille beauftragt unter Mattia de' Rossi an der Stuckausgestaltung des Presbyteriums von S. Silvestro in Capite zu arbeiten.⁶²² Dass auch diese Arbeiten, obwohl nur dekorative Ausstattung, bei den Zeitgenossen und späteren Betrachtern auf Bewunderung stießen, zeigen die Berichte darüber bei Pascoli, della Valle, Baldinucci und Titi, die diese Stuckaturen alle erwähnen.⁶²³ Danach entstanden immer wieder Stuckmodelle oder -reliefs von seiner Hand⁶²⁴ – die beste Voraussetzung, seine Schüler in diese Kunst einzuführen. Tatsächlich arbeiteten auch Braccis Kollegen, die bei Rusconi gelernt hatten, immer wieder mit diesem Material. Während seiner Lehrzeit in der Werkstatt Camillo Rusconis sah Bracci die großen Gipsmodelle für das Grabmonument Gregors XIII. (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 13) und war während deren Bearbeitung, Anbringung und Überprüfung Teil der Werkstatt.

Braccis erste Stuckarbeit, von der wir dank der Guiden von Filippo Titi, Nibby und Giuseppe Melchiorri unterrichtet sind,⁶²⁵ war der Auftrag für die Stuckengel über der Hauptapsis von SS. Giovanni e Paolo al Celio (Kat. Nr. 4). Die Auftragsvergabe kam dadurch zustande, dass Bracci durch seinen Sieg beim *Concorso Clementino* im Jahre 1725 dem Kardinal Fabrizio Paolucci de' Calboli ins Auge fiel,⁶²⁶ der gerade Arbeiten in seiner Titelkirche ausführen ließ und in diesem Zuge auch zwei Marmorbüsten bei Bracci bestellte (Kat. Nr. 2 und 3). Dargestellt ist das übliche Motiv zweier Engel, die ein Kreuz aus den Wolken hervorheben. Neben dieser Arbeit wurde Bracci zudem eine andere mit diesem Motiv zugeschrieben: das die Hauptapsis der Kirche SS. Stimmate di S. Francesco bekrönende, ein Kreuz flankierende Engelspaar aus Stuck.⁶²⁷ Der Engel auf der linken Giebelseite zeigt aktiv in den Himmel und schaut nach unten in den Kirchenraum, der rechte wendet sich dem Kreuz in der Mitte zu und schaut zu den Strahlen an dessen oberem Ende hinauf. Im Giebelfeld darunter ist ein Putto von der Seite gezeigt, der ebenfalls nach unten schaut, jedoch in die rechte Hälfte der Kirche. Obwohl die Figuren auf den ersten Blick an Braccis Handschrift erinnern – „un sguardo solo alle figure degli angeli (...), ci convincono dell'esattezza di questa attribuzione“⁶²⁸ – weichen diese bei näherer Analyse jedoch zu weit ab, um diese Zuschreibung haltbar zu machen. Das Hohlkreuz, das Sich-in-Szene-setzen des

⁶²⁰ Zu diesen vier Skulpturen, die die Tugenden Fortitudo, Temperantia, Prudentia und Iustitia darstellen, siehe besonders MARTIN 2000, S. 13-18 und Kat. Nr. 4-7, S. 160-163.

⁶²¹ MARTIN 2000, S. 17.

⁶²² MARTIN 2000, Kat. Nr. 8, S. 163/164.

⁶²³ Siehe dazu MARTIN 2000, Kat. Nr. 8, S. 163/164.

⁶²⁴ Gesicherte Beispiele sind: Modelle für S. Maria in Vallicella: MARTIN 2000, Kat. Nr. 26, S. 181, zwei Reliefs mit Putten für S. Maria dell'Orto: MARTIN 2000, Kat. Nr. 28, S. 182 und das Evangelistensymbol des Matthäus in SS. Luca e Martina: MARTIN 2000, Kat. Nr. 48, S. 200/201.

⁶²⁵ TITI 1763, S. 77; NIBBY/VASI 1818, Bd. I, S. 267; MELCHIORRI 1840, S. 291.

⁶²⁶ Zu diesem Schluss kam schon Kurt DOMARUS: DOMARUS 1915, S. 10.

⁶²⁷ Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, Fotothek, UPl. D 49173 (online einsehbar).

⁶²⁸ GRADARA 1920, S. 82.

Giebelfeldputtos und seine wirkungsvolle Inszenierung, inmitten einer großflächigen, asymmetrischen Wolke, folgen einem dynamisch-plastischen Konzept und fallen sofort ins Auge – können allerdings nicht mit den eher zurückgenommenen, die architektonische Struktur unterstützenden Konstruktionen Braccis in Einklang gebracht werden. Dazu kommen ihre flach auf der Giebelschräge aufliegenden Beine, die Schillerlocken des rechten Engels und die relativ weit geöffneten Münder mit leicht heruntergezogenen Mundwinkeln – Details, die so nicht bei Braccis Skulpturen zu finden sind. Dass es sich bei den angeblichen Vorstudien für diese Engel auf einem verlorenen Studienblatt, das Costanza Gradara abbildete (GRADARA 1920, Taf. III),⁶²⁹ und von Elisabeth Kieven und John Pinto unter dieser Bezeichnung übernommen wurde,⁶³⁰ nicht um diese handelt, muss schon auf den ersten Blick klarwerden. Schon alleine die architektonische Grundsituation, in welche diese Skulpturen eingesetzt wurden, ist eine gänzlich verschiedene. Während die Engel in SS. Stimmate di San Francesco für ein Dreieckstympanon bestimmt waren, sind die gezeichneten Engel auf einem angedeuteten Kreissegment positioniert. Zudem ist die Haltung keiner der beiden Engel mit derjenigen in der Studie vergleichbar. Während die Zeichnung den linken Engel mit gefalteten Händen und einem Blick nach rechts oben und den rechten Engel mit über der Brust gekreuzten Armen und gesenktem Blick zeigt, nehmen die Stuckengel eine zum Kircheninnenraum geöffnete, weniger devote Haltung ein.

Im Jahre 1739 war Braccis Geschick im Entwerfen von Stuckelementen und -figuren in einem sehr viel größer angelegten Projekt gefragt: Er fertigte das *disegno* für die die Skulptur der *Assunta* umgebende Engelsgloriole, die nach seinen Vorstellungen und unter seiner Aufsicht in der Hauptapsis der Katedrale in Neapel installiert wurde (Kat. Nr. 27, Abb. 43). In seinem *Diario* berichtete er von „diversi Angeloni, e putti di stucco, quale opera di stucco fu fatta in opera in Napoli con viaggi.“⁶³¹ Dieses Zitat fördert den Eindruck, Bracci hätte alleine an diesen Stuckaturen gearbeitet, was aufgrund der temporären Begrenzung des Projekts und von Braccis Zeit in Neapel nicht von nur einer Person hätte geleistet werden können. Sein in Neapel angeheuerter Helfer und Stuckateur Andrea Parascan bekam jedoch insgesamt nur II Scudi,⁶³² was für einen Handwerker des 18. Jahrhunderts viel Geld war, jedoch bei einer so umfangreichen Aufgabe nicht für die Ausarbeitung mehrerer essentieller Partien ausgereicht hätte. Tatsächlich spezifiziert Bracci dessen Aufgabenbereich mit der Eingrenzung seiner Verantwortlichkeit auf „incollocare li splendori“, was jedoch schon wieder etwas untertrieben sein dürfte. Fest steht jedoch, dass der Entwurf aller Stuckfiguren dieses monumentalen Ensembles von Bracci selbst stammten und Parascan Helfer eingesetzt wurde, während der Großteil der Ausführung Braccis *bottega* vorbehalten war.

Eine dekorative und ikonografische Aufgabe haben die von Bracci entworfenen und ausgeführten Stuckplastiken am Verkündigungsalter im linken Seitenschiff der Jesuitenkirche S. Ignazio in Rom. Etwa um die Jahre 1749/50 fertigte er, neben den an der Balustrade aufgestellten Marmorengeln, zwei Putti und zwei Tugenden aus Stuck zum Schmuck für den oberen Teil dieses Altars. Dargestellt sind eine *Humilitas* (Kat. Nr. 46, Abb. 64) und eine *Castitas* (Kat. Nr. 45, Abb. 63), die Personifikationen von Demut und Keuschheit. Wie schon die *Humilitas* an der Fassade von S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 28, Abb. 44–44b) passt sich die Form ihrer Beine dem Bogenverlauf an, ohne an Autonomie einzubüßen. Diesmal sind die Oberkörper der Personifikationen allerdings fast vollständig vertikal geführt, um die Struktur der hinter ihnen aufragenden Architektur besser aufzunehmen. Die flankierenden Putti nehmen dazu die über den Tugenden angebrachten, flach verlaufenden Voluten auf und sind so ebenfalls ein wichtiger Bestandteil für die Komposition des Giebels. Braccis Autorschaft für diese vier Figuren ist durch den Eintrag in seinem *Diario* belegt. Dort nennt er unter anderem bei der

⁶²⁹ GRADARA 1920, Taf. III.

⁶³⁰ KIEVEN/PINTO 2001, App. I, S. 271.

⁶³¹ Braccis *Diario*: Nr. 18, 1739, GRADARA 1920, S. 102.

⁶³² Braccis *Diario*: Nr. 18, 1739, GRADARA 1920, S. 102.

Kostenauflistung 37,50 Scudi für „aiuto di un giovane a fare li stucchi.“⁶³³ Für eine bloße Hilfe ist diese Bezahlung allerdings etwas hoch bemessen, zumal für einen explizit als „giovane“ bezeichneten Stuckateur und exklusive der separat aufgelisteten Materialkosten, weshalb man davon ausgehen kann, dass hier der Großteil der Umsetzung der Entwürfe in Stuck von diesem, bis heute anonymen Künstler stammte.

Die Stuckaturen am Altar der *Cappella della Madonna del Sudore* in der Kathedrale von Ravenna entstanden im Rahmen der Erneuerung des Altars und des Sakramentstabernakels zwischen 1745 und 1752 (Kat. Nr. 36, Abb. 53). Entwurf und Ausführung waren Meistersache – in der Gesamtplanung und in der Bearbeitung des Marmors, nicht aber in der Ausführung der Stuckaturen. Diese nehmen auch tatsächlich einen sehr geringen Teil der interessanten, plastischen Partien in Anspruch. Der wolkenbedeckte Hintergrund ist aus Stuck, während die hochplastisch hervortretenden Putti und die geflügelten Engelsgesichtchen aus Marmor gefertigt und in die Stuckpartien eingesetzt wurden. Nur die flacheren Figuren sind tatsächlich aus dem gipsähnlichen Material.

Nur in einem Fall sind wir von den ausgeführten, kunsthandwerklichen Arbeiten an einer Deckendekoration in Stuck unterrichtet. In den Jahren vor der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden Bracci und seine Werkstatt mit der Ausführung der Stuckdekoration eines der Räume im Appartement Don Paolo Borghese Aldobrandinis im *Palazzo Borghese* beauftragt (Kat. Nr. 38).⁶³⁴ Besagter Raum war die im zweiten Stock befindliche *Stanza delle Quattro Parti del Mondo*. Zahlungen für diese Arbeiten erfolgten in den Jahren 1746, 1747 und 1754–57.⁶³⁵ Die erste Phase der Arbeiten wird sich auf die Dekoration der Raumecken mit je zwei Blumen- und Blätterranken haltende Putti mit Stilleben aus Waffentrophäen vor einem illusionistisch gemalten Hintergrund mit Ausblick ins Freie konzentriert haben. Die zweite Phase umfasste, im Hinblick und in Vorbereitung auf die 1757–1767 datierten Malereien von Ludovico Stern, vermutlich die Rahmung des Deckenspiegels und somit der Inszenierungsrahmen für Sterns Gemälde *Juno und Iris* (1760–1766; MARIGNOLI 2012, Fig. 97).⁶³⁶

Die Ecken der Decke sind am reichsten mit Stuck ausgeschmückt. Bracci hatte hier für je einen Viertelkreis mit Hilfe eines plastischen Rahmens abgetrennt, dessen obere Mitte von einer nach unten geöffneten Jakobsmuschel und einer nach oben ebenso muschelförmigen Ornamentierung gebildet wird. In der Eckenspitze platzierte Bracci Trophäenstilleben mit Schildern, die Gesichter tragen, Helmen, Waffen und Fahnen. Sie sind Symbole weltlicher Macht und verweisen in diesem Kontext auf die konkrete fürstliche Macht der Familien Borghese und Aldobrandini hin. Flankiert werden diese von je zwei Blumen und Girlanden tragenden Stuckputti im Hochrelief. Elisabeth Kieven und John Pinto sehen in Zeichnungen auf drei Blättern des *Musée des Beaux-Arts* in Montreal vorbereitende Arbeiten für diese Stuckaturen (Kat. Nr. 27.10, 38.1 und 41.2). Obwohl man bei keinem dieser Entwürfe eine wirkliche Übereinstimmung in der Haltung feststellen kann, ist diese Zuordnung bei einem Blatt mit zwei fliegenden, Blattgirlanden tragenden Putti (Kat. Nr. 38.1) durchaus plausibel.⁶³⁷ Die Zeichnung, die einen auf Wolken aufliegenden und in eine Stoffbahn gehüllten Putto ohne Flügel zeigt (Kat. Nr. 27.10),⁶³⁸ kann schon motivisch nicht innerhalb dieses Projekts angesiedelt werden, denn innerhalb der Stuckaturen im *Palazzo Borghese* schweben die Putti zwar teilweise, sind aber nie mit plastisch hervortretenden oder gemalten Wolken unterhalb ihrer Körper verbunden. Diese Kombination kennen wir in Braccis Œuvre nur von der Gloriole der *Assunta* in Neapel (Kat. Nr. 27, Abb. 43) und vom Sakramentsaltar in Ravenna (Kat. Nr. 36, Abb. 53). Die Rahmung des Deckenspiegels, der nach der

⁶³³ Braccis Diario: Nr. 25, 1749, GRADARA 1920, S. 104.

⁶³⁴ FUMAGALLI 1994, S. 121-131; MARIGNOLI 2012, S. 89.

⁶³⁵ FUMAGALLI 1990, S. 68 und S. 75, FN 37; KIEVEN/PINTO 2001, S. 219.

⁶³⁶ MARIGNOLI 2012, S. 88/89.

⁶³⁷ MMBA, Inv. Nr. DR 1985.83; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 126, S. 220/221, Abb. S. 247.

⁶³⁸ MMBA, Inv. Nr. DR 1985.96; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 125r, S. 220/221, Abb. S. 245.

Ausführung der Stuckarbeiten das zentrale Gemälde von Ludovico Stern aufnehmen sollte, ist in der Hauptsache von Blumengirlanden mit Jakobsmuschelschmuck geprägt. An den vier Seiten des polygonalen Bildfeldes sind Masken – drei weibliche und ein männlicher Kopf – als Blickanzugspunkte angebracht. Dargestellt sind, in Parallelisierung zu den an den Wänden angebrachten Fresken, die vier Jahreszeiten. In den Haaren tragen sie als Attribute die Feldfrüchte bzw. floralen Kennzeichen der jeweiligen Saison: Ähren, Weintrauben, Blumen und Schilf. Eine gewisse Ähnlichkeit zu Braccis Maskenentwürfen im *Canadian Centre for Architecture*, besonders bei der männlichen Maske mit dem Schilf und bei der weiblichen mit den Ähren, kann kaum abgestritten werden (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 174–176).⁶³⁹ Sie als konkrete Vorzeichnungen für die Stuckaturen im *Palazzo Borghese* zu benennen, würde einer genaueren Prüfung jedoch nicht standhalten. Es handelt sich bei den kolorierten, sorgfältigen Zeichnungen eher um eine Mustersammlung für Dekorationen dieser Art, die in gleicher bzw. ähnlicher Form auch an Möbeln, Spiegelrahmen oder in Malereien des 17. und 18. Jahrhunderts zu finden sind. Die Farbgebung von Braccis Stuckdekorationen entspricht der typischen Kombination aus weiß belassenem, poliertem Stuck, besonders bei figürlichen Motiven und Blumen – mit Vergoldungen, die meist die ornamental schmückenden Elemente betreffen. Wenn es sich bei diesem Projekt auch nicht um seine beste Arbeit handelt, so stellt es doch eine Bereicherung der Bandbreite seiner handwerklichen Fähigkeiten und seines Arbeitsfeldes dar.

III.3.3 EPHEMERE ARCHITEKTUREN HOLZ, GIPS/STUCK UND PAPPMACHÉ

Das 17. und das 18. Jahrhundert in Rom waren die Jahrhunderte der ständig wechselnden und teilweise vergänglichen „Verwandlung der Stadt“.⁶⁴⁰ Diese Aufbauten wurden immer aufwendiger und monumentaler. Sie gehörten zum gewohnten Stadtbild und zur Unterhaltung der Einwohner Roms.

Die Installationen wurden meist in Kupferstichen festgehalten, mit ihrer Hilfe verbreitet und dadurch einem noch breiteren Publikum auf eine längere Zeit zugänglich gemacht. Besonders für die Trauergerüste der Päpste erschienen ausführliche gedruckte, oftmals illustrierte Beschreibungen.⁶⁴¹ Auch Bernini hatte entsprechende Aufträge schon angenommen.⁶⁴² Die Materialkosten fielen vergleichsweise gering aus – Kosten, die von den Künstlern getragen werden mussten. Die Übernahme eines solchen Projekts barg keine großen Risiken und die Wertschöpfung bzw. der erzielte Gewinn war sehr hoch.

Von Bracci sind wenige Entwürfe für ephemeren Kulissen bzw. Aufbauten bekannt. Unter seinen Grafiken finden sich u.a. eine Serie von fünf Zeichnungen für den Wettbewerb um den Auftrag für den *Posesso* Innozenz' XIII. aufgebauten Triumphbogen (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 118-122)⁶⁴³ und ein langrechteckiges Blatt mit einer sehr ansprechenden Ausarbeitung einer *machina trionfale* (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 157).⁶⁴⁴ Die besagten fünf Entwürfe für den Wettbewerb zur Erstellung eines Prozessionsbogens für Papst Innozenz XIII. orientierten sich im Wesentlichen, wie Elisabeth Kieven und John Pinto richtig erkannt haben, an Fontanas Bogen für Innozenz XII. aus dem Jahre 1692.⁶⁴⁵ Dieser war besonders aus den Stichen von Alessandro Specchi bekannt und stand Bracci

⁶³⁹ CCA, 1966:0001:046-048; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 72-74, S. 78/79, Abb. S. 174-176.

⁶⁴⁰ KIEVEN Verwandlung 2007.

⁶⁴¹ Siehe z.B.: Succinta Descrizione Della Maestosa Paratura fattasi per il funerale del sommo Pontefice Clemente XII di Santa Memoria nella ven. Chiesa S. Giovanni della Nazione Fiorentina, e del Catafalco Magnifico ivi eretto, ed illuminato per celebrarsi le Solenni Essequie ne' giorni 12, 13. e 14. di Maggio corrente, Rom, 1740.

⁶⁴² MUÑOZ 1919, S. 366/367.

⁶⁴³ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:001/002/003/004/007; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 20-24, S. 56/57, Abb. S. 118-122.

⁶⁴⁴ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:006; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 56, S. 73, Abb. S. 157 und Color Plate 10.

⁶⁴⁵ KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 20-24, S. 26/27, Abb. S. 118-121, Originale: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:001, Inv. Nr. DR 1966:0001:002, Inv. Nr. DR 1966:0001:003, Inv. Nr. DR 1966:0001:004 und DR 1966:0001:005. Vergleich zu Fontanas Bogen für

so als Vorlage zur Verfügung.⁶⁴⁶ Seine Entwürfe haben in ihrer Gestaltung, abgesehen von der Grundform – zumindest aus archäologischer Sicht – kaum Parallelen zur Antike. Die den Bogen flankierenden, der flachen, kantig gehaltenen Wandfläche vorgestellten freien Säulen ist im Kontext dieser Bauaufgabe völlig unrömisch, wird so doch wertvolle Fläche verschenkt, an der man den Herrscher durch das Anbringen weiterer, meist reliefierter Darstellungen seiner großen Taten hätte feiern können. Hier orientierte sich Bracci folglich nicht direkt an den antiken, in Rom durchaus präsenten und von ihm ausführlich studierten Ruinen der römischen Antike, sondern an neuzeitlichen Interpretationen derselben. Er kopierte allerdings auch diese nicht, sondern entwickelte sie nach seinen Vorstellungen fort, wobei er sich stärker an Fontanas Architektur, als an die von ihm angelegten Skulpturen hält. Während sich Fontana z.B. noch an das in der Antike beliebte rhetorische Medium der Reliefdarstellungen hielt und – soweit auf dem Stich sichtbar – mindestens drei Reliefs anbringen ließ,⁶⁴⁷ beschränkt sich Bracci auf vollplastisch ausgearbeitete Skulpturen und einige ornamentale Schmuckelemente wie Lilien oder Fruchtgirlanden. An der Stelle, an welcher Fontana das große Relief anbrachte, sah Bracci die bei ihm sehr viel mehr Raum einnehmende Inschriftentafel vor. Es fällt auch auf, dass Bracci seine Tugenden nicht auf Podeste vor die Architektur, sondern zwischen die Nischen stellte und sie so der Architektur unterordnete. Im Gegensatz zur Antike, wurden neben den offensichtlich christlichen Figuren, auch häufig eine runde Linienführung und gesprengte Giebel bevorzugt, die den antiken römischen Triumphbögen nicht entsprechen.

Etwas anders verhält sich das bei den anderen Zeichnungen desselben Motivs, die später datiert werden müssen und von Braccis Auseinandersetzung mit der Antike beeinflusst sind. Ein Blatt im *Canadian Centre for Architecture* stellt z.B. einen Entwurf für eine Festdekoration in Form eines Triumphbogens mit struktureller Ähnlichkeit zu den Propyläen der Athener Akropolis dar (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 157).⁶⁴⁸ Festarchitekturen waren gerade auch wegen ihrer oft fiktiven, der realen Welt entgegenstehenden Form beliebt: Die Illusion ist Hauptbestandteil ihres Charakters.⁶⁴⁹ Dass kein direktes Antikenzitat vorliegt, ist deshalb nicht verwunderlich.

Die Architektur besteht aus drei größeren Teilen: aus einem Mittelbogen und zwei davon abgesetzten, diesen flankierenden, rechteckigen Wandfeldern. Alle drei Teile werden von einem durchlaufenden Sockel zusammengehalten, dem eine doppelläufige Freitreppe vorgelagert ist. Diese Treppe erinnert in seiner Form z.B. an diejenige vor dem heutigen *Museo Archeologico* im *Palazzo Barberini* in Palestrina, die auch schon dem antiken *Fortuna-Heiligtum* an genau dieser Stelle vorgelagert war.⁶⁵⁰ Tatsächlich setzt Bracci an die Stelle der in dessen Mitte eingesetzte Statuennische auch eine figürliche Darstellung: ein Tondo mit einem Medusenkopf. Ein Motiv also, das Bracci zugänglich war und das, trotz der auch im Barock verwendeten zweiläufigen Freitreppen, als typisch antik galt. An den beiden vorderen Flächen der Bogenstützen stehen zwei Sklaven, die auffällig an die Daker des Konstantinbogens erinnern (Kat. Nr. 10, Abb. 18). In diesem Entwurf sind sie jedoch in der Funktion als Atlanten eingesetzt, was Kieven und Pinto mit dem möglichen Bezug auf Vitruv begründen.⁶⁵¹ Sie stehen auf einer Basis und

Innozenz XII. siehe KIEVEN/PINTO 2001, S. 56.

⁶⁴⁶ Erffa, Hans Martin Frhr. von, Die Ehrenportalen ..., in: Festschrift f. H. Keller, Darmstadt 1963, S. 352.

⁶⁴⁷ Die Schlüsselübergabe an Petrus im großen Feld über dem Bogen und zwei Porträts des Papstes an den Innenseiten des Durchgangs.

⁶⁴⁸ KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 56, S. 73, Abb. Color Plate 10, Entwurf einer Festarchitektur in Form eines Triumphbogens, Original CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:006.

⁶⁴⁹ Zu spätbarocken Festarchitekturen in Rom besonders: Boiteux, Martine: L'hommage de la Chine, Madrid – Naples – Rome, in: Hernando Sánchez, Carlos José (Hg): Roma y España, un cristal de la cultura europea en la edad moderna, Bd. 2, Madrid, 2007, S. 831-846; Coccioni, Giancarlo; und Marcello Fagiolo: Regesto delle feste del Settecento a Roma (1700-1774), in: Fagiolo, Marcello (Hg): Il gran teatro del barocco, Bd. 1.2: Italia centrale e meridionale, Roma, 2007, S. 206-237; KIEVEN Verwandlung 2007. Zum Aspekt des Theaters und den ephemeren Aufbauten des Barock generell, kürzlich: Fagiolo, Marcello (Hg): Il gran teatro del barocco, Bd. 1-3, Roma, 2007.

⁶⁵⁰ Zum Fortuna-Heiligtum in Palestrina besonders: Merz, Jörg Martin: Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit [Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana; 29], München, 2001.

⁶⁵¹ KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 56, S. 74.

tragen über dem Kopf ein Kapitell, das nicht zur rückwertigen Architektur gehört. Der Sklavenkörper ersetzt dieses Architekturelement: Ein kreativer Umgang mit den antiken Vorbildern.

Eine eng mit der Grabmalkunst verwandte Gattung ist die Katafalkarchitektur. Zwar waren die Materialien unterschiedlicher, wie sie es kaum hätten sein könnten, und auch das Postulat der Ewigkeit konnte nicht greifen, doch zumindest sollte der Katafalk diesen Eindruck vorspiegeln. Komposition und Rhetorik waren meist ähnlich und konnten einander bedingen. Neben den eigentlichen, in beständigem Material ausgeführten Grabmalen wurde für die Beerdigung besonders gefeierter Persönlichkeiten ein Monument aus vergänglicheren Materialien wie Stuck, Holz und Pappmarsche errichtet. Diese nannte man *pompe funebre* oder auch Katafalke.⁶⁵²

Nur in einem Fall sind wir sicher von einer Partizipation Braccis an der Errichtung eines solchen Trauergerüsts unterrichtet: an dem für den portugiesischen König Johann V. (1706–1750) für die portugiesische Nationalkirche S. Antonio dei Portoghesi (Kat. Nr. 50, Abb. 65). Der Auftrag für den Katafalkentwurf ging 1751 an den Architekten Manuel Rodrigues de Santos – derjenige für die Ausführung der 18 Pappmachéfiguren an Pietro Bracci. Die Zahl der tatsächlichen Beteiligungen an derartigen Projekten ist möglicherweise größer, als bisher bewiesen werden konnte. Auf den Stichen (Kat. Nr. 50.I und 50.2), aber auch in den Beschreibungen der Feierlichkeiten werden häufig nur die entwerfenden Architekten, nicht aber die ausführenden Handwerker und Künstler genannt. Die Wahrscheinlichkeit, dass er an mindestens einem Projekt seines Freundes Paolo Posi oder auch von dessen Meister Filippo Barigioni mitarbeitete, ist sehr hoch, da sie auch im Bereich der Grabmalarchitektur ein eingespieltes Team waren.

III.3.4 MARMOR „VARIE PIETRE...“

Die Wahl der Farbe und des Marmors hing immer direkt mit der Funktion bzw. der Bedeutung der Kunstwerke zusammen. Wertvolle Materialien wurden im Kontext besonders wichtiger und repräsentativer Skulpturen und Monumente bevorzugt. Wenn in der italienischen Renaissance und im Klassizismus Italiens und Frankreichs weißer Marmor verwendet wurde, so sollte er so rein wie möglich sein. Anekdoten, wie das Monate in Anspruch nehmende Suchen Michelangelos in den Marmorbrüchen Carraras nach einem geeigneten Block für die Skulptur des Moses für das Grabmal Julis' II., zeigen dies.⁶⁵³ Johann Joachim Winckelmann tritt als Apologet des Primats der rein weißen Skulptur im Sinne der angeblich „weißen Antike“ auf und geht in seinem Urteil weiter als andere, indem er deren unübertreffbare Ästhetik pseudo-naturwissenschaftlich begründete: „Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist.“⁶⁵⁴ Dies ändert sich im Barock, besonders in Italien.⁶⁵⁵ Spätestens mit Bernini begann die Auswahl etwas verfärbter, leicht geädertes Marmorsorten, um dem lebendigen Inkarnat mit den durchscheinenden Adern und Rötungen näher zu kommen.⁶⁵⁶ Betrachtet man die Skulpturen Braccis, besonders die späteren Werke, näher, so kann man unter der oft dicken Schmutzschicht die Äderung des Steins sehen – z.B. bei der *Storia* am Grabmal für Kardinal Carlo Leopoldo Calcagnini in S. Andrea delle Fratte (Kat. Nr. 37, Abb. 54). Er schloss sich

⁶⁵² Grundlegend: für das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert BERENDSEN 1961, zusammenfassend für das achtzehnte Jahrhundert BRAHAM 1975, speziell Paolo Posi COOK 1990.

⁶⁵³ Darauf wies u.a. Monika Wagner unlängst hin: WAGNER 2009, S. 233.

⁶⁵⁴ WAGNER 2009, besonders S. 234-243.

⁶⁵⁵ Charles le Bosses schreibt in seinen Lettres familiares darüber und bewundert die im Gegensatz zu Frankreich sehr große Menge an verschiedenen verwendeten Buntmarmorsorten in Italien. Weitere Ausführung dazu in: AMENDOLA 2011, bes. S. 10-12.

⁶⁵⁶ MCPHEE 2012.

dementsprechend der Methode, seine Figuren durch eine gezielte Auswahl von Steinqualitäten zu beleben bzw. zu idealisieren, an. Besonders evident ist dies bei der *Fama* am Imperiali-Grabmal (Kat. Nr. 29, Abb. 47, 47a). Hier verläuft eine dicke dunkle Ader quer über die rechte Gesichtshälfte, die tatsächlich auch aus großer Distanz wahrzunehmen ist und dessen Brutalität wenig mit dem von Bernini verfolgten Gedanken der dezenten Vitalisierung der Porträts zu tun hat.

Wenn die Skulpturen auch häufig weiß blieben, so bediente man sich besonders im Sei- und Settecento gerne der Ausstattung des sie umfangenden Raumes mit kostbaren und meist bunt gemusterten Marmorsorten sowie vergoldeter Stuckapplikationen. Die Verwendung verschiedenster Steinsorten, darunter antike und neu abgebaute Marmorsorten, Alabaster, Halbedelsteinen und sogar Porphyrr, diente aus ästhetischer Sicht zur Hervorhebung der Marmorskulpturen im Vordergrund. Durch diese dunkle Hintermalung wurden sie teils gerahmt, teils dramatisch in Szene gesetzt. Der Betrachter, vor allem der Papst und andere hohe Würdenträger, sollten von der Fülle und der Kostbarkeit der Materialien – neben der Qualität der architektonischen und skulpturalen Leistung – beeindruckt sein und auf die mit dem Kunstwerk verbundenen Personen, darunter besonders Auftraggeber, Stifter und Künstler, aufmerksam gemacht werden. In einer Zeit, in welcher Kuriositäten- und Kunstkabinette mit systematisch beschrifteten Steinsammlungen bestückt waren, sprach dieser Materialreichtum zudem die Kennerschaft und den Intellekt eines gebildeten Publikums an. Eine große Sammlung dieser Art befand sich unter anderem im leicht zugänglichen, im Settecento noch immer populären *Museo Kircheriano*⁶⁵⁷ – womit dieses Wissen nicht nur den Reichen, sondern allen Interessierten offen stand.⁶⁵⁸

Auch Pietro Bracci kannte diese Sammlung als ehemaliger Jesuitenschüler aus eigener Erfahrung. In der Mitte des Settecento war zudem das Kompendium *Lithotecam Picturae et Architecturae commoda et incremento* von Giovanni Maria Rimaldi als Werkzeug der Künstlerausbildung bekannt und verbreitet.⁶⁵⁹ Ein Zugang zu einer derartigen Kategorisierung von Steinsorten erfolgte über den Austausch mit Kollegen. Spätestens nach seiner Zusammenarbeit in der *Cappella del maschio* in der Engelsburg (Kat. Nr. 19) kannte Bracci den Maler und Karikaturisten Pier Leone Ghezzi (1674–1755), der sich mitunter auch sehr für das Studium verschiedener Steinsorten interessierte.⁶⁶⁰ In einer Handschrift, ein Jahr nach den Arbeiten in der Engelsburg, hielt Ghezzi seine Studien in einer *Lithothek* fest, möglicherweise unter dem Eindruck des prächtigen Altars Alessandro Galileis. Darin stellte er immer eine aquarellierte Abbildung einer Steinsorte in einem säuberlich gerahmten Feld einer ausführlichen Bezeichnung derselben gegenüber.⁶⁶¹

Pietro Bracci selbst blieb jedoch in den von ihm entworfenen Komplexen stets eher zurückhaltend in der Farbgebung. Sein Hauptanliegen war immer das harmonische Miteinander aller in seinen Ensembles verwendeten Elemente, das er über die Verwendung möglichst vieler Materialien stellte. Die Skulpturen selbst sind fast immer aus weißem Marmor gearbeitet, die übergeordnete Architektur hebt diese durch ihre Polychromie noch stärker hervor und rahmt die statuarischen Elemente.

Im Werk Braccis muss man die Farbigkeit der Grabmale differenziert betrachten – ist er in einigen Fällen doch nur für die Skulpturen, nicht aber für das die Farbigkeit gebende Gesamtkonzept verantwortlich. Die von Filippo Barigioni oder bzw. und Paolo Posi entworfenen und in

⁶⁵⁷ Weiterführend zum Museo Kircheriano siehe: Mayer-Deutsch, Angela: Museo Kircheriano – kontemplative Momente, historische Rekonstruktion, Bildrhetorik, Zürich, 2010.

⁶⁵⁸ Zudem Präsentation verschiedener Steinsorten mit Beschriftung neben dem Altar des Heiligen Ignazius von Loyola in der Kirche il Gesù in Rom Ende des Seicento, zusammengestellt von Francesco Guidotti, siehe AMENDOLA 2011, S. 13.

⁶⁵⁹ AMENDOLA 2011, S. 15.

⁶⁶⁰ In der Neuausstattung der Cappella del maschio unter Papst Clemens XII. erneuerte Pier Leone Ghezzi die Deckenfresken, während Bracci das zentrale Kultbild für den neu entstehenden Altar von Alessandro Galilei anfertigte. Siehe KIEVEN 1987.

⁶⁶¹ Ghezzi, Pier Leone: Studio di molte pietre messo assieme dal medesimo cavaliere Pietro Leone Ghezzi nell'anno 1726, e tutte fatte e colorite da me medesimo con li prezzi che corrono nel detto anno 1726, Biblioteca Alessandrina, Rom, Ms 322.

Zusammenarbeit mit Bracci entstandenen Grabmale sind äußerst reich an kostbaren und kräftig gefärbten Materialien, wohingegen die von Bracci geplanten Ensembles in dieser Hinsicht zurückhaltender sind. Besonders bei der mit Bracci in Zusammenhang stehenden Grabmalsarchitektur fällt auf, dass die planenden Künstler wie Posi und Barigioni gerne eine pyramidale Hintergrundform aus Porphyrr einsetzen, wie beim Grabmal für Maria Clementina Sobieska im Petersdom (Kat. Nr. 25/26, Abb. 40) und bei dem für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali in S. Agostino in Rom (Kat. Nr. 29-32, Abb. 47), bzw. einen Porphyrsarkophag, wie beim Grabmal für Innico Caracciolo in Aversa (Kat. Nr. 22/23, Abb. 36). Ähnlich in der Kontraststärke und der Verwendung von Porphyrr, nur stärker durch ornamentale Verzierungen durchzogen, ist das von Bernardino Ludovisi entworfene und ausgeführte Grabmal für Kardinal Giorgio Spinola in S. Salvatore alle Coppelle (1744; MINERVINO 2003, Abb. 11). Diese Materialwahl war durch unterschiedliche Aspekte bedingt und durchaus konsequent und ästhetisch reizvoll. Porphyrr war auch im 18. Jahrhundert noch ein kostenintensives Material, weshalb er hauptsächlich in größeren, wichtigeren und teureren Monumenten verwendet wurde. Besonders stand er durch seine früher übliche Verwendung für die Sarkophage verehrter Kaiser,⁶⁶² für einen hohen Stellenwert und eine besondere Wertschätzung der verstorbenen Person. Zudem symbolisierte Porphyrr die Ewigkeit und Zeitlosigkeit des Ruhmes der Bestatteten.⁶⁶³ Abgesehen von der Bedeutungsebene, hat gerade der purpurfarbene Porphyrr eine sehr kräftige Farbgebung, die diese Teile des Grabmals zum Leuchten brachte, zusammen mit einem leichten Glitzern der im Material eingeschlossenen Kristalle, was besonders im Kerzenschein einen wirkungsvollen Effekt hatte. Doch neben diesen positiv konnotierten Impressionen wirkt gerade dieser Stein sehr schwer. Bracci selbst verwendete ihn nur in seinem Papstgrabmal für Sankt Peter, allerdings auch nur für die Inschriftentafel.

In der Farbigkeit der von Bracci entworfenen und ausgeführten Grabmale, das heißt beim Monument für Fabrizio Paolucci in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5, Abb. 7) und für Carlo Leopoldo Calcagnini in S. Andrea delle Fratte (Kat. Nr. 37, Abb. 54), fallen dagegen die grau gemusterten Pyramiden auf, die durch ihre Konnotation zur Himmelsstruktur leicht wirken. Auch, wenn man sich sowohl die Skulpturen, als auch die Architekturelemente gesäubert heller und damit strahlender vorstellen muss, so ist die Farbe im Ganzen sehr zurückgenommen. Dagegen wirken die Grabmale Posis und Barigionis durch den Porphyrr, nicht zuletzt auch wegen der verschiedenen verwendeten Marmorsorten, bunter aber auch schwerer. Durch den Verzicht auf Porphyrr wird ein Schreiben ans Firmament im einen und das Aufsteigen der Seele des Kardinals zu Gott im anderen Monument intendiert. Dazu kam ein weitaus profanerer Grund: Porphyrr war teurer als andere Materialien und Bracci verpflichtete sich im Falle des Calcagnini-Grabmals (Kat. Nr. 37, Abb. 54), alle für das Grabmal anfallenden Kosten, also auch die für das Material, zu tragen.⁶⁶⁴ Für dieses Grabmal bekam Bracci 1.000 Scudi vom Auftraggeber⁶⁶⁵ und verbrauchte laut Kostenaufstellung in seinem *Diario* ca. 410 Scudi für die Materialbeschaffung, Rohbearbeitung und Gehilfendienste.⁶⁶⁶ Diese Ausgaben wären bei einer großen Menge Porphyrr sehr viel höher und der Gewinn minimiert ausgefallen.

Anzunehmen, die Wahl des Materials sei ausschließlich auf die finanzielle Situation zurückzuführen, würde allerdings weder dem auf Gelingen seiner Werke bedachten Künstler, noch den um die Familienrepräsentation bangenden Auftraggebern aus wohlhabenden und in ihren Heimatstädten Forlì und Modena einflussreichen Geschlechtern gerecht werden. Denn auch in dem sehr viel größer angelegten Projekt für das Grabmal Benedikts XIV. im Petersdom (Kap. Nr. 67) verwendete Bracci,

⁶⁶² Siehe z.B. Poeschke, Joachim: *Regum Monumenta – Kaiser Friedrich II. und die Grabmäler der normannisch-staufischen Könige von Sizilien im Dom von Palermo*, München, 2011.

⁶⁶³ Mehr zur Bedeutungsperspektive von Porphyrr siehe DEL BUFALO 2012.

⁶⁶⁴ Braccis *Diario*, Nr. 31 und 32, 1755/56, GRADARA 1920, S. 107.

⁶⁶⁵ ASM, Fondo Calcagnini, b. 140, *Inventario dei beni dell'eredità del Cardinale Calcagnini 1746*, f. 36v, 37v und 41r.

⁶⁶⁶ Braccis *Diario*, Nr. 23, 1748, GRADARA 1920, S. 104.

abgesehen von der relativ klein ausfallenden Inschriftentafel, keinen Porphyrt. Offensichtlich war ein gelungenes Zusammenspiel weniger Farben und klarer Formen wichtiger als die Aura von Kostbarkeit durch die reine Anhäufung teurer Materialien.

Im Vergleich mit dem davor entstandenen Grabmal für Papst Innozenz XII. (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. II), entworfen von Ferdinando Fuga und ausgeführt von Braccis Kollegen Filippo della Valle, fallen unter anderem enorme Unterschiede in der Farbgebung und Materialwahl auf, die nicht durch die unterschiedliche Größe und abweichenden Proportionen erklärt werden können. Obwohl die aus weißem Marmor bestehenden Partien prozentual nicht mehr Fläche füllen, als bei Fugas Monument, wirkt das Grabmal Benedikts XIV. doch ruhiger, wenn auch nicht aus Mangel an Farbe, sondern durch die Einschränkung der verwendeten Farbtöne und der geschickten Verteilung der Materialien entsprechend ihrer Farbwirkung. Bracci blieb, abgesehen vom unteren schwarzen Sockelbereich und den die gesamte Nische einrahmenden grauen Säulen, bei der Verwendung von Marmorsorten in einem geringen Farbspektrum zwischen Gold, Beige und verschiedenen Rottönen. Diese Farbgebung präsentiert die davor befindlichen weißen Marmorskulpturen, lässt sie leuchten, lenkt aber nicht von ihnen ab.

III.3.5 METALL

Von vielen Bildhauern des Sei- und Settecento wissen wir, dass sie Entwürfe für kostbare Gold- oder Silberschmiedearbeiten angefertigt haben, allen voran Gianlorenzo Bernini und Alessandro Algardi.⁶⁶⁷ Auch für Bracci haben sich einige Nachweise für diese Tätigkeit erhalten.

Im Rahmen von Braccis Neugestaltung des Altars in der *Cappella della Madonna del Sudore* in der Metropolitanerkirche in Ravenna hatte er neben den Marmorfiguren und dem Gesamtensemble auch das eigentliche Tabernakelschränkchen für das wundertätige Kultbild entworfen und die Ausführung weiterdelegiert (Kat. Nr. 36, Abb. 53b).⁶⁶⁸ Die von den beiden großen Engeln getragene Rahmung des Behältnisses besteht aus vergoldetem Holz, ist von groben Ornamenten umgeben und mit Flügeltüren versehen. Das Innere des Tabernakels ist in zwei Teile geteilt, die unter anderem durch ihre unterschiedlichen Materialien und ihre Farbgebung voneinander getrennt werden. Vom außen gewählten goldenen Grund mit getriebenen Ornamenten, setzt sich der massiv aus Silber gefertigte innere Teil auch durch eine tiefere Anbringung und durch einen offenen Spalt zwischen diesen beiden Ebenen ab. Das Innere mit dem Kultbild scheint durch diesen Spalt zu schweben. Typisch für Bracci ist vor allem die daraus resultierende Wirkung von Leichtigkeit. Das Bild selbst ist von einem dünnen goldenen Rahmen umfassen, der schon Teil des älteren Ensembles war.⁶⁶⁹ An dessen oberem Teil ist ein Putto aus Goldblech angebracht, ins Silberne hineinragend, der das Bild in seinem Rahmen trägt, womit es visuell wieder in den Vordergrund verlagert wird. Das Motiv des ein Porträt tragenden, geflügelten Wesens verwendete Bracci z.B. auch bei dreien seiner Kardinalsgrabmäler.

Aus handwerklicher Sicht ist die Mischung aus voll ornamentiertem Silber und den an den Seiten hervortretenden, fast vollplastischen Kinderköpchen aus demselben Material, ansprechend. Im oberen Bereich wird die silberne Farbe durch ein vor dem Goldgrund aufgehängtes Krönchen wieder aufgegriffen. Damit entstand eine wirkungsvolle, rhythmische Abwechslung zwischen diesen Edelmetallen, bzw. der ihnen eigenen Farbgebungen.

⁶⁶⁷ Für einen Gesamtüberblick siehe besonders: MONTAGU 1996.

⁶⁶⁸ Braccis Diario, Nr. 28, 1752, GRADARA 1920, S. 106.

⁶⁶⁹ Dies ist an der andersartigen Farbgebung und am Erhaltungszustand erkennbar.

Abgesehen von besagtem Tabernakel, konnte Jennifer Montagu zudem die Beteiligung Braccis an einer weiteren kunsthandwerklichen Arbeit – einem Geschenk von Giovanni Maria Riminaldi an das frisch vermählte Ehepaar Abbondio Rezzonico und Ippolita Buoncompagni Ludovisi – nachweisen (Kat. Nr. 71).⁶⁷⁰

Die hier vorgestellten Beschäftigungen mit der Planung einer Arbeit aus dem Feld der Gold- und Silberschmiedekunst waren für Bracci vermutlich eher Ausnahmen, verschiedene einzelne Nachweise für Beteiligungen dieser Art werden nach uns nach wohl noch gefunden werden. Im Gegensatz zu ihm, sind für Giovanni Battista Maini jedoch sehr viel mehr dieser Belege erhalten – und auch hier sind bestimmt noch nicht alle Zahlungen ausfindig gemacht worden.⁶⁷¹

In ganz anderer Art und Weise spielte der Werkstoff Metall, besonders Bronze, eine ungleich größere Rolle im Gesamtwerk Braccis. Zu den verschiedenen Steinsorten kombinierte Bracci Elemente aus Metall, wie Blätterränken und attributives oder ornamentales Beiwerk. Die Nachteile von Metall gegenüber Stein sind offensichtlich: Diese Elemente sind gegenüber Feuchtigkeit und Kerzenruß weniger resistent als Marmor oder Granit und damit weniger haltbar. Mit Ausnahme der *Religio* am Grabmal Benedikts XIII. in S. Maria sopra Minerva (Kat. Nr. 18, Abb. 33), der zur Kenntlichmachung ihrer ikonografischen Aussage ein Weihrauchfass aus weißem Marmor beigegeben ist (Abb. 33c), bevorzugte Bracci sonst eher vergoldetes Metall. Die Herstellung langer und dünner Gegenstände, wie Posaunen, Lilien, Zweige oder Kränze, war im Medium Metall einfacher. Zudem erzielte man damit zugleich ein eleganteres Resultat, wegen der Möglichkeit, filigraner arbeiten zu können. Damit erklärt sich jedoch noch nicht die Vergoldung der Beigaben, die er genauso gut auch weiß hätte lackieren können, um die Illusion zu erzeugen, sie seien aus Marmor. Dies ist z.B. bei den am Trevibrunnen angebrachten Skulpturen in der obersten Reihe der Fassade von Agostino Corsini, Bernardino Ludovisi, Francesco Queirolo und Bartolomeo Pincellotti der Fall (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1248b–g). Zudem bestanden bei Bracci mitunter auch grobere Gegenstände wie der Kelch des *Hilf Norbert* (Kat. Nr. 69, Abb. 79), die Kugel der Löwen auf dem Calcagnini-Grabmal (Kat. Nr. 37, Abb. 54, 54e) und der Adler auf dem Imperiali-Grabmal (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46), aus vergoldetem Metall, die er auch aus Stein, Gips oder Holz hätte fertigen können. Es musste Bracci demnach auch an den dem Metall eigenen Materialeigenschaften und am besonders effektreichen Kontrast zwischen den beiden Medien – aber auch zwischen den Farben Weiß und Gold gelegen haben.⁶⁷²

Die aus Bronze bestehenden Attribute, über die Jahre immer lockerer in ihrem Verband mit den Marmorfiguren sitzend, sind heute oft verloren – vor allem, wenn sie an gut zugänglichen Stellen angebracht waren. Die *Storia* am Calcagnini-Grabmal besaß einst eine bronzene Schreibfeder mit der sie den Namen des Verstorbenen an die Pyramide im Hintergrund notierte (Kat. Nr. 37, Abb. 54h). Auf einem Foto, das wohl aus den 80er Jahren stammt, rutscht die Feder langsam aus der Hand heraus, ist aber noch an Ort und Stelle vorhanden (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. 10). Heute ist sie leider ganz verschwunden.⁶⁷³ Auf den ersten Blick ist das Fehlen der Feder eine zwar bedauerliche aber irrelevante Kleinigkeit, doch verliert das Monument dadurch einen wichtigen Aspekt: Die *Storia* ist gerade im Begriff zu schreiben. Die Feder ist gerade beim Nachnamen angekommen aber das Wort „Calcagnini“ ist noch nicht vollendet – ein Hinweis darauf, dass auch die Familiengeschichte noch nicht beendet ist, sondern dieser noch eine ruhmreiche Zukunft beschieden sein wird. Ohne die Feder ist diese Deutungsmöglichkeit weniger offensichtlich und schwerer lesbar. Die Feder war somit ein ikonografisch wichtiges Detail.

⁶⁷⁰ MONTAGU 2006.

⁶⁷¹ MONTAGU 1996.

⁶⁷² Zur Farbkombination Weiß-Gold und zur Materialmischung Marmor-Metall siehe Kat. III.3.6.

⁶⁷³ Auf eine Nachfrage meinerseits zum Verbleib der Feder kam eine völlige Unkenntnis dieses Sachverhalts und ein sehr eingeschränktes Interesse an der Suche nach dem vermeintlich verlorenen Gegenstand zu Tage.

Auch am Grabmal für Benedikt XIII. Orsini in S. Maria sopra Minerva (Kat. Nr. 17 und 18, Abb. 29) fehlen Teile: z.B. die Rosetten an den Voluten auf dem Sarkophag und die davon ausgehenden Lorbeerzweige. Zudem sind am Monument heute noch partiell Akanthusblätter zu sehen, die sich damals mehrfach über den Rand des Sarkophags wölbten (Abb. 31b). Ein Stich von Litta aus dem Jahre 1848 (Kat. Nr. 17/18.I, Abb. 30) gibt nur einen unzureichenden Eindruck von der ehemaligen Wirkung dieser verlorenen Teile. Aber so schade das Abhandenkommen der letztgenannten Elemente auch ist, es ändert nicht viel am Gesamteindruck des Monuments.

Anders verhält sich das beim Imperiali-Grabmal in S. Agostino (Kat. Nr. 29–32, Abb. 47). Vergleicht man das ausgeführte Grabmal mit einer Posi zugeschriebenen Zeichnung nach dem Original (Kat. Nr. 32.2), so machen sich einige Unterschiede bemerkbar. Am Fuß der Pyramide waren Bücher und liturgisches Gerät, wohl auch aus Metall – wie die dort noch erhaltenen Attribute des Kardinals – aufgebaut. Der lange Kreuzstab war ehemals eine Standarte mit Metallkugel am Kreuzschaft und Trottel in der Mitte und war in die andere Richtung geneigt. Der Wimpel der Standarte war an einem Draht, der normalerweise bei solchen Fahnen verwendeten Kordel glich, aufgehängt. Dass eine so instabile Konstruktion nach mehreren Jahrzehnten, geschweige denn nach mehreren Jahrhunderten, nicht mehr trägt, ist kaum verwunderlich. Darunter befand sich ursprünglich ein bauchiges Behältnis mit einem Stab darin, das als Weihwassergefäß gedeutet werden kann. Unter dem linken ausgestreckten Flügel des Adlers waren ein Buch neben der Mitra und ein etwas kürzeres aber breiteres Kreuz angebracht. Wenn man sich in einer Montage den Unterschied in der Wirkung ansieht, merkt man schnell, dass das Fehlen dieser Teile einen großen und leider negativen Einfluss auf die Gesamtkomposition hat. Der lange Kreuzstab an der falschen Stelle wirkt trennend. Die ehemals existenten Kreuze befanden sich nahe über den Köpfen der Skulpturen und verbanden diese durch ihre Lage miteinander und ließen das Ensemble geschlossener wirken. Das Fehlen einiger Metallteile bedingte hier ein Auseinanderfallen der Gesamtkomposition.

Im Gegensatz zu den eben genannten Monumenten fehlt am Paolucci-Grabmal (Kat. Nr. 5, Abb. 7) nichts. Dennoch ist die Posaune äußerst störend innerhalb des Ensembles angebracht, besonders in der heutigen, abgeknickten Version. Aber auch die vermeintlich ursprüngliche Position wirft Fragen auf: Zum einen wäre der Gebrauch des Musikinstruments mit einem solchen Griff nahezu unmöglich, zum anderen stört die nach oben gestreckte Posaune die dynamische Asymmetrie, die durch die unterschiedlichen Flügelpositionen entsteht. Harmonischer und in sich stimmiger wirkt der von Bracci signierte Stich für den Auftraggeber Camillo Paolucci, der laut Inschrift unmittelbar nach dem ausgeführten Monument entstand (Kat. Nr. 5.I, Abb. 9a). Hier weist die Posaune nach unten. In dieser Position fügt sich das Instrument harmonischer in die Linienführung der übrigen Elemente ein, zudem wirkt der Griff logischer und überzeugender. Ein späterer Stich von Francesco Maria Tosi aus Raggis zweitem Band von *Monumenti sepolcrali eretti a Roma agli uomini celebri per scienze, lettere ed arti* von 1844 (Kat. Nr. 5.2, Abb. 9b) zeigt ebenso eine nach unten geöffnete Posaune, die hier allerdings schon eine erheblich instabilere Ausrichtung erfahren hat.⁶⁷⁴ Erst nach diesem zweiten Stich, zwischen 1861 und 1867, wurde die Kirche komplett restauriert.⁶⁷⁵ Bei diesen Instandsetzungsarbeiten wurde die Posaune, die offensichtlich zwischenzeitlich zusammen mit dem Zeigefinger abgefallen war, offensichtlich falsch herum wieder angesetzt, was bis heute bedauerlicherweise noch nicht korrigiert wurde (Abb. 7c).⁶⁷⁶

⁶⁷⁴ RAGGI 1841, S. 70/71.

⁶⁷⁵ GIGLI 1977, S. 29-31.

⁶⁷⁶ Ein detaillierter Restaurierungsbericht existiert leider weder im Archiv des Ordens, noch in der Soprintendenza, weshalb sich die genaueren Umstände dieser fehlerhaften Rekonstruktion nicht mehr nachvollziehen lassen.

Beim Grabmal für Innico Caracciolo in Aversa (Kat. Nr. 22 und 23, Abb. 36) macht das Fehlen des Lorbeerkranzes um das Medaillon mit dem Konterfei des Kardinals einen großen Unterschied. In einem Kupferstich von Rocco Pozzi ist die Anlage dieses Kranzes und die Bedeutung desselben für die Gesamtkomposition klar ersichtlich (Kat. Nr. 22/23.I, Abb. 37). Auch er hielt die einzelnen Teile des Monuments wesentlich zusammen. Lenkt man den Blick weiter nach unten, so erkennt man, dass auch hier die Posaune nicht mehr ganz in ihrer ursprünglichen Position und zudem kürzer ist: Gerade an der Stelle, wo im Stich eine Künstlersignatur ist, ist eine geflickte Fehlstelle.

Ein entsprechendes Beispiel an einem Werk außerhalb der Grabmalkunst ist die Maria der *Assunta* in Neapel (Kat. Nr. 27, Abb. 43). Heute ersetzt das hinter ihr liegende ovale Fenster den fehlenden Heiligenschein, sodass wir ihn gar nicht vermissen würden – vor allem in einem Jahrhundert, in dem die Säkularisierung immer mehr an Boden gewann. Auf Fotografien aus dem beginnenden 20. Jahrhundert, etwa in der bei Costanza Gradara oder in der von Kurt von Domarus veröffentlichten Abbildung,⁶⁷⁷ wird ihr gesamter Kopf von einem massiven, weit ausgreifenden Strahlenkranz umfassen (Abb. 43b). Dass dies jedoch nicht dem Originalentwurf Braccis gemäß umgesetzt wurde, wird schon alleine durch die Tatsache klar, dass dadurch zu wenig Licht durch das Fenster strömen und die Szenerie illuminieren und beleben konnte. Zudem wurde dem vor dem Altar stehenden Betrachter der Blick sowohl auf die Taube im Fenster, als auch auf einen Teil der von Bracci sorgsam ausgearbeiteten Frisur mit raffiniert inkludiertem *caput velatum* verwehrt. Mitte des 20. Jahrhunderts wurde stattdessen ein dünner Metallring angesetzt, an dem Sterne aufgereiht waren (Abb. 43c).⁶⁷⁸ Diese Version störte den Lichtfluss nur wenig und hätte einer in der Barockplastik des 18. Jahrhunderts häufig verwendeten Form von Heiligenscheinen entsprochen. Auch Bracci selbst zeichnete den Nimbus einer Mondsichelmadonna in einem Entwurf mit zwei anbetenden Engeln auf diese Weise (Kat. Nr. 27.3).⁶⁷⁹ Anhand der Malereien im *Museo del Duomo* in Neapel und der Kupferstiche aus dem 18. Jahrhundert und dem Beginn des 19. Jahrhunderts, die das Blutwunder des Hl. Januarius zum Thema haben (Kat. Nr. 27.2), das damals noch im Hauptchor zelebriert wurde, kann der Originalzustand rekonstruiert werden: Er entsprach dem heutigen Bild. Nur so konnten der Lichteinfall und die daraus resultierende Illumination des Gesamtensembles ungestört walten. Eine Bekrönung der Madonna findet dennoch statt: Von rechts oben kommt ein Engel angefliegen, der einen Kranz in den Bereich des Fensters über den Kopf der Marienstatue hält (Abb. 43a). Damit hatte Bracci wohl die beste, sowohl ikonografische als auch formale Lösung für sein Bildmotiv gefunden und damit wieder einmal seine Meisterschaft gezeigt.

III.3.6 VARIATION UND ILLUSION VON MATERIAL – DER BALDACHIN IN S. MARIA MAGGIORE

Im Zuge der Restaurierungen des Innenraums der Basilika S. Maria Maggiore durch Ferdinando Fuga (1741–1750), wurde ein bis dahin fehlender Baldachin über dem Hauptalter errichtet (1748–50; Kat. Nr. 40/41, Abb. 58–58b). Auf den ersten Blick stark an Berninis Baldachin im Petersdom angelehnt, offenbaren sich im direkten Vergleich gravierende Unterschiede. Die Konstruktion ist nicht aus Bronze, sondern bildet eine Materialmischung. Die Säulen bestehen aus Porphyr, die Bekrönung war aus Marmor, Metall und vergoldetem Holz. Die berühmten gedrehten Säulenschäfte des Vorbilds wurden nur oberflächlich durch die Applikation von einem gewundenen Metallband angedeutet, während sich darunter runde Säulen befinden. Heute zeigt sich der Baldachin sehr schlicht: Imposant durch seine

⁶⁷⁷ DOMARUS 1915, Taf. VI b; GRADARA 1920, Taf. XII.

⁶⁷⁸ STRAZZULLO 1959, Fig. 104.

⁶⁷⁹ MMBA, Inv. Nr. DR 1985.106; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 116, S. 218, Abb. S. 234.

Größe aber unbedeutend für die Gesamtwirkung des Innenraumes. Dies war nicht immer so, in Gegenteil. Schon im Planungsprozess waren die Marmorengel, die Fugas Konstruktion krönen sollten, proportional sehr viel größer und wichtiger, als bei allen anderen bekannten Baldachinen in Rom – nicht nur in der Barockzeit, sondern überhaupt. Immer nimmt die Bekrönung ein Viertel oder weniger der gesamten Komposition ein, im ausgeführten Fall besteht ein Drittel der Höhe rein aus den Figuren (Abb. 57, 58–58b). Nachdem Fuga die Versionen, bei welchen die Engel eine Krone in den Händen trugen oder sich einer architektonischen Bekrönung unterordneten, verworfen hatte, entschied er sich für eine viel gewagtere Variante: Die Engel trugen das Endstück der monumentalen Krone mit Holzkreuz und Putti scheinbar mit den Enden ihrer Flügel – tatsächlich verbarg sich dahinter ein statisch wirkungsvolles Gerüst, das durch seine Anordnung fast unsichtbar wurde.⁶⁸⁰

Einen Eindruck von der Größe allein der Marmorengel kann man beim Besichtigen der Benediktionsloggia bekommen, wo sie seit 1932 aufgestellt sind (Abb. 59).⁶⁸¹ Innerhalb dieses Projekts war Bracci nicht nur in der Lage Teil eines so großen Auftrages zu sein, sondern vor allem den Eindruck des gesamten Kircheninneren entscheidend mitzuprägen (Abb. 57). Dazu kam neben den anderen Herausforderungen die Möglichkeit, sein Können gleich in der Bearbeitung von drei Materialien unter Beweis zu stellen und diese effektiv zu verbinden. Seine Marmorengel tragen Gewänder und Lilien bzw. Palmzweige aus vergoldetem Metall (Abb. 59a, 59b). Da die Marmorarbeit die wesentliche Spezialität Braccis war, kann man annehmen, dass der Wunsch, die Materialien für die Gestaltung der vier monumentalen Engel zu mischen, nicht von ihm selbst, sondern entweder vom Auftraggeber oder von Fuga an ihn herangetragen wurde. Die beiden aus Metall bestehenden Teile, Gewand und Attribute, wurden nicht in derselben Technik ausgeführt.

Die Lilien und Palmzweige bestehen aus kleinen, durch Schrauben miteinander verbundenen, dünnen Metallblättern, die ihre Binnenstruktur durch das Treiben des Metalls bekamen (Abb. 59a). Da diese Teile meist sehr dünnwandig und filigran sind, war ihre Fertigung aus Marmor schwieriger, als sie in Bronze oder einem anderen Metall herzustellen. Die Lilien und die Palmzweige sind, von Nahem betrachtet, relativ grob und wenig elegant gearbeitet. Für eine Aufstellung in der vorgegebenen Höhe sind sie jedoch mehr als ausreichend durch Binnenstrukturen gegliedert und auch die Silhouette wirkt auf Distanz. Dazu kommt die Vergoldung, die sie in Kombination mit der Beleuchtung, sei es durch Kerzen in der Kirche oder durch natürlich einfallendes Licht – heute natürlich durch die Scheinwerfer verfälscht – zum Gleisen brachte und es dem Auge schwer machte, die Struktur klar zu erkennen. Durch diesen optischen Kunstgriff mit Hilfe des Materials wurden die Engel der Sphäre des Göttlichen und Außerweltlichen zugeordnet.

Die Gewänder dagegen wurden durch das Zusammensetzen verschiedener, in Bronze gegossener, bis zu mehreren Zentimeter dicker Platten gebildet (Abb. 59b). Sie wurden durch schraubenähnliche Bolzen miteinander verbunden und entsprechen so einem aufgesetzten Metallpanzer. Im *Diario* werden sie als „vestiti con panni di metallo dorato“ beschrieben.⁶⁸² Die Metallgewänder sind grob gearbeitet. Dies fällt vor allem im direkten Vergleich mit den Marmorpartien auf, die zwar auch nicht gerade seine große technische Meisterschaft veranschaulichen, aber wesentlich routinierter und lebendiger wirken. Tatsächlich sind besonders die Metallpartien, mit ihren tiefen, langgestreckten und klar umrissenen Faltenlinien, auf die nötige Monumentalität ausgelegt. Zudem lassen sie die Marmorpartien, sowohl durch den Farbkontrast als auch durch die unaufdringliche Gestaltung, besonders leuchten und hervortreten. Tatsächlich gibt es beim Marmor Stellen, die kaum ausgearbeitet wurden, weil sie im

⁶⁸⁰ Weiterführend zu Ferdinando Fugas Entwurfszeichnungen für den Baldachin in S. Maria Maggiore siehe KIEVEN 1988, S. 29-33, Abb. 14-16.

⁶⁸¹ SANTA MARIA MAGGIORE 2010, S. 52.

⁶⁸² Braccis *Diario* Nr. 27, 1749, GRADARA 1920, S. 105.

Kontext der ursprünglichen Aufstellungssituation nicht sichtbar waren. Besonders auffällig ist das bei der Unterseite des Engels mit Palme, dessen Gesicht nicht ins Profil gedreht ist. Hier ist der Marmor im Bereich der Fußsohlen grob bossiert in einem konvex ausbuchtenden Steinrest belassen (Abb. 59c).

Die oberste Bekrönung, bestehend aus einer großen Krone, einem Putto-Paar mit Kreuz, Palmzweigen und zwei Papstwappen mit Schlüsseln, war aus Holz (Kat. Nr. 41). Dass die obersten Elemente aus einem leichten Material bestehen mussten, ist schon wegen der Statik notwendig. Dass die Wahl auf Holz und nicht auf ein durch einen Holzunterbau gesichertes Stuckensemble fiel, muss Bracci als Sohn eines Holzschnitzers entgegen gekommen sein. Die Krone, das Kreuz, die daran befestigten Palmzweige und das alles zusammenhaltende, vermutlich ehemals auch aus Holz bestehende Gestell innen, sind allesamt verloren – wegen des wenig wertvollen Materials wahrscheinlich zerstört.⁶⁸³ Die Aufbewahrung einer simplen Holzkrone mit einem Durchmesser von ca. zwei Metern und einem über zwei Meter hohen, schmucklosen Holzkreuz, seien sie auch von einem so bekannten Bildhauer wie Pietro Bracci, musste ein Ärgernis gewesen sein. Was genau damit passiert ist, kann nicht mehr genau rekonstruiert werden. Sicher ist jedoch, dass die ganze Bekrönung im Jahre 1931 wegen der eingeschränkten Sichtbarkeit auf die Mosaiken am Triumphbogen und in der Apsis abgenommen wurde.⁶⁸⁴

Die Putti, die ehemals die Aufgabe hatten vordergründig die Krone emporzuhalten, eigentlich aber die Gerüstkonstruktion zu verbergen, werden heute im Depot der Vatikanischen Museen aufbewahrt.⁶⁸⁵ Um einen massiven Holzkern wurde eine relativ dünne Stuckschicht gelegt, welche die feinere Modulation festlegt. Die Holzschnitzerei gibt folglich die Hauptlinien vor, während die Modellierung der Stuckschicht die eigentliche Oberfläche und so die finale Qualität festlegt. Die Putti wurden darauf in einem dunklen Grauton, der leicht ins Grünliche geht, gefasst. Die darüber gelegten Vergoldungen an den Stoffbahnen sind noch zum großen Teil erhalten, wenn ihnen auch die ehemals vorhandene Politur fehlt. Die übrigen Teile der Holzplastiken waren darüber weiß bemalt. An den Stellen des Inkarnats können mit bloßem Auge keine Farbspuren mehr festgestellt werden, doch im Bereich der Haare sind dergleichen konserviert und trotz der dicken Staubschicht noch erkennbar. Auf den alten schwarz-weißen Fotos von Alinari kann dies anhand der Helligkeitsunterschiede gezeigt werden. Diese Vorfärbung in einem grünlichen Ton weist eine Parallele zum *Verdaggio* der Freskomalerei auf. Falls dem so wäre, war das Ziel dieser Grundierung die Belebung der später weiß gestalteten Oberfläche durch das Durchschimmern der unterlegten Farbe. Die schließlich erzielte, direkt ins Auge springende Farbkombination war das klassische Weiß mit Gold – eine Zusammenstellung, die besonders im Barock und Rokoko in der Stuckdekoration von Palast- und Kircheninterieurs omnipräsent war.

Doch während uns weiß gefasste Holz-, bzw. Stuckarbeiten mit dementsprechenden Vergoldungen vertraut sind, so stellt es sich als weniger einfache Aufgabe heraus, im Sei- oder Settecento ein weiteres Beispiel zu finden, bei welchen weiße Marmorskulpturen von Beginn an mit vergoldeten Metall bekleidet wurden. Eine Metallbekleidung von Marmorskulpturen wurde meist eher nachträglich, als moralisch zensierendes *Cover-up* angebracht. Während das Anfertigen von beigefügten Attributen aus Bronze oder anderen Metallen fast schon die Regel war, so kam eine Ausführung der Kleider aus Metall eher als nachträglich verdeckende oder verschönernde Maßnahme hinzu, wie z.B. das moralisierende Stofftuch an entsprechender Stelle bei Michelangelos Christus in S. Maria sopra Minerva (Abb. 89)

⁶⁸³ Zumindest befinden sich diese Elemente weder im Museum der Kirche S. Maria Maggiore, bzw. andersweitig in deren Besitz, noch sind sie heute, wie die Holzputti dieses Ensembles, in den Vatikanischen Museen.

⁶⁸⁴ 1931 ist auch das Jahr des Erwerbs der Holzputti durch die Vatikanischen Museen.

⁶⁸⁵ Musei Vaticani, Collezione SCV, Edificio della Pinacoteca, Laboratori di Restauri – ammezzato, Magazzino ex Cornici, Inv. Nr. MV 42353 und Inv. Nr. MV 42354. An dieser Stelle möchte ich Prof. Dr. A. Nesselrath für die Möglichkeit danken, diese zu sehen. Herzlichen Dank auch an Dott.ssa Adele Breda für ihre nette Art und ihre kompetente und sehr hilfreiche Hilfestellung bei meinem Besuch im Depot.

oder dem weiß bemalten und dadurch Marmor imitierenden Brustpanzer von Berninis Tugenden an seinen Papstmonumenten im Petersdom (WITTKOWER 2008, Abb. 107 und Abb. 118). An anderen Monumenten mischte Bracci ebenfalls den weißen Marmor mit Metallteilen, wozu neben den Attributen auch der Löwe am Caracciolo-Grabmal (Kat. Nr. 23, Abb. 36) und die vergoldete Metallkugel unter der Tatze des Löwen auf dem Calcagnini-Grabmal (Kat. Nr. 37, Abb. 54, 54e) gehören. Eine Mischung in diesem Maße an einer einzigen Figur findet sich unter seinen Werken jedoch nicht wieder.

Doch dass diese Engel einmal unverhüllt auf dem Baldachin stehen sollten, oder gar dort angebracht waren, kann sowohl anhand der Form und Größe der Gewänder, die es nicht erlauben, ganze Körper darunter zu verbergen, ohne sie teilweise zu bossieren, als auch anhand der erhaltenen Entwurfszeichnungen Fugas sicher verneint werden. Zudem haben wir Kenntnis von einem Dokument, das diese Metallbekleidung als Arbeit Francesco Giardonis aus dem Jahr 1749 ausweist.⁶⁸⁶ Darin ist unter anderem von den Schwierigkeiten dieses Auftrags die Rede: „(...) il quale lavoro fu di grande impegno essendo li detti angeli di di marmo col pericolo di guastarli, o romperli nell'applicarvi sopra li detti panni.“⁶⁸⁷

Farblich und in der Verwendung von mit weißem Inkarnat verbundener, metallener, golden glänzender Kleidung, weckten diese Skulpturen im humanistisch bzw. archäologisch gebildeten Betrachter den Vergleich mit sehr viel berühmteren und wertvolleren Vorbildern als den simplen Stuckarbeiten: mit den chryselephantinen Statuen des griechischen Bildhauers Phidias. Die im ersten Drittel des 5. Jahrhunderts v. Chr. vom legendenumwobenen Künstler für den Zeustempel in Olympia geschaffene, angeblich über 12 m hohe Statue des sitzenden Gottes gehörte zu den sieben Weltwundern der Antike.⁶⁸⁸ Oberflächlich – über einem Gerüst aus Holz, Stuck und anderen tragenden, weniger wertvollen Materialien – war sie aus Elfenbein, verwendet für den Körper und die Haare, und aus Gold, das für die Modellierung der Stoffe und der Attribute diente.⁶⁸⁹ Neben dem berühmten Zeus fertigte Phidias zudem eine weitere, ebenfalls chryselephantine Statue, die vermutlich noch bekannter ist: die ehemals auf der Akropolis in Athen aufgestellte *Athena Parthenos*.⁶⁹⁰ Mit diesem Vergleich sollen Braccis Baldachinengel keinesfalls mit den Leistungen des Phidias gleichgesetzt werden. Es soll nur darauf aufmerksam gemacht werden, welche Assoziationen diese Farb- bzw. Materialkombination auslöste.

III.4 ARBEITSTEILUNG UND ZUSAMMENARBEIT

Ein Grund für das Fehlen einer herausstechenden Künstlerpersönlichkeit zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist unter anderem auch die kollegial verlaufende Zusammenarbeit der Bildhauer der Zeit nach Bernini, bei der sich keiner mit allen Mitteln selbst in den Vordergrund stellte. Betrachtet man die Werke von Künstlern wie della Valle, Maini, Ludovisi und anderer Bildhauer, in diesem Fall diejenigen Braccis, so bemerkt die verbreitete Praxis der Arbeitsteilung bei Projekten von mittlerem bis großem Umfang. Dazu gehören Fassadengestaltungen, Kapellen und Brunnenanlagen, aber auch schon Portale, Grabmale und Reliefzyklen. Genau diese Kategorien tauchen auch im Œuvre Braccis auf, immer im Künstlerverband arbeitend und dennoch stilistisch und formal weitgehend unabhängig. Eine von Kurt

⁶⁸⁶ PASTINA 1987, S. 76.

⁶⁸⁷ Zitiert nach PASTINA 1987, S. 76, Originalquelle: ASV, SS, Iura diversa, Nr. 5-12, 25.11.1756.

⁶⁸⁸ BAUER 2001, S. 92-96.

⁶⁸⁹ BAUER 2001, S. 93/94.

⁶⁹⁰ HÖLSCHER 2002, S. 196/197.

von Domarus niedergeschriebene Anekdote berichtet von einer Pause bei den Arbeiten an dem von Bracci entworfenen Portal neben dem Eingang von S. Maria degli Angeli (Kat. Nr. 65). Bei dieser soll der Meister für alle Mitarbeiter Makaroni und Wein ausgegeben und eine zusätzliche Belohnung von einem Scudo pro Mann bezahlt haben.⁶⁹¹ Ob diese Geschichte nun wirklich passiert ist oder nicht, sei dahingestellt. Jedoch kann man ihr entnehmen, dass Bracci zumindest in jüngeren Jahren ein durchaus umgänglicher Mensch ohne übertriebenes Hierarchiedenken gewesen sein muss, der sich hin und wieder ganz unkompliziert mit seinen Mitarbeitern ausruhte und austauschte.

Wie kam es aber, dass schon kleinere Aufträge wie Grabmonumente mit zwei bis drei Figuren auf mehrere Hände aufgeteilt wurden? Tatsächlich wurden derartige Aufträge auch schon zuvor in einer engen Zusammenarbeit mit anderen Künstlern ausgeführt. Auch Berninis Marmorgruppe *Apollo und Daphne* (WITTKOWER 2008, Abb. 26–28) entstand nach den Viten Baldinuccis zusammen mit dem Bildhauer Giuliano Finelli (1601–1653), am Grabmal für Papst Alexanders XII. übernahm Giuseppe Mazzuoli (1644–1725) die Ausführung der *Caritas* (1673; WITTKOWER 2008, Abb. 118).⁶⁹² Heute ist dies kaum mehr bekannt. Der Hauptunterschied ist der, dass Bernini alleine den Auftrag bekam und damit Hauptverantwortlicher für Entwurf und Umsetzung war. Den zeitgenössischen Guiden und dem Autor des *Diario ordinario di Chracas* reichte es zumeist nicht mehr aus, nur den Entwerfer zu nennen, wenn auch die Nennung der beteiligten Bildhauer zum Prestigegewinn und zur Popularität der Werke und Werkensembles beitragen konnte. Diese so konsequent durchgeführte Arbeitsteilung innerhalb größerer Komplexe, war tatsächlich ein äußerst stadtrömisches Phänomen. In Ravenna etwa konnte man in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch eine andere Vorgehensweise beobachten. Ab 1734 entstanden die 12 Apostelfiguren aus Stuck von dem in Bologna geborenen Bildhauer Agostino Corsini – „le statue che vi sono, dentro troppo angustiate e quasi forzata a starvi in atto di cadere fuori di esse nicchie“⁶⁹³ – im Dom zu Ravenna, einer Kirche, für die Bracci über zehn Jahre später den Altar der *Cappella della Santa Maria del Sudore* (Kat. Nr. 36, Abb. 53) errichten sollte. Ein Auftrag, der in Rom zu dieser Zeit unmöglich im Medium Stuck ausgeführt und als Arbeit in Marmor nicht in eine einzige Hand gelegt worden wäre. Diese Maßnahme erscheint umso sinnvoller, wenn man bedenkt, dass dieses Projekt nie vollständig von Corsini zu Ende gebracht und bei seinem Tod 1772 unvollendet geblieben war.⁶⁹⁴ Die Vergabe der Arbeiten an einen oder mehrere Bildhauer hing schließlich von der Dringlichkeit der Fertigstellung und vom verwendeten Material ab. Man hatte aus der Geschichte gelernt.

III.4.1 RELIEFZYKLEN

Eine bildhauerische Aufgabe, die im Settecento meist nicht von einem einzelnen Künstler, sondern in Gemeinschaft ausgeführt wurde sind die Reliefzyklen. Wenn eine Reihe auch meist aus nur vier oder fünf Reliefs von moderaten Ausmaßen zusammengesetzt und eine stilistische Einheitlichkeit in diesem Fall nicht unangebracht war, so wurden die Aufgaben doch verteilt. Durch das System der Arbeitsteilung müssen die Bildhauer nicht unverhältnismäßig viel Zeit investieren, um an einem aktuellen Projekt mitwirken zu können. Zudem mag die direkte Gegenüberstellung der Werke verschiedener Künstler nicht nur für die Betrachter, sondern auch für die Bildhauer selbst einen großen Reiz gehabt haben. In fünf Fällen ist Pietro Bracci an Reliefzyklen beteiligt, bei welchen ihm, wie auch

⁶⁹¹ DOMARUS 1915, S. 58.

⁶⁹² WITTKOWER 2008, Kat. Nr. 77, S. 296.

⁶⁹³ Zitiert nach CESCHI LAVAGETTO 1983.

⁶⁹⁴ Wie auch schon die Angabe zum Beginn der Arbeiten am Apostelzyklus im Dom zu Ravenna siehe CESCHI LAVAGETTO 1983.

den anderen beteiligten Bildhauern, je nur die Anfertigung eines einzigen Stückes zufällt. Besagte Zyklen sind jene in der *Cappella Corsini* in S. Giovanni in Laterano (1732), an der Fassade der Florentiner Nationalkirche in Rom (1734), im Portico von S. Giovanni in Laterano (1734), im Portico von S. Maria Maggiore (1742) und in der *Cappella Chigi* im Dom zu Siena (1748). Jedes dieser Projekte soll hier kurz vorgestellt werden, wobei der Hauptakzent auf dem am besten dokumentierten und wegen seiner Anbringung außerhalb Roms in der lokalen Kunstgeschichte noch am wenigsten beachteten Zyklus dieser Projekte – demjenigen in Siena – liegen soll.

Eines der größten und prestigeträchtigen Bauprojekte zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom, abgesehen von der Neugestaltung ganzer Fassaden, war die Errichtung der Familienkapelle der Corsini in der Kirche S. Giovanni in Laterano. Der aus Florenz stammende Architekt Alessandro Galilei war verantwortlich für die Gesamtausstattung, an der die wichtigsten Bildhauer dieser Zeit in Rom beteiligt waren.⁶⁹⁵ Für die Ausschmückung der Corsini-Kapelle galten festgelegte Formen und Maße, die der Architekt allen beteiligten Künstlern auferlegte⁶⁹⁶ – eine Normierung zu Gunsten des Gesamteindrucks. Vergleicht man die Reliefs, so wird durch die immensen Unterschiede in der formalen und handwerklichen Gestaltung auf den ersten Blick deutlich, dass die Maße und das Material die einzigen festgelegten Vorgaben waren und den beteiligten Bildhauern die größtmögliche Freiheit in der Gestaltung gegeben worden war.⁶⁹⁷ Die neben Bracci (Kat. Nr. II) an diesem Reliefzyklus beteiligten Bildhauer waren die eher weniger bekannten französischen Bildhauer Pierre de L'Estache (1688–1774; DESMAS 2012, Pl. 14b) und Lambert-Sigisbert Adam (1700–1759; DESMAS 2012, Pl. 14a) und der etwas häufiger im Kontext größerer Aufträge anzutreffende Paolo Benaglia (erste Erwähnung 1728–1739; DESMAS 2012, Pl. 15a). Diese Auftragsituation muss fast einer persönlichen Beleidigung Braccis gleichgekommen sein. Doch in diesem Fall wurde aus der Not eine Tugend: Der direkte Vergleich seines technisch und kompositorisch ausgereiften Reliefs mit denen der eher zweitklassigen Bildhauer desselben Kontextes, zeigt seine künstlerische Überlegenheit, auch schon zu einem relativ frühen Zeitpunkt seiner Karriere, umso deutlicher und signalisierte den Auftraggebern damit ihre Fehlentscheidung in der Personalauswahl.

Eine durchaus politisch motivierte Auftragsvergabe war die Übertragung der Oberaufsicht über die Neugestaltung der Fassade für die Kirche S. Giuseppe dei Fiorentini an den Florentiner Alessandro Galilei – passend für die Florentiner Nationalkirche, aber auch protegiert vom ebenso aus Florenz stammenden Papst Clemens XII. Corsini. Nach dem Auftrag für den Entwurf und die damit einhergehende Oberaufsicht der eben angesprochenen *Cappella Corsini* wurde der Architekt hier für ein nächstes großes Projekt eingesetzt. Die vier Reliefs der Fassade zeigen Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers: *Die Heimsuchung*, *die Taufe Christi*, *die Predigt Johannes des Täufers* und *die Enthauptung*. Ausgeführt wurden sie in dieser Reihenfolge von Paolo Benaglia (Abb. 23), Pietro Bracci (Kat. Nr. 15, Abb. 22), Filippo della Valle (Abb. 24) und Domenico Scaramuccia (Abb. 25), der, in Rom so gut wie unbekannt – wie nicht anders zu erwarten – auch aus Florenz stammte. Im Vergleich fällt die *Enthauptung Johannes des Täufers* von Scaramuccia (Abb. 25) stilistisch und formal sofort heraus. Die Köpfe seiner Figuren sind proportional gesehen zu groß, die Gesichter der schemenhaft gearbeiteten Soldaten und der anderen Zuschauer sind starr und ausdruckslos, der Hintergrund konfus. Herausgehoben und plastisch ausgearbeitet sind nur die beiden Hauptpersonen Johannes der Täufer und sein Henker, die ohne Raffinesse aber kraftvoll und dynamisch ins Zentrum des Bildfeldes gerückt sind. Das Relief Paolo Benaglias (Abb. 23) ist gelungener und differenzierter in der Ausarbeitung, als bei seinem nur zwei Jahre zuvor entstandenen Relief in der *Cappella Corsini* (DESMAS 2012, Pl. 15a),

⁶⁹⁵ Mehr zu den Skulpturen in der Cappella Corsini bzw. zu den am plastischen Ausstattungsprogramm beteiligten Bildhauern siehe Kap. II.3.

⁶⁹⁶ MONTAGU 2001, S. 20.

⁶⁹⁷ Zum konkreteren Vergleich der Reliefs siehe Kap. III.4.1.

dass es auf den ersten Blick schwer ist, beide demselben Künstler zuzuordnen. Erst bei einem genaueren Vergleich der bärtigen Männer und der Faltenschwünge kann eine Ähnlichkeit festgestellt werden. Doch obwohl das Relief diejenigen von della Valle und Bracci bei näherer Betrachtung an Sorgfalt, kompositorischer Klarheit und Detailverliebtheit übertrifft, so besteht durch die Lage der Reliefs in einer sehr hoch angesetzten Linie der Fassade ein Problem: Benaglias Relief wurde nicht auf diese extreme Untersicht ausgelegt. Es fehlen die, auf diese Distanz nötige, perspektivische Verkürzung und die Monumentalität und plastische Tiefe der Figuren. Besser wahrnehmbar ist dagegen della Valles *Predigt Johannes des Täufers* (Abb. 24), doch auch in diesem Bildfeld ist die Komposition unklar und die Plastizität nicht ausgeprägt genug. Bei ihm lösen sich nur Kopf, Arm und Bein des rechts am Boden sitzenden bärtigen Mannes. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei Bracci um ein sehr viel tiefer geschnittenes Relief, bei dem sich die Köpfe aller dargestellten Figuren vom Grund lösen, zudem einige Arme, vor allem der rechte Unterarm Johannes des Täufers, der gerade die Schale mit dem Wasser nach oben hält. Diese weit in den Raum greifende Art der Reliefbearbeitung birgt eine größere Gefahr für Frakturen, wird aber mit einer besseren Sichtbarkeit auch von einem Standpunkt direkt vor dem Haupteingang, und damit von schräg unten, belohnt. Dieser Reliefzyklus zeigt ganz deutlich, dass die Zusammenstellung der miteinander an einem Einzelprojekt arbeitenden Künstler nicht ausschließlich nach künstlerischen Kriterien erfolgte und sie daher im isolierten Einzelfall kaum Rückschlüsse auf die Bedeutung der Künstler in Rom zulässt.

Begibt man sich heute in die im Zuge der Fassadenneugestaltung unter Clemens XII. neu ausgestatteten Vorhalle zur Basilika S. Giovanni in Laterano, so findet man unter anderem vier Reliefs, zwei über den beiden Nebentüren zur Kirche und zwei entsprechend an den Schmalseiten angebracht, vor. Thematisch wird wieder die Geschichte Johannes des Täufers geschildert, diesmal werden die Szenen *Zacharias gibt seinem Sohn den Namen Johannes* von Bernardino Ludovisi (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 857), *Predigt Johannes des Täufers in der Wüste* von Giovanni Battista Maini (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 858), *Strafpredigt Johannes des Täufers gegen Herodes* von Pietro Bracci (Kat. Nr. 16, Abb. 28) und die Filippo della Valle zugeschriebene *Enthauptung Johannes des Täufers* (HYDE MINOR 1997, Pl. 17) ins Bild gesetzt. Im Vergleich zeigt die Verschiedenartigkeit der Reliefs wieder die Freiheit an, welche die Bildhauer in ihrem Schaffensprozess genossen.⁶⁹⁸ Doch nicht in jedem Fall entsprechen diese Unterschiede ausschließlich der Möglichkeit, den eigenen Personalstil auszuleben. Der auffälligste Unterschied sind die abweichenden Maße des Reliefs an der linken Schmalwand, das den Moment direkt nach der Enthauptung zeigt. Tatsächlich berichten sowohl Nibby, als auch Melchiorri in ihren Romguiden von nur drei Reliefs in diesem Porticus: „De’ bassirilievi, che sono vedono sopra le porte, uno è di Bernardino Ludovisi, l’altro del Maini, ed il terzo di Pietro Bracci.“⁶⁹⁹ Vernon Hyde Minor gesteht in seinem Katalogtext zu diesem Relief zwar, dass die *Enthauptung Johannes des Täufers* nicht vor 1925 schriftlich dem Œuvre Filippo della Valles zugeordnet wurde, akzeptiert dennoch diese Zuschreibung.⁷⁰⁰ Jedenfalls scheint diese Arbeit erst nach 1840 an jener Stelle angebracht worden zu sein.⁷⁰¹ Zu Zeiten der Erbauung der Vorhalle war der Portikus von Galilei nach dieser Seite hin geöffnet geplant worden, es gab diese Wand folglich zur Entstehungszeit des Reliefzykluses noch garnicht. Dies ist u.a. auf einem Stich Piranesis, auf einem Stich von Rocco Pozzi nach einer Zeichnung Galileis mit dem Grundriss von Galilei selbst⁷⁰² und auf dem entsprechenden Detail des Nolli-Plans gut zu erkennen.

⁶⁹⁸ In diesem Zusammenhang entspricht dies auch der Ansicht und den Ergebnissen Jennifer Montagus: MONTAGU 2001, S. 19.

⁶⁹⁹ VASI/NIBBY 1818, Tomo I, S. 128. Siehe auch: MELCHIORRI 1840, S. 161.

⁷⁰⁰ HYDE MINOR 1997, Kat. Nr. 15, S. 128, Pl. 17, S. 129. Die Autorin tendiert dazu, dieses Relief als Arbeit des 19. Jahrhunderts anzusehen. Jedenfalls erst nach Braccis Oceanos für den Trevibrunnen.

⁷⁰¹ HYDE MINOR 1997, Kat. Nr. 15, S. 128.

⁷⁰² LUCIANI 2004, S. 43.

Die übrigen drei Reliefs haben dasselbe Format, können einer Phase der Ausstattung zugeordnet werden und sind anhand mehrerer Quellen sicher den genannten Künstlern zuzuordnen.⁷⁰³ In diesem Kontext ist es, abgesehen vom nachträglich hinzugefügten Relief, dasjenige Mainis (DESMAS 2012, Pl. 20b), das sich durch eine besondere Einfachheit auszeichnet: in der Mitte Johannes der Täufer, vor Palman stehend, rechts von ihm die Zuhörer auf dem Boden sitzend, links eher im Hintergrund stehend Christus und seine Apostel zur Veranschaulichung seiner Vision. Der Boden besteht aus einem felsigen Untergrund, sonst ist der Hintergrund, abgesehen von einigen den Himmel und die Wolken andeutenden waagerechten Linien, plan und ohne Motive. Obwohl im Hinblick auf die Idee der Darstellung tiefsinnig und erfinderisch, fehlt es der Arbeit an Raffinesse. Ludovisis Relief (DESMAS 2012, Pl. 20a) ist aufwendiger komponiert, verzichtet aber zu Gunsten der Klarheit auf die sonst für ihn so typischen, kleinteiligen Ornamente. Im Zentrum ist ein Tisch zu sehen, zu dessen Seiten der stumm gewordene Zacharias mit der Tafel mit dem Namen des Jungen und ihm gegenüber seine Frau mit dem Kleinkind zu sehen sind. Hinter ihr kommen mehrere neugierige Beobachter herbei. Links von Zacharias, das Bildfeld einleitend, steht eine Frau, deren Blick nach links schweift – hin zum von dieser Seite herannahenden Besucher – und deren Finger auf die Szene rechts weist. Wenn hier auch die Sinnenebene nicht so tief geht, wie bei Maini, so besticht dieses Relief doch durch eine besondere *varietas* in den Bewegungen, Blickrichtungen und Gesichtsausdrücken. Braccis Arbeit (Kat. Nr. 16, Abb. 28) ist eines seiner Besten innerhalb dieser Werkgruppe. Er nutzt hier alle Ebenen des Reliefs, von nahezu vollplastischen Figuren, wie die Frauendarstellung ganz links oder die Gestalt Johannes des Täufers in der rechten Bildhälfte, über die sie umringenden Figuren im Mittelgrund, bis hin zu den Statisten in flacher Bearbeitung (Abb. 28a, 28b). Der Hintergrund ist sorgfältig in vertikale Streifen gegliedert und vollständig mit Vorhängen, Architektur und Flora gefüllt. Als einziger in diesem Rahmen bemühte er sich, einen möglichst real wirkenden, architektonisch strukturierten Raum als Bühne für seine Szene zu konstruieren, was ihm auch gelang. Tatsächlich steigerte sich Bracci mit der Zeit – aber auch mit der Verbesserung seiner ihm gegenübergestellten Konkurrenten.

Nach langen Diskussionen über die nötigen Arbeiten an der in schlechtem konservatorischem Zustand befindlichen Fassade von S. Maria Maggiore, kamen unter Benedikt XIV. endlich die Planungen voran. In den Jahren zwischen 1743 und 1750 wurde unter der architektonischen Leitung von Ferdinando Fuga gebaut.

Unterhalb der neuen Benediktionsloggia, öffnet sich ein durch fünf Öffnungen durchbrochener, architravierter Porticus.⁷⁰⁴ Über den zwei Seitentüren, die vom Porticus aus in die Basilika führen und die Hauptpforte flankieren sowie an den entsprechenden Stellen an den Schmalseiten, wurden im Zuge dieser Neugestaltung (1743) langrechteckige Reliefs angebracht. Diese zeigen die legendäre, zum Bau der Kirche führende Geschichte der Basilika: *Die wundersame Errettung Papst Martins I. vor dem gewaltsamen Tod* von Giuseppe Lironi (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 937), *Papst Gelasius verbrennt die heretischen Bücher* von Giovanni Battista Maini (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 936), *die Synode unter Papst Hilarius I.* von Pietro Bracci (Kat. Nr. 34, Abb. 52) und *Giovanni Patrizi und seine Frau spenden Geld für die Erbauung der Kirche* von Bernardino Ludovisi (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 934). Im Vergleich sind große Unterschiede in der Gestaltung und der Raum- und Figurenauffassung zu erkennen, jedoch ist im Hinblick auf die weiter oben vorgestellten Arbeiten, hier jedes Werk technisch einwandfrei gearbeitet – und das, obwohl die Maße des Bildfeldes eine zusätzliche Schwierigkeit für eine harmonische Bildaufteilung darstellten. Auf den

⁷⁰³ AZZARELLI 1838, S. 8; MELCHIORRI 1840, S. 161; NIBBY/VASI 1818, Tomo I, S. 128, CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 122.

⁷⁰⁴ Weiterführend zur Fassade von S. Maria Maggiore besonders: Schlimme, Hermann: La facciata d'ingresso di Santa Maria Maggiore da Gregorio XIII a Ferdinando Fuga, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 34/39.1999/2002, S. 483-488 und Schlimme, Hermann: Die Fassade von Santa Maria Maggiore, in: Strunck, Christine (Hg): Rom, Rom, 2007, S. 444-447.

ersten Blick lassen sich die Reliefs in zwei Gruppen aufteilen. Die Arbeiten Lironis und Ludovisis zeichnen sich durch etwa gleichmäßig verteilte, plastisch stark hervorgehobene Figuren im Vordergrund aus, die den Bildeindruck dominieren. Bei Maini und Bracci sind die Übergänge der einzelnen Personen eher fließend und gehen etwas in der Menschenmenge unter. In diesem Fall ist Braccis Relief, wenn auch nicht überlegen, so zumindest das sorgfältigste und am aufwendigsten komponierte und ausgearbeitete der vier einander gegenüber gestellten Arbeiten.

Der interessanteste Fall ist allerdings die settecenteske Ausstattung der *Cappella della Madonna del Voto*, oder auch *Cappella Chigi*, im Dom zu Siena (Kat. Nr. 39, Abb. 56). Glücklicherweise sind uns in diesem Fall alle Terrakottabozzetti erhalten – heute im Bodemuseum Berlin – die im Vergleich zu den ausgeführten Marmorreliefs einigen Aufschluss geben (Kat. Nr. 39.1). Die um 1660 im Auftrag des Statthalters von Siena Mattias de' Medici (1613–1667) und von Fabio Chigi (1599–1667), später Papst Alexander VII. (Pontifikat ab 1655), vom sieneseer Architekten Benedetto Giovannelli Orlandi (1601–1676) entworfenen und mit Nischenfiguren von Bernini⁷⁰⁵, Raggi⁷⁰⁶ und Ferrata⁷⁰⁷ geschmückte Kapelle wurde 1754 ein letztes Mal durch die Hinzufügung von vier großen Reliefs bereichert.⁷⁰⁸ Im Rahmen dieser zwar beengten, aber reich geschmückten Kapelle fallen die doch relativ kleinformatigen Reliefs direkt über den Statuennischen kaum auf. Marmorfiguren und Reliefs sind in schmale, leicht konkav geführte Wandabschnitte an den vier Eckstücken des ein Oktogon beschreibenden Raumes eingefügt. Den Altar mit von Bernini gestalteter Kultbildeinrahmung aus vergoldeten Engeln auf lapislazuliblauem Grund flankierend, stehen zur Linken Raggis *Hl. Bernardin*, zur Rechten Ferratas *Hl. Katherina von Siena*. Darüber, wegen der relativ statischen Figurengestaltung der Skulpturen und der für die Sichtbarkeit positiven Anbringung an der schon vom Eingang der Kapelle aus zu sehenden Altarseite noch einigermaßen prominent platziert, die Reliefs von Maini und Marchionni. Schwieriger wahrzunehmen sind dagegen diejenigen von Bracci und della Valle an der gegenüberliegenden, erst vom Inneren der Kapelle aus sichtbaren Wand. Wegen der geringen Grundfläche der Kapelle und der Relieffhängung in einer Höhe von ca. vier Metern wäre es nötig, sich direkt vor, bzw. neben den Altar zu stellen, um die Reliefs einigermaßen klar sehen zu können. Ein Betrachterstandpunkt, der weder damals noch heute häufig gewählt werden konnte bzw. kann. Zudem wird der Blick sofort auf die äußerst qualitätsvollen, körperlich und scheinbar geistig bewegten Heiligen Berninis gelenkt, sodass die darüber angebrachten Reliefs, das Braccis über der *Hl. Maria Magdalena* und das della Valles über dem *Hl. Hieronymus* (beide WITTKOWER 2008, Kat. Nr. 63), erst später realisiert werden (Abb. 56). Dies wird durch die gelbe Rahmung der weißen Reliefs auf weißem Grund über den kräftig gelben Nischenrahmungen aus *Giallo Antico* und den die hochrechteckige Wandfläche rahmenden korinthischen Säulen aus *Verde Antico* noch verstärkt.

Den fertigen Marmorreliefs gingen aufwendige Präsentationsmodelle aus Terrakotta voraus. Beauftragt wurden um 1745 vier bekanntere Bildhauer aus Rom: neben den drei bekanntesten Rusconi-Schülern Pietro Bracci, Filippo della Valle und Giovanni Battista Maini zudem der Stuckateur und Bildhauer Tommaso Righi (1727–1802). Bedingt durch die Dedikation der Kapelle an die Jungfrau Maria wurden vier Szenen aus dem Marienleben ausgewählt. Die *Geburt Mariens* wurde an Righi

⁷⁰⁵ Von Gianlorenzo Berninis Hand sind der Hl. Hieronymus und die Hl. Maria Magdalena; u.a. ANGELINI 2009, Abb. 1-2, S. 74. Ausführlich zu Berninis Aufträgen für die Familie Chigi in: Angelini, Alessandro: Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena, Mailand, 1998.

⁷⁰⁶ Von Antonio Raggis Hand ist der Hl. Bernhardin, u.a. ANGELINI 2009, Abb. 3, S. 74.

⁷⁰⁷ Von Ercole Ferratas Hand ist die Hl. Katherina von Siena, u.a. ANGELINI 2009, Abb. 3, S. 74. Mehr zum Verhältnis dieser Skulptur und der Hl. Katherina des Hauptaltarreliefs in S. Caterina da Siena a Piazza Magnanoli in Rom siehe die im Entstehen begriffene Dissertationen von Shawon Kinew und Helen Böseneker: Dissertation von Shawon Kinew: *The Vision in Stone: Melchiorre Cafà in the World*, Harvard University/Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, betreut von Prof. Frank Fehrenbach (in Arbeit); Dissertation von Helen Boesenecker: *Szenische Altäre im römischen Barock*, Uni Bonn, betreut von Prof. Roland Kanz (in Arbeit).

⁷⁰⁸ ANGELINI 2009.

(SCHLEGEL 1988, Abb. 10), der *Tempelgang Mariens* (Kat. Nr. 39.1) an Bracci, die *Heimsuchung an della Valle* (SCHLEGEL 1988, Abb. 12) und der *Marietod* an Maini vergeben (SCHLEGEL 1988, Abb. 13). Die vier im Raum der italienischen Barockbozzetti des 17. und 18. Jahrhunderts in der Skulpturensammlung des Bodemuseums in Berlin präsentierten Reliefs finden hier in der direkten Gegenüberstellung einen geeigneten, interessanten und für den Stil- bzw. Künstlervergleich äußerst aufschlussreichen Ausstellungsrahmen.

Die Tonreliefs waren ehemals vergoldet und dienten wohl in erster Linie dazu, den Auftraggeber Agostino Chigi della Rovere (1710–1769) von der Qualität der Arbeiten zu überzeugen.⁷⁰⁹ Offensichtlich war dies, abgesehen vom Entwurf Righis, der des Auftrages zu Gunsten Carlo Marchionnis (SCHLEGEL 1988, Abb. 39) enthoben wurde, auch der Fall. Tatsächlich arbeitete Tommaso Righi auch eher in Stuck, was ihn spätestens bei der Umsetzung in Marmor vor ein technisches Problem gestellt hätte. Bei der prominenten Destination des Werkes direkt zur Rechten des Kultbildes und so immer gut sichtbar, konnte und wollte der Chigi-Kardinal offenbar kein Risiko eingehen. Er ist auch der einzige, der den leicht konkaven Wandverlauf nicht mit einbezieht, sondern ein völlig planes Relief entwirft.⁷¹⁰ Mit Marchionni griff man auf einen Künstler zurück, der besonders in der Konzeption und Umsetzung von Marmorreliefs schon seine Eignung gezeigt hatte. Die Reliefs wurden während der Arbeiten, bevor die Reliefs tatsächlich an Ort und Stelle angebracht waren, in der *camera dei disegni* im römischen *Palazzo Chigi* an der Piazza Colonna präsentiert.⁷¹¹ Demnach wurden sie nicht nur als vorbereitende Arbeiten, sondern als Preziosen behandelt und ausgestellt. Die Vergoldung erfolgte wohl nicht schon durch die Bildhauer,⁷¹² sondern in einem nachträglichen Arbeitsschritt durch einen entsprechenden Handwerker im Auftrag Agostino Chigis. Zweck dieser Veränderung waren besonders die Aufwertung der Kunstwerke durch das Hinzufügen des wertvollen Materials und die damit einhergehende Präsentation derselben als besondere Kunstgegenstände und, in diesem Fall vermutlich noch wichtiger, die ästhetische Vereinheitlichung der leicht verschiedenfarbigen Tonreliefs durch eine identische, monochrome Fassung.⁷¹³ Im Anschluss kamen sie in die Privatkapelle, wo sie 1900 noch der Kunsthistoriker Stanislao Frascetti (1875–1902) sehen konnte.⁷¹⁴ Nach einem kurzen Zwischenstopp im *Palazzo Chigi* in Ariccia⁷¹⁵ kamen die Reliefs in die Skulpturensammlung des Bodemuseums in Berlin.⁷¹⁶ Glücklicherweise ist der Reliefzyklus vollständig in der richtigen Reihenfolge auf Augenhöhe im Saal der Bozzetti des 17. und 18. Jahrhunderts gehängt und vermittelt auch durch die Präsentation in schlichten vergoldeten Holzrahmen eine annähernd authentische Impression der ursprünglichen Ausstellungssituation im römischen *Palazzo Chigi* an der Piazza Colonna.

Nachdem Tommaso Righi ausgeschieden und Carlo Marchionni seine Stelle eingenommen hatte, machten sich die Bildhauer an die Umsetzung in weißem Marmor.⁷¹⁷ Schon kurz nach ihrer Fertigstellung, im Jahre 1746, wurde der ganze Zyklus aus Marmor im Pantheon ausgestellt: „Per il giorno di S. Giuseppe⁷¹⁸ vengono esposti sotto il Portico del Pantheon bassorilievo che saranno inviati a

⁷⁰⁹ Nennung des Auftraggebers u.a. bei CACIORGNA 2013, S. 122.

⁷¹⁰ Ausführlicher zu Righis Relief siehe SCHLEGEL 1988, Kat. 6, S. 24-30.

⁷¹¹ SCHLEGEL 1988, S. 24-39; ANGELINI 2009, S. 78.

⁷¹² Die Vergoldung wird auch in Braccis Diario nicht erwähnt; Eintrag ins Diario unter der Nr. 24 im Jahr 1748; GRADARA 1920, S. 104.

⁷¹³ Wie zum Beispiel auch besonders wertvolle chinesische Porzellanstücke durch die Hinzufügung von silbernen oder vergoldeten Bronzerahmen oder Henkeln materiell aufgewertet wurden. Siehe z.B. die Porzellansammlung ger Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden im Schloss Favorite in Förch.

⁷¹⁴ FRASCETTI 1900, S. 285, FN 1. Angeführt schon von SCHLEGEL 1988, S. 24-39 und ANGELINI 2009, S. 78.

⁷¹⁵ Nach dem Verkauf des Palazzo Chigi an den Italienischen Staat im Jahre 1918 kamen die Reliefs in den Familienpalast in Ariccia. In den siebziger Jahren wurden sie nach Deutschland verkauft, von wo aus sie dann ins Bodemuseum in Berlin kamen.

⁷¹⁶ Righi: Inv. Nr. 19/79, Bracci: Inv. Nr. 20/79, Valle: Inv. Nr. 21/79, Maini: Inv. Nr. 22/79.

⁷¹⁷ Das Jahr ist sicher, denn abgesehen von der Erwähnung in Braccis Diario im Jahre 1748 (GRADARA 1920, Nr. 24, S. 104) nennt auch Carlo Marchionni dieses Datum in der Signatur seines Marmorreliefs.

⁷¹⁸ Besonders in Italien noch heute ein beliebter kirchlicher Feiertag, begangen am 19. März.

Siena per la Cappella Chigi nel Duomo: Nascita della Vergine di Carlo Marchionni, Präsentation al Tempio di Pietro Bracci; Visitazione di S. Elisabetta di Filippo della Valle e Transito della Vergine di G.B. Maini.”⁷¹⁹ Durch diese öffentliche Präsentation wurden die Reliefs einer breiteren Masse zugänglich gemacht. Carlo Marchionni (SCHLEGEL 1988, Abb. 39) bediente sich im Wesentlichen zweier Bildebenen: einem sehr flachen, teilweise geritzten Relief und den stärker plastisch hervortretenden Partien. Im zentralen Mittelfeld sind drei Ammen zu sehen. Eine von ihnen hält die kleine Maria, ähnlich den Madonnendarstellungen, das Kleinkind szenisch effektiv präsentierend. Rechts von der Mittelgruppe steht der in Hochrelief gearbeitete Joachim und schaut nach links, in die Richtung der Puttenköpfchen im oberen Mittelfeld, bzw. weit zurück auf die ganz links situierte Bettszene mit der erschöpften, betenden Anna, der von einer jungen Frau eine Schale gereicht wird. Letztere ist in einem im ersten Moment kaum wahrzunehmenden, aber sorgfältig ausgearbeiteten Flachrelief gearbeitet. Handwerklich ist dieses Relief vermutlich die qualitativ hochwertigste Arbeit im Ensemble. Durch seine Detailverliebtheit und das Verwenden von viel Zeit und Kraft auf Politur und die Ausarbeitung kleinster Bildteile sticht seine Arbeit heraus. Unverwechselbar durch eine markante Gesichts- und Profilbildung mit langen leicht knobbligen Nasen, großen Augen und breitem Kinn aber dennoch weich und mild im Ausdruck. Vielleicht hielt Marchionni ein solches Übertrumpfen der Kollegen für angebracht, weil er als einziger erst nachträglich für diesen Zyklus eingesetzt wurde und er so seine Wahl rechtfertigen konnte. Auch seine Signatur fällt außergewöhnlich umfangreich aus und zieht sich über die gesamte Breite des Reliefs.⁷²⁰ Mit dem Terrakottamodell Righis hat Marchionnis Arbeit wenig Übereinstimmungen und die wenigen feststellbaren, formalen und ikonografischen Gemeinsamkeiten können durch das identische Bildthema erklärt werden.

Filippo della Valle setzte sein zuvor abgeseignetes Modell motivisch absolut identisch in Marmor um (SCHLEGEL 1988, Abb. 43). Sogar die Pflanzen und Gräser am Boden werden ohne die kleinste Abweichung übernommen. Der Hintergrund ist oberhalb der Erde großflächig durch horizontale, eng gefasste, parallele Linien strukturiert. Diese beiden Beobachtungen können möglicherweise darauf hindeuten, dass er die Marmorversion an einen Mitarbeiter seiner Werkstatt abgab. Augenscheinlich hat der Bildhauer in diesem Material größere Probleme mit der unter den Stoffen verborgenen Körperlichkeit, wohingegen eine Belebung des Inkarnats und eine Ausdruckssteigerung in der Mimik festzustellen sind.

Mainis Marmorausführung (SCHLEGEL 1988, Abb. 44) ist, obwohl noch immer stark emotional aufgeladen, bezüglich des Ausdrucks schwächer, als das teilweise unvollständig belassene Tonmodell.⁷²¹ Am auffälligsten ist die Haltungs- und Mimikveränderung vom Tonmodell zum Marmorrelief im Gesicht der Maria. In der Marmorumsetzung ist der Kopf weniger zurückgelegt, der Mund kaum geöffnet, die Augen nicht zum Himmel, sondern nach schräg oben ins Leere gerichtet. In der Gesamtheit ist die Perspektive etwas verändert. Alle Gesichter sind dem Betrachter weniger stark zugewandt, was besonders bei der knienden Frauenfigur links unten einen großen Unterschied macht. Ohne es mit dem vorangegangenen Modell zu vergleichen, schreibt Angelini dennoch sehr angetan: „(...) il vero capolavoro della serie dei rilievi è rappresentato della *Morte della Vergine* di Maini, fresca e commovente, lontana da ogni forma di omaggio alla tradizione figurativa più aulica.“⁷²²

Innerhalb der ausgeführten Reliefs ist besonders die Ähnlichkeit von Braccis (Kat. Nr. 39) und Mainis Grundkomposition auffällig. In beiden Fällen knien am linken und rechten unteren Bildrand stark

⁷¹⁹ Diario Ordinario di Chracas, 23.03.1748, Nr. 4785 (o.S.); Bericht auch von Pecci: PECCI 2000, S. 156.

⁷²⁰ In großen lateinischen Majuskeln mit Serifen versehen ist da zu lesen: „CAROLVS MARCHIONNI ARC[HIT]ECTVS ROMANV[S] FACIEBAT ROME ANNO MDCCXLVIII“; siehe z.B. PETRUCCI 2001, S. 44.

⁷²¹ Vor allem fehlen die Oberkörper der beiden am weitesten links stehenden Apostel und die Hand des rechts danebenstehenden Mannes; alles in flachem Relief gearbeitet.

⁷²² ANGELINI 2009, S. 79.

plastisch hervortretende Figuren – rechts eine Frau mit Schleier, links ein Mann – welche das zentrale Bildfeld rahmen und damit hervorheben. Eine Art Horizont entstand im Fall Braccis durch die über dem Haupt Mariens und der Hand Joachims verlaufenden Säulenbasis im Hintergrund, deren Verlauf auf der rechten Seite durch die Oberkante des Altars hinten weitergeführt wird. Bei Maini gibt es eine solche Linie auch, allerdings weniger architektonisch angelegt als eher organisch – durch die Oberkante von Marias Kopfkissen, einem Strahl ihres Strahlenkranzes und rechts durch die drei oberen Köpfe der Wachenden. Wenn auch auf andere Weise gelöst, entschieden sich beide für eine horizontale Teilung des Bildfeldes im Verhältnis 1:2. Weiter finden sich bei beiden, gemäß den Regeln des goldenen Schnittes, auch vertikale Einteilungen auf beiden Seiten. Bei Bracci werden diese links durch die linke Außenkante der Säule im Hintergrund und die Figur der knienden Anna, rechts durch die im Hintergrund stehende männliche Figur und den im Kniefall befindlichen Jüngling im Vordergrund gebildet. Bei Maini geschieht dasselbe links durch die Fackel oben, unten durch die kniende weibliche Figur, rechts durch den Vorhang oben und die kniende männliche Figur im Vordergrund. Eine weitere Parallele entstand zwischen Braccis diagonal gebogenen Stand des Priesters und den einen ähnlichen Bogen beschreibenden Apostel beim Marientod. Entgegengesetzt entstand links davon eine kleinere, diagonal verlaufende Linie durch die Figur der Maria bei Bracci und die plastisch hervortretenden, schräg aber gerade verlaufenden Stoffalten der Bettdecke Mariens. Nimmt man nur die gebogenen, großen Diagonalen und den Linien direkt um die kniende Frauenfigur links unten, beschreiben sie eine große Spirale, die das ganze Bildfeld in Anspruch nimmt. Durch eine solche Art von Raumeinteilung erreichten die Künstler eine Belebung der Bilddynamik, ohne durcheinander oder nervös zu wirken. Marchionnis Hauptkomposition ist ruhiger, da nur einfach im goldenen Schnitt konstruiert, das Bildfeld ansonsten flächenfüllend neben den Figuren mit Stoffen, Putti, Wolken und Vasen angefüllt ist. Die klarste, aber auch am wenigsten spannende Konstruktion ist die aus nur einer von links unten nach rechts oben verlaufenden, diagonalen Linie bestehende Komposition bei Filippo della Valle.

III.4.2 ZUSAMMENARBEIT IM RAHMEN VON GRABMALSPROJEKTEN

Die Grabmale, besonders aber die ausgeführten Kardinals- und Papstgrabmäler von, und in Kollaboration mit, Pietro Bracci sind in dessen Œuvre wohl die am häufigsten betrachtete und am besten untersuchte Werkgruppe. Gerade aber wegen dieser Ausgangssituation ist es sinnvoll diese Werkgruppe herauszunehmen, um eine genauere Betrachtung von einzelnen typischen Merkmalen, in diesem Fall der Zusammenarbeit Braccis mit anderen Künstlern, hieran exemplarisch herauszuarbeiten, ohne sich der Vernachlässigung fundamentaler Recherchen schuldig zu machen. Im Komplex der Grabmäler bilden die Kardinalsmonumente die größte zusammenhängende Gruppe. Diese können wiederum in zwei Kategorien unterteilt werden: die von Bracci selbst entworfenen und ausgeführten Grabmale und die Monumente, die in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Entwerfern entstanden. Davon gibt es je zwei Monumente. Die tonangebenden Architekten in letzterem Fall sind Filippo Barigioni und Paolo Posi, zwei Künstler, die in Braccis Leben und Schaffen häufiger auftauchen. In einem Zeitstrahl kann man die Abfolge der Grabmale besser sehen. Das erste und das letzte sind von Bracci ganz ausgeführt, für die anderen beiden hat Bracci die Skulpturen nach dem Entwurf eines übergeordneten Architekten gearbeitet. Im Überblick ist zu sehen, dass Bracci alleine eher kleinere Kardinalsgrabmäler entworfen und umgesetzt hat, während diejenigen mit Barigioni und Posi monumentaler angelegt sind.

III.4.2.1 Zusammenarbeit und Arbeitsteilung innerhalb der Papstgrabmäler

Nach seinem im Jahre 1727 entstandenen Grabmal für Kardinal Fabrizio Paolucci (Kat. Nr. 5, Abb. 7), war das zweite dieser Gattung, für das Bracci engagiert wurde, ein Papstgrabmal. Im Auftrag für das Grabmonument Benedikts XIII. Orsini fungierte er nun aber nicht mehr als Entwerfer, sondern führte zwei der drei Marmorskulpturen aus (Kat. Nr. 17 und 18, Abb. 29). Als Architekt wurde Carlo Marchionni ausgewählt. Mit ihm wurde Bracci am selben Tag im Jahre 1740 in die Gemeinschaft der *Accademia di San Luca* aufgenommen, sechs Jahre nach der Errichtung des Grabmals für den Orsini-Papst. Der Architekt und der Bildhauer kannten sich jedoch schon zuvor über Marchionnis Meister Filippo Barigioni, mit dem Bracci bei diversen Projekten zusammengearbeitet hatte.⁷²³

Trotz der vom Orsini-Papst verursachten, äußerst präkeren finanziellen Situation,⁷²⁴ stimmte sein davon betroffener Nachfolger Clemens XII. der Errichtung eines repräsentativen Grabmonuments für den verstorbenen Pontifex zu. Wenn Benedikt XIII. Auch nicht der geschickteste Finanzier, Politiker und Oberhaupt des Vatikans war, so fiel er stets positiv durch seine tiefe Religiosität und seine sittsame Lebensführung auf. Sogar das Seligsprechungsverfahren wurde mittlerweile schon eingeleitet. Es ist passend, dass dieser Papst nicht im Petersdom, sondern in S. Maria sopra Minerva, der Ordenskirche der Domenikaner, deren Habit er selbst trug, in der ihm nahestehenden Kapelle beigesetzt wurde, die dem heiligen Ordensgründer geweiht war. Aufgrund seiner Beliebtheit bei den Klerikern während seines Pontifikats und vermutlich auch wegen seiner Abstammung aus einer der wichtigsten Adelsfamilien Roms fanden sich schnell Geldgeber für dieses Grabmalsprojekt.⁷²⁵ Finanziell beteiligt waren vor allem die Kardinäle Alessandro Albani (1682–1751), Angelo Maria Querini (1680–1755), Niccolò Maria Lercari (1675–1757), Francesco Antonio Fini (1669–1743) und Domenico Orsini, *Duca d’Aragona* (1719–1789).⁷²⁶ Jeder dieser Stifter übernahm einen bestimmten Teil des Grabmals, für die je ein Künstler speziell ausgewählt wurde. Bracci wurde, wie schon anfangs erwähnt, für die Ausführung von zwei der drei Marmorstatuen in Auftrag genommen. Die dritte Skulptur wurde von Bartolomeo Pincellotti ausgeführt. Lange wurde auf der offiziellen Homepage der Basilica behauptet, die rechte der beiden Tugenden, die *Puritas*, sei von Pietro Bracci, diejenige auf der anderen, der linken Seite, die *Religio* darstellend, sei dagegen von Pincellotti.⁷²⁷

Dieser Irrtum hat seine Wurzeln in der frühesten Berichterstattung. Venuti schreibt in seiner Romguide 1766 über die Skulpturen des Grabmals: „quella del Papa, e una delle laterali, furono scolpite da Pietro Bracci Romano, e la sinistra da Bartolommeo Pincellotti.“⁷²⁸ Es ist wegen der Auslassung von Bildthemen schwer zu sagen, ob der Autor rechts und links verwechselt oder ob dieser meint, die Tugend links des Papstes, nicht vom Betrachter aus gesehen links, sei von Pincellotti. Genauso verfährt Giuseppe Melchiorri in seinem Führer von 1840,⁷²⁹ vermutlich unter dem Eindruck des früheren Berichterstatters. Raffaele Spinelli schrieb 1928: „Quell’espressiva immagine di Benedetto è opera dello scultore Pietro Bracci, a cui si deve pure la statua della Purità; la figura della Religione, invece, spetta a Bartolomeo Pincellotti.“⁷³⁰ Hier ist die Sache noch einmal etwas komplizierter, denn es ist nicht sicher, ob der Autor die Künstler oder aber die Deutung der beiden Tugenden vertauschte. Woher diese Verwechslungen auch kommen mochten, abgesehen von den stilistischen Unterschieden ist besonders

⁷²³ PETRUCCI 2001, S. 37.

⁷²⁴ GIUNTELLA 1971, S. 5.

⁷²⁵ Stammbaum mit Stichen vom Grabmal Benedikts XIII. in: LITTA Orsini 1846-1848.

⁷²⁶ ACR, Fondo Orsini, Serie I, b. 4I, fasc. 20; Transkription in: AGRESTI 2010, S. 66-68.

⁷²⁷ Die betreffende Website ist unter <http://www.basilicaminerva.it/visita/visita.htm> zu finden, bzw. bis dato zu finden gewesen.

⁷²⁸ VENUTI 1766, S. 275.

⁷²⁹ MELCHIORRI 1840, S. 286.

⁷³⁰ SPINELLI 1928, S. 83.

an einem Merkmal auch ohne die gesicherte Quellenlage klar die Urheberschaft zu erkennen: an der Einbindung in die Gesamtkomposition (Kat. Nr. 17 und 18, Abb. 29). Wenige Bildhauer seiner Zeit schafften es, ihre Skulpturen so überzeugend und wirkungsvoll mit der Grabmalsarchitektur in Einklang zu bringen und die Gesamtkomposition so stimmig wie möglich zu arrangieren. Betrachtet man eine große Gesamtaufnahme des Ensembles – am besten in schwarz-weiß, um die Kompositions- und Konturlinien besser sehen zu können – so fällt schnell auf, dass sich die rechts außenstehende *Humilitas* (Abb. 29, 34) nicht so recht einfügt.⁷³¹ In diesem Fall haben wir das große Glück, den Vertrag noch zu besitzen, weshalb wir sehr gut über die Entstehungsumstände informiert sind.⁷³²

Gerade in diesem Fall ist es interessant, den Grad der Arbeitsverteilung zu analysieren. Wie schon in einem früheren Textabschnitt angeführt, war Carlo Marchionni nicht nur Architekt sondern ein fast ebenso talentierter Bildhauer. Ist man sich dieser Tatsache gewahr, so verwundert nicht, dass er selbst, neben dem Gesamtentwurf des Monuments auch das Spiegelrelief für den ins Grabmal integrierten Sarkophag und die über dem Monument angebrachten Putti mit dem Wappen schuf. Für besagtes Relief haben sich sowohl ein gezeichneter Vorentwurf,⁷³³ als auch ein patiniertes Stuckrelief in Privatbesitz erhalten.⁷³⁴ Die Vorzeichnung ist noch sehr skizzenhaft mit Graphit gearbeitet und koloriert. Die Szene ist in der Hauptsache schon erfasst, die Komposition ist jedoch noch nicht geklärt und das Motiv noch spiegelverkehrt angeordnet. Form und Maße sind schon eingetragen, wurden jedoch später ebenfalls noch verändert. Das Stuckrelief ist dagegen ein ausgereiftes Präsentationsmodell, bei dem die meisten Details schon so angebracht sind, wie sie auch im ausgeführten Monument eingesetzt wurden. Zudem wurde es in einem vergoldeten Rahmen präsentiert, was ein weiteres Zeichen für ein Modell der letzten Phase ist und das für den Verbleib beim Auftraggeber vorgesehen war.⁷³⁵ Das Relief wurde im Versteigerungskatalog des Orsini-Besitzes im Jahr 1896 als Arbeit Pietro Braccis deklariert,⁷³⁶ was wegen der Signatur links unten: „C Mar Archs Roma fe Anno 1737“ kaum logisch zu erklären ist.

Das Grabmal Benedikts XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) ist innerhalb Braccis Laufbahn als Bildhauer das größte Monument, für das Bracci sowohl als planender Entwerfer, als auch als ausführender Architekt tätig war. Die frühere Planungsphase für das Grabmal wich von dieser späteren Autonomie Braccis ab. Die erste Zeichnung, die wir mit einem Grabmal für Benedikt XIV. in Verbindung bringen können, stammt nämlich nicht von Bracci, sondern vom mit ihm gut befreundeten Architekten Paolo Posi und zeigt noch eine ganz andere Aufstellungssituation (Kat. Nr. 67.2). Das Grabmal sollte nicht im Petersdom, sondern in Santa Maria sopra Minerva, direkt an der Innenseite der Hauptfassade über dem Mittelportal installiert werden. Der Entwurf, der sich heute in einer Privatsammlung befindet, zeigt einen segnenden Papst, auf seinem Thron über einem Sarkophag sitzend und in volles Ornat gehüllt. Die Papststatue sitzt vor einem Fenster oder wahrscheinlicher, vor einem mit Ausblick bemalten Hintergrund. Beigefügt sind ihm eine *Religio* und die durch einen Mann dargestellte *Dispregio del mondo*.⁷³⁷ Doch sowohl Anbringungsort, als auch der architektonische Oberbefehl wurden nach und nach verworfen.

Nach S. Maria Maggiore muss eine Stelle in Sankt Peter in Betracht gekommen sein, die sehr viel schmaler war, als die tatsächlich umgesetzte Variante. Eine Vorzeichnung für diese zweite, mögliche Aufstellungssituation befindet sich heute ebenfalls in einer Privatsammlung (Kat. Nr. 67.3). Bei

⁷³¹ Zur Einbettung der Skulptur in die bestehende bzw. in die sie umgebende architektonische Struktur siehe Kap. IV.5.

⁷³² ACR, Fondo Orsini, Serie I, b. 4I, f. 20 ff; Transkription in AGRESTI 2010, App. I, S. 66-68.

⁷³³ Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, Inv. Nr. 7830.

⁷³⁴ Privatbesitz, Stuck, patiniert, mit Signatur.

⁷³⁵ Siehe z.B. auch die Terrakottareliefs für die Cappella Chigi im Dom zu Siena: Kap. III.4.1.

⁷³⁶ GALLERIA SANGIORGI 1896, S. 59.

⁷³⁷ Mehr zur Ikonografie siehe Kap. IV.7.3.

genauerer Analyse durch Elisabeth Kieven stellte sich heraus, dass es sich um eine Kooperation zwischen Bracci und Posi handelte,⁷³⁸ bei der Paolo Posi die Architektur und Pietro Bracci dementsprechend die Figuren gezeichnet hatte. Ein Arbeiten auf engstem Raum, das man hier wortwörtlich als „Hand in Hand“ bezeichnen kann. Dargestellt ist der stehende Papst mit Segensgestus, begleitet von einer geflügelten Personifikation. Auf dem unter ihm befindlichen Sarkophag sitzen eine zu ihm aufblickende *Storia*, die gerade seine Taten in ein Buch einträgt und ein Putto mit einem für Ruhm stehenden Lorbeerkranz. Die Inschrift auf dem Sarkophag ist eine andere, als beim ausgeführten Monument. Posis Entwürfe bzw. die mit diesem zusammen angefertigten Blätter gehören noch zur Zeit unter Portocarrero, während die Entwürfe alleine von Bracci erst im Zuge der Orsini-Colonna-Planungen entstanden. Im Hintergrund der Papstfigur ist klar eine Himmelsstruktur mit Wolken zu erkennen, wie dies schon am Grabmal für Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25 und 26, Abb. 4I–4Ib) umgesetzt wurde. Da sowohl Bracci als auch Posi das besagte Monument gut kannten und die architektonische Situation auf der Zeichnung der Wandfläche diesem gegenüber entspricht, ist die Planung einer ähnlichen Umsetzung im Verfahren des Mosaiks zu vermuten.⁷³⁹

Doch auch diese Aufstellungssituation wurde mitsamt der Künstlerkooperative Posi/Bracci verworfen – zu Gunsten einer Wettbewerbsausschreibung, aus der Bracci als Sieger hervorging. Das in diesem Kontext präsentierte Modell befindet sich heute im Besitz der *Galleria delle belle arti* in Bologna (Kat. Nr. 67.I). Von der Seite bzw. von hinten ist dieses Modell mit einer Apsis versehen, wodurch nicht nur die Nische vervollständigt wird, sondern das ganze Modell wie die plastische Umsetzung einer kleinen Kapelle wirkt. Sehr auffällig ist der Bearbeitungsgrad der Figuren. Während die Papstfigur und die der *Sapientia sacra* sehr sorgfältig ausgearbeitet sind und sich diese Bemühungen auch auf die Rückseite ausdehnten, bleibt die Figur der *Disinteresse* fast gänzlich roh. Zwei große, kaum bearbeitete Wachsstreifen verlaufen quer über ihren Rücken. Die Hinterseite der Figuren ist in keinem Fall ohne Spiegel sichtbar, weil die Figuren in der Nische plaziert wurden – fest auf Holzplinten, bzw. Sockeln befestigt, die Apsis hinten mit einem großen Scharnier an der unteren Platte befestigt. Dass Bracci besonders die zwei eben genannten Figuren auch hinten zu einem gewissen Grad ausarbeitete, hatte somit keinen repräsentativen Grund, sondern entsprang seinem eigenen Interesse an der formalen Lösung speziell in der Komposition dieser beiden Figuren. Sogar das Ornament an der Stola des Papstes wird am Rücken nicht unterbrochen. Fantoni berichtete in einem Brief an seinen Vater vom 10. Januar 1767, er habe ein Stück der Pluviale des Papstes bearbeiten dürfen: „Io dico, ho principiato a lavorare (...) un pezzo di piuviatile della statua di Lambertini, chiovè Benedetto XIV.“⁷⁴⁰ Bracci bezog folglich seine Schüler in seine großen Aufträge mit ein.⁷⁴¹

Das scheinbar fehlende Interesse an der Figur der *Disinteresse*, aber vielleicht auch die angeschlagene Gesundheit des Meisters,⁷⁴² schlug sich im Folgenden in der Abgabe der Ausarbeitung dieser Figur an einen anderen Bildhauer nieder.⁷⁴³ Gaspare Sibilla (1723–1782) schuf eine Personifikation, die durch ihre dynamisch bewegte Haltung, die einer dem Hochbarock verhafteten Schraubbewegung folgt und fällt somit aus dem Rahmen des Monuments, denn Braccis Figuren sind zwar voller Stärke, doch ebenso ruhig und besonnen in ihrer Haltung. Mit Sibilla arbeitete Bracci immer wieder, zumindest peripher, in gleichen Kontexten zusammen. So fertigte jeder von ihnen z.B. eine bzw. zwei Büsten aus weißem Marmor für den Lesesaal der *Bibliotheca Angelica*, damals noch Teil der Konventsbibliothek der

⁷³⁸ KIEVEN Papstgrabmäler 2006, S. 452, Abb. 14, S. 451.

⁷³⁹ Zur Arbeitsverteilung am Grabmal Maria Clementina Sobieska siehe Kap. III.4.2.4.

⁷⁴⁰ PETROCCHI/PEDROCCHI/FANTONI 1977, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767, S. 154

⁷⁴¹ Zu den Informationen, die wir über Braccis Schüler besitzen, siehe Kap. II.6.

⁷⁴² PEROCCHI/PEDROCCHI/FANTONI 1977, Brief an den Vater, Rom, 31.05.1768, S. 173.

⁷⁴³ Zu Leben und Werk siehe besonders: GUERRIERI BORSOI 2002.

Augustiner. (Kat. Nr. 68, Abb. 78).⁷⁴⁴ Eine Partizipation Sibillas am Katafalk für Johann V. (Kat. Nr. 50, Abb. 65), für den Braccis Werkstatt die Stuckfiguren angefertigt, bleibt bisher reine Spekulation.⁷⁴⁵

III.4.2.2 Zusammenarbeit und Arbeitsteilung innerhalb der Kardinalsgrabmäler

Kardinal Innico Caracciolo, aus dem Geschlecht der *Principi di Martina*, mit Stammsitz in Martina Franca in Apulien,⁷⁴⁶ war neunzehn Jahre lang – von 1697 bis 1716 – Bischof der Kathedrale in Aversa,⁷⁴⁷ einer Stadt etwa 15 km nördlich von Neapel.⁷⁴⁸ Als er 1730 verstarb, musste für seine *Memoria* Sorge getragen werden. Die Entscheidung über den Ort der Bestattung fiel nicht auf Rom, sondern auf eben jene Kirche in Aversa, welcher der Kardinal so lange verbunden gewesen war.

Spätestens 1736 wurde der Architekt Filippo Barigioni mit dem Entwurf und der Ausführung des Grabmals für den Kardinal beauftragt. Dieses sollte in der Sakramentskapelle installiert werden, direkt neben dem hochbarocken, nach Entwürfen Vanvitellis gearbeiteten Altar.⁷⁴⁹ Neben seinem Schüler Paolo Posi engagierte Barigioni Pietro Paolo Cristofari für das Mikromosaik mit dem Porträtbildnis des Kardinals und Pietro Bracci für die Ausführung der Skulpturen (Kat. Nr. 22/23, Abb. 36) – eine für den 36jährigen Bildhauer segensreiche und einen Teil seiner Zukunft bestimmende Konstellation. Pietro Bracci selbst notierte die Fertigung der *Fama* sowie des Modells für den von Argentino Angelo Spinali gegossenen Bronzelöwen für das Jahr 1736,⁷⁵⁰ was für den Zeitpunkt der Auftragsvergabe einen *terminus ante quem* darstellt. Nur ein Jahr für die Planung des Grabmals und die Ausführung einer überlebensgroßen Marmorskulptur und „il modellone del Leone giacente accanto detta figura“⁷⁵¹ ist sehr knapp bemessen und ist eher unwahrscheinlich.⁷⁵² Sicher ist hingegen die in der Inschrift genannte Vollendung und endgültige Installation des Grabmals im Jahre 1738⁷⁵³ sowie Chracas' Bezeugung der Fertigstellung in seinem *Diario ordinario* vom 26. Juli 1728.⁷⁵⁴

Im Jahr 1716, ein Jahr nach seiner Kreierung durch Innozenz XI.,⁷⁵⁵ setzte Kardinal Innico Caracciolo ein Dokument auf, in dem er die Auszahlung von 1.000 Dukaten an Kardinal Felice Rosa Pepe anordnete, damit dieser vor Ort die Ausgestaltung der Sakramentskapelle in der Kathedrale von Aversa überwachen und bezahlen konnte.⁷⁵⁶ In seinem Testament verfügte er über eine Beisetzung in genau dieser Kapelle.⁷⁵⁷ 20 Jahre später folgte sein Neffe Martino Innico Caracciolo, *Duca di Martina*, seinem

⁷⁴⁴ GUERRIERI BORSOI 2002, S. 155.

⁷⁴⁵ GUERRIERI BORSOI 2002, S. 153. Diese Meinung wird von der Verfasserin nicht geteilt.

⁷⁴⁶ Heute noch befindet sich das Familienarchiv der Caracciolo De Sangro zusammen mit der Biblioteca Comunale im Palazzo Ducale in Martina Franca.

⁷⁴⁷ SANTESE 1983, S. 131.

⁷⁴⁸ Diese Angabe entspricht annähernd der Luftlinie. Mit dem ICE ist Aversa von Neapel aus in 20 min zu erreichen, mit dem Auto muss eine Strecke von ca. 24 km zurückgelegt werden. Auch im 18. Jahrhundert war diese Strecke gut an einem Tag zu Pferde oder im Wagen erreichbar.

⁷⁴⁹ FIENGO/GUERRIERO 2002, S. 107.

⁷⁵⁰ Braccis Diario, Nr. 16, 1736, GRADARA 1920, S. 101.

⁷⁵¹ Braccis Diario, Nr. 16, 1736, GRADARA 1920, S. 101.

⁷⁵² Die Daten in Braccis Diario geben normalerweise das Jahr der Vollendung an, ohne auf den Beginn der Arbeiten einzugehen, wie z.B. im Fall der Ehrenstatue für Clemens XII. im Kapitol (Kat. Nr. 15). Immer gesetzt dem Falle, dass es sich bei der Eintragung nicht um einen Schreibfehler handelt, wie das im Fall des Grabmals für Benedikt XIV. Lambertini im Petersdom, für welches das Jahr 1769 angegeben ist, obwohl das Schriftstück in das Jahr 1765 datiert ist: Braccis Diario, Nr. 35, 1769, GRADARA 1920, S. 108. DOMARUS weist auf diesen Fehler hin: DOMARUS 1915, S. 3.

⁷⁵³ "EIVS. POLLINCTVM. CORPVS. MARTINVS. / INNICVS. SVAE. IN. PATRVVM. MAGNVM / EIVSQ. SPONSAM. ECCLESIAM. PIETATIS. / CAVSSA. REDVXIT. ET. POSITO. A. SE. / MONVMENTO. CONDIDIT. AN. / CI, I, CCXXXVIII."

⁷⁵⁴ Diario ordinario di Chracas, 26.07.1738, Nr. 3274, S. 9.

⁷⁵⁵ GRIMALDI 2011, S. 112.

⁷⁵⁶ BCMF, Arch. Caracciolo De Sangro, Dokumenti 1700-1750.

⁷⁵⁷ Kopie in der Biblioteca Vallicelliana, Rom Testament vom 3.05.1684, *Scripturae spectantes ad varios S. R. E. cardinales (...)* I, 17, f.

Wunsch und gab das Grabmal in Auftrag. Obwohl sich der Kardinal in seinem letzten Willen ein schlichtes Grabmal gewünscht hatte, wie Sagliocco schreibt: „Aveva il nostro Cardinale ordinato anche nel suo Testamento, che altra memoria non vi fosse apposta nel suo sepolcro, che una semplice lapida con queste parole: OSSA INNICI CARDINALIS CARACCIOLI”,⁷⁵⁸ wurde daraus ein äußerst prunkvolles und teures Projekt.

Im Rahmen dieses Auftrages führte Barigioni Paolo Posi, dem der alternde Meister viel der Verantwortung bei der Realisierung des Caracciolo-Monuments vertrauensvoll übertrug, in die Kunstszene in Campanien ein.⁷⁵⁹ Daraus resultierten vermutlich sowohl der Auftrag für die Neugestaltung der Apsis im Dom zu Neapel (Kat. Nr. 27, Abb. 43), als auch das Grabmal für Giuseppe Renato Imperiali in der Kirche S. Agostino in Rom (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46).⁷⁶⁰ Leider sind für das Grabmal für Kardinal Caracciolo keine Vorzeichnungen oder Bozzetti erhalten, sodass der Grad von Braccis Eigenständigkeit in der Skulpturenkonzeption nicht eindeutig geklärt werden kann.⁷⁶¹ Da Barigioni aber im Gegensatz zu Carlo Marchionni ausschließlich Architekt war, wird er dem Bildhauer eine gewisse Eigenständigkeit zugestanden haben, die auch durch die typische Formensprache Braccis, vor allem bei der Frauenfigur, belegt wird. Der breit angelegte und doch nicht der Leichtigkeit entbehrende Körper der geflügelten Personifikation mit ihrem rund gebogenen Arm und den fast gummiartig gebogenen Fingern ist eindeutig auf die Imagination Braccis zurückzuführen.

Im Jahre 1741 wurde Paolo Posi damit beauftragt, im rechten Querarm von S. Agostino auf dem Marsfeld ein Pendant zum im Seicento entstandenen Grabmal Lorenzo Imperialis von Domenico Guidi (1674; Abb. 51) zu schaffen. Das Monument (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46) gliedert sich im Wesentlichen in zwei horizontale Ebenen. Das eigentliche Monument erhebt sich über einer Zone mit zwei doppelten Holztüren, die zur Sakristei der Kirche führen. Zwischen diesen Türen ist die porphyrene Inschriftentafel angebracht, oben gerahmt von zwei geflügelten Totenköpfen aus weißem Marmor, im unteren Teil von Eichenranken aus vergoldeter Bronze. Die Inschrift ist eingetieft, gold auf rotem Stein, eingerahmt von vergoldeten Eichelblättern, davon eines mit der Signatur Paolo Posis. Die *Fama* trägt ein ovales Bildnis des Kardinals. Von weitem scheint es ein Gemälde zu sein, doch bei genauere Betrachtung lässt sich erkennen, dass es sich um ein Mikro-Mosaik handelt. Das Bild setzt sich aus winzigen Mosaik tessellae zusammen, die eine fast ebene Fläche mit fein changierenden Farbverläufen bildet. Es wurde, nach den verlässlichen, wenn auch aus späteren Guiden entnommenen Angaben, nach einem Entwurf von Ludovico Stern⁷⁶² von Pietro Paolo Cristofari kurz vor seinem Tod ausgeführt.⁷⁶³ Die fruchtbare Künstlerkonstellation Posi – Bracci – Cristofari wiederholte sich demnach schon einige Jahre nach den Arbeiten am Caracciolo-Grabmal (Kat. Nr. 22 und 23, Abb. 36) auch in Rom.

Dass das Grabmal schon während der Entstehungszeit eine hohe Wertschätzung genoss, zeigt eine Passage aus dem *Diario ordinario di Chracas* vom 28. August 1745, in dem von einem Besuch Papst Benedikts XIII. in der Kirche die Rede ist, bei welchem er das Monument besichtigte und den Architekten Paolo Posi dazu befragte.⁷⁶⁴ Elisabeth Kieven und John Pinto bemerkten schon die starke formale Ähnlichkeit des Monuments mit vorher entstandenen Grabmalen Braccis, wie dem des Kardinals Paolucci in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5, Abb. 7) und dem der Maria Clementina

216-233.

⁷⁵⁸ SAGLIOCCO 1738, Introduzione, (o.S).

⁷⁵⁹ Posis Anwesenheit und Wirken innerhalb dieses Projekts ist sicher für das Jahr 1738 belegt: PEZONE 2004, S. 71/72.

⁷⁶⁰ Der Auftraggeber des Imperialigrabmals stammt zwar aus Apulien, doch der Testamentsvollstrecker war der neapolitanische Kardinal Spinelli, der auch schon die Assunta in Neapel in Auftrag gegeben hatte. Für weitere Aufträge Paolo Posis und seine Präsenz vor allem in Aversa siehe PEZONE 2004, S. 71/72.

⁷⁶¹ Auch diese werden, wenn sie denn noch irgendwo existieren, nicht im Archivio Caracciolo De Sangro in Martina Franca aufbewahrt.

⁷⁶² MELCHIORRI 1840, S. 178.

⁷⁶³ VENUTI 1766, S. 197.

⁷⁶⁴ *Diario ordinario di Chracas*, 28.08.1745, Nr. 4383, S. 22.

Sobieska im Petersdom (Kat. Nr. 25 und 26, Abb. 40), was sie als Anhaltspunkt für eine Zusammenarbeit von Posi und Bracci auf Augenhöhe und zu ähnlich großen Anteilen auslegen: „Posi’s design is deeply indebted to earlier sepulchral monuments fashioned by Bracci, notably the Paolucci and Sobieska memorials, and suggests that this was a case of collaboration between equals.”⁷⁶⁵ Tatsächlich ist die Frage danach, welchen Anteil Pietro Bracci an der Planung des Grabmals wirklich hatte, nicht geklärt und lässt sich auch bisher nicht sicher bestimmen.

Eine zweite Zeichnung aus der Hand Paolo Posis, die eine Variante des Imperiali-Grabmals zeigt und wohl eine Vorzeichnung zu demselben vorstellt (Kat. Nr. 29–32.I), ist bei näherer Analyse ebenso interessant und wichtig für die Arbeitsverteilung.⁷⁶⁶ Diese Zeichnung stellt, wie es für Paolo Posi typisch ist, die Monumentarchitektur exakt den Verhältnissen vor Ort entsprechend dar. Die Zeichenweise der Personifikation entspricht stilistisch – mit der nervösen, immer wieder abgesetzten Strichführung, dem spitzen Kinn und den zu Schlitzeln gezogenen Augen – denjenigen in einer Zeichnung für ein Grabmal Benedikts XIV. an der Innenfassade der Kirche S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 67.2). Die architektonischen Grundlinien des Monuments sind auf diesem Blatt schon geklärt, genaue Details schon angelegt. Im Gegensatz dazu werden die darauf drapierten Figuren noch einmal völlig verändert. Vieles spricht dafür, dass Posis gezeichnete Personifikationen eher Anregungen bzw. Platzhalter sind und die letztlich ausgeführten Skulpturen weitgehend von Pietro Bracci selbst entworfen und im vorgegebenen Rahmen arrangiert wurden. Dass diese beiden Künstler durchaus so arbeiteten, zeigt sich an einem frühen gemeinsamen Entwurf für das Grabmal Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67.3). Elisabeth Kieven, die wie keine andere die Zeichenstile der Künstler der Mitte des Settecento, vor allem auch den Braccis, anhand zahlreicher Zeichnungen studierte, geht bei dieser Zeichnung von zwei Händen aus.⁷⁶⁷ Offensichtlich stammt die Grundzeichnung mit der architektonischen Bühne von Posi, wohingegen Bracci daraufhin die skulpturalen Elemente einpasste. Daraus lässt sich schließen, dass er diese nicht nur zeichnete, sondern sie zum großen Teil komponierte und entwarf. Diese Entwurfs- und Arbeitsweise kann man so wohl auch für das hier behandelte Imperiali-Monument annehmen. Diese Feststellung zeigt, dass Bracci nicht nur ausführender Handwerker, sondern zu einem großen Teil auch Entwerfer war.

III.4.2.3 Never change a winning team!

In Braccis Karriere zeigen sich immer wieder Muster, die wiederkehren und ganz typisch für seine Werke und seine Arbeitsweise sind. Eines dieser Elemente sind die Künstlerkollegen, mit denen er immer wieder, gerade an den prestigeträchtigen Aufträgen, arbeitete. Bei den eben angeführten Beispielen kristallisiert sich eine Kerngruppe heraus, bei welcher ein Gelingen des Projekts scheinbar unumgänglich war: Filippo Barigioni und bzw. oder Paolo Posi als Architekten, Pietro Bracci als im Rahmen ihrer Pläne frei arbeitender Bildhauer, Francesco Giradoni als Bronzegießer für kleinere und größere Metallarbeiten und Pietro Paolo Cristofari, der nach Vorlagen der Malereien Ludovico Sterns feinste Mikromosaik für die Grabmalporträts oder -hintergründe anfertigte.

Der römische Architekt Filippo Barigioni (1680–1753), Schüler von Mattia de’ Rossi (1637–1695), ist unter anderem für die Neugestaltung des Innenraums der Kirche S. Marco an der Piazza Venezia

⁷⁶⁵ KIEVEN/PINTO 2001, S. 19.

⁷⁶⁶ Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt. Eine weitere Untersuchung des Blattes und entsprechende Provenienzforschung ist von der Verfasserin in Zusammenarbeit mit Alexandra Ida Maria Mütel (Bibliotheca Hertziana/Uni Bonn), der ich den Hinweis auf die Zeichnung verdanke, in Arbeit. Eine entsprechende Publikation wird vorbereitet.

⁷⁶⁷ KIEVEN Serialität 2007, S. 367-373.

bekannt.⁷⁶⁸ Die Ausstattung besticht besonders durch seine mutige und intensive Farbwahl. Das speziellste Element sind die den hellen Pfeilern vorgelagerten Säulen aus rotem Marmor. Barigioni arbeitete vermutlich im Kontext der von ihm geleiteten Arbeiten in der *Cappella S. Francesco da Paola* in S. Andrea delle Fratte zwischen 1726 und 1736 (Kat. Nr. 20) das erste Mal mit Pietro Bracci zusammen. Für diese sehr in die Höhe gezogene Kapelle war ein ausgeglichener Plan vonnöten – eine Aufgabe, die Barigioni mit Bravour meisterte. Braccis Anteil daran war ein Relief, das als Pendant zu einem anderen, von Maini geschaffenen,⁷⁶⁹ das Fenster im oberen Bereich der Kapelle flankierte (Kat. Nr. 20). Während dieser Aufgabe, oder direkt danach, wurde Barigioni für den Entwurf und die Installation des Grabmals für Kardinal Innico Caracciolo in der Kathedrale von Aversa nahe Neapel beauftragt.⁷⁷⁰ Für diese Aufgabe zog Barigioni seinen Schüler Paolo Posi als Hilfe hinzu. Für die Ausarbeitung der auf dem Sarkophag sitzenden *Fama* und für das Modell für den daneben liegenden, emblematisch zu verstehenden Löwen wurde Pietro Bracci engagiert (Kat. Nr. 22/23, Abb. 36). Auch bei diesem Projekt zeigte Barigioni wieder seine Vorliebe für kräftige Farben und Farbkontraste, die jeden Teil der Struktur so gut wie möglich betonten. Im Jahre 1739 arbeiten die beiden nochmals zusammen. In diesem Jahr entstand das Grabmal für Maria Clementina Sobieska (1702–1735).

Filippo Barigioni übergab das Szepter schon zu Lebzeiten an seinen Schüler Paolo Posi (1708–1776) und führte ihn in die Kreise der Auftraggeber ein. Paolo Posi wurde in Siena geboren, wo er auch aufwuchs und seine Ausbildung erhielt.⁷⁷¹ In seinen Grabmalsentwürfen übernahm er die starke Farbigkeit seines Meisters, obwohl etwas heller werdend, und die am Grabmal Maria Clementina Sobieskas (Kat. Nr. 25/26, Abb. 40) eingeführte porphyrene Pyramide im Hintergrund. Die Serie der Projekte, die Posi und Bracci zusammen ausführten, begann, soweit bisher bekannt, mit dem Grabmal für Kardinal Innico Caracciolo in Aversa (1736–38; Kat. Nr. 22/23, Abb. 36). Der Auftraggeber dieses Monuments, Martino Innico Caracciolo, engagierte Posi noch häufiger für seine Projekte, was ihm einen gewissen Ruhm in der heutigen Region Kampanien verlieh.⁷⁷² Ihr nächstes großes gemeinsames Projekt war die Errichtung des Grabmals für Giuseppe Renato Imperiali in der Kirche S. Agostino in Rom (1741–45; Kat. Nr. 29–32, Abb. 46). Im Vergleich des ausgeführten Monuments mit Zeichnungen Posis (Kat. Nr. 29–32.1 und 29–32.2) kann eine große Autonomie Braccis, die Konzeption der Statuen betreffend, festgestellt werden. Zwischen den beiden Künstlern herrschte damals dementsprechend großes Vertrauen in die künstlerischen Fähigkeiten des anderen. Aus späterer Zeit ist uns nur noch ein gemeinsam entworfenes und gezeichnetes Projekt bekannt, bei welchem die Architektur von Posi, die Figuren aber von Bracci gezeichnet wurden (Kat. Nr. 67.3).⁷⁷³ Eine engere Zusammenarbeit als das gemeinsame Entwerfen auf einem Blatt kann man sich kaum vorstellen. Zwischen den beiden bestand schon früh eine enge Künstlerfreundschaft, die auch ein Grund für die ein Leben lang anhaltende, immer wiederkehrende und äußerst fruchtbare Zusammenarbeit war. Ihre Verbindung reichte bis in sehr private Bereiche ihres Lebens hinein, denn Paolo Posi übernahm zweimal die Patenschaft von Braccis Kindern – einmal bei der Firmung des erstgeborenen Sohnes Camillo Benedetto Alessio 1735, dessen Taufpate der Kupferstecher Rocco Pozzi war, der unter anderem das Grabmal für Innico Caracciolo in Aversa gestochen hatte (Kat. Nr. 22/23.1, Abb. 37) und bei der Taufe der Tochter Anna Francesca Caterina Eufemia im Jahr 1739.⁷⁷⁴

⁷⁶⁸ BATTAGLINI DI STASIO 1964.

⁷⁶⁹ Siehe z.B. MONTAGU 2000, S. 260/261.

⁷⁷⁰ PETRUCCI 2012, Kat. Nr. B2, S. 107; PEZONE 2004, S. 71–73, Fig. 28; PEZONE 2008, S. 272, Abb. 154, S. 73; SAGLIOCCO 1738, o.S., Stich ganz hinten im Buch; SANTESE 1983, S. 131–33, Abb. 3, S.133.

⁷⁷¹ Zu Biografie und Werk Paolo Posis siehe besonders PASQUALI 1989.

⁷⁷² PEZONE 2008, S. 272.

⁷⁷³ Das Blatt befindet sich heute in einer Privatsammlung. Publiziert wurde es zum ersten Mal in: KIEVEN Papstgrabmäler 2006.

⁷⁷⁴ GRADARA 1920, App. § 5, S. 112/113.

An den meisten dieser Monumente, die Bracci zusammen mit Barigioni und Posi zusammen gefertigt hatte, war ein fähiger Bronzegießer mit besonderen Fähigkeiten in der Oberflächenbehandlung vonnöten. Diesen fand man in Person des Römers Francesco Giardoni (1692–1757). Er wurde in der Werkstatt des Silberschmieds Giacomo Pozzi in der Kunst des selbstständigen Anfertigen kleinerer Metallobjekte, im Gussverfahren für Silberschmiedearbeiten eines „tecnico-fondatore“ und in Bronzegussverfahren für von Bildhauern entworfenen Skulpturen „di ogni dimensionme e qualità“, ausgebildet.⁷⁷⁵ Im Zeitraum zwischen 1739 und 1756 hatte er die Stellung des *fonditore della Reverenda Camera Apostolica* inne, was ihm regelmäßig Aufträge und ein monatliches Festgehalt von 10 Scudi sicherte.⁷⁷⁶ Abgesehen vom Caracciolo-Monument in Aversa (Kat. Nr. 22 und 23, Abb. 36), für das man einen Gießer vor Ort engagiert hatte,⁷⁷⁷ war Giardoni an allen bisher genannten Grabmalen beteiligt. Mit Pietro Bracci arbeitete er auch für den Guss der ehemals im Kapitol aufgestellten Ehrenstatue Clemens XII. (Kat. Nr. 21) und im Rahmen der Arbeiten am Baldachin für S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 40/41, Abb. 58–58b), wo er für die Anfertigung der Metallkleider der Marmorengel und die Ausführung der Attribute zuständig war, zusammen.⁷⁷⁸ Im Gegensatz zu Mainis Statue, die er zuvor für die *Cappella Corsini* in der Lateransbasilika gegossen hatte (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 840), war die Statue auf dem Kapitol offensichtlich rundplastisch ausgeformt worden, denn ihre Aufstellung war nicht in einer Nische, sondern nur gegen die flache Wand gestellt.⁷⁷⁹ Der Vertrag für die Fertigstellung der von Bracci entworfenen Statue hatte den Schwerpunkt auf der Absicherung einer gewissen Qualität, die das fertige Produkt unbedingt erreichen musste. Darin ist z.B. festgehalten: „Francesco Giardoni si obbliga di fare detta opera a sue spese e fattura cioè formatura di gesso al modello originale esistente in della Sala al Campidoglio, et anche quando volesse lo Scultore, che ha fatto il modello mutare qualche cosa, a maggiore perfezione dell’opera si obbliga fare nuovo forma secondo sarà di bisogno, acciò l’opera più perfetta che così e non altrimenti (...).“⁷⁸⁰ Die Zusammenarbeit der bisher genannten Künstler hatte seinen Ursprung, beginnend mit den Arbeiten am Sobieska-Monument, in Giardonis Stellung als *Fonditore Camerale*.

Eine Besonderheit an den Grabmalen für Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25, Abb. 41) und Giuseppe Renato Imperiali (Kat. Nr. 29, Abb. 47) sind die in feinstem Mikromosaik gearbeiteten Porträts der Verstorbenen. Der ausführende Künstler dieser Arbeiten war der aus Rom stammende Pietro Paolo Cristofari (1685–1743). Cristofari wird in den Rechnungsbüchern der *Fabbrica di San Pietro* selten als *musaicista*, sondern meist als *pittore di mosaico* bezeichnet⁷⁸¹ – eine Erweiterung seiner Berufsbezeichnung, die die Vergleichbarkeit seiner Arbeiten mit Ölgemälden oder Fresken ausdrückte und damit aufwertete. Man könnte in der Sprache der Paragone-Literatur sagen: *ut pictura musivum*, denn mit seiner Methode des Mikromosaiks, bei der er winzige Tessellae verwendete, um der Malerei so nahe wie möglich zu kommen, trat er mit dieser Kunst ganz offensiv in den Wettstreit. Auch das Übertrumpfen der zugrunde liegenden Malerei wird z.B. in der Darstellung des Himmels im Hintergrund des Sobieska-Monuments durch das Schimmern der glänzenden Oberfläche und dem Changieren der Farben und der Lichtreflexe durch die Farbflächenzusammensetzung aus Mosaiksteinchen und ihren dazugehörigen Ecken und Kanten, ist hier ein großes Thema. Seit 1727 stand er dem *studio* der Mosaizisten von Sankt Peter vor und genoss so hohes Ansehen.⁷⁸²

⁷⁷⁵ PASTINA 1987, S. 73.

⁷⁷⁶ PASTINA 1987, S. 73/74.

⁷⁷⁷ Braccis Diario, Nr. 16, 1736, GRADARA 1920, S. 101.

⁷⁷⁸ PASTINA 1987, S. 76, Abb. S. 77 und S. 79–81.

⁷⁷⁹ Im Vertrag für den Guss der Statue Clemens XII. für die Korsini-Kapelle liest man zu diesem Punkt folgende Anmerkung: „La Statua (...) non isolata, cioè consistente nella sola facciata d’avanti senza la parte di dietro (...)“. Zitiert nach PASTINA 1987, S. 74, Originalquelle: ASV, SR, Iura diversa, 6.09.1753, Nr. 493.

⁷⁸⁰ Zitiert nach PASTINA 1987, S. 74, FN 13, Originalquelle: ACR, CC, Cred. 6, tomo CXVIII, f. 184.

⁷⁸¹ AFP, Arm. 27, D. 412, 31.12. 1741, f. 564/565.

⁷⁸² Zu Biografie und Werk Pietro Paolo Cristofaris siehe besonders BRANCHETTI BUONCORE 1985.

Die Vorlagen für entsprechende Porträts kamen von dafür ausgewählten und engagierten Malern, die einen konkreten Arbeitskarton für die Arbeiten in Mosaik herstellten. Der Maler, der im Rahmen des Caracciolo-, des Sobieska- und des Imperiali-Grabmals für die Vorlagen der Porträts, aber auch der Himmelsdarstellung für das Monument Maria Clementina Sobieskas verantwortlich war, war ein in Rom geborener Maler mit bayerischen Wurzeln: Ludovico Stern (1709–1777).⁷⁸³ Mit Bracci selbst hatte er zudem zu einem späteren Zeitpunkt zusammen an der Deckengestaltung der *Sala delle quattro parti del mondo* im *Palazzo Borghese* gearbeitet.⁷⁸⁴

Eine ähnlich kontinuierliche Zusammenarbeit so vieler verschiedener Künstler in verschiedenen Kontexten ist selten bekannt und lässt auf eine gute Zusammenarbeit und ein gutes Arbeitsklima schließen. In diesem Fall eine Konstellation, die einige der wichtigsten Arbeiten der Bildhauerei des römisch geprägten 18. Jahrhunderts hervorgebracht hatte.

III.4.2.4 „tutto con ogni perfezione e gusto.“⁷⁸⁵ – Das Sobieska-Monument im Detail

Bis heute wurden im Petersdom nur drei weltliche Herrscherinnen beigesetzt. Die erste, welcher diese Ehre zu Teil wurde war keine geringere als Mathilde von Tuszien, die zweite war Cristina von Schweden. Darauf folgte die Bestattung einer historisch weniger schillernden, angesichts ihrer Lebensgeschichte eher tragischen Persönlichkeit: Maria Clementina Sobieska, Enkelin des polnischen Königs Jan Sobieski III. – bekannt geworden durch seine Verdienste in den Kriegen vor Wien gegen die Osmanen. Nachdem schon der Katafalk für die Exequien von keinem geringeren als Luigi Vanvitelli stammte und sehr für seine Schönheit und Qualität gelobt wurde,⁷⁸⁶ war es eine Ehre das ständige Grabmal entwerfen und errichten zu dürfen. Im Gegensatz zum Entwerfer des Monuments, Filippo Barigioni, war die Ausführung der Marmorskulpturen an demselben die erste Beschäftigung für Bracci in dieser Kirche (Kat. Nr. 25 und 26, Abb. 40), und trug damit nicht unwesentlich zum weiteren, erfolgreichen Werdegang des Künstlers bei. Braccis Biograf Mattia Azzarelli schrieb circa ein Jahrhundert nach dem Beginn des Grabmals treffend darüber: „Il nome del Bracci non si leggeva ancora al Vaticano, teatro de’ sommi artisti. Nell’anno 1735 ai 21 giugno la morte di Maria Clementina Soboiescki regina di Inghilterra, e vedova di Giacomo III, glie ne porse bella occasione.“⁷⁸⁷ Der Auftrag kam in diesem Falle direkt von der vom Papst autorisierten *Fabbrica di San Pietro*, die dafür 18.000 Scudi aufwandte,⁷⁸⁸ um neben der Verwendung kostbarer Materialien wie Porphyr, Alabaster und Bronze auch Künstler ersten Ranges zu engagieren.

Das oben zitierte *Diario ordinario di Chracas* nennt in seinem Bericht über die offizielle Enthüllung und Einweihung des Grabmals im Jahre 1742 die für den Entwurf und die grundlegende künstlerische Ausführung wichtigsten Namen und deren Verantwortlichkeiten. Doch zur Ausführung eines Monuments dieser Dimension gehörten darüber hinaus weitere wichtige Schritte, von der Materialbeschaffung, über den Transport des Marmors, bis hin zu den erforderlichen Steinmetz- und sonstigen Hilfsarbeiten vor Ort. Der besonders ausführlichen Dokumentation der *Reverenda Fabbrica di San Pietro* und der guten Konservierung und Zugänglichkeit der betreffenden Dokumente im *Archivio della Fabbrica di San Pietro* ist es zu verdanken, dass die verschiedensten Arbeitsschritte bei der Ausführung des Grabmals für die Exilkönigin Maria Clementina Sobieska bis in kleinste Details

⁷⁸³ PETRUCCI 2012, Kat. Nr. B2-B4, S. 107-109.

⁷⁸⁴ MARIGNOLI 2012.

⁷⁸⁵ Diario Ordinario di Chracas, 15.12. 1742, Nr. 3960 (o.S.).

⁷⁸⁶ Luigi Vanvitelli war damals Architekt von S. Pietro in Vaticano. Dazu z.B. Diario ordinario di Chracas, 30.01.1745, Nr. 4293, S. 2-15.

⁷⁸⁷ AZZARELLI 1838, S. 8.

⁷⁸⁸ NIBBY/VASI 1818, Tomo II, S. 447.

nachvollzogen werden und im Rahmen dieser Arbeit das erste Mal publiziert werden können. Als Quellen dafür dienen heute vor allem die *Liste Mestrua e Giustificazio*, das *Giornale* der betreffenden Jahre, sprich der Jahre 1736 und 1739–43 und das jeweilige *Registro degli Ordini della Rev. Fabbrica di S. Pietro diretti alli Signori Quarantotti Depositarii*.

Die Dokumentation beginnt mit dem Schreiben der offiziellen Erlaubnis für die Errichtung des Monuments von Clemens XII. Corsini und Annibale Albani – „Archipresbytero S[ancti] Petri“, Kardinal von S. Clemente und Präfekt der *Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro* – im Dezember 1736: „In Cong[regatio]ni generali Rev[eren]da Fab[ri]ca S[ancti] Petri habita die Mensis Xbris 1736 / Sanctissimus et Illustrissimus Clemens XII animoreputans singolaria merita, preclaranque virtutes, quibus Clementia Subieschi Angeli etc. Regina dum vixit, (...) marmorum monumentum ad perennem tante Heroidis memoriam in Basilica Vaticana costruendum decrevit.“⁷⁸⁹ Kardinal Annibale Albani,⁷⁹⁰ ist in den das Sobieska-Grabmal betreffenden Jahren derjenige, der im Namen von, und als Vertretung für, den amtierenden Papst Clemens XII. und dann für Benedikt XIV. die notwendigen Zahlungen bewilligte, die dann von den Gebrüdern Giulio Cesare und Ludovico Quarantotti – eingestellt als *Depositarii della Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro*, selbst auch Kreditverleiher und Textilhändler⁷⁹¹ – ausbezahlt und dokumentiert wurden.

Nach der konkreten Planungsphase, aber noch bevor die tatsächlichen Arbeiten in Marmor beginnen konnten, musste erst einmal ein organisatorischer Schritt getan werden. Platz war schon im 18. Jahrhundert im Zentrum von Rom rar, weshalb immer wieder Zweckgemeinschaften zur Nutzung einer gemeinsamen Werkstatt geschlossen wurden, bzw. das vorübergehende, projektbezogene Beherbergen eines befreundeten oder verwandten Künstlers immer zur Regel wurde.⁷⁹² Der Verdienst der Bildhauer war oft zu niedrig und nicht zu vergleichen mit den Einnahmen von Malern desselben Ranges.⁷⁹³ Pietro Bracci war in der glücklichen Lage, eine eigene *bottega* zu besitzen, die er, soweit bisher bekannt, auch nicht mit anderen Künstlern teilen musste, die nicht direkt mit seiner eigenen Werkstatt zu tun hatten. Dennoch nagt an allem der Zahn der Zeit und es mussten im Juli 1739 einige Reparaturen am Dach vorgenommen werden – und die Bauhütte von Sankt Peter kam für die anfallenden Kosten auf.⁷⁹⁴

Daraufhin konnten die Arbeiten beginnen, die erst die Grundlage für eine bildhauerische Aktivität erlaubten: die Materialbeschaffung und der Transport desselben zum Ort der Weiterverarbeitung – in die *bottega* Braccis. Der Transport des „primo sasso grosso da Ripa grande allo studio dell S[igno]re Bracci scultore“,⁷⁹⁵ das heißt vom Tieberhafen mit dem Namen *Ripa grande*, im heutigen Trastevere gelegen, zu Braccis Werkstatt „et alzato, e posto sopra li posti, che deve servire per il deposito della Regina d'Ighilterra“ fand am 31. Juli 1739 statt.⁷⁹⁶ Für den von Nicola Zaballa bewerkstelligten Materialtransport über eine Distanz von ca. 1,5 km via *Ponte Sant'Angelo*, weil die heute praktischen Brücken *Ponte Cavour* und *Ponte Umberto I* damals noch nicht existierten, wurden diesem I Scudo und 23 Baiocchi angewiesen.⁷⁹⁷ Kurz darauf wurde in dieser Liste der Ausgaben, ebenfalls für das Grabmonument der Königin bestimmt, eine Zahlung von nicht weniger als 840 Scudi an einen gewissen

⁷⁸⁹ AFP, Arm. 17, E, f. 124r.

⁷⁹⁰ Zur Patronage Annibale Albanis im Fall Bracci siehe Kap. II.5.6.

⁷⁹¹ Schulz-Falster, Susanne: Eighteenth Century International Business Connections: Textile Trade – Quarantotto Family in Rome. A Fine Collection of Fourteen Autograph Letters with fabric samples [Rare Books of the European Enlightenment Economics, Trade & Commerce, Arts & Manufacturing Social Sciences, History of Ideas, Book History], o.J., Onlineresource: <http://www.schulz-falster.com/books/book62.pdf>, Stand vom 04.09.2014.

⁷⁹² DESMAS 2012, S. 14–16.

⁷⁹³ DESMAS 2012, S. 16–18.

⁷⁹⁴ AFP, Arm. 43, D, 80, fasc. 35.

⁷⁹⁵ AFP, Arm. 43, D, 80, Giustificazioni della Lista Spedita, Juli 1739.

⁷⁹⁶ AFP, Arm. 43, D, 80, 31.07.1739, Nr. 126.

⁷⁹⁷ AFP, Arm. 43, D, 80, Giustificazioni della Lista Spedita, Juli 1739.

Francesco Cerroti notiert.⁷⁹⁸ Erst in der entsprechenden Konkordanz erhält der Suchende eine Erklärung über den genauen Verbleib der Summe: „al S[igno]re Francesco Cerroti scudi ottocentoquaranta moneta quali sono per saldo c[om]e inicero pagamento d'un suo conto di due pezzi de marmi statuarii per prezzo cosi stabiliti d'accordo e consegnati al detto Pietro Bracci scultore per il deposito della imagina della Regina d'Inghilterra derigersi nella Basilica Vaticana.“⁷⁹⁹ Francesco Cerrotis Name taucht schon in den Zahlungsanweisungen zwischen 1732 bis 1737 im Kontext der Arbeiten in der *Cappella Corsini* in der Lateransbasilika auf, wo er insgesamt eine Summe von 63.000 Scudi für sämtliche Steinmetzarbeiten erhielt.⁸⁰⁰ Wie alle in dieser Zeit getätigten Ausgaben wurde auch diese Zahlung von Kardinal Annibale Albani genehmigt, „à tenere dell'ordine dell' Em[inentissi]mo S[ignore] Card[ina]le S. Clemente Prefetto“,⁸⁰¹ und von den Gebrüdern Quarantotti ausgezahlt. Im Gegensatz zu anderen Aufträgen wurde Bracci das Material gestellt, bis in die Werkstatt gebracht, und dies nach seinen genauen Angaben und Wünschen. Tatsächlich führt Bracci in der Auflistung der für das Grabmal angefallenen Kosten keinerlei Ausgaben für Marmor oder anderen Stein, sondern lediglich für Werkzeug, für die Fertigung des Modells, Arbeitsstunden und für die Politur des Marmors auf.⁸⁰² Sowohl der Ausdruck „marmi statuarii“, als auch der relativ hoch angesetzte Preis der Blöcke, lässt auf eine gute Qualität des Marmors schließen, was allerdings auch beim Betrachten des Originals offensichtlich wird. Maße fehlen leider in diesen Angaben, aber es wird sich um die Blöcke für die Personifikation und eventuell für den das Medaillon tragenden Putto gehandelt haben.

Neben den Figuren aus weißem Marmor, sprich, neben der Statue der *Amor divino* und den drei Putti, war Braccis Werkstatt ebenfalls für die Anfertigung des alles verbindenden und an beiden Seiten der integrierten Tür herunterfallenden Tuches aus Alabaster zuständig. In den durchgesehenen Archivalien ist zumindest der von dem für Bracci arbeitenden Steinschneider Bastiano Melone organisierte Weg des Materials vom Pantheon, bzw. von einem Ort oder einer Werkstatt in der Nähe der vor dem Pantheon liegenden Piazza della Rotonda, in die Werkstatt Braccis nachzuvollziehen.⁸⁰³ Eben jener Handwerker hatte schon im Jahre 1722 die Inschrift für das Grabmal Clemens XI. in der *Cappella del Coro* im Petersdom gefertigt.⁸⁰⁴ Er war demnach vielfältig einsetzbar. Für seine das Grabmal Maria Clementina Sobieska betreffenden Dienste im Jahre 1740, genauer bezeichnet mit „n[umer]o 5 viaggi fatti (...) in portare sette pezzi d'alabastro bianco dalla Rotonda, e portati allo Studio del Pietro Bracci scultore“, bezog Bastiano Melone eine Summe von zwei Scudi.⁸⁰⁵ Ein Jahr später wird eine Weitere Zahlung von „scudi 3:30 per diversi altri viaggi fatti con la sua carretta in portare allo studio del S[igno]re Bracci“ aufgeführt.⁸⁰⁶ Dass dieser Arbeiter als „Segatore di Pietro, e Carrettiere“ bezeichnet wird, offenbart seine enge, über diese spezielle Aufgabe hinaus bestehende Beziehung zu Bracci und seiner Werkstatt: Offensichtlich arbeiteten sie häufiger zusammen. Wie aus der Aufzeichnung hervorgeht, waren fünf Karrenfahrten notwendig, um sieben große Alabasterblocks zu transportieren. Zudem kann daran abgelesen werden, dass das besagte steinerne Stofftuch aus mindestens sieben verschiedenen Teilen zusammengesetzt wurde. Dieses Zusammensetzen war, zumindest in mechanisch-handwerklicher Hinsicht, immer unter den wachsamen Augen Braccis und Barigionis, die Aufgabe von gelernten Maurermeistern und ihren Gehilfen. In diesem Fall wurde ein gewisser Nicola Giobbe, der *Capo Maestro Muratore*, für diese Arbeiten herangezogen und entlohnt.⁸⁰⁷

⁷⁹⁸ AFP, Arm. 43, D, 80, Juli 1739.

⁷⁹⁹ AFP, Arm. 27, E, 426, Nr. 15, 3.07.1739.

⁸⁰⁰ NAPOLEONE 2001, S. 14.

⁸⁰¹ AFP, Arm. 27, E, 426, 18.01.1940, f. 39.

⁸⁰² Braccis Diario, Nr. 17, 1739: GRADARA 1920, S. 102.

⁸⁰³ AFP, Arm. 43, D (o.S.).

⁸⁰⁴ AFP, Arm. 27, C, 400, 19.03.1721, f. 184v und 28.03.1722, f. 77, 80v, 121r+v, 184v.

⁸⁰⁵ AFP, Arm. 43, D, 81.

⁸⁰⁶ AFP, Arm. 43, D, 82.

⁸⁰⁷ Die aufgeführte Zahlung beläuft sich auf 123:30 Lire: AFP, Arm. 43, D, 84.

Am 31. Dezember 1741 und am 25. September 1742 wurde ein gewisser „Giuseppe Bigeri Scarpellino“ für anfallende Steinmetzarbeiten am beinahe vollendeten Grabmal für Maria Clementina Sobieska bezahlt, wobei sich die erste Anordnung auf 500, die zweite auf 200 Scudi belief.⁸⁰⁸ Keine geringe Summe, die einen größeren Arbeitsumfang nahelegt. Unter anderem ist dies ein Indiz dafür, dass Bracci und seine Werkstatt nicht auch die Architekturelemente bzw. die plastisch weniger anspruchsvollen Partien des Monuments be- bzw. verarbeiten mussten. Um eine optimale Passform zu erreichen, mussten sich Bildhauer und Steinmetze allerdings mehrfach absprechen und bei der letztendlichen Anbringung der Skulpturen, der Architekturelemente, der Inkrustationen, etc. eng zusammenarbeiten. Die schweren Holztüren aus *Noce Venato*, schließlich, und alle rund um das Grabmal angefallenen Arbeiten, Verbindungselemente, Gerüste und Hilfsmittel aus Holz, stammen vom Holzschnitzer Francesco Radice, dem *Capo Maestro Falegname*, der für seine gesamten erbrachten Dienste mit 143 Scudi entlohnt wurde.⁸⁰⁹ Handwerker wie besagte Steinmetze, Maurer, Schreiner und Hilfsarbeiter wurden hauptsächlich zum Ende des Planungs- und Schaffensprozesses hin wichtig, wenn es um die konkrete Anbringung der kunstvoll gearbeiteten Skulpturen und deren Einbettung in das Gesamtensemble ging. So bekamen diese auch gegen Ende des Jahres 1742 noch Zahlungen angewiesen, nachdem Bracci, Cristofari und auch Giardoni schon aus den Rechnungsbüchern gestrichen waren.

Ein interessantes Element an diesem Ensemble ist unter anderem auch das Porträt Maria Clementina Sobieskas, das hier, wie auch schon in einigen anderen ähnlichen Kontexten, von dem Hauptmosaizisten der Bauhütte von S. Pietro,⁸¹⁰ von Pietro Paolo Cristofori angefertigt wurde. Das Porträt wurde nicht nur nach dem Vorbild eines offiziellen, noch zu Lebzeiten der Exilkönigin entstandenen Gemäldes von Ludovico Stern, sondern tatsächlich auf der Grundlage einer von diesem Maler persönlich gestalteten Vorlage als Karton ausgeführt, was aus einer weiteren Kostenangabe hervorgeht: „scudi 40 a Ludovico Stern pittore per intiero p[rez]zo d’aver fatto il ritratto rappresentante la gloriosa me[moria] della regina sop[radett]a per pondersi à mosaico.“⁸¹¹ Wegen den ständig aufgeführten Zahlungen an den Mosaizisten, oft ohne Angabe für den konkreten Arbeitskontext, kann eine Gesamtsumme für die geleistete Arbeit nur unter Vorbehalt angegeben werden. Die im Rahmen dieses Grabmals geleisteten Zahlungen beliefen sich, soweit nachweisbar, auf mindestens 450 Scudi.⁸¹² Dass Cristofari nicht alle, auch indirekt mit dem Porträt zusammenhängenden Arbeiten ohne Hilfe ausführte, zeigt ein weiterer Eintrag in das *Giornale der Reverenda Fabbrica di San Pietro* aus dem Jahr 1741 an einen gewissen, nicht weiter identifizierten Filippo Valeri: „Scudi 225:77 à Filippo Valeri in somma comp[utist]a per sei manuali che servono li pittori di mosaico che lavorano à mettere à mosaico il ritratto di detta gloriosa mem[ori]a.“⁸¹³ Zuerst wird an dieser Stelle nicht von einem „pittore di mosaico“, sondern in Plural von „pittori“ gesprochen. Dies meint folglich Cristofari und seine persönlichen Werkstattmitarbeiter. Diesen wurden, offensichtlich unter der Oberaufsicht von Filippo Valeri, sechs Männer für Hilfsarbeiten – wie etwa das Schneiden der winzig kleinen Tesselae für das von unten fast wie ein Gemälde wirkende Mikromosaik oder das letztendliche Anbringen des Mosaiks im dafür vorbereiteten Medaillon vor Ort – zuständig waren. Neben dem schnell ins Auge stechenden Porträt handelt es sich allerdings auch bei einem weiteren Teil des Grabmals um ein Mosaik: beim Hintergrund für die Porphyrypyramide. Dargestellt ist

⁸⁰⁸ AFP, Arm. 27, E, 426, 25.09.1742, f. 88.

⁸⁰⁹ Bezahlt wurde diese Summe in zwei Etappen: erst 43 Scudi, dann die restlichen 100 Scudi. AFP, Arm. 27, E, 426, 25.09.1742.

⁸¹⁰ In den Jahren zwischen 1739 und 1742 arbeitete Cristofari nicht nur an den Mosaiken für das Grabmal Maria Clementina Sobieskas, sondern auch an verschiedenen anderen Projekten, wie z.B. den an den Kuppelmosaiken der Taufkapelle beschäftigt: AFP, Arm. 43, D, 80, 7.02.1739, fasc. 8. und an einem Porträt Benedikts XIV. im Jahre 1742: AFP, Arm. 27, E, 431, f. 19v.

⁸¹¹ AFP, Arm. 27, D, 412, 14.08.1740, f. 556.

⁸¹² Angaben im Registro degli Ordini della Rev. Fabbrica di S. Pietro diretti alli Signori Quarantotti Depositarii, AFP, Arm. 27, E, 426: 150 Scudi am 18 Januar 1740, 50 Scudi am 22.06.1741 und 200 Scudi am 9.01.1742. Angaben im Giornale, AFP, Arm. 27, D, 412: 150 Scudi am 31.12. 1740, 100 Scudi am 17.05.1741, 50 Scudi am 9.09.1741: 100 Scudi am 22.03.1742 und weitere 50 Scudi am 9.08.1742.

⁸¹³ AFP, Arm. 27, D, 412, 31.12. 1741, f. 564/565.

ein klarer blauer Himmel mit weißen Wolken, die dem Monument eine gewisse Leichtigkeit verleihen und wie ein Fenster mit Ausblick wirkt. Bei einem weiteren Blick in die Dokumente des *Archivio della Fabbrica di San Pietro* stellt sich dieser kaum als Mosaik wahrnehmbare Himmel als Entwurf eben jenes Malers heraus, der auch schon für die Vorlage des Porträts verantwortlich war: „Ludovico Stern per haver dipinto sopra la tela ad oglio il campo d’aria con le nuvole per ponerlo à mosaico dietro la piramide del deposito.“⁸¹⁴ Eine etwas ausführlichere, von Filippo Barigioni selbst verfasste Beschreibung der in diesem Kontext erbrachten Arbeitsleitung von Ludovico Stern vom 19. März 1742 findet sich in einem anderen Volumen der *Liste Mestruè*: „Il Sig[nor]e Ludovico Stern Pittore ha dipinto à olio sopra la tela imprimita il cartone per il mosaichisti, nel quale è dipinto il campo d’aria, con nuvole, che v’è fatto in mosaico dietro la piramide nel deposito della gloriosa mem[oria] della Regina d’Inghilterra nella Basilica di Vaticana per serv[izi]o della R[everen]da Fabrica lunga detto cartone palmi 8 incirca (...); et inoltre ha dipinto à guazzo nel modello di stucco nello studio del Sig[no]re Bracci scultore il medesimo campo d’aria (...), et à contrattamento di medesima sottoscritta architetto di detto opera, che in tutto stimo detti lavori per la sua sola fattura scudi otto moneta.“⁸¹⁵ Der Maler hatte folglich den Auftrag, den Karton mit Ölfarben auf einer entsprechenden Tafel für die Mosaizisten vorzubereiten, auf dem dann die Tesselae in der für sie bestimmten Position angebracht wurden. So konnte erst der unvergleichliche, illusionistische Effekt der Bilder entstehen.

In dieser Beschreibung erfahren wir zudem mehr über die von Bracci getroffenen Vorbereitungen im Vorfeld der Arbeiten in Stein. Offensichtlich hatte er ein getreues Stuckmodell, ein *modellone*,⁸¹⁶ des Grabmals ausgearbeitet, das einem Maßstab 1:1 entsprach und zur Prüfung der Wirkung an dem für es bestimmten Ort angebracht wurde. Dass ein entsprechendes, sogar koloriertes Modell auch in diesem Kontext existiert hatte, war bisher nicht bekannt.

Neben den in Braccis Werkstatt hergestellten skulpturalen Elementen aus Marmor und Alabster, war für die Vervollständigung der Bauplastik und zu deren materieller Aufwertung, der Guss der ins Monument integrierten Bronzeteile notwendig. Dazu gehörten etwa der aus Rosen geflochtene Kranz über der Tür, die Krone und das Szepter als Attribute der darüber angebrachten Putti, die Fransen am Saum des Tuches, der Lorbeerkranz auf dem Rahmen des Porträtmedaillons, die Flamme in der Hand der *Amor divino* und einige Zierborten in der sie umgebenden Architektur. Diese Arbeiten wurden dem gefragtesten Bronzegießer der Mitte des 18. Jahrhunderts überantwortet: Francesco Giardoni. Ganz am Ende der Arbeiten am Grabmal, erst im Jahre 1743, findet sich in den Rechnungsbücher die letzte Zahlung an den Gießer und die Angabe der Gesamtsumme von 3.611,85 Scudi.⁸¹⁷ Eine stolze Summe, von der jedoch die Materialkosten der verwendeten Bronze abgezogen werden muss, denn im Gegensatz zu Bracci, bekam Giardoni diese nicht von der Bauhütte gestellt.⁸¹⁸

Die Frage nach dem Grad der von Bracci erbrachten Leistungen ist auch im Kontext dieses Grabmals nicht leicht zu beantworten, da weder vom hauptverantwortlichen Architekten Filippo Barigioni, noch von Bracci selbst Skizzen oder Zeichnungen erhalten sind und in den Aufzeichnungen im *Archivio della Fabbrica di San Pietro* immer nur die Formulierung „in conto dei lavori fatti e da farsi per il deposito della gloriosa m[emoria] della Regina d’Inghilterra da collocarsi nella Basilica di S. Pietro“,⁸¹⁹ ohne weitere Details über die Einzelheiten der Planung und Ausführung zu benennen. Doch dank der ausführlichen Dokumentation stehen uns hier zumindest einige Zahlen zur Verfügung, an denen eine gewisse Verantwortlichkeit gemessen werden kann. Pietro Bracci bekam immer wieder Zahlungen, die

⁸¹⁴ AFP, Arm. 27, D. 412, 22.03.1742.

⁸¹⁵ AFP, Arm. 43, D. 82, 19.03.1742.

⁸¹⁶ Braccis Diario, Nr. 17, 1739, GRADARA 1920, S. 102.

⁸¹⁷ AFP, Arm. 43, D. 84.

⁸¹⁸ Zumindest finden sich in den gesichteten Rechnungsbüchern der Reverenda Fabbrica di S. Pietro keine entsprechenden Einträge.

⁸¹⁹ AFP, Arm. 27, E, 426, 20.03.1741, f. 82.

sich in einem Einzelrahmen von 300 bis 900 Scudi belaufen. In den ausführlicheren dieser Zahlungsanweisungen wird die vereinbarte und festgesetzte Gesamtsumme genannt, die sich auf stattliche 4.500 Scudi belief – ohne Materialaufwand.⁸²⁰ Nach Abzug der laut *Diario* verursachten Kosten ergibt dies eine Produktionswertschöpfung von 3.880 Scudi, was pro Jahr 970 Scudi allein für diesen Auftrag ausmachte⁸²¹ – eine Summe, die für die Ausführung alleine der Marmorskulpturen und der übrigen plastischen Elemente nicht ausreichend erklärt werden kann. Dies spricht dafür, dass der Grundentwurf zwar von Filippo Barigioni vorgegeben war, die gesamte plastisch-dekorative Gruppierung jedoch in einem vorher nur grob umrissenen Rahmen von Bracci geplant und koordiniert wurde.

III.5 ANTIKENRESTAURIERUNG

Neben der Ausführung und Planung von Grabmälern und einzelnen Skulpturen in Marmor und Stuck war Bracci zudem, wie die meisten seiner Zeitgenossen, als Antikenrestaurator tätig. In einer Stadt wie Rom, in der es zum guten Ton gehörte, sich eine Antikensammlung zuzulegen, sie im römischen Familienpalazzo auf- und auszustellen und pflegen zu lassen, war die Nachfrage nach Antikenrestauratoren groß. Eine Sammlung von antiken Reliefs und Statuen wurde durch eine fachgerechte Restaurierung aufgewertet, sowohl hinsichtlich des Preises als auch bezüglich der Anerkennung und steigerte den Wert der Sammlung mitunter um ein Vielfaches. Restaurieren meinte im Barock und im Klassizismus eher die großzügige Ergänzung und Anstückung von neuen oder anderen antiken Gliedmaßen und Köpfen aus anderem Kontext, bei welchen nicht selten auch die erhaltene Substanz erheblich beeinträchtigt bzw. entfernt oder sogar zerstört wurde.⁸²²

Der Name, der heute mit den römischen Antiken am häufigsten in Verbindung gebracht wird, ist derjenige Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768). Ihm galten die Restauratoren der Antiken mehr als die modernen Bildhauer. War eine Ergänzung gut gemacht, ließ er sich in seinen Briefen und anderen Schriftstücken zu regelrechten Lobreden hinreißen. Er schrieb z.B. in einem an den Sammler und Kunsttheoretiker Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780) gerichteten Brief aus dem Jahre 1756: „Dacia capta unter der Dea Roma im Campid[oglio] ist eine neue Restauration, aber sie ist die schönste der Welt, und man weiß nicht, ob sie von Sansovino oder von Fiammingo ist, so nachlässig ist man in Rom. Es ist nur ein Kopf, aber er verdient, daß man seinen Meister bestimmt.“⁸²³ Der zweite Satz belegt, dass Winckelmanns Begeisterungsfähigkeit für besonders gelungene Restaurierungsprojekte im Rom der 1750er Jahre eher eine Eigenart darstellte, während die Antikenrestauratoren vor Cavaceppi für die Einwohner und die Besucher Roms weniger Künstler, als eher geschickte Handwerker waren, die nicht zwingend namentlich überliefert werden mussten. Möglicherweise resultierte dieser Umstand auch aus der Flut an fragmentierten und restaurierungsbedürftigen Antiken im Rom des Sei- und Settecento. Dass auch Pietro Bracci Antiken instand setzte ist weniger bekannt, aber in Anbetracht des enormen Bedarfs in diesem Feld nicht überraschend. Wenn man zudem bedenkt, dass auch im Seicento Künstler

⁸²⁰ AFP, Arm. 27, E, 426, 20.03.1741, f. 82. Einzelzahlungen finden sich im Registro degli Ordini della Rev. Fabrica di S. Pietro diretti alli Signori Quarantotti Depositarii, AFP, Arm. 27, E, 426: 500 Scudi am 18.01.1740, 500 Scudi am 3.06.1740, 700 Scudi am 20.03.1741, 500 Scudi am 22.06.1741, 900 Scudi am 25.09.1742 und im Giornale, AFP, Arm. 27, D, 412: 300 Scudi am 31.07.1739, 500 Scudi am 14.12. 1739, 500 Scudi am 11.04.1740, 700 Scudi am 17.05.1741, 500 Scudi am 9.09.1741, 300 Scudi am 31.12. 1741, 900 Scudi am 22.03.1742.

⁸²¹ Die angefallenen Kosten belaufen sich auf nur 620 Scudi insgesamt. Siehe Braccis Diario, Nr. 17, 1739, GRADARA 1920, S. 102. Der genannte Gewinn von 970 Scudi ergibt sich durch die Gesamtsumme geteilt durch die vier in Anspruch genommenen Jahre.

⁸²² Zum Umgang mit antiken Statuen im 18. Jahrhundert siehe in diesem Rahmen besonders GESCHKE 1981; HASKELL/PENNY 1981; PIVA 2000.

⁸²³ REHM/WINCKELMANN 1951, Bd. I, S. 217, vom 3.04.1756, Brief an Hagedorn.

wie Gianlorenzo Bernini derartige Restaurierungsaufträge für bekannte Sammlungen annahm und Statuen, in diesem Fall z.B. den *Ares Ludovisi* (WITTKOWER 2008, Kat. Nr. II(3)), vervollständigte, war dies auch eine adäquate Einnahmequelle und ergänzende Tätigkeit für die führenden Bildhauer des 18. Jahrhunderts.⁸²⁴

III.5.1 BRACCI UND DIE ANTIKENSAMMLUNG DER FAMILIE RONDANINI

Bis 1770 dauerten Braccis Arbeiten am Grabmal Benedikts XIV. Was er während den letzten Jahren, in denen er dieses Projekt ausführte, bis ca. 1771 tat, war lange unklar. Nun fällt Licht auf diese Jahre: Bracci bekam lange Zahlungen für Restaurierungen von Statuen und Reliefs für die Antikensammlung des Marchese Rondanini im Familienpalazzo an der Via del Corso. Tatsächlich zog sich die Beschäftigung Bracci mit der Sammlung der Rondanini durch sein ganzes Leben. In den 20er Jahren fertigt er schon eine Reihe von Zeichnungen an, die auf eine antike Inschriftentafel dieser Sammlung zurückzuführen sind und in welchen er das dort beschriebene Mausoleum zu rekonstruieren versuchte.⁸²⁵

Eine unmittelbare Quelle für die für Giuseppe Rondanini geleisteten Arbeiten sind die ausführlich geführten Rechnungsbücher des Marchese im *Archivio Capranica* des *Archivio Capitolino* in Rom.⁸²⁶ Der erste, eine Antikenrestaurierung betreffende Eintrag findet ist eine Zahlungsbestätigung vom 3. Februar 1758. Von Braccis Hand geschrieben steht dort: „Io sottoscritto ò ricevuto dall’Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi trenta moneta. Sono per averli ristautata, e ridotta a perfezzione una statua antica pannegiata rappresentante una femina augusta, avendoci collocato sopra una testa antica di Sua Sig[no]re Ill[ustrissi]mo, che rassembra una Marciana sorella di Traiano essendo detta statua dell’altezza del natuarale.“⁸²⁷ Hier handelte es sich also um eine fachgerechte Zusammenfügung zweier oder auch mehrerer antiker Fragmente. Überraschend ist jedoch, dass es weder zwei zusammengehörige Teile waren, noch zwei Teile, von denen Bracci annahm, es wären Fragmente derselben Antike gewesen. Der Kopf der vergöttlichten Schwester Trajans mit dem Namen Ulpia Marciana (48–112) wurde auf den Körper der älteren weiblichen Statue aus der Regierungszeit Kaiser Augustus’ gesetzt. Er konstruierte somit wissentlich, im Auftrag Rondaninis, eine neue Figur aus altem Material, die keinen Anspruch auf Authentizität haben konnte (Kat. Nr. 58). Im Juni desselben Jahres folgte der nächste Auftrag dieses Gönners, der nicht weit von Braccis Wohnung lebte. Diesmal wechselten 20 Scudi „per il ristauro di due statue antiche di altezza palmi 4 1/2 in circa rappresentanti una un faunetto, e l’altra un putto“ den Besitzer (Kat. Nr. 59 und 60).⁸²⁸

In einem Brief Winckelmanns aus dem Jahr 1758 an Giovanni Ludovico Bianconi (1717–1781) erfahren wir, dass Bracci Winckelmann aufgesucht hatte, um den leidenschaftlichen Altertumswissenschaftler und „Begründer der Kunstgeschichte“ um seine fachkundige Meinung zu bitten.⁸²⁹ Ausgangspunkt des Besuches war eine von einem gewissen „Sig[no]re Romano“⁸³⁰ gewünschte Restaurierung einer kurz zuvor als Antike erworbenen Skulptur. Bracci sollte als „uno de’primi Scultori Romani“ die Statue begutachten, dieses Anliegen erfüllen und die „Statua d’una donna vestita troncata d’una

⁸²⁴ WITTKOWER 1999, S. 11/12.

⁸²⁵ KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 57-61, S. 74-77, Abb. S. 158-162; besagtes Relief befindet sich noch heute gut erhalten in der Sammlung des Palazzo Rondanini in Rom.

⁸²⁶ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini.

⁸²⁷ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 3.02.1758, f. 33.

⁸²⁸ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 6.06.1758, f. 157.

⁸²⁹ REHM/WINCKELMANN 1952, Bd. I, S. 390-394.

⁸³⁰ REHM/WINCKELMANN 1952, Bd. I, S. 390.

mano e de' piedi con una parte della tonaca"⁸³¹ wieder ausstellbar machen. Brigitte Kuhn-Forte identifizierte den römischen Sammler als den Marchese Giuseppe Rondanini,⁸³² Auftraggeber Braccis für zahlreiche kleinere Arbeiten. Die zur Debatte gestandene Statue soll mit einer thronenden Statue einer Göttin identisch sein, die als *Igea* heute unweit des *Palazzo Rondanini* im Zentrum der untersten Rampe des *Prospecto di Pincio* von Giuseppe Valadier (1823) an der Piazza del Popolo aufgestellt ist (Kat. Nr. 61).⁸³³ Tatsächlich wurde aus dieser Begutachtung, trotz Zweifeln auf Seiten Braccis, ein Auftrag, denn am 20. Juni diesen Jahres bestätigte Bracci die Wiederherstellung der thronenden, weiblichen Göttin mit folgenden Worten: „Io sottoscritto ò ricevuto dall'Ill[ustriss]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi venti moneta sono per il ristauo di una statua antica a sedere di altezza in circa palmi 9 rappresentante la Dea Salute, non compresaci la spesa delli marmi.“⁸³⁴ Laut Bracci sollte demnach die Göttin der Gesundheit bzw. des Wohlstandes dargestellt sein, was nicht den archäologischen Befunden entsprach und Winckelmann zu einem Teil Recht gab, wenn er sich über die Unwissenheit des Künstlers über das Wesen antiker Skulpturen wunderte. Ein weiterer, finanziell und logistisch wichtiger Punkt war die Übernahme der anfallenden Materialkosten, die hier vom Auftraggeber getragen wurden, was die Gewinnspanne vergrößerte.

Nachdem im Jahre 1758 vier Restaurierungen bei Bracci in Auftrag gegeben wurden, bekam er den nächsten erst über zehn Jahre später, nach arbeitsintensiven Jahren am Grabmal für Benedikt XIV. im Petersdom. Diesmal kümmerte sich Bracci um die Restaurierung eines Reliefs: „una testa di marmo rappresentare un Giove Amone in basso rilievo“ und verdiente daran sechs Scudi (Kat. Nr. 72).⁸³⁵ Die Materialfragen oder andere organisatorische Details werden nicht erwähnt. Kurz darauf konnte Bracci eine weitere Zahlung von 10 Scudi bestätigen, diesmal „per ristauo di una testa colossale rappresentare Ascepiade filosofo a mia sola fattura“⁸³⁶ (Kat. Nr. 73). Im Jahre 1770 kümmerte er sich dann um eine antike Vase mit Hals, was keine der wichtigeren Aufträge mehr ist (Kat. Nr. 74). Bracci wurde langsam alt, seine Schaffenskraft ließ nach.

Nach diesem Zeitpunkt übernahm er dennoch weitere Antikenrestaurierungen. Im selben Jahr führte Bracci ein weiteres Mal eine Restaurierung eines Fauns aus (Kat. Nr. 75). Dieser wurde nun in einer Statue in der *Loggia a vetri* im *Palazzo Rondanini* wiedererkannt und mit einem detaillierten Eintrag aus dem Jahr 1770 in Verbindung gebracht. Giuseppina Alessandra Cellini hielt dies im jüngst erschienenen Katalog zu den Antiken des *Palazzo Barberini* fest und zitierte die ausschlaggebende Stelle: „Io sottoscritto ho ricevuto dall'Ill[ustriss]mo Signor March[es]e Giuseppe Rondanini scudi venticinque. Sono per il ristauo fattogli di una statua di un mezzo fauno in piedi, con averli rifatto alla testa il naso, la bocca e mezzo collo, e con haverli scolpito quasi meta della schiena, il codino, e due pezzi di coscie, e finalmente con haverli fatto di nuovo le braccia isolate, tenendo uno un rampazzo di uva, e l'altro una tazza con una cascata di pelle, che attacca con l'antico et è involtata nel braccio.“⁸³⁷ Mit dieser genauen Beschreibung, die alle Details der Attribute benennt, können an dieser Zuordnung keine Zweifel mehr bestehen. An dieser Restaurierungsarbeit kann klar das Maß der Einwirkung Braccis auf das neue Erscheinungsbild einer von ihm restaurierten Antike dargelegt werden. Kaum eine Stelle des Fauns blieb unberührt.⁸³⁸ Dennoch scheint Bracci viel Wert auf den „typisch griechischen“ Eindruck gelegt zu haben, denn er passte die Marmorgestaltung seinem Bild der Antike an, indem er z.B. die Augäpfel plan beließ und die Haare ornamental bearbeitete und nicht durch seine sonst so raffiniert und

⁸³¹ REHM/WINCKELMANN 1952, Bd. I, S. 390.

⁸³² KUHN-FORTE 2011, S. 39.

⁸³³ KUHN-FORTE 2011, S. 39.

⁸³⁴ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 20.06.1758, f. 166.

⁸³⁵ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 825, f. 568.

⁸³⁶ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 825, 17.11.1769, f. 588.

⁸³⁷ CELLINI 2011.

⁸³⁸ CELLINI 2011.

differenziert gestalteten Haartrachten ersetzte. Im Jahre 1770 bekam er die Aufgabe einen Ganimed wiederherzustellen (Kat. Nr. 76). Die erste Zahlung von 20 Scudi und 50 Baiocchi, was ca. der Hälfte der Gesamtsumme entsprach, wurde am 3. Oktober diesen Jahres geleistet, während Bracci gerade noch dabei war, an dieser Plastik zu arbeiten.⁸³⁹ Diese Arbeit zog sich über mehrere Monate, denn die abschließende Bezahlung konnte erst im April 1771 eingestrichen werden.⁸⁴⁰ Seine letzten Arbeiten in diesem Metier betreffen antike Büsten: einen Pindar und einen Gladiator im August (Kat. Nr. 77 und 78),⁸⁴¹ einen weiteren Gladiator und einen Antinous im September (Kat. Nr. 79 und 80)⁸⁴² und zwei Imperatorenbüsten im Dezember 1771 (Kat. Nr. 81).⁸⁴³

III.5.2 ANTINOUS CAPITOLINUS

Im Jahr 1734 restaurierte Bracci den heute im italienischen Sprachgebrauch als *Antinoo Capitolino* oder auf Latein *Antinous Capitolinus* bekannten antiken Jüngling, der in diesem Jahr von Papst Clemens XII. für die damals neu entstandenen Kapitolinischen Museen erworben wurde und bis heute dort aufgestellt ist.⁸⁴⁴ Die antike, männliche Skulptur, die eigentlich einen Hermes darstellte,⁸⁴⁵ befand sich seit seiner Auffindung auf dem Gelände der *Villa Adriana* in Tivoli bis zum Zeitpunkt seines Transports auf den Kapitolshügel im Besitz Alessandro Albanis und war in seiner großen, eigens für die Zwecke der Kunstpräsentation entworfenen Villa in der Nähe der *Porta Salaria* aufgestellt.⁸⁴⁶ Gleich mehrere Statuen der Sammlung dieses Mäzens kamen am 15. Dezember 1733 im Auftrag des Corsini-Papstes für „66.000 scudi incluse le spese di restauro“ in das *Museo Capitolino*.⁸⁴⁷ Im Jahre 1733 waren 72 Statuen aus der ersten Albani-Sammlung in der *bottega* des bekannten Antikenrestaurators Carlo Antonio Napolioni (1675–1742), bevor sie in besagtes Museum gebracht wurden. In der Auflistung ist auch ein Antinous aufgeführt, den Arata glaubhaft als den berühmten *Antinous Capitolinus* identifizierte.⁸⁴⁸ Dies würde bedeuten, dass Bracci zu dieser Zeit auch im Auftrag anderer Künstler Antiken restaurierte, um diese bei großen Aufträgen zu unterstützen. Tatsächlich wird sein Name ansonsten – abgesehen von seinem eigenen Eintrag im *Diario*⁸⁴⁹ – nie mit dieser Restaurierungsaktion in Zusammenhang gebracht. Die Zahlungsbelege nennen nur den hauptverantwortlichen Napolini.⁸⁵⁰ Dass Bracci sich auch nach der Eröffnung seiner eigenen *bottega* im Jahre 1724 noch in einem gewissen Maß der Führung und dem Reglement eines anderen unterordnete, spricht für seine Anerkennung der restauratorischen Fähigkeiten des älteren Meisters und seine Bereitschaft zu lernen und sich diese Kompetenz unter Aufsicht qualifiziert anzueignen. Eine Entscheidung, die sich in Anbetracht der folgenden Aufträge mehr als auszahlen sollte.

Der heutige Besucher findet den berühmten *Antinous Capitolinus* im *Palazzo Nuovo* des Kapitolinischen Museums in Raum VIII, der *Sala del Galata*. Im Großen und Ganzen wurden lediglich kleinere Partien angestückt bzw. wieder zusammengefügt. An seinem linken Fuß sind, bis auf den

⁸³⁹ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 3.10.1770, f. 150.

⁸⁴⁰ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 2.04.1771, f. 252.

⁸⁴¹ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 22.08.1771, f. 312: 14 Scudi.

⁸⁴² ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 23.09.1771, f. 325: 14 Scudi.

⁸⁴³ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 8.12. 1771, f. 354: 14 Scudi.

⁸⁴⁴ FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 17

⁸⁴⁵ HASKELL/PENNY 1981, S. 144. Wen diese Antike nun tatsächlich darstellte ist im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht wichtig.

Wichtig ist ferner, dass Pietro Bracci ihn als Antinous bekam und als solchen restaurierte.

⁸⁴⁶ HASKELL/PENNY 1981, S. 143/144.

⁸⁴⁷ FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 14: Angabe der Quelle und Transkription: ASR, Uff. RCA, prot. 918, f. 909.

⁸⁴⁸ ARATA 1998, S. 154.

⁸⁴⁹ Braccis Diario, Nr. 10, 1734; GRADARA 1920, S. 99.

⁸⁵⁰ ARATA 1998.

kleinen Zeh, alle Zehen neu angesetzt, ebenso der linke Unterschenkel. Da Letztgenannter weniger poliert ist, kann eine Urheberschaft Braccis angezweifelt und eine Datierung in die Restaurierungsphase im 19. Jahrhundert in Betracht gezogen werden.⁸⁵¹ Tatsächlich ist uns ein Bericht Bottaris über diese Skulptur nach Braccis Eingriff bekannt, in dem er in seinem Kommentar zum Stich des Antinous Capitolino schrieb: „bella e d'eccellentissimo lavoro (...) ed è und anno che essendo in tutto il rimanente intera, le manchi la gamba sinistra“,⁸⁵² was allerdings nicht heißen muss, dass keine neue Anstückung vorhanden war – aber sicher, dass Bottari nicht mit der Ergänzung zufrieden war. Auf einer Zeichnung von Jean Grandjean von 1780 (MARANDEL 2000, Abb. S. 516) ist die Statue jedenfalls mit linkem Unterschenkel, aber mit deutlich sichtbarer Bruchstelle zu sehen. Gezeigt ist der Theologe und Orientalist Andreas Christian Hviid, wie er auf die restaurierte Stelle am Bein deutet.⁸⁵³ Der Eingriff Braccis hielt sich in diesem Fall sehr in Grenzen, was auch Elisabeth Kieven und John Pinto schon feststellten.⁸⁵⁴ Durch die Restaurierung im Jahr 1881, die nicht so zaghaft begangen wurde, ist bei dieser Statue leider kaum mehr etwas von den Teilen aus dem 18. Jahrhundert erhalten. Schon vor ihrem Umzug in das päpstliche Museum auf dem Kapitol war die Skulptur unter den Kunstliebhabern der Stadt und auch den Künstlern bekannt. Haskell und Penny vergleichen seine ehemalige Bekanntheit mit der heutigen Verehrung der bekanntesten Gemälde überhaupt: „once as celebrated as are today the *Mona Lisa* and the *Birth of Venus*.“⁸⁵⁵

Wenn sie auch heute nicht mehr dieselbe Popularität genießt wie einst, muss in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Skulptur in den Augen von Braccis Zeitgenossen gesehen werden, um die Brisanz dieses Auftrags richtig einschätzen und würdigen zu können.⁸⁵⁶ Nach seiner Aufstellung in den *Musei Capitolini* gewann der *Antinoo Capitolino* bzw. *Antinoo Albani* weiter an Bekanntheit. Durch die Zeichnung von Jean Grandjean wird der Stellenwert dieser Antike als humanistisch interessante und in höheren Kreisen bekannten Skulptur veranschaulicht. Winckelmann kannte schon vor seiner Ankunft in Rom den Gipsabguss des Antinous im Wiener Belvedere und hatte sich im Zuge seiner Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755 mit dem Themenfeld der Antikenrestaurierung beschäftigt.⁸⁵⁷ In einem Brief an seinen Freund Konrad Friedrich Uden aus dem Jahr 1756 zählt Winckelmann den *Antinoo Albani* neben dem *Apoll von Belvedere* und der *Laokoon-Gruppe* sogar zu „den schönsten Antiquen in Rom.“⁸⁵⁸ Er musste sich also sowohl mit dem Original auf dem Kapitol, als auch mit den Restaurierungen desselben beschäftigt haben.

Da Winckelmann die Ergänzungen Braccis nie kritisierte, scheint er mit den Arbeiten an denselben einverstanden gewesen zu sein, wenn er sie auch nicht direkt lobte.⁸⁵⁹ Spätestens in diesem Kontext stieß Winckelmann das erste Mal auf Braccis Arbeit und stufte ihn daher erst einmal als Restaurator berühmter Antiken und weniger als eigenständigen Bildhauer ein.

⁸⁵¹ Siehe u.a. die Inschrift auf dem Sockel: „SPQR / REST MDCCCLXXXI“.

⁸⁵² MARIANI 2013, S. 178/179.

⁸⁵³ MARANDEL 2000, S. 516.

⁸⁵⁴ KIEVEN/PINTO 2001, S. 15.

⁸⁵⁵ HASKELL/PENNY 1981, S. XIV.

⁸⁵⁶ Im sonst sehr ausführlichen und überaus relevanten Lehrbuch von Tonio Hölscher *Klassische Archäologie – Grundwissen von 2002* (HÖLSCHER 2002) ist der Antinous z.B. nicht aufgeführt.

⁸⁵⁷ GESCHKE 1981, S. 336.

⁸⁵⁸ REHM/WINCKELMANN 1952, Bd. I, Nr. 110, S. 172, vom 3.06.1756.

⁸⁵⁹ GESCHKE 1981, S. 338.

III.5.3 DER APOLLO ALBANI

Eine weitere von Bracci überarbeitete antike Skulptur aus dieser Sammlung ist der *Apollo Albani* (Kat. Nr. 33).⁸⁶⁰ Diesmal war das Werk allerdings nicht für eine öffentliche Aufstellung, sondern als Schmuck für die Villa Albani in Rom, genauer gesagt für eine Nische des das Haupthaus im Osten flankierenden Portikusarms, gedacht.⁸⁶¹ Zudem handelte es sich hier um einen radikaleren Eingriff, als das noch beim Antinous der Fall war. Grundlage war lediglich ein männlicher Torso, der wegen seiner weichen Körperformen ehemals zu einem Apollo gehört haben dürfte, bei welchem Bracci neben Eingriffen an den Armen, Beinen und Draperie, auch am Kopf Reparaturen erledigte: „(...) con haverci rifatto di nuovo la testa, braccia, coscie e gambe, con cascate di panni e base con tronco attaccato al quale vi è un carcasso.“⁸⁶² Das antike Fragment wurde durch das Hinzufügen einer Basis mit Baumstumpf, Schlange und Köcher, fast komplett erneuert. Das heute schon nicht mehr existierende, seine Scham bedeckende Blatt wurde erst nach Braccis Eingreifen hinzugefügt. Tatsächlich übertreibt der Künstler bei seinem Eintrag in das *Diario*: Der Kopf ist nicht neu von ihm gearbeitet, sondern es handelt sich um ein antikes Fragment, das nicht zum Torso gehört hatte. Das Gesicht wurde von ihm lediglich repariert und die wesentlichen Teile, wie Nase, Mundpartie und Kinn, hinzugefügt.⁸⁶³ Zudem stückte Bracci im hinteren Bereich des Kopfes die unteren Haarlocken an und verlängerte sie deutlich, um der Ikonografie des Apollo gerecht zu werden und die auf der linken Schulter antik erhaltene Haarlocke plausibel zu ergänzen.⁸⁶⁴ Dass eine solche Schönheitskosmetik, eine Ergänzung eines Übergangsstücks, das nie existiert hatte, überhaupt nötig war, spricht gegen die Richtigkeit der Zusammenfügung. Den Hinterkopf ließ er in typisch barocker Manier durch die Aufstellungsdestination in einer flachen, rechteckigen Nische an der Wand fast gänzlich unbearbeitet.⁸⁶⁵ Der von Bracci angestückte Kopf wurde von der Archäologin Caterina Maderno-Lauter mittlerweile überzeugend als idealer Frauenkopf klassifiziert,⁸⁶⁶ welcher auf einem langgestreckten, ebenfalls antik erhaltenen Hals ruht. In Anbetracht dieser Tatsache ist es überraschend, dass er in allen anderen Punkten Winckelmanns Anspruch der stilistischen Anpassung an die Antike zu entsprechen bemüht war. Die sonst elegant, fast ornamental überlängten Beine sind eher gedrungen, die Finger und Zehen sind lang und gerade, ohne die sonst obligatorischen zusätzlichen, teilweise plattgedrückten Finger- und Zehenglieder. An dieser Skulptur wird ganz deutlich, dass Bracci nicht nur seine ornamental idealisierten Frauenhände und die veristischen, oft stark vom Alter gezeichneten Papsthände beherrschte, sondern, falls gefragt, auch die klassische Form auszuführen in der Lage war.

Bracci musste gemerkt, ja gewusst haben, dass er damit eine neue Kombination zusammenstellte, das Geschichtsdokument fälschte und aus zwei voneinander verschiedenen Grundfragmenten ein neues Ideal erschuf. Und darum schien es ihm auch tatsächlich gegangen zu sein: um die Verschönerung der Antike – die Idealisierung des Ideals.

⁸⁶⁰ GRADARA 1920, Tav. XV.

⁸⁶¹ AGRESTI 2010, S. 58.

⁸⁶² KIEVEN/PINTO 2001, S. 15.

⁸⁶³ Diese Anstückungen werden in MADERNA-LAUTER 1990 sehr detailliert im Text zu Tafel 207 aufgelistet. Bracci als Restaurator wird nicht erwähnt.

⁸⁶⁴ MADERNA-LAUTER 1990, S. 301.

⁸⁶⁵ MADERNA-LAUTER 1990, S. 303, siehe auch Taf. 207 unten.

⁸⁶⁶ MADERNA-LAUTER 1990, S. 302-305.

III.5.4 DER KONSTANTINSBOGEN

Braccis größtes Restaurierungsprojekt waren die Arbeiten am Konstantinsbogen (Kat. Nr. 10, Abb. 18), die um das Jahr 1732 begannen, letztlich aber erst 1744 fertiggestellt waren. Er musste neben der Ergänzung von dreizehn kleinen Köpfen an den acht ursprünglich vom Marc Aurel Bogen stammenden Reliefs, acht Köpfe und fehlende Gliedmaßen für die Sklavenfiguren auf der Attika sowie eine dieser Skulpturen neu herstellen. Bei der Beschreibung der von Bracci durchgeführten Arbeiten gab es immer wieder kleinere Konfusionen.⁸⁶⁷ Die Angabe, Bracci hätte sowohl neue Köpfe für jede der acht großen Dakerfiguren ausgeführt, ist im ersten Moment verwirrend, denn wir wissen, dass er eine dieser Skulpturen sowieso ganz neu gearbeitet hat – warum sollte er also einen Kopf zu viel anfertigen? Dass dem aber tatsächlich so war, bestätigt die in den Kostenaufstellungen präsente Aufzählung der Arbeiten Braccis, für welche er letztlich auch bezahlt wurde: „Al Sig[no]r Pietro Bracci Scultore per la scultura di otto teste di marmo et altr’etante braccia e mani servite per le statue grandi sopra le colonne, per la scultura d’una statua fatta di nuovo, e per n[umer]o 13 teste di marmo alli otto bassi rilievi, scudi ottocentocinqu.“⁸⁶⁸ Für diese Irritation sorgte Bracci selbst durch die Reihenfolge seiner Auflistung dieser Arbeiten in seinem *Diario*, lüftet aber ebenda auch das Geheimnis. Dort liest man: „Ristauro dell’arco di Costantino cioè scolpito di novo le otto teste mancanti alle 8 statue grandi delli schiavoni daci di pavonazzetto (...), come anche scolpita tutte le braccia e mani mancanti alli sud[ett]i (...), e similmente scolpita le otto teste dell’Imperatore Costantino, e 4 altre testa di soldati e donne mancanti alli 8 bassirilievi grandi situati fra le dette statue delli schiavoni (...),“⁸⁶⁹ und einige Zeilen weiter: „(...) di novo, tutta una statua di uno delli d[ett]i otto schiavoni (...).“⁸⁷⁰ Im gleichen Atemzug erklärt er, wie es zu dieser Neuanfertigung kam: Nach seinen Angaben hatte ein Blitz eingeschlagen und ausgerechnet eine dieser Figuren zerstört, offensichtlich während oder nach den Restaurierungsarbeiten, wodurch die Notwendigkeit entstand, einen Daker ganz neu herzustellen.⁸⁷¹ Der untere Teil einer, vielleicht dieser antiken Dakerfigur, und ein Ausschnitt des oberen Teils einer anderen, ähnlichen Figur, an denen sich Bracci eventuell orientiert hatte, haben sich in einem *Cortile* der Kapitolinischen Museen erhalten.

Diese Arbeit war eine große und prestigeträchtige Aufgabe, die Bracci länger und intensiver in Kontakt mit dem klassisch antiken Erbe seiner Stadt brachte und ihn auch in seinen selbstständigen Arbeiten stilistisch beeinflusste.⁸⁷² Sowohl Braccis Biograf Azzarelli,⁸⁷³ als auch Giuseppe Melchiorri in seiner Romguide *Nuova Guida metodica di Roma e suoi Contorni* berichteten Mitte des 19. Jahrhunderts von Braccis Beteiligung.⁸⁷⁴ Capponi selbst maß diesen, von ihm geleiteten Arbeiten wesentlich mehr Gewicht bei, als seine unbeteiligten Zeitgenossen und berichtet in seinem *Diario* über Braccis Arbeit: „E se il Bracci fu valente in dare belle forme a ciò che creava nella sua mente, non lo fu meno in riparare col suo scarpello ciò che era stato ritolto con una barbarie delle più fraudolente e basse alle scultore degli aurei secoli di Roma. È noto che Lorenzino de’ Medici involò le teste ai sette prigionieri, che decorano l’arco di Costantino, e quindi le fè trasportare a Firenze. L’ottavo prigioniero mancava interamente, e Clemente XII soffrendo di mal animo, che sì bell’opera si restasse cotanto imperfetta, ne affidò il

⁸⁶⁷ Elisabeth Kieven und John Pinto erwähnen „eight missing heads for the captives in the attic and eight portraits of Constantine in the bas-relief despoiled from the Arch of Marcus Aurelius“, KIEVEN/PINTO 2001, S. 15. Horst Bredecamp spricht in einer Fußnote seines Artikels über Lorenzinos de’ Medici Angriff auf den Konstantinsbogen zumindest nicht von acht, sondern von „sämtlichen“ Köpfen auf den Reliefs: BREDECAMP 1989, S. 111, FN 20. Beide verpassen es, die komplett erneuerte Dakerfigur zu erwähnen.

⁸⁶⁸ Original ACR, cred. VI, tomo 83, carta 23. Transkribiert und veröffentlicht in: D’ONOFRIO 1961, S. 25.

⁸⁶⁹ Braccis Diario, Nr. 7, 1732, GRADARA 1920, S. 98.

⁸⁷⁰ Braccis Diario, Nr. 7, 1732, GRADARA 1920, S. 99.

⁸⁷¹ Braccis Diario, Nr. 7, 1732, GRADARA 1920, S. 99.

⁸⁷² KIEVEN/PINTO 2001, S. 15.

⁸⁷³ AZZARELLI 1838, S. 7.

⁸⁷⁴ MELCHIORRI 1840, S. 742.

risarcimento al nostro artista. Ai soli esperti dell'arte è dato il comprendere quale e quanto studio dovette esso porre nel formar di nuovo le sette teste, che a quei tronchi si addicessero, e traforare il marmo dell'intera statua di uno di quei re prigionieri, o schiavi che siansi."⁸⁷⁵ Am Ende dieser Beschreibung verfällt er in einen richtiggehenden Lobgesang über Braccis einzigartige Fähigkeiten, antike Elemente zu ersetzen und sogar eine vollständige Statue neu, aber nach den Regeln des antiken *gusto* und in perfekter *imitatio* zu erschaffen. Bevor sich Bracci jedoch an die Ausführung der neuen Sklavenfigur in Marmor machen konnte, fertigte er Stuckmodelle im Maßstab 1:1 zur Überprüfung der Wirkung aus der Ferne.⁸⁷⁶ Das *Modelone* der von Bracci neu geschaffenen Skulptur für den Konstantinsbogen befand sich spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in der *Stanza del Torso* in den Vatikanischen Museen: „Qui, almeno dalla metà del secolo, erano stati posti due modelli di due statue: il S. Bartolomeo, realizzato da Pierre Legros figlio per S. Giovanni in Laterano nel 1713, e un re prigioniero di Pietro Bracci realizzato per il restauro dell'Arco di Costantino voluto da Clemente XII tra il 1732 e il 1733.“⁸⁷⁷ Offensichtlich wurden diese beiden Modelle um das Jahr 1775 im Zuge der Erneuerungsarbeiten für das *Museo Pio-Clementino* schon wieder aus diesem Kontext entfernt.⁸⁷⁸ Heute ist die Stuckplastik nicht mehr aufzufinden und gilt als verschollen, bzw. zerstört.

Um eine besonders überzeugende Wirkung seiner Arbeiten zu erzielen, bei der die neuen und ergänzten Stellen nicht störend ins Auge stachen, ließ Bracci die von ihm erneuerten Partien fassen, um sie antik wirken zu lassen.⁸⁷⁹ Im Hinblick auch auf die Legende um Michelangelo und den von ihm angefertigten schlafenden Cupido, den er nach einer speziellen Prozedur als Antike ausgab: „Es heißt, Michelangelo habe ihn daraufhin in einer Weise behandelt, daß er antik wirkte, was einen nicht verwundern muß, da ihn sein Talent zu solchem und noch viel mehr befähigte.“⁸⁸⁰ Bracci ist in den Angaben seines *Diario* zumindest etwas präziser, was das Mittel der Antikisierung angeht: Er ließ die neuen Stellen und seine selbst Sklavenfigur mit einer Farbschicht überziehen, „con colori ad oglio et oglio cotto“, für die er 3 Scudi investieren musste.⁸⁸¹ Der Paragone mit der Antike war im 18. Jahrhundert in Rom offensichtlich noch so aktuell wie zu Zeiten seines bekannten Vorgängers. Je besser man die antiken Werke nachzuahmen wusste, desto höher mussten seine handwerklichen Fähigkeiten und seine Leistungen als Bildhauer eingestuft werden.

Im *Diario Ordinario di Chracas* wird Braccis Beteiligung nicht erwähnt. Obwohl Bracci einen ganzen Sklaven neu gemeißelt, ihn den anderen ähnlich und doch nicht gleich geschaffen hatte, zählte dieser Auftrag lediglich als Restaurierungsarbeit, wie sie in dieser Zeit häufig vergeben wurde. Zudem hatte das *Diario ordinario di Chracas* mitunter die Funktion als PR-Instrument des Vatikans. Das Bauwerk selbst sollte mit dem ersten christlich-römischen Kaiser, dem gütigen, dieses Unterfangen protegierenden Papst und mit der langen Tradition und der Größe der katholischen Kirche im Gedächtnis verankert werden – und nicht unter Braccis Namen Berühmtheit erlangen. Dies ist bis heute gelungen. Doch obwohl ihm ein gewisser Ruhm in diesem Metier verwehrt geblieben war, muss Bracci als ein wichtiger Antikenrestaurator im Rom des Settecento betrachtet werden.

⁸⁷⁵ AZZARELLI 1838, S. 7.

⁸⁷⁶ Braccis Diario, Nr. 7, 1732, GRADARA 1920, S. 98.

⁸⁷⁷ KOCKEL/SÖLCH 2005, S. 232.

⁸⁷⁸ CONSOLI 2005, S. 47; KOCKEL/SÖLCH 2005, S. 232, FN 119.

⁸⁷⁹ Braccis Diario, Nr. 7, 1732, GRADARA 1920, S. 98.

⁸⁸⁰ GABBERT/VASARI, S. 46.

⁸⁸¹ Braccis Diario, Nr. 7, 1732, GRADARA 1920, S. 98.

III.6 PORTRÄTS

“Bracci è uno scultore classicista, ma una forte caratterizzazione, quasi caricaturale, al limite del grottesco, nei ritratti.”⁸⁸²

Bracci als Porträtisten zu greifen ist nicht so leicht, wie es bei den aus dem Handgelenk getroffenen Zuschreibungen – wie kürzlich „per via stilistica“ bei der Benedikt XIII. darstellenden Bronzebüste im Petersdom geschehen – anfangs wirken mag.⁸⁸³ Auffällig ist die große Differenz zwischen gesicherten und zugeschriebenen bzw. mittlerweile häufig wieder abgesprochenen Porträtbüsten. Vermutlich im Hinblick auf die Anmerkungen von Pastors in den Fußnoten, wo es scheint, als sei Bracci der Hauptporträtist sämtlicher Päpste gewesen, wurden erst einmal sämtliche Porträts vor allem von Benedikt XIII. Orsini als von Braccis Hand deklariert. Einige davon, stilistisch und formal ohne stichhaltige Begründung zugeschrieben, wurden erst vor nicht allzu langer Zeit wieder freigegeben.⁸⁸⁴

Nur wenige Porträtbüsten sind sicher für Bracci belegt und zudem erhalten geblieben. Diese sind: die Büsten von Kardinal Fabrizio Paolucci und von Papst Innozenz II. Pignatelli im Vorraum zur Sakristei von SS. Giovanni e Paolo al Celio von 1725 (Kat. Nr. 3 und 4), eine weitere Büste von Kardinal Paolucci aus dem Jahr 1727 (Kat. Nr. 6), diejenige von Abt Francesco Marucelli in der von ihm gegründeten Bibliothek in Florenz von 1749 (Kat. Nr. 42), die Büste des Kardinals Giorgio Spinola in Subiaco von 1757 (Kat. Nr. 57) und die Büste Clemens XIII. in der Biblioteca Angelica in Rom (Kat. Nr. 68). Diese fünf Büsten sollen im Folgenden genauer analysiert, verglichen und daraus Erkenntnisse über die gemeinsamen Charakteristika gezogen werden. Dazu kommen Berichte über weitere Büsten für Clemens XIII. (Kat. Nr. 66) und für den Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen (Kat. Nr. 24). Ein auch von ihm stammendes Porträt des Marchese Giuseppe Rondanini (Kat. Nr. 56) ist zwar belegt, bietet aber bisher zu wenig Stoff für ein eigenes Unterkapitel.⁸⁸⁵

III.6.1 DIE BÜSTEN VON FABRIZIO PAOLUCCI UND VON INNOZENZ II.

Betritt man die Kirche SS. Giovanni e Paolo al Celio in Rom und wendet sich direkt nach dem Eintreten, anstatt nach links ins Innere des Kirchenraums zu gehen, nach rechts, so kommt man in einen oktogonalen, der Sakristei vorgelagerten Raum. Die Wände sind in einem hellen Gelb gehalten und werden von grauen Pilastern und Türen mit grauer Rahmung gegliedert. In fünf der acht Wandflächen sind oberhalb der Türen runde, leicht ovale Nischen eingelassen, in welche Porträtbüsten von hochrangigen Klerikern, eingestellt sind. Die Büsten für Kardinal Fabrizio Paolucci (Kat. Nr. 2, Abb. 5) und Papst Innozenz XII. (Kat. Nr. 3, Abb. 6) stehen sich in den Nischen gegenüber, die am nächsten am Ausgang liegen. Der heutige Aufstellungsort war vermutlich nicht der Ursprüngliche: Im Gegensatz zu den später entstandenen Büsten von Clemens XIV. (Pontifikat 1769–1774), Pius VI. (Pontifikat 1775–1799), die sich ebenfalls gegenüber stehen, und der Büste von Pius IX. (Pontifikat 1846–1878), die wie maßgeschneidert sind für diese Nischen, sind Braccis Porträts sowohl zu klein, als auch für diese Höhe und den geringen Abstand, den man wegen der geringen Raumgröße als Betrachter zu den

⁸⁸² PETRUCCI 2000, S. 93.

⁸⁸³ Die besagte Büste befindet sich in einer ovalen Nische über einem Gedenkmonument für Benedikt XIII. im Korridor, der in die Sakristei führt. AGRESTI 2010, S. 613 und 615, Abb. 34, S. 621.

⁸⁸⁴ U.a. eine bunt gefasste Terrakottabüste, als auch eine Bronzebüste im Museo Nazionale del Museo di Venezia.

⁸⁸⁵ Entsprechende, weitergehende Nachforschungen und Ausführungen sind von der Autorin in Planung.

Werken halten muss, zu wenig auf Untersicht gearbeitet. Ein Fehler, der ihm zu dieser Zeit eher nicht mehr unterlaufen wäre. Melchiorri sieht diese beiden Büsten 1840 schon in eben jenem Raum, erwähnt sonst aber weder andere Büsten noch andere Nischen, geschweige denn den genauen Aufstellungsort dieser beiden Bracci-Arbeiten: „Cominciando il giro a destra veggansi nell'andito che conduce alla sagristia i busti d'Innocenzo XII e del card[inale] Paolucci sud[etto], sculture di Pietro Bracci.“⁸⁸⁶ Dies spräche folglich für den Raum, nicht aber zwingend für die heutige Positionierung. Tatsächlich wurde die Kirche im 19. Jahrhundert erneut restauriert und in diesem Zuge offensichtlich auch der Vorraum zur Sakristei neu organisiert. Aus Braccis *Diario* wissen wir, dass er die beiden Büsten im Laufe des Jahres 1725 fertigstellte.⁸⁸⁷ Der Auftraggeber für die beiden Büsten wird jedoch nicht genannt. Dennoch kann man davon ausgehen, dass es sich bei diesem um niemanden anderen als um Fabrizio Paolucci selbst handelte, dessen Titelkirche SS. Giovanni e Paolo al Celio war. Innozenz XII. Ist dafür selbstverständlich auszuschließen, denn er starb schon ein viertel Jahrhundert zuvor, im Jahre 1700. Dies ist besonders aus zwei Gründen interessant: Erstens wird einem längst verstorbenen Papst ein Denkmal gesetzt, der sich nicht mehr selbst dafür erkenntlich zeigen kann. Es stellt sich also die Frage warum wird eine solche Büste in Auftrag gegeben und was nützt es dem Stifter? Und zweitens muss Bracci für ein postum gearbeitetes Porträt eine Vorlage gehabt haben: ein Gemälde, einen Stich oder ähnliches. Paolucci selbst stand noch zur Verfügung, denn er starb erst im Jahr darauf.

Kardinal Fabrizio Paolucci (Kat. Nr. 2, Abb. 5) ist frontal wiedergegeben, während er seinen Kopf nach rechts wendet, im Kontext der heutigen Aufstellung in Richtung des Durchgangs zum Kircheninneren. Die Büste, wie auch die gegenüber aufgestellte Papstbüste, ist auf einen dunkelgrauen, säulenstumpfähnlichen Sockel mit geringem Durchmesser montiert – eine Aufstellung, die die Büste selbst massiger erscheinen lässt. Die Sockelform und -farbe weicht bei den anderen, nach Bracci entstandenen Büsten in diesem Raum ab.⁸⁸⁸ Die Büste ist am unteren Teil scharfkantig abgeschnitten und bildet unten eine Wellenlinie, die gleich einer Schüssel in der Mitte ihre breiteste Stelle aufweist. Paolucci trägt, wie bei den meisten Kardinalsporträts üblich, eine Mozetta über dem Chorgewand und einen Pileolus auf dem Haupt. Zu beiden Seiten des Kragens tritt die nach hinten fallende Mütze hervor und verbreitert damit den Halsbereich – ein Motiv, das bei allen gesicherten Büsten Braccis der Fall ist. Der Kardinal wird mit einem ovalen, eher länglichen Gesicht dargestellt. Es handelt sich um ein Brustbild eines alternden, beleibten Mannes, dem man seine mehr als 70 Jahre allerdings nicht ansieht. Deutlich werden Alters- und besonders Speckfalten wiedergegeben, wie auch das von unten klar erkennbare, fast schon überdimensioniert erscheinende Doppelkinn. Das Gesicht zeichnet sich durch eine detaillierte Darstellung reifer Haut aus, teilweise von nur durch dünne Ritzlinien angedeutete Falten und das durch eine wellige Oberfläche kenntlich gemachte, füllige Fleisch mit Doppelkinn. Die Nasenöffnungen sind sehr flach gehalten, während die Augen durch teils sehr tiefe Bohrungen herausstechen. Die Pupillen werden durch tiefe Löcher mit einem länglichen Mittelsteg aus Marmor gebildet. Die äußere Begrenzung der Iris ist geritzt. Er trägt einen kurzen Oberlippenbart und eine *Fliege*, einen Flaum unterhalb des Mundes – ein Accessoire, das ihn auch modisch in die Elite des römischen Klerus einordnet. Die Gewandung weist asymmetrische Faltenbahnen auf, während eine Hauptfalte in einer sehr auffälligen, unnatürlichen Linie in einer kaum unterbrochenen U-Form von einer Schulter zur anderen verläuft.⁸⁸⁹ Die Knöpfe trotzen der geordneten Leiste und brechen aus der Reihe heraus – sind teilweise, wie es Bernini vorgemacht hatte, nur halb durch das Knopfloch gezogen, teilweise gar nicht durch jenes sichtbar und unter dem Stoff verborgen. Der Kragen ist zerknickt und

⁸⁸⁶ MELCHIORRI 1840, S. 291.

⁸⁸⁷ Braccis *Diario*, Nr. I, 1725, GRADARA 1920, S. 97.

⁸⁸⁸ Bei Clemens XIV. ist dies ein weißer quadratischer Sockel mit dunklem, appliziertem Emblem; bei Pius VI. und Pius IX. ein sehr ähnlicher, vermutlich gleichzeitig, wohl im 19. Jahrhundert entstandener runder, weißer Sockel.

⁸⁸⁹ Genau diese Faltenform wiederholt sich später in Braccis Büste für Kardinal Spinola, heute in Subiaco; Francesco Petrucci erkennt darin eine Parallele zu Berninis Büste für Scipione Borghese, PETRUCCI 2005, S. 198.

suggeriert, wie alle eben schon genannten Eigenschaften, Lebensnähe und Dynamik. Die Büste ist innen hohl, der Marmor bildet eine nur ca. 2–3 cm starke Schicht im unteren Teil. Die Meißelspuren innen sind gut sichtbar, auch mit bloßem Auge aus der unumgänglichen, extremen Untersicht, was wieder ein Zeichen wäre, dass es sich nicht um den primären Aufstellungsort handelt. Da stark polierte Flächen bei Braccis Skulpturen eher partiell angebracht wurden, ist es nicht verwunderlich, dass er auch in diesem Fall hauptsächlich die Stellen glättete, die Stoff darstellen. Für die Bildung des Inkarnats und der Haare ist der Marmor matter belassen, um den optischen Kontrast zwischen Körper und den ihn umhüllenden Partien zu verstärken und damit besonders das Gesicht zu betonen. Zudem wird eben jenes durch die verschiedenartige Lichtbrechung dynamisiert und im Gegensatz zum künstlich aber kostbar glänzenden, je nach Lichteinfall richtig leuchtenden, Gewand durchaus belebt. Kurt von Domarus sieht in der glatten, hochpolierten Oberfläche der Gewandung „Atlasähnlichkeit“.⁸⁹⁰

Das *Diario* listet für das Jahr 1727 eine weitere, etwa 67 cm⁸⁹¹ hohe Marmorbüste des Kardinals Paolucci auf, die von Kurt von Domarus,⁸⁹² Costanza Gradara,⁸⁹³ aber auch 1971 noch von Hugh Honour⁸⁹⁴ verloren geglaubt wurde (Kat. Nr. 6). Nachdem sie von Rom auf mysteriösen Wegen nach London in die *Heim Gallery*, von da aus nach Florenz in die *Galleria Pratesi* kam, wo sie nach dem Bericht Francesco Petruccis im Jahr 2000 von einem mailänder Privatsammler gekauft wurde, befindet sich die Büste nun im Besitz der *Fondazione Cavallini Sgarbi* in Salemi auf Sizilien.⁸⁹⁵ Petrucci vermutet, dass die Replik für die private Kunstsammlung der Familie bestimmt war,⁸⁹⁶ was möglich, aber nicht sicher belegbar ist. Im *Diario* Braccis wird als Auftraggeber ein „Mons[ignore] Paolucci“⁸⁹⁷ angegeben. Damit war vermutlich der Verwandte und Testamentsverwalter des verstorbenen Kardinals gemeint, der auch schon das Grabmal Fabrizios in Auftrag gegeben hatte: Camillo Paolucci Merlini. Cristina Ruggero erkennt in diesem Porträt ganz richtig eine Replik der vor seinem Tod im Jahre 1725 angefertigten Büste für SS. Giovanni e Paolo al Celio (Kat. Nr. 2, Abb. 5)⁸⁹⁸ – dennoch ist es keine exakte Kopie. Alleine der Marmor, der für diese zweite Büste gewählt wurde, ist stärker von grauen Adern durchzogen, was dem Bildnis noch mehr Ausdruck und Lebensnähe verleiht. Die leichte Senkung des Kopfes, sowie des Blickes, kehrt sich zu einer kaum merklichen Anhebung des Kinns und einem ganz deutlich nach schräg oben gerichteten Blick, die Haut ist etwas gestrafft und somit stärker idealisiert, als noch in SS. Giovanni e Paolo al Celio. Die Haare sind geordneter, in schön geschwungene Locken gelegt, anstatt wild um den Kopf zu wirbeln. Zudem ist die Knopfleiste verändert: In der oberen Reihe sind nun alle Knöpfe ordentlich durch ihr Loch gezogen. Die darauf folgenden sieben Knöpfe sind identisch und weisen genau wie schon zwei Jahre zuvor, einen, genauer gesagt den vorletzten von unten, nur halb sichtbaren Knopf auf. Ganz unten sind nur noch zwei, statt drei Knöpfen und ein weiteres leeres Loch, angelegt. Die Brustpartie ist weniger lang im Verhältnis zum Kopf, was sich positiv auf die Proportionierung auswirkt. Sowohl der Blick, als auch die feinere Herausarbeitung der kurzen Haare am Ansatz, unter dem Rand der Scheitelkappe und der weiter geführten Glättung des Inkarnats deuten auf eine gut sichtbare Aufstellungsdestination – vielleicht sogar auf Augenhöhe – hin. Es ist interessant zu sehen, dass Bracci offensichtlich, auch im Porträt, durchaus idealisierend arbeitete, wenn dies von ihm verlangt wurde.

⁸⁹⁰ DOMARUS 1915, S. 12.

⁸⁹¹ Angegeben sind 3 Palmi.

⁸⁹² DOMARUS 1915, S. 13.

⁸⁹³ GRADARA 1920, S. 23. Costanza Gradara hält es immerhin für möglich, dass die Büste wieder auftaucht, weist nur darauf hin, dass sie sie im Rahmen ihrer Arbeit nicht lokalisieren konnte.

⁸⁹⁴ HONOUR 1971.

⁸⁹⁵ Siehe Provenienzhinweis bei PETRUCCI 2005, S. 198; RUGGERO 2007, S. 114.

⁸⁹⁶ PETRUCCI 2005, S. 198.

⁸⁹⁷ Braccis *Diario*, Nr. 3, 1727, GRADARA 1920, S. 97.

⁸⁹⁸ RUGGERO 2007, S. 114.

Das Relief am Grabmal Fabrizio Paoluccis ist, zumindest soweit wir halbwegs sicher belegen und begründen können, das einzige reliefierte Porträt, das Bracci angefertigt hat. Zwar werden auch zwei ovale Reliefs im Museo di Roma im *Palazzo Braschi* unter seinem, wahlweise Filippo della Valles Namen, geführt. Der einzige Beleg für diese Annahme scheint allerdings die Datierung in die Mitte des 18. Jahrhunderts und eine nicht ganz laienhafte Ausführung zu sein.⁸⁹⁹ Auch die Zuordnung des Reliefs für den Kardinal Nicola Maria Lercari im gleichnamigen Familienpalazzo in Albano (PETRUCCI 2001, Abb. 9 und 10) hält einer detaillierteren Stilkritik nicht stand.

Aber kommen wir zuerst einmal zum Relief mit dem Porträt Kardinal Fabrizio Paoluccis in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5, Abb. 7d). Das Grabmal wurde schon im Jahre 1726 ausgeführt, nur zwei Jahre nachdem der junge Meister eine eigene Werkstatt eröffnet hatte. Doch obgleich noch ganz zu Beginn seiner Karriere, war dieses schon das zweite Mal, dass er Fabrizio Paolucci porträtierte, wenn auch in anderer Art und Weise und diesmal postum. Das besagte, ovale Relief wird von der herabschwebenden *Fama* gehalten, jedoch nicht von ihrem Arm verdeckt. Das Porträt tritt stark kontrastierend – der Stein ist weiß und fast ohne Adern – vor dem leuchtend blauen Hintergrund aus Lapislazuli hervor. Der Kardinal ist im Hochrelief nach links ins Profil gedreht und schaut so in Richtung der ihn tragenden, seinen Ruhm verkündenden *Fama* und, vielleicht noch wichtiger, zum Altar, und dementsprechend weg vom von der anderen Seite herantretenden Kirchenbesucher. Er trägt, wie bei der ein Jahr zuvor entstandenen Büste, eine *Mozzetta*, mit nicht linear, sondern etwas wellig fallender Knopfleiste, bei der auch ein Knopf noch nicht vollständig eingefädelt wurde, über dem Chorgewand, dessen Kragen von der darunterliegenden Kapuze besonders im hinteren Bereich nach oben gedrückt wird. Die vorderen Kragenden stehen etwas ab, was eine kleine Bewegung suggeriert. Der Kragen wird oben durch kleine senkrechte Linien strukturiert. Auf den unten buschig hervortretenden und in schön gestalteten und dennoch in sich in verschiedenste Richtungen eindrehenden Locken, die sich im oberen Bereich zu teilweise nur eingeritzten einzelnen Härchen verdünnen, liegt die obligatorische Scheitelkappe auf. Seine hohe, unebenmäßig geformte Stirn ist sichtlich in Falten gelegt, die Nasolabialfalten sind neben seinem von einem Oberlippenbart bekrönten Mund tief eingegraben. Auch die schweren Tränensäcke und die fein gearbeiteten Fältchen neben dem Auge und das von Fettpolstern wellig gewordene Doppelkinn werden nicht verborgen. Die Haut ist weniger poliert, als der Stoff, was einen belebenden, naturalistisch empfundenen Kontrast verursacht. Der Büstenausschnitt wird unten durch einen ca. 3 cm breiten, glatt abgeschnittenen Streifen begrenzt, auf dem sich Braccis Signatur befindet.⁹⁰⁰

Vergleicht man dieses Porträt nun mit demjenigen von Pietro Pacilli am Grabmal Kardinal Millos in S. Grisogono (Abb. 90), so offenbaren sich so viele Unterschiede, dass eine Autorschaft Braccis für das Porträt stilistisch gänzlich ausgeschlossen werden kann.⁹⁰¹ Die Haarlocken sind weniger differenziert behandelt, die Augenbrauen eher strichförmig scharf geschnitten, die Oberfläche des Inkarnats ist flacher und glatter, im gleichen Maß poliert wie auch die Kleidung. Die *Mozzetta* ist aufwendiger, mit mehr kleineren Muldenfalten und einer unten geöffneten Knopfleiste. Der Kragen ist nicht, wie sonst bei Bracci, abstehend, sondern eng an den Körper angelegt. Der den unteren Büstenabschnitt begrenzende Stoff legt sich fast teigartig weich über den goldenen Rahmen. Ein Motiv und eine Faltenbildung, die Braccis ästhetischem Konzept völlig entgegensteht. Während beim Porträt Millos eine Art idealisierter, aufpolierter Naturalismus zu beobachten ist, so kann man Braccis Darstellung als stilisierten, teilweise karikierenden Verismus beschreiben. Auf den ersten Blick einigermaßen ähnlich,

⁸⁹⁹ Marmorreliefs mit den Profilen von Papst Innozenz XIII. (Inv. Nr. MR 45603) und Kardinal Ludovico Sergardi (Inv. Nr. MR 45604). Bei Letzterem ist zusätzlich immerhin der Zusatz „attribuito“ angefügt, obwohl beide Reliefs dieselbe zeitgenössische, sehr aufwendige Präsentationsrahmung aus Giallo antico und die übereinstimmende Inschrift mit der Nennung der dargestellten Personen aufweisen und deshalb eine gleichzeitige Entstehung in derselben Werkstatt vorausgesetzt werden kann. Letztlich ist schon an solchen Details in der Beschriftung die große Unsicherheit bezüglich der Autorschaft zu sehen; siehe PETRUCCI 2000.

⁹⁰⁰ Zu Braccis Signaturen siehe Kap. IV.6.2.

⁹⁰¹ GRADARA 1920, S. 83-85.

sind sie sich bei genauerer Betrachtung vollkommen fern. Tatsächlich sind die Parallelen zum vergleichbaren, obwohl schon ganz zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden, den Kardinal Ludovico Ludovisi (1595–1632) darstellenden Porträtrelief am Grabmal für Papst Gregor XV. und seinen Neffen von 179 bis ca. 1713⁹⁰² von Pierre Le Gros in S. Ignazio weitaus deutlicher (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 687). Das strenge und dennoch nicht steif wirkende Profil, die differenzierte Bearbeitung der Haare, der abstehende Kragen, der von der Kapuze der Mozzetta hochgeschoben wird und die schärfer geführten Faltenbahnen sind in beiden Porträts umgesetzt. Bracci orientierte sich vermutlich sogar direkt an diesem, denn der Hintergrund des Clipäus ist in diesem Fall nicht nur auch lapislazuliblau, sondern weist dieselbe, aus grob behauenen Scherben zusammengesetzte Mosaikstruktur auf. Das Relief für das Grabmal Fabrizio Paoluccis ist eines der eher seltenen Beispiele, die zeigen, dass sich Bracci teilweise doch von seinem Lehrer Camillo Rusconi entfernte und die Lösung desselben für den Clipäus am Grabmal für Alexander Sobieski von 1727/28 in S. Maria della Concezione (ENGGASS 1976, Bd. 2, Abb. 72–74),⁹⁰³ das zeitlich näher liegt, offensichtlich für seine Entwürfe völlig verwarf. Dennoch kann die Nähe zur Porträtkunst des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts und die Diskrepanz zum folgenden Klassizismus für Bracci verbucht werden. Die Zuschreibung des zu Beginn dieses Abschnitts genannten Reliefs an einem Benedikt XIII. ehrenden, von Carlo Marchionni entworfenen Grabmal ist nie wirklich stichhaltig, in einem Fall sogar durch den Vergleich mit Büsten, die, wie man jetzt nachweisen kann, gar nicht von Bracci sind.⁹⁰⁴

Das gegenüber aufgestellte Bildnis zeigt Papst Innozenz XII. frontal (Kat. Nr. 3, Abb. 6), das Gesicht ist nur zu einigen Grad nach rechts gedreht, eine fast unmerkliche Abwendung, die aber wichtig für den Eindruck einer gewissen Lebendigkeit ist. Innozenz XII. trägt über der mit Hermelinpelz gefütterten Wintermozzetta eine Stola. Im Bereich des Ausschnitts ist ein großer, oben etwas offenstehender Kragen über die Kapuze der Mozzetta gelegt und deshalb etwas abstehend. Als Kopfbedeckung trägt er den zur Mozzetta passenden *Camauero*. Die Büste endet unten mit dem unregelmäßig ausfransenden Pelzbesatz des Schulterumhangs, jebenso scharfkantig abgeschnitten, wie schon bei der Büste des ihm gegenüber aufgestellten Kardinals. Auch hier endet die Büstenform nicht gerade, sondern wellenförmig, wenn auch in leichterer Ausprägung.

In der grundlegenden Ausarbeitung ergeben sich bei der Analyse dieser Büste einige Übereinstimmungen mit derjenigen Paoluccis: Auch er besitzt ein ovales, eher längliches Gesicht, die Altersfalten werden nicht verborgen. Die Faltenbahnen verlaufen asymmetrisch in langen scharfen Linien, die Knöpfe sind nicht in geordneter Reihe angelegt, der Kragen geknickt. Auch hier ist die starke Politur der Stoff suggerierenden Partien und eine relativ grobe Bearbeitung des Inkarnats und der Haare zu bemerken, obwohl die Ornamente auf der Stola ganz rau aber filigran gearbeitet sind. Die Grenze des Ornamentbandes darauf wird von einer Reihe tiefer Bohrlöcher gebildet. Die Vertiefungen sind auch hier im Bereich der Nasenöffnungen flach gehalten, tiefe Bohrungen finden hingegen, von einem länglichen Mittelsteg durchbrochen, als Pupille Verwendung, während die Iris geritzt ist. Er trägt einen Oberlippen- und einen Kinnbart, wie es u.a. auch schon Alexander VII. getan hatte. Die Büste ist innen hohl, nur ca. 2–3 cm stark im unteren Teil, die Meißelspuren innen sind gut sichtbar, auch für den Besucher dieses Raumes vom Boden aus gesehen (Abb. 6a). Abgesehen von den Augen mit dem starren und etwas abwesenden Blick ist die Büste spannungsreich in den Kompositionslinien und den

⁹⁰² Besonders zum Grabmal Gregors XV. jüngst, siehe Büchel, Daniel, Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger: Mit Kunst aus der Krise?, Pierre Le Gros' Grabmal für Papst Gregor XV. Ludovisi in der römischen Kirche S. Ignazio, in: Marburger Jahrbuch 29.2002, S. 165–198; Sehr gute Schwarz-Weiß Abbildung auch in ENGGASS 1976, Bd. 2, Abb. 144.

⁹⁰³ Zu diesem Grabmal gibt es bisher keine separate, tiefergehende Arbeit. Zu Camillo Rusconi allgemein, siehe: ELKAN o.J., MARTIN 2000 und TAMBORRA o.J.; gute Schwarz-Weiß Abbildungen in ENGGASS 1976, Bd. 2, Abb. 72–74.

⁹⁰⁴ PEDROCCHI 2000, besagter Vergleich auf S. 92: „Dal busto dell'Archivescovado di Benevento a quelli di Santa Maria Maggiore, degli Uffici con provenienza dalla collezione Contini Bonacossi, della collezione Thyssen-Bornemisza di Castagnola, ai bronzi della collezione Fiorentini a Venezia e di Palazzo Venezia di Roma, alla terracotta policroma sempre a Palazzo Venezia.”

unterschiedlichen Materialbehandlungen und wirkt äußerst lebendig. Die Qualität des hier bestehenden Verismus wird von Costanza Gradara ganz überschwänglich gelobt und mit kopistischem Naturalismus gleichgesetzt, wenn sie schwärmt: „(...) il Bracci, venticinque, si rivela qui squisitamente artista e già abile maneggiatore del marmo, nel quale sa figurare carne adusta, il raso della mantellina e tanta finezza nel volto, e mostra uno studio accurato della realtà nella ricerca delle rughe e nella rivelazione interna dell'animo austero del grande personaggio.“⁹⁰⁵

Es wurde schon erwähnt, dass dieses Papstporträt erst nach dem Tod des Dargestellten angefertigt wurde. Innozenz XII. starb am 27. September 1700,⁹⁰⁶ im Jahr von Braccis Geburt, 25 Jahre vor dem Auftrag für diese Arbeit. Da Bracci den Papst nie gesehen hatte, musste er auf schon bestehende Bildquellen zurückgreifen – etwa andere plastische Porträts oder Stiche, seltener Gemälde. Ein in Braccis Büste auffälliges Detail ist die Kordel, welche die beiden Stolateile in der Mitte zusammenhält. Sie ist, im Gegensatz zu vielen anderen, mit diesem Kleidungsstück ausgestatteten Papstporträts,⁹⁰⁷ sehr hoch angebracht. Sie wird durch einen Knopf zusammengehalten und einfach, ohne eine Schleife zu bilden, herabhängend dargestellt, wobei ein Ende unter die Stola rutscht, während das andere über diese gelegt ist. Durch die Wellenlinie der Kordelenden und der Stolaborten entsteht der Eindruck von Bewegung. Woher kommt dieses Motiv? Unter anderem findet sich diese nicht gebundene, relativ locker sitzende und bewegte Kordel auch bei einem Terrakottamodell für eine zu Lebzeiten entstandene, Domenico Guidi zugeschriebene Büste Innozenz XII., heute im *Palazzo Braschi*.⁹⁰⁸ Doch abgesehen von der Kopfform, der Faltenzüge im Gesicht und der Modellierung des Stoffes spricht die von Braccis Büste völlig verschiedene Ornamentik der Stola gegen eine Kopie dieser Terrakottabüste. Auf der Stola Innozenz XII. bei Bracci, befinden sich rechts und links gleichermaßen die Pignatelli-Töpfe, eingerahmt von zwei sich oben und unten kreuzende Lorbeerzweige, zwischen einer Taube im Strahlenkranz oben und einem ebenso strahlenden griechischen Kreuz unten. Die Verwendung dieser typischen, ornamentalen Sprache, könnte in Zukunft bei der Identifizierung von anderen bisher nicht erkannten Büsten Braccis helfen.

III.6.2 DIE BÜSTE VON FRANCESCO MARUCELLI

Durchschreitet man den großen, noch mit den schweren historischen Bücherregalen ausgestatteten Lesesaal der Biblioteca Marucelliana in Florenz, so steht man, kurz vor dem Verlassen des Raumes, vor einer prächtig gerahmten Tür. Darüber befindet sich eine ovale Nische in die das Porträt des Bibliotheksgründers und -stifters Abt Francesco Marucelli (1625–1703)⁹⁰⁹ eingestellt ist (Kat. Nr. 42, Abb. 60). Es wurde von Bracci im Jahre 1749 aus weißem Marmor geschaffen,⁹¹⁰ 46 Jahre nach dessen Tod. Geht man durch diese Tür hindurch, so kommt man in die *Saletta della Tribuna*, einen kleinen, relativ kargen Raum, an dessen Stirnwand sich ein weiteres Porträt Francesco Marucellis befindet, das bisher Davide Canoniche zugeschrieben wird.⁹¹¹ Man erfährt so beim Verlassen des Lesesaales eine Porträtdoppelung, denn die Ähnlichkeit der beiden Bildnisse ist nicht zu leugnen und eine Vorbildfunktion der Malerei, bzw. des danach entstandenen Kupferstichs für die Skulptur ist

⁹⁰⁵ GRADARA 1920, S. 18.

⁹⁰⁶ FISCHER-WOLLPERT 1985, S. 121.

⁹⁰⁷ Wie z.B. bei den drei anderen, in diesem Raum aufgestellten Papstbüsten, oder bei den im Museo di Roma im Palazzo Braschi aufgestellten Büsten: z.B. Clemens XII. von Filippo della Valle, Inv. Nr. Dep. MC 70 (Pro 145); Kordel höher angebracht aber gebunden: Clemens XIV. von Christopher Hewetson, ca. 1773-76, Inv. Nr. MR 5702.

⁹⁰⁸ Museo di Roma, Palazzo Braschi, Inv. Nr. MR 1196, datiert auf 1694-96; siehe PETRUCCI 2000.

⁹⁰⁹ Zum Leben und Wirken Francesco Marucellis besonders: ALBANESE 2008.

⁹¹⁰ Braccis Diario, Nr. 26, 1749, GRADARA 1920, S. 105.

⁹¹¹ ALBANESE 2008.

offensichtlich und wegen der postumen Entstehung unausweichlich. Diese zweifache optische Erinnerung an den Bibliotheksgründer verstärkt die Eindrücklichkeit und die Einprägsamkeit der Gesichtszüge. Durch ihre räumliche Nähe stehen diese beiden Werke zudem stärker in Dialog, als es zwischen Braccis Büste und der eigentlich im Lesesaal gegenüber als späteres Pendant aufgestellten, aber durch die enorme Länge des Raumes zu weit entfernten, Giacomo Leopardi darstellenden, Büste von Adriano Cecioni der Fall ist.⁹¹²

Auftraggeber für die als Ehrung zu verstehende Büste war vermutlich Francescos Neffe und Testamentsvollstrecker Alessandro Marucelli, der nach dem Ableben seines Onkels die Fertigstellung und weitere Ausstattung der Bibliothek übernahm. Ein Dokument, das den Auftrag belegen würde, ist bisher nicht bekannt. Dennoch kommt kaum ein anderer für diese Bestellung in Frage. Alessandro hatte durch die Memorialbildung und in der auf verschiedenste Weise geförderte Glorifizierung des Onkels eine angemessene und funktionierende Repräsentationsstrategie für sich und seine Familie gefunden. Zudem war das Geld für Arbeiten im Kontext der neu entstehenden Bibliothek, zu denen auch die Ausstattung gehörte, durch das Erbe Francesco Marucellis vorhanden und musste nicht anderweitig aufgetrieben werden. Eine wirksame und gleichzeitig für Alessandro kostengünstige Möglichkeit der Selbst- und Familieninszenierung.

Der Abt ist frontal gezeigt, dreht seinen Kopf jedoch nach rechts ins Dreiviertelprofil mit leicht nach unten geneigter Kopfhaltung, um die Ansichtigkeit von unten zu verbessern. Er trägt ein Chorgewand über das ein stoffreicher Überwurf, vermutlich ein Mantel, gelegt ist und der von rechts unten über seine rechte bis hin zu seiner linken Schulter geführt wird. So wird der Abschluss der Büste auf bewegte, äußerst lebendige Weise nach unten abgeschlossen. Sein welliges, mittellanges, in der Mitte gescheiteltes Haar rahmt das Gesicht zu beiden Seiten, das Haupt bleibt sonst ohne Kopfbedeckung. Auch er trägt jene Barttracht, die auch Fabrizio Paolucci geschmückt hatte – Oberlippenbart und *Fliege* – die bei dem Gelehrten weit passender wirkt. Über dem Türrahmen erhebt sich ein Dreiecksgiebel, in den eine auf einer hellen Konsole aufsitzende, ovale Nische einbeschrieben ist. Die architektonische Rahmung und die Nische selbst entsprechen im Aussehen und in seinen Ausmaßen genau derjenigen der gegenüber gelegenen Wandseite, was für eine gleichzeitige Entstehung vor der Ausführung der Büste spricht. Das Porträt wurde folglich für diese Aufstellungssituation geschaffen. Es lohnt sich daher, das Verhältnis zwischen Werk und architektonischer Struktur etwas näher zu beleuchten. Die Büste steht auf einem schmalen säulenstumpfförmigen Sockel. Die Büste nimmt im Oberarmbereich die Form der Nische mit auf und ist genau in diese eingepasst. Sein Kopf ist etwas nach vorne gelehnt und tritt so leicht aus der etwa gleichhohen Nische hervor. Ein Kniff, der die Kommunikation zwischen Büste und Betrachter erhöht. Als einzige der von Bracci erhaltenen Büsten ist diese an der Unterkante signiert – bei schräg einfallendem Schlaglicht gut von unten erkennbar.

III.6.3 DIE BÜSTE VON GIORGIO SPINOLA

Kardinal Giorgio Spinola aus Genua (1667–1739) trat, neben sämtlichen anderen geistlichen Auszeichnungen und Posten, nach Fabrizio Paolucci die Stelle als Kardinalsstaatssekretär in Rom an. Als besonders großzügig zeigte er sich bei der Stiftung eines Missionshauses im kleinen aber traditionsreichen Städtchen Subiaco. Die Grundsteinlegung dieses Gebäudes, dessen Planungsphase sich über Jahrzehnte hinzog, fiel in das Jahr 1749, erst zehn Jahre nach seinem Tod. Für diese Investition wurde er postum, denn er durfte die Fertigstellung und die Einweihung des Missionshauses im Jahre

⁹¹² FRANCONI 1999, S. 64.

1765 nicht mehr miterleben, mit einer 1757 gefertigten Bildnisbüste in eben jenem, von ihm finanzierten Gebäude geehrt. Auftraggeber war die *Congregazione della Missione*, besser als *Lazaristen* bekannt, für die Bracci wegen des zuvor von jenen erteilten, einträglichen Auftrags für die Ordensstifterfigur des Hl. Vinzenz von Paul im Petersdom (Kat. Nr. 51, Abb. 66) Sonderkonditionen ansetzte. Abgesehen von den Kosten für den Marmor, machte Bracci ihnen die Büste zum Geschenk, indem er nichts für seine Arbeit und die dabei anfallenden Kosten berechnete.⁹¹³

Die Büste Giorgio Spinolas (Kat. Nr. 57, Abb. 70, 70a) ist frontal auf einen schmalen, säulenstumpfförmigen Sockel aus dunkelgrauem Bardiglio montiert, der Kopf ist nach links ins Dreiviertelprofil gedreht. Die Haare fallen kinnlang und wellig zu beiden Seiten seines Gesichts herab und lassen die Scheitelkappe fast dahinter verschwinden, was ihn, zusammen mit der feisten Statur, sehr weltlich aussehen lässt. Der Kardinal trägt eine Mozzetta mit Kapuze über dem Chorgewand mit Kragen. Im Brustbereich ist der Stoff in mehrere, scharf geschnittene Schüsselfalten gelegt. Die Unterste verläuft in einer kaum unterbrochenen U-Form von einer Schulter zur anderen. Eine sehr auffällige Linie, die auch schon bei der Paolucci-Büste angelegt war. Die Knopfleiste ist gerade, obgleich zwei Knopflöcher leer sind, um so in moderater Weise die Monotonie zu durchbrechen. Ehemals war die Büste in einer halbrunden Nische aus weißem Stuck über einer türförmigen Eintiefung in die Wandfläche eines Durchgangsflures im ersten Obergeschoss aufgestellt (Abb. 70c). In der von Costanza Gradara veröffentlichten Abbildung ist diese Aufstellungssituation noch zu erahnen (Abb. 70b)⁹¹⁴ und auch in Braccis Diarioneintrag wird sie mit dem Ausdruck „da collocarsi in un ovato“ beschrieben.⁹¹⁵

Heute befindet sich die Marmorbüste, weiterhin auf ihrem Bardiglio-Sockel, auf einer hellen Steinsäule in Augenhöhe in einem Flurabschnitt des zweiten Obergeschosses. Das Gebäude wechselte im Jahr 2014 den Besitzer und wird in den folgenden Jahren restauriert werden. Die Chance, dass das Porträt in Zukunft wieder an seinen ursprünglichen Ort gebracht wird, ist also durchaus vorhanden und wäre ästhetisch und dokumentarisch wünschenswert.

III.6.4 DIE BÜSTE VON CLEMENS XIII.

Der letzte Eintrag Braccis in sein *Diario* listet für das Jahr 1762 zwei Büsten von Papst Clemens XIII. Rezzonico auf (Kat. Nr. 66). Eine war für den Papst selbst, die andere für seinen Nepoten, Kardinal Carlo Rezzonico d.J. (1724–1799), den damaligen *Camerlengo*, bestimmt.⁹¹⁶ Zu diesem Zeitpunkt sind diese Porträts noch keinen erhaltenen Bildnissen dieses Papstes zuzuordnen, was jedoch sicherlich in der Zukunft möglich sein wird. Eine Zerstörung oder einen gänzlichen Verlust gleich beider Exemplare ist äußerst unwahrscheinlich. Dass uns diese Büsten bisher nicht bekannt sind, hat mindestens zwei Gründe: Sie befinden sich seit geraumer Zeit nicht mehr an einem bekannten und öffentlich zugänglichen Ort, sondern möglicherweise in kleineren, weniger beachteten musealen Kontexten, vermutlich außerhalb Roms oder in einer Privatsammlung. Keine der Büsten befindet sich in einem staatlichen oder städtischen Museum in Rom oder, was auch naheliegend gewesen wäre, in der *Ca' Rezzonico* in Venedig. Im venezianischen Familienpalast werden sämtliche Porträts von Familienmitgliedern aufbewahrt, vor allem aber im Medium der Malerei. In einem Inventar von 1766,

⁹¹³ Braccis Diario, Nr. 33, 1757, GRADARA 1920, S. 108.

⁹¹⁴ GRADARA 1920, Abb. Tav. XXII.

⁹¹⁵ Braccis Diario, Nr. 33, 1757, GRADARA 1920, S. 108.

⁹¹⁶ Braccis Diario, Nr. 38, 1762, GRADARA 1920, S. 108.

das noch den ganzen Besitz vor der Zerstreung der Sammlung im Jahr 1806 beschreibt, sind u.a. die Gemälde Batonis und Mengs' für Clemens XIII. aufgelistet, jedoch keine Marmorbüste.⁹¹⁷

Da diese Büsten beide gleichzeitig entstehen, kann von einem Modell und zwei, nahezu bis gänzlich identischen Ausführungen ausgegangen werden. Eventuell, wie bei den Paolucci-Büsten, aus Kostengründen aus leicht verschiedenen Marmorarten gefertigt. Nach der Betrachtung der übrigen von Bracci angefertigten Büsten, kann man von einer frontal gezeigten, klassisch ausgeschnittenen Büste, mit einer Kopfdrehung, die sein Gesicht im Dreiviertelprofil zeigt, der üblichen Kleidung mit anstehendem, nicht geordnetem Kragen und einer sehr schonungslosen Wiedergabe des Doppelkinns und der Falten auf der Stirn ausgehen. Es ist besonders bei diesen Werken sehr bedauerlich, dass wir sie nicht kennen, handelt es sich hier doch um eine der wenigen von Bracci noch zu Lebzeiten des Dargestellten ausgeführten Bildnissen.

Ein Porträt dieses Papstes, das Bracci anhand von erhaltenen Archivadokumenten einwandfrei zugeordnet werden kann,⁹¹⁸ ist die Büste Clemens XIII. im Lesesaal der Biblioteca Angelica, der ehemaligen Konventsbibliothek (Kat. Nr. 68, Abb. 78). Zusammen mit drei weiteren Porträtbüsten aus Marmor wurden sie an den vier Ecken des Saales aufgestellt, um an die großen Wohltäter der Augustiner und speziell besagter Bibliothek zu erinnern. Zwei davon sind von Gaspare Sibilla und stellen Kardinal Egidio Colonna und Papst Benedikt XIV. dar.⁹¹⁹ Braccis Papstporträt entstand in den Jahren 1764 bis 1765,⁹²⁰ und kann schon deshalb nicht mit einer der zwei in Braccis *Diario* erwähnten Büsten in Zusammenhang gebracht werden. Dazu kommen die unterschiedlichen Adressaten der Arbeiten: Bracci selbst benennt diese ganz konkret mit: „uno per il detto Papa e l'altro per il Cardinale Camerlengo Rezzonico.“⁹²¹ Dies ließe sich nicht mit den vom Konvent S. Agostino getätigten Zahlungen und der Aufstellung in besagter Bibliothek vereinbaren. Damit können mindestens drei Porträtbüsten Clemens XIII. im Werk Braccis nachgewiesen und dieses Porträt nun ganz offiziell seinem zu seinem Œuvre hinzugefügt werden.

Eine Büste dieses Papstes, das beinahe bis ins Detail mit dem Porträt von 1764/65 (Kat. Nr. 68, Abb. 78) übereinstimmt, konnte von der Autorin im Palazzo Ruspoli in Rom nachgewiesen werden. Neben den stilistischen Merkmalen Braccis sind darüber hinaus auch dieselben Ornamente, dieselbe Kleidung und Frisur festzuhalten. Vermutlich handelt es sich dabei um eine der zwei Büsten, die im *Diario* genannt werden (Kat. Nr. 66) und somit eines der Urbilder für das spätere Bildnis.

III.6.5 KURPRINZ FRIEDRICH CHRISTIAN VON SACHSEN IN ROM

Im Reisetagebuch seiner Grand-Tour durch Italien (1728–1740) berichtet Kurprinz Friedrich Christian von Sachsen (1722–1764) während seines Aufenthalts in Rom auch von den Werken Braccis, die er zu verehren scheint.⁹²² Wie schon sein Vater und sein Urgroßvater – und wie zahlreiche adlige Bildungsreisende – ließ sich der sächsische Kurprinz während seiner Italienreise porträtieren (Kat. Nr. 24). Drei zum Zeitpunkt seiner Ankunft in Rom weilende Künstler wurden als Porträtisten

⁹¹⁷ Verona, Archivio di Stato, Archivio Pindemonte-Rezzonico, b. 457; Transkription in: PAVANELLO 1998, S. 110/111, Doc. B. Batonis Gemälde wird ganz besonders gelobt und als „una delle più belle sue opere“ gepriesen. PAVANELLO 1998, S. 110, Doc. B, Nr. 39. Aufgrund der genauen Auflistung und dem gezeigten Interesse des Inventarschreibers an den Objekten, kann ein Vorhandensein der Büste im Jahr 1766 ausgeschlossen werden.

⁹¹⁸ ASR, Agostiniani di S. Agostino, b. 101, Nr. 109.

⁹¹⁹ GUERRIERI BORSOI 2002, S. 155, Abb. 10 und 11.

⁹²⁰ GUERRIERI BORSOI 2002, S. 155

⁹²¹ Braccis *Diario*, Nr. 38, 1762, GRADARA 1920, S. 108.

⁹²² Siehe FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 11; ausführlicher siehe auch Kap. III.6.5.

auserköhren, was für diese eine Ehre war, wie es auch explizit aus einem der wöchentlichen Berichte Wackerbarth-Salmours an August III. hervorgeht, in dem er ihn „le sculpteur Bracci, qui doit avoir l'honneur de faire le bust du Prince“ nennt.⁹²³ Neben den Malern Sebastiano Ceccarini, einem Schüler und späteren Mitarbeiter von Francesco Mancini, und Pierre Subleyras wurde zudem ein Bildhauer dafür herangezogen: Pietro Bracci.⁹²⁴ Die Auswahl der Künstler hatte auch mit der protezierenden Hand der Albani-Brüder Annibale und Alessandro zu tun, in deren Palazzo der Kurprinz in Rom residierte.

Bevor sich Friedrich Christian malen ließ, saß er Bracci Modell. Schon früh während seines Aufenthalts, am 31. Dezember 1738, begannen die Arbeiten in Ton.⁹²⁵ Darauf folgten wohl mehrere Arbeitssitzungen und eine für beide Seiten erfreuliche Beendigung des Modells⁹²⁶ und einem Ausblick darauf, dass diese für Kardinal Alessandro Albani in Marmor übertragen werden sollte.⁹²⁷ Am letzten Sitzungstag notiert Friedrich Christian in seinem *Journal du voyage*: „Pietro Bracci retourna l'après dîner pour finir le modèle de mon buste. Il le finit en effet après avoir travaillé trois heures de suite maist out ceux qu'on vu ce modèle dissent qu'il me ressemble tout a fait.“⁹²⁸ Dass diese Büste nicht in Braccis *Diario* aufgenommen wurde, kann darauf hindeuten, dass dieses Werk über ein Modell aus Ton oder Gips nie hinausgekommen ist und tatsächlich tauchen im Folgenden keinerlei weitere Informationen zu den Arbeiten in Marmor oder zum fertigen Werk mehr auf.⁹²⁹ Bisher konnte in Dresden selbst keine Ton- oder Gipsbüste aufgefunden werden, die für Braccis Modell in Frage käme. Als Adressat der Marmorversion wird weiterhin nicht Friedrich Christian selbst, sondern niemand geringeres als Kardinal Annibale Albani genannt.⁹³⁰ Das Marmorporträt, hätte es denn jemals existiert, müsste sich im Besitz der Albani, entweder in Urbino, Soriano oder in Rom, befunden haben. In der Villa Albani *fuori Porta Salaria*, heute Villa Torlonia, ist ein solches Werk nicht aufzufinden.

Die Fertigung des Porträts für den Kurprinzen war für Bracci vermutlich keine leichte Aufgabe, denn sein Modell war jung, mit feinen Zügen, wie es die erhaltenen Porträts Pierre Subleyras' (1739) und Rosalba Carriera (1740) erahnen lassen, doch er war zudem schwer krank, konnte sich wegen seiner beeinträchtigten Wirbelsäule kaum alleine aufrecht halten. Durch die ständigen ärztlichen Anwendungen und Medikationen fielen ihm die Haare aus, sodass er eine Perücke tragen musste. Eine gewisse Idealisierung und eine Naturalisierung der Haarpartien im Porträt wird wohl kaum unterblieben sein. Dass Vertraute und Personal eine große Naturnähe versicherten, spricht eher für ein ästhetisches Lob bzw. eine Schmeichelei für den Prinzen.

⁹²³ Zitiert nach der von Dr. Maureen Cassidy-Geiger angefertigten und mir liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellten Transkription aus: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10026 Geh. Kab., Loc. 768/3, Ihrer Hoheit der Königl. Chur-Printzens, Herrn Friedrichs Ruck-Reise von Neapolis nach Rom etc., Ao. 1739, vol. II, 22.01.1739.

⁹²⁴ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 7.

⁹²⁵ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 8, FN 20.

⁹²⁶ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 11.

⁹²⁷ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 8.

⁹²⁸ Zitiert nach der von Dr. Maureen Cassidy-Geiger angefertigten und mir liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellten Transkription aus: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 355/03, *Journal du Voyage de son Altesse Royale Monseigneur le Prince Royal de Pologne etc.*, f. 147v/148r, 22.01.1739.

⁹²⁹ Das unerwähnt gebliebene Original fällt auch Wiebke Fastenrath Vinattieri bei ihren Arbeiten zum Reisetagebuch des Kurfürsten auf: FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 8.

⁹³⁰ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 8, FN 21.

III.7 WEDER SKULPTUR NOCH ARCHITEKTUR

„un uomo di tali e tante cognizioni“⁹³¹

Neben der konkret ausgeführten bildenden Kunst, in diesem Fall Bildhauerei, Architektur und Zeichnung, beschäftigte sich Pietro Bracci nebenbei auch mit anderen Tätigkeiten. Schon durch seine Ausbildung in Philosophie bei den Jesuiten ist eine gewisse Bildung Braccis belegt.⁹³² Dennoch war er lange als reiner Handwerker unter den Bildhauern angesehen worden, dem man theoretische Reflexionen weniger zutraute. In den folgenden Kapiteln soll gezeigt werden, dass Bracci sowohl als Sammler, als auch temporär als Kunsthändler auftrat. Zudem wurde er von höher gestellten Persönlichkeiten der römischen Gesellschaft konsultiert, die ihn um seine Meinung zu verschiedenen Fragen der Kunst baten. Er hatte teilweise auch die Funktion eines Beraters, vor allem in Fragen zu antiken Statuen. Danach sollen die Informationen, die über Braccis ehemalige Bibliothek, als auch zu den von ihm selbst angefertigten Kopien nach großen Schriften bzw. über die von ihm selbst verfassten Manuskripte bekannt sind, zusammengetragen werden. Den Abschluss bildet ein kurzer Absatz über Braccis wiedergefundenes Manuskript über die Hieroglyphen.

III.7.1 BERATER UND KUNSTHÄNDLER

Im Zuge der Albani-Antikenrestaurierungen für das Kapitolinische Museum im Jahre 1733/34⁹³³ wurde Bracci gemeinsam mit anderen Künstlern – unter anderem zusammen mit dem Bildhauer Michelangelo Slodtz – von Capponi zur wissenschaftlichen Unterstützung bei der Wiederherstellung des roten Fauns aus Tivoli hinzugezogen: „La supervisione di esperti ebbe modo di ripetersi in occasione di un importante e delicato restauro, quello del fauno di rosso antico proveniente da Tivoli, per il quale il Capponi volle presenti e migliori disegnatori e periti e questi furono li seguenti professori, cioè Placido Costanzo, pittore, Giovanni Domenico Campiglia, disegnatore e direttore della Calcografia cammerale, monsieur de Trois, direttore dell'Accademia francese, Giovanni Pavolo Pannini, pittore, monsieur Sloscé scultore, e Pietro Bracci, scultore.“⁹³⁴ Besonders in der Kombination mit den genannten Malern wird deutlich, dass die Rolle der befragten *professori* tatsächlich eine rein theoretisch beratende war und nicht eine weitere, von ihm durchgeführte Antikenrestaurierung. Dass sich das einberufene Gremium aus nicht weniger als sechs Lehrern der Akademien zusammensetzte, zeigt die besonders hohe Bedeutung der in Frage stehenden Antike – aber auch der Ehrfurcht, die Clemens XII. den Zeugnissen der Antike entgegenbrachte.

Doch es sollte nicht nur beim Beraten bleiben. Ein Bildhauer, der zu einer derartig wichtigen Aufgabe bestimmt wurde, war auch zu Anderem fähig. Sieht man die Rechnungsbücher des Marchese Giovanni Rondanini im *Archivio Capitolino* in Rom auf den Namen Pietro Bracci hin durch, so stolpert man über Einträge, die sich im ersten Moment nicht mit dem Bild vereinbaren lassen, das gemeinhin bisher von ihm gezeichnet wurde. Es handelt sich um Zahlungsbestätigungen von seiner Hand, die klar den Verkauf von kleineren Ölgemälden an den Marchese Rondanini zum Gegenstand haben. Diese stammen alle aus dem Jahr 1757. Weder davor noch danach ist uns eine ähnliche Transaktion bekannt.

⁹³¹ AZZARELLI 1838, S. 12.

⁹³² Zu Braccis Leben siehe Kap. I, zu seiner Ausbildung und Lehre siehe Kap. II.2.

⁹³³ CAPPONI 2005, S. 14; ASR, Uff. RCA, prot. 918, f. 909.

⁹³⁴ FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 17.

Diese Tatsache deutet darauf hin, dass Bracci zu diesem Zeitpunkt entweder knapp bei Kasse war bzw. dringend Bargeld benötigte oder dem Mäzen mit dem Verkauf der Bilder einen Gefallen tat. Egal wie man es wendet: Alles spricht dafür, dass Bracci selbst Kunstwerke, zumindest in Form kleiner Gemälde, gesammelt hatte. In besagtem Jahr verkaufte Bracci seinem Gönner Bilder von zwei relativ bekannten, zeitgenössischen Malern, die er selbst gekannt hatte. Möglicherweise war Bracci durch ihre Freundschaft und seine jahrelange Beziehung zu Giuseppe Bartolomeo Chiari und Pietro Bianchi zum Sammeln gekommen. Am 20. Mai 1757 bestätigte er die erste Zahlung für den Verkauf zweier Seestücke: „Io sottoscritto ho ricevuto dall' Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi tre ed 07 baiocchi moneta sono per due pezzi di quadri di misure di Sassoferrato rappresentanti due marine di Gio[vanni] Batt[ist]a Busirri originali chiamandomi contento e sodisfatto et in fede di questo di 20 maggio 1757, 3 scudi 07 lire, Pietro Bracci m[ano] p[ropria].“⁹³⁵

Der genannte Maler, heute unter dem Namen Giovanni Battista Busiri (1698–1757) oder auch als Titta bzw. Tittarella bekannt,⁹³⁶ war zwei Jahre älter als Bracci und lebte und arbeitete wie er in Rom. Andrea Busiri Vici charakterisiert dessen Arbeiten im Artikel im *Dizionario biografico degli Italiani* folgendermaßen: „(...) tempere su carte o tela di piccolo formato e di originale inquadratura e vivace cromatica, animate da figurezze schizzate con pannellate rapide e dense di colore(...).“⁹³⁷ In seinem Werkkatalog finden sich hauptsächlich Stadtveduten, Landschaftsmalereien, seltener Seestücke, meist der Stadt Rom und Umgebung.⁹³⁸ Am 18. November, das heißt nach dem Tod des Malers im August desselben Jahres, ging bei Bracci eine weitere Zahlung für kleine Landschaftsbildchen von dessen Hand ein: „scudi due e baiocchi 65 moneta sono per saldo de due paesini di Giovanni Battista Busirri suoi originali in tela per alto con sue cornici.“⁹³⁹ Neben der Beteuerung, dass es sich tatsächlich um Originale des betreffenden Meisters handelte, wird hier zusätzlich der Bildträger präzisiert, denn gerade bei Miniaturen, auf die man beim Ausdruck „paesini“ tippen kann, wurden die unterschiedlichsten Materialien zum Malgrund erhoben. Ein drittes und letztes Mal verkauft Bracci dem Marchese im Dezember 1757 Werke von Giovanni Battista Busiri – diesmal gleich vier etwas größeren Ausmaßes. Er bestätigte die Zahlung folgendermaßen: „scudi cinque ed b. 10 sono cioè soldi due e b. 60 per due quadri di paesi et altro di Gio[vanni] Batt[ist]a Busirri, e scudi due e b. 50 per altro quadro (...) del medesimo Gio[vanni] Batt[ist]a Busirri.“⁹⁴⁰ Die ersten drei Bilder, zwei Landschaften und ein weiteres, verkaufte er für 5 Scudi und 10 Baiocchi, ein viertes Bild für 2 Scudi und 50 Baiocchi.

Neben den Verkäufen von Bildern des genannten Malers, veräußerte Bracci zudem Werke seines Freundes und Kollegen Ludovico Stern (1709–1777). Am 23. Juni, also direkt nach dem ersten Verkauf von Busiri-Arbeiten, bestätigte Bracci die folgende Zahlung: „(...) scudi sedici moneta sono per numero quattro pezzi di quadri di misura da testa, o sia sassoferrato rappresentanti animali da penna originali del Sig[no]re Ludovico Stern pittore da me venduti li chiamandomi contento e sodisfatto per questo di 23 Giugno 1757, 16 scudi moneta.“⁹⁴¹ Es handelte sich hier folglich um vier originale Federzeichnungen in Größe einer Kopflänge, die verschiedene, nicht weiter spezifizierte Tiere darstellten.

Um das Jahr 1735 wohnte Giovanni Battista Busiri in der *Parocchia* S. Lorenzo in Lucina in der Via del Babuino zusammen mit dem Maler Ignazio Stern, dem Vater von Ludovico.⁹⁴² Spätestens seit dem kannten sich die beiden jungen Maler, und damit ist auch die Bekanntschaft zwischen Busiri und Bracci

⁹³⁵ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, f. 125, 20.05.1757.

⁹³⁶ Zu Leben und Gesamtwerk noch immer besonders: BUSIRI VICI 1966; BUSIRI VICI 1972.

⁹³⁷ BUSIRI VICI 1972.

⁹³⁸ BUSIRI VICI 1966.

⁹³⁹ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, f. 298, 18.11.1757.

⁹⁴⁰ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, f. 328, 7.12. 1757.

⁹⁴¹ ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, f. 148, 26.06.1757.

⁹⁴² BUSIRI VICI 1972.

erklärt. Um die Jahrhunderthälfte wohnte der italienische Maler in einem Appartement in der *Parocchia* von S. Andrea delle Fratte, in der Nachbarschaft Braccis sozusagen, der in dieser Region immer nur die Querstraßen wechselte, nie aber weit wegzog.⁹⁴³ Busiri wohnte, um es genau zu fassen, in der Via della Purificazione 121, im selben Häuserblock wie der Bildhauer und Kollege Braccis Giovanni Battista Maini.⁹⁴⁴

Da Stern eigentlich Maler und kein Zeichner war, liegt gerade hier die Vermutung nahe, dass es sich ursprünglich um Geschenke, bzw. Tauschobjekte zwischen den befreundeten Künstlern handelte. Ähnliches wäre auch bei dem ihm persönlich bekannten Busiri denkbar. Von Carlo Marchionni wissen wir zumindest, dass er vier Gemälde und nicht weniger als 348 Zeichnungen von Giovanni Battista Busiri in seinem Besitz hatte.⁹⁴⁵ Auch im *Fitzwilliam Museum* in Cambridge und im *British Museum* in London befinden sich heute Alben mit Zeichnungen dieses Malers, wie sie auch Bracci besessen haben kann.⁹⁴⁶ Wäre dem so, dann läge zumindest in diesem Fall die Wertschöpfung bei 100 Prozent, womit er ein gutes Geschäft gemacht hätte. War man bei den Einträgen Busiri betreffend noch unsicher, ob es sich wirklich um Verkäufe von Bildern durch Bracci handelte, so bleibt in der Formulierung des letztgenannten Eintrags keine Frage mehr offen, wenn er ergänzend schreibt: „da me venduti“.

Am 26. Oktober 2016 wurde bei Doyle in New York eine Kopie des Madonnenkopfes nach dem Original in der Kirche SS. Annunziata in Florenz, datiert auf das 16. Jahrhundert, versteigert.⁹⁴⁷ Interessant ist in diesem Kontext besonders die Provenienz: Nach den traditionellen Überlieferungen der Familie Bracci war diese Tafel im 16. Jahrhundert im Besitz der Medici, kam im 17. Jahrhundert durch Eheschließung in den Besitz der Corsini und um 1738 als Geschenk von Papst Clemens XII. Corsini an Pietro Bracci.⁹⁴⁸ Diese Information kann durchaus stimmen und würde auf eine zumindest kleine private Kunstsammlung im Hause Bracci schon während des 18. Jahrhunderts hinweisen.

III.7.2 BILDUNG UND DISKURSE

Lange wurde Pietro Bracci als rein handwerklich agierender Künstler, dessen Intellekt eher zweitrangig schien – und dies, obwohl Azzarelli schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch von Braccis verschiedenen Studien und seinen literarischen Schritten berichtete⁹⁴⁹ und vor allem seine Bildung und Ausbildung als Grund für seine Aufnahme in diverse Akademien anerkannte.⁹⁵⁰ In einem von Costanza Gradara transkribierten Brief der *Accademia dell’Arcadia* als Antwortschreiben auf einen zuvor vorgelegten Antrag auf Aufnahme an Bracci ist klar zu lesen, dass er sich besonders wegen zwei Vorzügen für besagte Akademie eignete: „dell’ornamento delle più nobili scienze e della più scelta

⁹⁴³ Die am weitesten entfernte Wohnung war diejenige im Palazzo Lante in der Parocchia S. Eustacchio zu Ende seines Lebens.

⁹⁴⁴ BUSIRI VICI 1972.

⁹⁴⁵ BUSIRI VICI 1972.

⁹⁴⁶ BUSIRI VICI 1972.

⁹⁴⁷ <http://www.doylenewyork.com/asp/fullCatalogue.asp?salelot=16CN01+++++2+&refno=+1129423> (24.01.2017); diesen Hinweis verdanke ich freundlicherweise Jennifer Montagu und Carlo Milano.

⁹⁴⁸ Text zur Versteigerung auf der Homepage von Doyle: „According to tradition in the Bracci family, this piece belonged to the Medici in the 1500s, then passed by marriage to the Corsini family during the 17th century Pope Clement XII (Lorenzo Corsini, 1652-1740) By gift to the sculptor Pietro Bracci (1700-1773) in 1738 or thereafter By descent in the Bracci family to the present owner”

⁹⁴⁹ Zu Braccis Ausbildung siehe Kap. II.2.

⁹⁵⁰ “Non Farà quindi meraviglia se un uomo di tali e tante cognizioni fosse dall’Accademia di San Luca aggregato tra i suoi soci (...), che l’Arcadia lo volesse tra’ suoi pastori (...), che l’Accademia Clementina di Bologna lo annoverasse nelle sue tavole, e che la congregazione de’ Virtuosi al Panteon lo eleggesse suo socio.”, AZZARELLI 1838, S. 12.

erudizione.”⁹⁵¹ Er hatte sich offensichtlich nicht nur als Bildhauer, sondern unter Angabe mindestens einer weiteren Profession, vermutlich der Architektur, vorgestellt.

Interessant ist im Hinblick auf Braccis intellektuelle Aktivität beim Konstruieren seiner Entwürfe und beim Anfertigen von Skizzen z.B. die Zeichnung vom Triumph Cäsars (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 178) nach dem Vorbild Algardis (BENOCCI 1999, Fig. 41). Insgesamt handelt es sich nicht um eine genaue Kopie, sondern eine, aus Studiengründen angefertigte Neuzusammenstellung Braccis, die sein Interesse an der Antike belegt. Seine auf dem Blatt angebrachten Inschriften zeigen, wie lebendig Braccis Phantasie und wie hoch entwickelt seine literarische Bildung war. So ist darauf z.B. zu lesen: „Vanno avanti li trompettieri sonando note allegre e trionphali, li stendardi, e tavole dipinte delle battaglie, et expugnazioni delle prese città. (...) Di giorni Cesare ascende al Campidoglio al lume di faci portando 40 Elefanti à destra, e sinistra, su la schiena lucernari e candelabri.“⁹⁵² Die Trompeten spielen nicht einfach Musik, sondern fröhliche und triumphale Klänge – Cäsar erscheint nicht irgendwo, sondern konkret auf dem römischen Kapitol. Die von Bracci erwähnten 40 Elefanten, die den Triumphzug begleiten, sind in dieser Quantität bei Mantegna nicht zu finden und verweisen nicht nur auf dieses Bildmotiv, sondern z.B. auch auf das Hannibal-Fresko in der danach benannten Sala d’Annibale im Konservatorenpalast. Der ganze dargestellte Reichtum der Kriegsbeute, wird auf besagtem Blatt in Worte gefasst: „Altre portate di robba accrescono la pompa triumphale. Sono portati li vasi di metallo pieni di denari, le gemme de Re, e perle; di più le spoglie opime, e trophai.“⁹⁵³ Rechts oben auf der Zeichnung stehen zudem ganz programmatisch zum dargestellten Motiv die Zeilen: „Cesare in alto sopra un carro dorato vâ triumphante; dietro di lui la Vittoria li impone sopra la sua testa la corona di alloro, andandoli avanti a Cesare il celebre titolo veni vidi vici.“⁹⁵⁴

Azzarelli berichtet in seiner Bracci-Monografie aus dem Jahre 1838 konkret von wissenschaftlichen Handschriften, die von Pietro Bracci gegen Ende seines Lebens gesammelt, verfasst und teilweise selbst kopiert und kommentiert wurden.⁹⁵⁵ Die Rede ist von Büchern über die architektonischen Ordnungen auf Grundlage der antiken Tempel, bzw. der Lehren Vitruvs und sonstige Bücher über angewandte Mathematik, Mechanik und Physik, besonders über Elektonik und Spannungslehre, die sich zu Azzarellis Zeiten noch im Besitz von Braccis Neffen in der Bibliothek des *Palazzo Bracci* befanden.⁹⁵⁶ Da diese Bücher leider nicht mehr an Ort und Stelle und Azzarellis Erklärungen oft sehr verwirrend sind, ist der Grad der unmittelbaren Arbeit Braccis mit den Büchern leider nicht mehr ohne gesonderte Nachforschungen festzustellen.

Das Abschreiben von wissenschaftlichen Traktaten, oftmals mit Kommentaren bereichert und von Anmerkungen gespickt, erforderte Geschick im Schreiben und Geduld, da alles handschriftlich festgehalten und eventuell neu illustriert werden musste – und damit eine gewisse intellektuelle Bildung, was uns heute bei dem Begriff „kopieren“ oft nicht mehr bewusst ist. Stimmen die Angaben Azzarellis, so kopierte Bracci zudem nicht irgendein Buch, sondern die Schriften von seinem bekannten Zeitgenossen Bernard Forest de Bélidor (1698–1761) – „il che addimostra che era bene ammaestrato nelle matematiche pure e miste.“⁹⁵⁷ Da Azzarelli nur „una copia dell’opera del Belidor“ vermerkt, kann nicht genau entschieden werden, ob es sich um *Nouveau cours de mathématiques à l’usage de l’artillerie et du génie* von 1725, um *Science des ingénieurs*, das zwischen 1729 und 1749 entstand, oder um „*Architecture hydraulique*“, geschrieben von 1737 bis 1753, handelte.

⁹⁵¹ Ausschnitt aus einem Brief der Verantwortlichen der Accademia dell’Arcadia aus dem Jahr 1724 an Pietro Bracci. Transkription des verlorenen Briefes: GRADARA 1920, App. § 7, S. 115.

⁹⁵² Zitiert nach KIEVEN/PINTO 2001, S. 79.

⁹⁵³ Zitiert nach KIEVEN/PINTO 2001, S. 79.

⁹⁵⁴ Zitiert nach KIEVEN/PINTO 2001, S. 79.

⁹⁵⁵ AZZARELLI 1838, S. 11/12.

⁹⁵⁶ AZZARELLI 1838, S. 11.

⁹⁵⁷ AZZARELLI 1838, S. 11.

Selbst geschrieben hat er, der Expertise und dem Wissen Mattia Azzarellis nach, zwei Bände über Militärarchitektur, mit neuen Befestigungsvorschlägen und illustrierenden Zeichnungen.⁹⁵⁸ Für diese Bände nennt Azzarelli den Titel „Parallelo militare“ und die Versicherung: „che li dice di sua invenzione“, was auf einen entsprechenden Vermerk in der Einleitung der Handschriften hindeuten könnte.⁹⁵⁹ Tatsächlich konnten Elisabeth Kieven und John Pinto im *Canadian Centre for Architecture* in Montreal eine Zeichnung wiederfinden (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 135), die zumindest seine Kenntnis der Ballistik und seines Selbstverständnisses unter anderem auch als Ingenieur ausdrückt, denn er signierte besagtes Blatt mit dem einzigartigen Wortlaut „Pietro Bracci Ingeniere 1735.“⁹⁶⁰ Desweiteren spricht Azzarelli von einem Traktat zur Geometrie, „con molto studio ed ingegno raccolta ed applicata all’architettura civile.“⁹⁶¹ Die Architektur, sowohl zivil, als auch in militärischem Kontext, war offensichtlich ein Faible von Bracci und eines der Gebiete, mit dem sich Bracci näher beschäftigte.

Neben diesen schrieb er über die Konstruktion von Sonnenuhren und ein Manuskript über Hieroglyphen im Allgemeinen und an Obelisken in Rom im Speziellen: ein Traktat „intorno ai geroglifici egiziani.“⁹⁶² Lange war unklar inwieweit Azzarelli in diesen Behauptungen Recht hatte und wieviel davon eventuell auch auf einem Irrtum basierte. Dass das letzte, von Azzarelli angeführte Manuskript mittlerweile in Oxford aufgetaucht ist, wirft ein anderes Licht auf die Gesamtsituation.

III.7.3 I GEROGLIFICI ED OBELISCHI EGGIZI

„Il geroglifico significa cosa sacrada delinearisi, o scolparsi, ovvero un simbolo di cosa sacra incisa o delineata in qualche materia, onde tutti li geroglifici sono simboli et all’incontro li simboli non sono sempre geroglifici.“⁹⁶³

Nur eine dieser Schriften ist bis heute erhalten, wenn man die Zuschreibung an Pietro Bracci anerkennen möchte.⁹⁶⁴ Heute ist sie im Besitz des *Ashmolean Museums* in Oxford und befindet sich seit 2010 als Leihgabe im *Griffith Institute* zur Transkription und weiteren Untersuchung im Rahmen eines längerfristigen Publikationsprojektes – wo sie unter der Bezeichnung *MSS Bracci* läuft. Besagtes Manuskript soll hier kurz vorgestellt werden, um Braccis Beschäftigung mit derartigen Projekten am Objekt darlegen und beweisen zu können. Für eine ausführliche Besprechung der Handschrift, die nicht viel Neues für die Analyse seiner Skulpturen beinhaltet und deshalb in diesem Rahmen nur angerissen werden kann, bleibt die angestrebte Publikation des Griffith Institute abzuwarten.

Der auf der ersten Seite vermerkte, jedoch nicht von Bracci geschriebene, sondern nachträglich hinzugefügte Titel lautet: *I Geroglifici ed Obelischi Egizizi* mit dem Zusatz: *Opera postuma inedita di Pietro Bracci 1767*. Nach weiteren Angaben in einem kurzen einleitenden, auf diesen Titel folgenden Verweis verwendete Bracci ab 1767 seine letzten Jahre auf das Verfassen dieser Handschrift und starb, bevor er das Traktat zu Ende führen und veröffentlichen konnte. Darauf habe es wohl ein Professor

⁹⁵⁸ AZZARELLI 1838, S. 11/12.

⁹⁵⁹ AZZARELLI 1838, S. 11/12.

⁹⁶⁰ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:090; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 35, S. 60, Abb. S. 135.

⁹⁶¹ AZZARELLI 1838, S. 12.

⁹⁶² AZZARELLI 1838, S. 12.

⁹⁶³ MSS Bracci, f. 5v.

⁹⁶⁴ Die Zuschreibungsfrage einzelner Passagen muss wegen der Beteiligung von mindestens drei Händen noch von Handschriftenspezialisten oder durch eine Laboruntersuchung der Tinte und des Papiers bzw. des teilweise verwendeten Klebstoffs gesichert werden. Als gesichert kann nur gelten, dass es sich im Grundmanuskript um dasjenige handelt, das Azzarelli angeführt hatte und das von Bracci initiiert wurde.

namens Bonderici, der als „socio ordinario dell'Accademia romana d'archeologia“ bezeichnet wird und Autor einer Abhandlung mit dem Titel *Sopra una mano votiva Etrusca* war, erhalten. Nach Angabe eben dieses Vermerks bezahlte besagter Professor immerhin 92 Scudi an die Erben um dieses Manuskript besitzen und vervollständigen zu dürfen. Diesem Umstand kann entnommen werden, dass einige neuere Passagen in dieser Handschrift von Herrn Bonderici verfasst wurden. Meines Erachtens kommen dafür die hinteren Blätter in Betracht, die teilweise unter Hinzuziehung von Drucken der behandelten Obeliskien entstanden und deren Handschrift in den Erklärungen und in den Korrekturen im Bild von der des übrigen Textes abweicht. Doch auch Bonderici starb, bevor eine Publikation zustande kommen konnte. Wieder wechselte das Manuskript seinen Besitzer und somit die Hand, die es bearbeitete. Für nur noch 83 Scudi wurde es von den Gebrüdern Aquari erworben. Da die Zahlungen immer in der Währung der *Scudi Romani* angegeben sind, verblieb das Manuskript offensichtlich noch eine ganze Zeit nach Braccis Ableben in Rom.

Unter dem Stempel des Ashmolean Museums im Einband ist das Datum: 27. Februar 1962 als Eingangsdatum ins Ashmolean Museum vermerkt. Auf einem Etikett vorne im Umschlag, das vorne in den Ledereinband geklebt wurde, ist zu lesen: „ASHMOLEAN MUSEUM LIBRARY PRESENTED BY Sir Alan Gardiner.“ Gardiner war besonders in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts einer der berühmtesten Ägyptologen, lebte in London und Oxford aber auch in Berlin. Unter anderem ist ihm die Gründung der „Berliner Schule“ zu verdanken. Er hinterließ dem *Griffith Institute* nicht nur Schenkungen wie das MSS Bracci, sondern insbesondere seine gesamte Korrespondenz, die gerade von Frau Dr. Kasper Holte-Kotte aufgearbeitet wird.⁹⁶⁵ Weitere Namen oder Daten zum Ankauf o.ä. fehlen.

Der Text des Manuskripts wird an den äußeren Rändern durch kleine Tuschezeichnungen illustriert, die sehr schematisch sind, teilweise schon fast wie Karikaturen wirken, und oft einen eher humorvollen Charakter haben. Zu Beginn sind die Blätter links gedrittelt, meist durch zwei Graphitlinien eingeteilt, entsprechend ein Drittel für die Zeichnungen und zwei Drittel für den Text. Ab Blatt 86 verso sind die Seiten in zwei Teile geteilt.

Das Blatt 34 recto z.B. zeigt ein Tier dar, das den Neumond anbetet, als Symbol der Geburt des Neumondes oder der Vereinigung von Sonne und Mond.⁹⁶⁶ Ein anderes Blatt zeigt mehrere Zeichnungen kleiner menschlicher Figuren in verschiedenen Haltungen.⁹⁶⁷ Diese Zeichnungen wären in ihrem skizzenhaften Strich eher neuartig für Bracci, was nicht gegen ihn als Autor spricht, sondern lediglich eine neue Facette aufzeigen könnte. Um Genaueres über diese Seiten und besonders über die Zeichnungen sagen zu können, müssen diese zuerst genauer untersucht werden. Bracci bezieht sich immer wieder auf Athanasius Kircher, was wegen seiner Ausbildung bei den Jesuiten nicht verwunderlich, für die Zeit der Herstellung jedoch eher veraltet ist. So schreibt er relativ zu Beginn seines Textes z.B.: „Riporta il P[adre] Khircher nelli suoi trattati della sapienza, e simbolica scrittura dell'Egizzizi, nello studio, e composizione de quali sui impiegò il corso di anni venti, oltre la particolare applicazione per avere dovuta apprendere la lingua eggizzia, e copta, et altre orientali, per capire li trattati de loro autori, et essere informato delle loro arti superstiziose et astrologiche, e della loro filosofia e costumi, che tutta la tessitura de loro simboli, e sacre sculture si riduce in tre ordini.“⁹⁶⁸

Im Manuskript befindet sich unter anderem auch eine an Kircher angelehnte Zeichnung für einen Isis-Tempel.⁹⁶⁹ Doch Bracci hält sich nicht sklavisch an den von Kircher publizierten Kupferstich,⁹⁷⁰ sondern

⁹⁶⁵ Mein Dank gilt hier Frau Dr. Kasper Holte-Kotte selbst für den Hinweis und das sowohl angenehme als auch informative Gespräch unter Wissenschaftlern.

⁹⁶⁶ Ashmolean Museum, MSS Bracci, f. 34r.

⁹⁶⁷ Ashmolean Museum, MSS Bracci, f. 41v.

⁹⁶⁸ Ashmolean Museum, MSS Bracci, f. 5v.

⁹⁶⁹ Ashmolean Museum, MSS Bracci, f. 125r.

⁹⁷⁰ Athanasius Kircher, Isis-Tempel, Zeichnung, aus: Obeliscus Alexandrinus.

nimmt selbstständig einige Veränderungen vor. Neben der flüchtigeren Strichführung, vergrößert er die ins Bild gesetzten, figürlichen Darstellungen und animiert sie durch die Zugabe einer karikierenden Mimik, was besonders deutlich am Stier im Vordergrund beobachtet werden kann. Bracci stellt die Obelisken auf einfache Basen und verändert die darauf befindlichen Hieroglyphen, was seine Vertrautheit mit dem Thema und seine Sicherheit im Umgang mit den Pseudo-Hieroglyphen und ihren Theorien zeigt. Die von Kircher abgebildete Karte im unteren Bildfeld lässt Bracci einfach weg. Teilweise verändert er zudem die Inschriften unter den Figuren. So macht er z.B. aus „Forum Isidi“ – „Tempio d’Iside“, aus „Mendes“ – „Caprone Dio Pane“ oder aus dem schlichten Wort „Apis“, die Erklärung: „Bue nutrio nelle steccato e venerato per il Dio APIS.“ Hieran ist sein kreativer Umgang mit den Vorbildern des Seicento, den er schon bei Arbeiten wie der *Assunta* in Neapel gezeigt hatte (Kat. Nr. 27, Abb. 43),⁹⁷¹ auch im theoretischen Medium bewiesen.

⁹⁷¹ Zu Berninis Einfluss auf Bracci siehe auch Kap. II.1.1 und zu Algardi Kap. II.1.2.

IV. DER KÜNSTLER ALS GENIE UND ERNEUERER

IV.1 QUALITÄTSGARANTIE – ÜBERNOMMENE ARBEITEN

„Il lavoro, dopo un primo incarico commissionato a Giovanni Battista Maini, verà poi affidato a Pietro Bracci.“⁹⁷²

Eine Besonderheit im Werdegang Braccis ist, dass er häufig Aufträge übernahm, die zuvor in der Hand anderer Künstler gelegen hatten. Die Gründe, warum diese Aufgaben frei wurden, sind unterschiedlich. Im Fall des Trevibrunnens (Kap. Nr. 62–64) z.B., ist Mainis Tod der Auslöser für eine Übergabe der zentralen Figurengruppe mit Oceanos, Tritonen und Hypokanten an Bracci. Abgesehen vom Grabmal für Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76), bei dem nach dem Entzug des Auftrages aus der Verantwortlichkeit Paolo Pisis ein weiterer Wettbewerb stattgefunden hatte, wurden diese Aufgaben ohne weitere Abstimmungen an Bracci weitergegeben. Der Grund, warum gerade er als Bildhauer für den „Plan B“ ausgewählt wurde, ist dagegen schneller ersichtlich und logisch nachvollziehbar: Braccis Arbeiten haben seine ganze Schaffenszeit hindurch dieselbe hohe Qualität. Bei ihm konnte man sicher sein, ein zufriedenstellendes Ergebnis zu bekommen. Besonders eindrücklich und dokumentarisch gut belegt sind zwei dieser Fälle: der Auftrag für die Bronzestatue Clemens XII. auf dem Kapitol (Kat. Nr. 21) und die Skulptur des Hl. Norbert von Xanten (Kat. Nr. 69, Abb. 79).

IV.1.1 DIE EHRENSTATUE CLEMENS' XII. AUF DEM KAPITOL

Giovanni Battista Maini bekam 1734 den Auftrag, auf dem Kapitol in den Räumlichkeiten des neuen Museums eine Ehrenstatue für Papst Clemens XII. zu errichten.⁹⁷³ Zwei Jahre später wurde die Erlaubnis gegeben, das fertige Stuckmodell aufzustellen – allerdings nicht von Maini, sondern von Pietro Bracci.⁹⁷⁴ Was passierte in der Zwischenzeit und warum entschied man sich, Bracci anstelle von Maini zu engagieren?

In den Berichten Capponis zu den Statuen auf dem Kapitol, wo er sich auch hin und wieder den Arbeiten für die Ehrenstatue Clemens XII. zuwandte, stellt sich die Auftragsituation etwas widersprüchlich dar. Leider gibt der Autor nur die jeweilige Situation an, ohne Gründe für die Entscheidungen des Auftraggebers oder die Änderungen im Schaffensprozess klarzumachen. Die Umstände und die politischen sowie sozialen Hintergründe bleiben unklar.

Im Jahre 1734 fiel die grundsätzliche Entscheidung, im großen Saal des *Palazzo Nuovo*, gegenüber der schon vorhandenen Papststatue Innozenz' X. von Algardi, eine Statue zu Ehren des regierenden Papstes und Förderers des *Museo Capitolino* zu errichten.⁹⁷⁵ Capponi berichtet, es sei eigentlich vorgesehen gewesen, das Beste unter vier anzufertigenden Modellen auszuwählen. Diese sollten von Giuseppe Rusconi, Cornacchini, Maini und Bracci eingereicht werden. Aus nicht näher bezeichneten Gründen, habe sich der Kardinal Corsini, der den Konservatoren das Geld für die Errichtung dieser Statue

⁹⁷² FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 45, FN 96.

⁹⁷³ FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 45/46.

⁹⁷⁴ FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 73.

⁹⁷⁵ FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 45, FN 96.

übergeben hatte aber ohne diese Wettbewerbssituation abzuwarten für Maini entschieden.⁹⁷⁶ Am 12. Juli 1734 bekam Maini folglich den Auftrag als persönlicher Günstling des Kardinals Neri Corsini und fertigte, wie im Vertrag vom 18. Juli gewünscht, zwei Bozzetti an, um Klarheit über die mögliche Haltung des Papstes zu schaffen. Eines sollte Papst Clemens XII. thronend und *ex cathedra* segnend, wie bisher gängig, zeigen. Die andere sollte ihn hingegen auf dem Podest stehend skizzieren: „fare detta statua a sedere, come le due altre qui stanti, o pure in piedi, come era di parere il signor cardinale Alessandro Albani.“⁹⁷⁷ Mit diesem Vorschlag nahm Alessandro Albani die Figur des stehenden Papstes im 1743 entstehenden Entwurf für das Grabmal seines Onkels Clemens XI. von Bracci (Kat. Nr. 35) in gewisser Weise, zumindest der Idee nach, vorweg. Jennifer Montagu konnte die vermutlich für dieses Projekt geschaffene Zeichnung Mainis von einem stehenden Papst identifizieren, die sich heute in einer Privatsammlung befindet. Betrachtet man diese auch nur kurz, so wird sofort klar, warum man sich doch wieder für die schon mehrfach erprobte Variante des sitzenden Ehrenbildes entschied: Der Papst wirkt durch die vorgegebenen maximalen, der Skulptur zur Verfügung stehenden Maße winzig, geradezu verloren auf dem überdimensionierten Sockel, der wegen der Einheitlichkeit dieselbe Größe wie die übrigen Statuenbasen in diesem Raum haben sollte. Die Skulptur sollte offensichtlich die Höhe der anderen, vor allem der ihm gegenüber aufgestellten Ehrenstatue Innozenz X. von Alessandro Algardi (MONTAGU 1999, Fig. 8), nicht überschreiten, was die Proportionierung erschwerte und die Wahl eines stehenden Papstes unmöglich machte.

Nach diesem Hinweis gibt Capponi erst einmal keine weiteren Information darüber, was in der Zeit zwischen Mainis Modellvorstellungen und der Ausführung durch Bracci passierte. Keine Berichte von eventueller Kritik an Maini, was in Anbetracht seiner anderen, von der Familie Corsini in Auftrag gegebenen Arbeiten auch keine Begründung für eine sofortige Absetzung des bevorzugten Bildhauers gewesen wäre. Wollte Maini zuviel Geld? War Bracci, der zu dieser Zeit weniger Aufträge nebenbei hatte als Maini, mit seiner Werkstatt in der Lage schneller zu arbeiten? Oder wollte der Papst mit Bracci auf Altbewährtes zurückgreifen?⁹⁷⁸ Aber warum dann nicht von Beginn an?

In der Lateransbasilika entstand zwischen 1731 und 1735 die prächtige, von Alessandro Galilei entworfene, dem Hl. Andrea Corsini gewidmete Familienkapelle.⁹⁷⁹ Abgesehen von Pietro Bracci, der für dieses Projekt lediglich ein Relief mit der Fußwaschung des Heiligen Andrea Corsini anfertigte, waren alle damals bekannten Bildhauer Roms mit größeren Arbeiten in der Kapelle vertreten. Der Auftrag für alle Marmorstatuen des Papstgrabmals gingen anfänglich an Carlo Monaldi.⁹⁸⁰

Nachdem die Marmorskulptur Monaldis aus nicht sicher belegbaren Gründen von ihrer Destination auf dem Grabmal Clemens XII. entbunden und nach Florenz in den Familienpalast der Corsini gebracht wurde,⁹⁸¹ musste relativ schnell ein Ersatz gefunden werden. Wegen der von Galilei geforderten, auch schriftlich in seinem Vertrag mit den in der Corsini Kapelle beschäftigten Bildhauern festgelegten Einheitlichkeit der Kapelle⁹⁸² ist auch die Künstlerwahl nur konsequent, denn gegenüber hatte Maini schon 1733/34 das Grabmal für Kardinal Neri Corsini d. Ä. gearbeitet (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 840).⁹⁸³ Im August 1734 wurden bereits die heute im Florentiner Staatsarchiv befindlichen

⁹⁷⁶ „Lo che fu applaudita et in seguito di discorse di far fare li modelli a quattro scultori, e furono il signor Rusconi, Cornacchini, Pietro Bracci e Maini, a' quali li conservatori ordinarono li modelli. Ma poi il signor cardinale Corsini mi disse il dì 12 luglio 1734 che haveva scelto il Signor Maini, senza fare altro concorso.“ In: FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 46.

⁹⁷⁷ FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 46.

⁹⁷⁸ Bracci hatte schon 1733-36 die Ehrenstatue Clemens XII. für die Piazza del Popolo in Ravenna angefertigt, siehe Kat. Nr. 12.

⁹⁷⁹ Zu dieser Kapelle wurde viel geschrieben. Um einen Überblick zu bekommen, empfiehlt sich besonders folgende Literatur: CARAFFA 1974; KIEVEN 1989; MINOR 2006; NAPOLEONE 2001.

⁹⁸⁰ KIEVEN 1985, S. 412.

⁹⁸¹ Zur Geschichte der Skulptur und der Auftragsumstände: KIEVEN 1985. Ich danke zudem Elisabeth Kieven ganz herzlich für die Anregung, den Künstlerwechsel im Fall der Kapitolsstatue auf die Ausstattung der Corsini-Kapelle zu verbinden.

⁹⁸² KIEVEN 1985, S. 412 und FN 10. Originalvertrag ASF, Carte Galilei, Filza I4, fasc. I, 49-50.

⁹⁸³ Neben der Literatur zu Maini und zum Settecento allgemein, hier besonders: KOMPA 2010.

Vorverträge mit Maini für den Guss der Bronzestatue Papst Clemens' XII. für dessen Grabmal abgeschlossen.⁹⁸⁴ Die Verwendung der schon begonnenen, bronzenen Ehrenstatue, die ursprünglich im Konservatorenpalast thronen sollte, für die neue Gegebenheit, könnte auch den Bruch in der Materialwahl erklären – Mainis Statue für Clemens XII. ist im ganzen Ensemble die einzige Metallskulptur (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 840). Dass sie dennoch für passender befunden wurde, als Monaldis Marmorstatue, ist bemerkenswert. Dass Maini den Auftrag für die einzelne Ehrenstatue auf dem Kapitol zu Gunsten eines Papstgrabmals in der Privatkapelle der derzeit mächtigsten Familie Roms aufgeben musste, war eher ein Gewinn als ein Verlust, denn: „Im Vergleich zu päpstlichen öffentlichen Ehrenstatuen, die eher Gefahr liefen direkt nach dem Tod des Papstes zur Zielscheibe des Volkszorns zu werden, blieb das aufwendig gestaltete „Ehrenggrab“ (...) ein im wahrsten Sinne des Wortes unumstößlicher Garant einer wichtigen legitimatorischen Geste.“⁹⁸⁵

Für die vakant gewordene Aufgabe der Ehrenstatue für das Kapitol wurde ab Mai 1735 Bracci herangezogen,⁹⁸⁶ der schon zwei Jahre zuvor die Statue für Ravenna begonnen hatte (Kat. Nr. 12, Abb. 19), und damit kein „Risikokandidat“ war und die Statue durch die schon geleisteten Vorarbeiten und angefertigten Modelle und Studien, schneller beginnen konnte, als viele seiner Kollegen. Zudem passte Braccis etwas klassischerer, monumental ruhiger Stil gut – vermutlich sogar besser als der doch etwas eigenwilligere Stil Mainis – zu der ihr damals gegenüber aufgestellten Statue Innozenz X. von Alessandro Algardi (MONTAGU 1999, Fig. 8).

Doch entgegen des verunglückten ersten Versuchs beim Bronzeguss für Mainis Modell, konnte man sich bei Bracci darauf verlassen, dass alles ohne Probleme von Statten ging.⁹⁸⁷ Was den Guss der Skulptur angeht, wissen wir, dass dafür der bekannteste Bronzegießer Roms, Francesco Giardoni, mit dem Bracci ausschließlich bei derartigen Projekten zusammenarbeitete, engagiert wurde. Dennoch gab Bracci das Werk an dieser Stelle nicht völlig aus der Hand. Im Vertrag wurde festgehalten, dass der Gießer nur bezahlt werden sollte, wenn alles zur absoluten Zufriedenheit des Bildhauers ausgeführt wurde.⁹⁸⁸

Die Stelle, an der die Statue Clemens XII. aufgestellt war, war lange in sehr schwammigen Formulierungen untergegangen. Formulierungen wie: „nel Salone grande“ auf dem Kapitol, sind nicht gerade sehr präzise. Schon Capponi und alle darauf folgenden Guiden und Berichterstatter stellen ganz richtig fest, die Statue sei als Gegenüber zu Algardis Innozenz X. geschaffen und da auch aufgestellt worden. Und genau diese Angabe führte mitunter zu den Verwirrungen, denn diese Statue steht heute im großen Saal des Konservatorenpalastes, der *Sala degli orazi e curiazi* – gegenüber der noch viel bekannteren Marmorstatue Urbans VIII. von Bernini (WITTKOWER 2008, Kat. Nr. 38). Der immer wieder erwähnte „große Saal“ auf dem Kapitol wurde dadurch schnell mit eben jenem gleichgesetzt. Doch schon alleine die noch heute gängige Bezeichnung der *Sala degli orazi e curiazi* entsprechenden *Sala Grande* im gegenüberliegenden *Palazzo Nuovo* hätte stutzig machen müssen, wie auch der Umstand, dass ansonsten Berninis Statue einst versetzt worden wäre und sie zuvor in einem anderen, weniger prestigeträchtigen Raum gestanden hätte. Vergleicht man die auf dem Stich nach Braccis Statue (Kat. Nr. 21.I, Abb. 35) im Hintergrund zu sehende Wandgliederung mit den Räumen und Höfen in den Kapitolspalästen, so kommt ausschließlich die *Sala Grande* im *Palazzo Nuovo* in Frage, wo man noch heute diese Wandgliederung vorfindet.

⁹⁸⁴ KIEVEN 1985, S. 413 und FN 12. Originale ASF, Carte Galilei, Filza I4, c. 46-47.

⁹⁸⁵ BEHRMANN 2004, S. 49-67, besonders S. 54.

⁹⁸⁶ FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 45, FN 96.

⁹⁸⁷ MONTAGU 1985, S. 121.

⁹⁸⁸ FRANCESCHINI/VERNESI 2005, S. 86/87.

IV.1.2 DIE STATUE DES HL. NORBERT VON XANTEN

Als letzte von Braccis Statuen für die Petersbasilika – nach dem *Hl. Vinzenz von Paul* (Kat. Nr. 51, Abb. 66) und dem *Hl. Hieronymus Amiliani* (Kat. Nr. 52, Abb. 67) – wurde der *Hl. Norbert von Xanten* 1767 im linken Seitenschiff aufgestellt (Kat. Nr. 69, Abb. 79). Im *Diario ordinario di Chracas* wird dazu berichtet: „Sabato della passata settimana fu collocata, nella sua nicchia nella Basilica Vaticana nella crociata a mano sinistra nell’entrarvi e propriamente accanto la Cappella di S. Tommaso Apostolo che è dalla parte della Sagrestia di quel R.mo Capitolo la statua di marmo, della quale fin ora vi è stato il modello del glorioso S. Norberto Fondatore della Congregazione del Canonici Regolari Premostratensi: opera molto lodata del celebre scultore sig. Pietro Bracci romano.“⁹⁸⁹

Der Heilige ist etwas außer der Mitte in die Nische gestellt, die Unterkante der Muschelkalotte darin stimmt zudem mit der Schulterhöhe des Ordensgründers überein. Das Körpergewicht ruht auf dem weniger sichtbaren, stark verschatteten, linken Standbein, während er sein rechtes Spielbein leicht schräg ausstellt. Am Boden zu seiner Linken liegt eine gefallene, weibliche, dämonische Figur über Büchern mit Schlangen – sie personifiziert die Häresie. Bracci hüllte den Heiligen in relativ einfache Chorgewandung, typisch für den später von ihm gegründeten Prämonstratenserorden. Der einzige Schmuck ist die Spitze am Rochett und auch diese fällt eher zurückhaltend aus. Am effektivsten für die Dynamik und die Modellierung der Arbeit ist die falten- und stoffreiche, den ganzen Körper rahmende *Capa magna*. Sein rechter Arm ist erhoben, in der Hand hält er den Abendmahlskelch mit Hostie aus Metall, mit der anderen wehrt er die am Boden liegende Gestalt ab.

Giuseppe Melchiorri gibt in seiner *Nuova guida metodica di Roma e suoi contorni* von 1840 nicht Bracci, sondern Cavaceppi als Autor des *Hl. Norbert* an. Auch, wenn sich der Chronist in der Zuschreibung der damals aktuell aufgestellten Statue irrt, so liegt die Nennung Cavaceppis nicht nur in der Protektion Winkelmanns und der damit einhergehenden Popularität des Antikenrestaurators, sondern schon im historischen Prozess der Herstellung und Aufstellung begründet (Abb. 80).

Die Genese der Statue von der ersten Planung bis zur Aufstellung zog sich über 29 Jahre hin. Die Gründe dafür waren mannigfaltig. Zu Beginn, und immer wieder während des Prozesses, gab es Uneinigheiten innerhalb des Prämonstratenserordens, Probleme bei der Beschaffung des Geldes und Ustimmigkeiten der verschiedenen Parteien über die Künstlerwahl. Zu den genauen Umständen, besonders was die Zwistigkeiten unter den Geistlichen angeht, berichtet der ehemalige Archivar der Prämonstratenserabtei Tongerlo in Belgien Fr. Hugues Lamy (O. Pr.) genauestens in seinem Artikel in den *Annalecta Praemonstratensia* von 1940 über dieses Projekt.⁹⁹⁰ Dank der im Archiv der Abtei erhaltenen, handschriftlichen und auf Latein verfassten Erinnerungen des *Procureur-général de l’Ordre de Prémontré* Nicholas-Paul Meyers an sämtliche Schritte, die im Fall der Statue des *Hl. Norbert* unternommen wurden, sind wir über die Entstehung der Skulptur bestens unterrichtet.⁹⁹¹

1738 bekam Kardinal Nicholas-Paul Meyers von oberster Stelle die Genehmigung, eine Statue ihres Ordensgründers Norbert von Xanten für den Zyklus im Petersdom zu planen – etwa ein Jahr nach der Eingabe des Gesuchs.⁹⁹² Unter der Schirmherrschaft des *Protectore Ordinis* Kardinal Annibale Albani wurde der angedachten Statue eine Nische „ab ingressu ecclesiae in cruce eiusdem ex parte sinistra“

⁹⁸⁹ Diario ordinario di Chracas, 21.03.1767, Nr. 7758, S. 2.

⁹⁹⁰ LAMY 1940. Ein Jahr später veröffentlicht er einen weiteren Artikel mit demselben Gegenstand, allerdings weitaus ungenauer und ohne Anhang; LAMY 1941.

⁹⁹¹ Abtei Tongerlo, Archiv, *Liber Expositorum a Dominis Praesidibus Meyers et De Smedt, finiens, cum anno 1798, S. 5-8; für die Hilfe bei der Materialbeschaffung danke ich herzlichst Fr. Anselm Gribbin (O.Praem.) Ph.D., dem aktuellen Archivar der Abtei; Transkription in LAMY 1940, S. 136-142.*

⁹⁹² Am 4.05.1738 wird das Dekret aufgesetzt, Erinnerungen, S. 5, LAMY 1940, S. 137. Weitere Angaben LAMY 1940, S. 110.

zugeteilt und als Reservierungsbestätigung eine Plakette mit dem Namen des Heiligen angebracht.⁹⁹³ Durch die folgenden Finanzierungsprobleme verzögerte sich die weitere Planung, sodass die *Fabbrica di S. Pietro* 1739 ein Ultimatum stellte, das entweder eine unverzügliche Besetzung der Nische mit einem vorläufigen Modell zu arrangieren sei, oder die bisher für den *Hl. Norbert* reservierte Nische an andere vergeben werde. Letzteres geschah: die Trinitarier bekamen die Nische für die Aufstellung des Hl. Petrus Nolascus überlassen.⁹⁹⁴ Am 1. Juni 1742 endlich wird der Auftrag für die Herstellung eines provisorischen Modells für 400 „scutis monetae romanae“ festgehalten.⁹⁹⁵ Der darin genannte, von Meyers ausgewählte Künstler ist François Janssens aus Antwerpen.⁹⁹⁶ Am 23. Juni schrieb er sogleich freudig in einem Brief an den Prälaten Van der Achter in Rom, die Plastik sei fertig und „secundum peritos in compositione inventionis omnes fundatorum statuas superat, et in artis executione nulli cedere debet.“⁹⁹⁷ Leider sahen das die römischen Zeitgenossen, darunter auch Kardinal Alessandro Albani und der Papst persönlich, nicht so positiv. Das ging so weit, dass sich die *Fabbrica di S. Pietro* im Jahre 1759 wieder einschaltete und entweder die Aufgabe des Modells von Janssens und die Auftragsvergabe an einen anderen Bildhauer forderte oder wieder die Räumung der neu reservierten Nische: „Essendosi concessuta ai Monaci Premonstratensi intorno all'affare della statua di S. Pietro la propongna di tre mesi senza speranza di ulterior dilazione, il cardinal Pro. Segretario de' Memoriali lo significa baciandogli di cuore & mani.“⁹⁹⁸ Leider ist das Modell nicht erhalten, sodass wir im Nachhinein nicht mehr feststellen können, was an dem Entwurf des Belgiers so unpassend war und weshalb es die römischen Gemüter so erhitzte. Einen kleinen Hinweis auf das grobe Aussehen gibt es jedoch: Lamy weist darauf hin, dass sich im Porträt Meyers von A. C. Lens links neben ihm auf dem Tisch ein kleines Modell befindet, das den *Hl. Norbert* zeigt – jedoch ungenau und verschwommen.⁹⁹⁹ Da es keinem der anderen bekannten Entwürfe auch nur im Geringsten ähnelt, ist es gut möglich, dass es sich dabei um das Modell Janssens handelt.

Der mit dem Kardinal befreundete Erzbischof von Neapel, Giorgio Spinelli, für den Pietro Bracci schon im Rahmen der *Assunta* in Neapel gearbeitet hatte (Kat. Nr. 27, Abb. 43), schlug die Wahl Braccis vor, da er dem amtierenden Papst „gratum et charum“ – lieb und teuer – wäre.¹⁰⁰⁰ Es war folglich unter den Kurienmitgliedern bekannt, dass Clemens XIII. Pietro Bracci außerordentliche Wertschätzung entgegenbrachte und er keinen Hehl aus dieser Gunst machte. Erste Annäherungen fanden noch im Laufe desselben Jahres statt.¹⁰⁰¹ Alessandro Albani, der nun in der Nachfolge seines Bruders Annibale Protektor der Prämonstratenser in Rom geworden war, reagierte allerdings nicht gerade erfreut auf die Verhandlungen mit Pietro Bracci und empörte sich darüber, dass dieser Auftrag nicht seinem Favoriten Bartolomeo Cavaceppi zugekommen sei.¹⁰⁰²

Eine Begründung für den erneuten Künstlerwechsel musste gefunden werden. In dieser Sache machte es ihnen Bracci leicht, denn er verweigerte sich dem Wunsch der Auftraggeber, vor der Ausführung ein maßstabgetreues Modell für die Überprüfung vor Ort anzufertigen¹⁰⁰³ – der Auftrag wurde ihm wieder entzogen.¹⁰⁰⁴ Tatsächlich sind Meyers Erinnerungen durchzogen von Problemen, Einsprüchen und

⁹⁹³ Erinnerungen, S. 5, LAMY 1940, S. 137.

⁹⁹⁴ LAMY 1940, S. 115; Erinnerungen, S. 5, Lamy 1940, S. 138.

⁹⁹⁵ Erinnerungen, S. 6, LAMY 1940, S. 138.

⁹⁹⁶ LAMY 1940, S. 117; Erinnerungen, S. 6, LAMY 1940, S. 138.

⁹⁹⁷ Brief von Meyers an Van der Achter, 23.06.1743, Original in der Abtei Tongerlo, Archiv; Transkription in: LAMY 1940, S. 131/132.

⁹⁹⁸ LAMY 1940, S. 117; Erinnerungen, S. 6, LAMY 1940, S. 138 und AFP, Arm. 50, B, 18, f. 160, Brief vom 17.03.1759.

⁹⁹⁹ LAMY 1940, S. 111/112.

¹⁰⁰⁰ Zur Förderung Braccis durch Spinelli siehe Kap. II.5.4.

¹⁰⁰¹ Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

¹⁰⁰² LAMY 1940, S. 121; Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

¹⁰⁰³ Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

¹⁰⁰⁴ LAMY 1940, S. 121; Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

Berichten über Beschwerden. Über eine, wie auch immer geartete, negative oder sogar aufgebrachte Reaktion von Seiten Braccis schrieb er jedoch nicht.

Nun überließ Meyers Alessandro Albani die Wahl des Bildhauers, was zum Vertragsabschluss mit Cavaceppi am 25. November 1759 führte, in dem er die Herstellung eines großen Modells und darauf der Figur aus Marmor für den Preis von 4.000 Scudi zusagte.¹⁰⁰⁵ Cavaceppi fertigte insgesamt drei große Modelle an, die dem Papst nicht zusagen. Mit dessen zweitem Modell war Clemens XIII. noch immer nicht zufrieden und gab ihm 30 Tage Zeit, um einen gefälligen dritten Entwurf zu liefern. Dies gelang nicht und der Auftrag ging ein weiteres Mal an Bracci. Den Vertrag mit denselben Bedingungen, die auch Cavaceppi schon akzeptiert hatte, diesmal mit dem obligatorischen großen Stuckmodell zur Überprüfung der Wirkung, unterzeichnete er am 29. Januar 1764.¹⁰⁰⁶ Zwischen der regulären Enthebung Cavaceppis von seiner Aufgabe im Herbst 1762¹⁰⁰⁷ und dem Vertragsabschluss mit Bracci verging über ein Jahr. Lamy berichtet in seinem zweiten Aufsatz zur Statue des *Hl. Norbert*, Bracci habe zuvor einen Entwurf vorgelegt, was Clemens XIII. die Möglichkeit gab, die Bevorzugung seines Favoriten durch künstlerische Kriterien zu begründen. Auf die Beschwerde Kardinal Albanis versicherte man ihm, die Wahl Braccis sei lediglich stilistisch bedingt, da diese besser zu den bisher schon aufgestellten Figuren passe.¹⁰⁰⁸

Albani gab seinen Schützling nicht so schnell auf, vermutlich, weil auch seine Ehre auf dem Spiel stand. Er ließ die in S. Peter aufgestellte Skulptur von Cavaceppi zeichnen und stechen (Abb. 80), um damit zu beweisen, dass ihm und seinem Künstler Unrecht getan wurde – nach Meyers Berichten allerdings idealisiert.¹⁰⁰⁹ Dem folgte sogleich eine Gegendarstellung: Erneut wurde Cavaceppis Modell gezeichnet, diesmal allerdings „non idealiter sed secundum originale“ – diesmal im Auftrag Monsignore Marcolinis, eines Vertreters der *Fabbrica di S. Pietro*.¹⁰¹⁰ Besagte zweite Version konnte bisher nicht gefunden werden. Doch selbst, wenn diese zweite Reproduktion von Cavaceppis Modell in Folge als Verteidigung der auf Bracci gefallenen Wahl gedacht war, so vergrößerte sie doch den Ruhm desselben und trug zum Vergessen Braccis bei – man hätte auch Braccis Entwurf als Beleg seiner Legitimation verbreiten können. Ein Jahr war also als zeitlicher Puffer für die Auseinandersetzungen zu diesem Thema zwischen Papst und einem der einflussreichsten Kardinäle und schillerndsten Persönlichkeiten dieser Zeit in Rom vonnöten.

Clemens XIII. hätte seine Wahl durchaus auch ikonologisch begründen können. Theologisch vertreten die beiden Konzepte konträre Positionen. Während der Hl. Norbert von Cavaceppi nach oben in Richtung des Kelches schaut und sich durch die Hinwendung zum Guten und Heilbringenden passiv vor dem Bösen geschützt zu werden hofft, wendet Braccis Figur der personifizierten Sünde mit der Schlange seine Aufmerksamkeit zu und wehrt sie aktiv ab. Cavaceppis Entwurf war, wie Seymour Howard schon bemerkte, in Anlehnung an Giuseppe und Camillo Rusconis Hl. Ignatius (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 79)¹⁰¹¹ entstanden – „closely relates as a synoptic reduction“¹⁰¹² – von welchem er einen Tonbozzetto zu Studienzwecken in seinem Besitz hatte¹⁰¹³ – allerdings mit Verlust an Bewegung und die Sinnverschiebung im Umgang mit der Bedrohung. Während der *Hl. Ignatius* die Häresie mit seinem linken Bein zu Boden drückt, stellt Cavaceppis *Hl.*

¹⁰⁰⁵ LAMY 1940, S. 121; Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

¹⁰⁰⁶ LAMY 1940, S. 121/122; Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

¹⁰⁰⁷ Der Auftrag wird Cavaceppi ganz regulär schriftlich am 26.09.1762 entzogen; Lamy 1940, S. 122; Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

¹⁰⁰⁸ Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

¹⁰⁰⁹ Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

¹⁰¹⁰ Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140.

¹⁰¹¹ Entstanden zwischen 1728-33; PINELLI 2000, Kat. Nr. 1224, Abb. S. 903.

¹⁰¹² SEYMOUR 1988, S. 481.

¹⁰¹³ SEYMOUR 1988, S. 482, FN 16.

Norbert seinen Fuß lediglich auf das am Boden liegende Buch der Irrlehre – neben die Schlange der Häresie. In einer Zeit, in der das Papsttum immer mehr von seiner einstigen Macht verlor, das Territorium des Kirchenstaates immer kleiner wurde, war Passivität gegenüber feindlichen Einflüssen nicht die Richtige Botschaft. Braccis Version ist dagegen eine Umkehrung der bei Rusconi entworfenen Bewegungsrichtungen – einander entgegennend statt voreinander fliehend, unter Beibehaltung der wesentlichen Kompositionsstruktur. Während Cavaceppi Bestehendes kopierte und nur leicht veränderte – wie dies auch schon 1750–1753 Pietro Pacilli gespiegelt bei seinem Heiligen Camillus de Lellis in erfindungsreicherer Weise getan hatte (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 80),¹⁰¹⁴ transformierte Bracci das gemeinsame Vorbild, gab ihm eine neue innere Struktur und eine veränderte Bedeutung, entsprechend der unterschiedlichen Charaktere der dargestellten Heiligen.

IV.2 DIE INTERNATIONALITÄT BRACCIS

„(...) il gran talento che il Sig[no]re Iddio gli ha dato a potere essere celebre nel mondo nella sua professione.“¹⁰¹⁵

Die meisten von Braccis Werken waren für einen sakralen Kontext direkt in Rom oder im Vatikanstaat bestimmt. Das ist nicht verwunderlich, denn die Kirche bzw. der Klerus war Hauptauftraggeber für talentierte Bildhauer in Mittelitalien. Dazu kam eine besondere Heimatverbundenheit vor allem der in Rom geborenen und aufgewachsenen Künstler, für die die Stadt am Tiber tatsächlich das Zentrum ihrer Welt, der *umbilicus mundi*, war. Garms schreibt über diese Haltung in Bezug auf den Architekten Luigi Vanvitelli: Er „(...) hat sich sein Leben lang als „römischer Architekt“ gefühlt. Dabei zählt das Bewusstsein, am ehrwürdigsten und bedeutendsten aller Bauten zu wirken (...).“¹⁰¹⁶ Ein Selbstbewusstsein, das sich aus der Herkunft und der Zugehörigkeit aus bzw. zu dieser Stadt nährte. Der Glaube daran, am weiteren Ausbau Roms mitzuwirken und dadurch selbst Ruhm und künstlerische Unsterblichkeit zu erlangen, prägte die Künstler. Ein Topos, der immer weiter ausgebaut wurde und in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts seinen schwärmerischen Höhepunkt fand.¹⁰¹⁷

Durch die große Menge hochwertiger Skulpturen Braccis in Rom selbst, wurden diejenigen im „Exil“ und diejenigen für ausländische Auftraggeber bisher zu oberflächlich behandelt. Dennoch sind gerade die wenigen Aufträge, die Bracci aus Rom hinauslocken konnten von großer Prestigeträchtigkeit und Qualität.

IV.2.1 MAFRA UND ROM – DOM JOAO V. VON PORTUGAL

Im Jahr 1707 folgte Johann V. seinem Vater König Peter II. mit nur 17 Jahren auf den portugiesischen Thron als Dom João V., vierter König von Portugal.¹⁰¹⁸ Von Natur aus eher kränklich und

¹⁰¹⁴ PINELLI 2000, Kat. Nr. 1220, Abb. S. 901.

¹⁰¹⁵ Verlorener Brief von Kardinal Alberoni aus Ravenna an Pietro Bracci, Transkribiert in GRADARA 1920, S. 31, FN 1.

¹⁰¹⁶ GARMS 1974, S. 134.

¹⁰¹⁷ Siehe z.B. TINTI 1877, S. 1, schwärmerische Einleitung seines Buches über Roma sacra: „O Roma, santa e magica parola che fai balzare il cuore in petto ai credenti, Roma „u’siede il successor del maggior Piero“. Roma, regina e capo del mondo, sovrana dominatrice dell’orbe pagano, madre e maestra dell’orbe cristiano (...)“.

¹⁰¹⁸ Mehr zu Johann V. und seiner Regierung, besonders unter Berücksichtigung seiner Kulturpolitik siehe u.a. BARROERO 1995; DELAFORCE 1993; FERRARIS funebri reali 1995.

hypochondrisch veranlagt, setzte er nie einen Fuß auf fremdes Terrain außerhalb Portugals. Dennoch, oder gerade deswegen, faszinierte ihn besonders die Kultur und die Kunstproduktion in den anderen, größeren und mächtigeren Ländern Europas, wie Frankreich, Spanien, Italien und Holland.¹⁰¹⁹ Im Bestreben, Portugal zu einem ähnlichen Glanz zu verhelfen, schaute er nach Osten und versucht diese Länder in den von ihm bewunderten Charakteristika zu imitieren und, wenn möglich, zu übertreffen. König Johann V. von Portugal, der sich politisch gerne an den absolutistischen Strukturen Frankreichs unter Ludwig XIV. orientierte, bediente sich gerne italienischer, speziell aber römischer Kunst, um sowohl seinen großen Kunstverstand als auch seinen imperialen Machtanspruch zu verdeutlichen. Dies trug ihm unter seinen Zeitgenossen den Beinamen „rei muito romano“¹⁰²⁰ ein. Dass Johann V. im Zuge seiner großen Bautätigkeit am Palastkomplex von Mafra bevorzugt bekanntere italienische, vor allem aber römische Bildhauer beschäftigte, ist daher kaum verwunderlich.

Aus Dank für die Geburt seines Sohnes, des männlichen Nachfolgers auf dem Königsthron und wegen eines diesbezüglich abgelegten Gelübdes, stiftete Johann V. einen Klosterbau für die in Mafra ansässigen Franziskanermönche.¹⁰²¹ Dass der Bau wesentlich prunkvoller und monumentaler wurde, als zunächst geplant, entsprach der Geltungssucht des Königs. Obwohl die zum aus Kloster, Klosterkirche und Palast bestehenden Komplex gehörende Basilika durch das Drängen des Königs schon 1730 eingeweiht wurde, zogen sich die Bauarbeiten am Palastkomplex noch bis nach dem Tod Johanns V. im Jahre 1750 hin.¹⁰²²

Im Zuge der sehr ausgedehnten Kunstpatronage in römischem Stil entstanden 1730¹⁰²³ auch Braccis Heilige für die Palastbasilika von Mafra, die 1731,¹⁰²⁴ spätestens aber 1733¹⁰²⁵ – also erst nach der großen Einweihungsfeier im Jahr zuvor – an der Stelle installiert wurden, wo sie sich noch heute befinden (Kat. Nr. 8 und 9, Abb. II). Eingefügt in diesen monumentalen Komplex sind Braccis Skulpturen Teil eines 58 marmorne Figuren umfassenden Skulpturenzyklus.¹⁰²⁶ In dieser Dichte scheinen die Marmorstatuen auf den ersten Blick wegen der ähnlichen Grundvoraussetzungen gleichwertig. Doch bei näherer Betrachtung fallen die frappierenden Unterschiede, sowohl im Umgang mit der Nischensituation, als auch in der Figurenauffassung und der bildhauerischen Arbeit, ins Auge. Jede dieser überlebensgroßen Heiligen wurde in der Basilika, an der Fassade oder im Bereich der Vorhalle aufgestellt. Alle Skulpturen sind in Nischen in einer Höhe von 1,50 m bis 2,55 m aufgestellt¹⁰²⁷ – diejenigen an der Fassade dementsprechend höher. Abgesehen von Letzteren,¹⁰²⁸ dem

¹⁰¹⁹ BLASCO ESQUIVIAS 2000, S. 93.

¹⁰²⁰ BLASCO ESQUIVIAS 2000, S. 93/94.

¹⁰²¹ Zu Geschichte und Architekturgeschichte des Konvents von Mafra siehe besonders PIMENTEL 2002.

¹⁰²² Die Weihe fand am 22.10.1730, dem 41. Geburtstag des Regenten statt, die Feierlichkeiten waren wie üblich lang und prachtvoll; u.a. FERNANDES PEREIRA 1995, S. 71.

¹⁰²³ Braccis Diarrio, Nr. 5, 1730, GRADARA 1920, S. 98.

¹⁰²⁴ VALE 2002, S. 140.

¹⁰²⁵ Die spätesten Datierungen in den Signaturen fallen ins Jahr 1733 (z.B. der Hl. Cajetan von Bernardino Ludovisi und der Hl. Ignazius von Loyola von Agostino Corsini); Braccis Felix von Valois wird schon im Brief Correia Abreu Fonseca Evoras vom 10.05.1730 erwähnt, während für andere Heilige noch Bildhauer gesucht werden (siehe z.B. die Erkundigung nach Soldani; Transkription VALE 2002, S. 127-130), er war also in der Planung schon fortgeschritten und wohl zusammen mit den Fassadenskulpturen eine der ersten aufgestellten Figuren; die Autorin geht daher eher von einer Ausführung und Aufstellung um 1730/31 aus.

¹⁰²⁶ Genauer: 54 Heilige und 4 Engel; vor allem VALE 2002.

¹⁰²⁷ Die Stellfläche der Nischen beginnt in der Vorhalle in einer Höhe von 1,85 m, innen in den ersten drei Kapellen zu beiden Seiten bei 2,55 m, in den Kapellen vor dem Querhaus bei 1,50 m und in den beiden hintersten Kapellen bei 2,30 m. Dazu kommt immer noch die Statuenbasis, die eine normierte Höhe von 15 cm aufweist. Die Maße wurden von mir selbst vor Ort genommen.

¹⁰²⁸ In den Nischen an der Fassade stehen vier Heilige, die alle ca. 3,35 m hoch sind. Diese sind der Hl. Franz von Assisi, der Hl. Dominicus, die Hl. Elisabeth von Ungarn und die Hl. Clara. Keine dieser Skulpturen ist signiert oder bisher auf andere Weise sicher zuzuschreiben. Kurze Katalogtexte mit ausgezeichneten Abbildungen aber teilweise unhaltbaren Zuschreibungen siehe: FERNANDES PEREIRA 2003, Kat. Nr. 6-9, S. 66-73.

Hl. Sebastian (FERNANDES PEREIRA 2003, Abb. S. 77)¹⁰²⁹ und dem *Hl. Vinzenz* (FERNANDES PEREIRA 2003, Abb. S. 75)¹⁰³⁰ sind sie durchschnittlich 2,80 m hoch.

Der Blick nach Rom zeigt hinsichtlich der monumentalen Nischenfiguren in ihrer Form, Monumentalität und Anzahl eine Parallele zu den Ordensgründern im Petersdom – in ihrer Einheitlichkeit allerdings noch stärker zu den zu Beginn des Settecento entstandenen Apostelfiguren in der Lateranbasilika.¹⁰³¹ Auch in der Auswahl der beteiligten Künstler ist dieses Erbe ersichtlich, werden doch für prominente Skulpturen dieses Zyklus ehemalige Schüler Camillo Rusconis bzw. mit ihm verbundene Künstler – darunter Pietro Bracci, Filippo della Valle, Giuseppe Rusconi, Giovanni Battista Maini, Giuseppe Lironi, Carlo Monaldi und Giuseppe Baratta – engagiert.

Die beiden Heiligen Braccis (Abb. 12–12d, 13–13e) stehen denen Rusconis stilistisch und in puncto Figurenauffassung nahe, wie auch Elisabeth Kieven und John Pinto schon festhielten: „Bracci’s two statues display animated drapery that recalls his master’s Apostles in the Lateran nave, but their complicated silhouettes and delicacy of surface modeling illustrate his growing independence.”¹⁰³² Bärtige Männer mit drahtigen Händen, schwer und real in ihrer Körperlichkeit, gleichsam dynamisch und raumgreifend angelegt, durch ihre Mimik und den nach oben gelenkten Blick dennoch kontemplativ wirkend. Typisch für Bracci sind die hier schon zu sehenden langen schlanken Hälse und die schärfere Faltenbildung.

Die Nähe zu Camillo Rusconi – nicht nur bei Bracci, sondern bei fast allen beteiligten Bildhauern seiner Werkstatt bzw. seiner Schule – verstärkt das heute bestehende Zuschreibungsproblem erheblich. Lediglich 39 der 58 Skulpturen weisen eine Signatur auf und sind so klar zu identifizieren.¹⁰³³ Zwei dieser Skulpturen wurden von Bracci signiert und in seinem *Diario* aufgelistet: der *Hl. Felix von Valois* und der *Hl. Petrus Nolascus* im Bereich der Vorhalle (Kat. Nr. 8 und 9), genauer: „Due statue di altezza p[al]mi 13 fatte per il Re di Portogallo e mandate a Lisbona rapresent[an]te S. Pietro Nolasco e S. Felice di Valois.“¹⁰³⁴ Die Erwähnung Lissabons als Ziel der Verschiffung führte wohl zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einiger Verwirrung und zu der von Kurt von Domarus und Costanza Gradara vertretenden Annahme, diese Arbeiten Braccis seien, weil nicht mehr in der portugiesischen Hauptstadt auffindbar, verschollen, bzw. zerstört worden.¹⁰³⁵ Trotz dieser klaren, keine weiteren Aufträge für Johann V. anführende Angabe, werden Bracci immer wieder auch andere der Mafra-Skulpturen zugeschrieben. Warum sollte er auch weniger Aufträge bekommen, als andere, weniger bekannte Künstler in seinem Umfeld? Diese Frage zieht sich durch das ganze Schaffen Braccis. Aber warum sollte Bracci sich gerade in diesem Kontext um mehr als um die an ihn herangetragenen Aufträge bemühen, zumal für ein Gebäude im Ausland, wenn er es sonst bei für das römische Ambiente wichtigeren Aufträgen auch nicht tat? Es war also nicht ungewöhnlich, dass er nur zwei – aber immerhin zwei – der 58 Skulpturen fertigte, sondern es entsprach ihm.

¹⁰²⁹ Der Hl. Sebastian steht in der Vorhalle in einer höheren und breiteren Nische, wie sie nur zweimal in diesem Komplex vorkommt. Die Skulptur von Carlo Monaldi ist 3,58 m hoch. Weitergehend siehe FERNANDES PEREIRA 2003, Kat. Nr. 11, S. 76, Abb. S. 77.

¹⁰³⁰ Wie der Hl. Sebastian ist auch der Hl. Vinzenz in der Vorhalle in einer höheren und breiteren Nische aufgestellt und sticht so mit einer Höhe von 3,58 m heraus. Ausführender Bildhauer war Carlo Monaldi. Weiterführend siehe FERNANDES PEREIRA 2003, Kat. Nr. 10, S. 74, Abb. S. 75.

¹⁰³¹ Pierre-Étienne Monnot (Petrus und Paulus), Francesco Moratti (Simon), Lorenzo Ottoni (Judas), Giuseppe Mazzuoli (Philipp), Pierre Le Gros (Thomas und Bartholomäus), Angelo de’ Rossi (Jakob d. J.) und Camillo Rusconi (Andreas, Johannes, Matthäus und Jacob d.Ä.).

¹⁰³² KIEVEN/PINTO 2001, S. 14/15.

¹⁰³³ Quantität der signierten Werke ablesbar in der Tabelle 2 in der Monografie zu den italienischen Skulpturen in: VALE 2002, S. 136–138; Alle Signaturen transkribiert in den jeweiligen Katalogeinträgen zu den Skulpturen in: FERNANDES PEREIRA 2003.

¹⁰³⁴ Braccis *Diario*, Nr. 5, 1730, GRADARA 1920, S. 98.

¹⁰³⁵ DOMARUS 1915, S. 13; GRADARA 1920, S. 25/26; beide vermuten die Zerstörung im Erdbeben von 1755.

Dennoch wurden ihm im Laufe der Zeit besonders drei Skulpturen zusätzlich zugeschrieben: die *Hl. Elisabeth von Portugal*, der *Hl. Domenico* und der *Hl. Johannes von Matha*.¹⁰³⁶ Emilio Lavagnino sieht in der Figur der Heiligen Elisabeth von Portugal (FERNANDES PEREIRA 2003, Abb. S. 127) Braccis Hand am Werk, wobei er leider die Signatur an der Statue des Hl. Felix ignoriert bzw. nicht sieht und ihm diesen deshalb nicht zuordnet, was seine These noch wackliger macht.¹⁰³⁷ Diese Meinung wird auch nach 1940 niemand mehr mit ihm teilen, zumindest nicht schriftlich festgehalten. Länger bestehend, teilweise bis heute, ist die Zuschreibung sowohl des *Hl. Domenico* (Abb. 15)¹⁰³⁸ als auch des *Hl. Johannes von Matha* (Abb.14)¹⁰³⁹ an Bracci. Tatsächlich lassen sich beim Vergleich dieser Statuen mit denen Braccis einige Übereinstimmungen finden. Sie alle haben eine gewisse Schwere, die sie kraftvoll aussehen lässt und dennoch eine Eleganz in der Haltung und der Wiedergabe von Bewegungen (Abb. 11, 12–12a, 13-13a). Der Körper ist unter den Gewändern klar auszumachen, mit der Kleidung als Einfassung, ohne sie zu verbergen oder an ihre Stelle zu treten. Die Faltenbahnen sind lang und scharfkantig geschnitten, die Hände sehnig (Abb. 12b), die Finger manigert gummiartig gebogen, die Gesichter kantig und doch passend proportioniert (Abb. 12c, 13c). Da allerdings, wie schon zuvor bemerkt, einige von Camillo Rusconis Schülern bzw. ehemaligen Mitarbeitern auch für Mafra arbeiteten, könnte die Ähnlichkeit auch auf die Formensprache des Lehrers zurückzuführen sein, und die Skulptur jedem Künstler der Rusconi-Schule zugeordnet werden. Im Fall des *Hl. Johannes von Matha* liegt die nicht zu leugnende Ähnlichkeit zudem an der ikonografischen Nähe zwischen ihm und dem *Hl. Felix von Valois* (Kat. Nr. 8, Abb. 12). Gemeinsamen waren sie für die Gründung des Trinitarierordens, des *Ordo Sanctissimae Trinitatis redemptionis captivorum*, eingestanden, was zumindest die Ketten und den Habit erklärt. Als Ordensmänner und Ordensgründer ähneln sie sich schon alleine wegen der Kleidung, dem teilweise beigegebenen Rosenkranz, dem Weisheit symbolisierenden Bart und der sehr mageren, durch Askese geprägten Gestalt. Im direkten Detailvergleich der ausgeführten Skulpturen kann man allerdings auch Abweichungen erkennen, die nicht ikonografisch zu erklären sind, wie den fehlenden Doppelstrich am Saum der Kleider bei den beiden lediglich zugeschriebenen Figuren, der bei Bracci fast immer auftaucht, buschigeren Augenbrauen und mehr polierter Oberfläche. Der am Rockbund befestigte Rosenkranz ist beim *Hl. Johannes von Matha* sehr regelmäßig gesetzt, die Perlen auf einer einzelnen Schnur aufgefädelt, mit einem simplen Kreuz als Abschluss. Bracci gibt seinem *Hl. Petrus Nolascus* (Kat. Nr. 9, Abb. 13) einen solchen mit ungleichmäßig auf zwei parallelen Fäden aufgereihten Perlen mit einem kleinen Kreuz und einer darauf folgenden Medaille als Abschluss bei (Abb. 13e).

Hier haben die Forscher jedoch einen entscheidenden Vorteil zu anderen Fällen dieser Problematik: Johann V. forderte zur Prüfung der angeworbenen Bildhauer und ihrer Entwürfe zuerst Zeichnungen, dann sogar Terrakottabozzetti an, die für ihn eingesammelt und ihm zugesendet wurden.¹⁰⁴⁰ Diese sollten alle dieselbe Höhe von 3 Palmi haben, vermutlich der Vergleichbarkeit wegen, aber auch für die Einheitlichkeit zwecks Ausstellung.¹⁰⁴¹ Für 27 der 58 Skulpturen sind vorbereitende Bozzetti erhalten,¹⁰⁴² welche, nicht durch die ausführende Hand von Gehilfen und Mitarbeitern verändert, die unmittelbare Handschrift der Bildhauer tragen. Durch einen eingehenden Vergleich dieser Modelle

¹⁰³⁶ Ohne Nachvollziehbare Begründung werden ihm zudem der Hl. Philippus (der sogar von Fortini signiert wurde), VALE 2002, S. 134 und der Erzengel Raphael, VALE 2002, S. 135 zugeordnet.

¹⁰³⁷ LAVAGNINO 1940, S. 99.

¹⁰³⁸ GRADARA 1938; FERNANDES PEREIRA 1994, S. 250/251 und FERNANDES PEREIRA 2003, Kat. Nr. 7, S. 68, Abb. S. 69.

¹⁰³⁹ HONOUR 1989; MONTAGU 1995.

¹⁰⁴⁰ Brief von Correira de Abreu Fonseca de Évora vom 10.05.1730, Transkription in: VALE 2002, S. 127-130.

¹⁰⁴¹ Brief von Correira de Abreu Fonseca de Évora vom 10.05.1730, Transkription in: VALE 2002, S. 127-130.

¹⁰⁴² Im Depot des Palácio Nacional de Mafra befinden sich 28 Terrakottamodelle, wobei zwei davon den Hl. Sebastian zeigen. Eine davon wird bisher als nicht authentisch angesehen. Eine eingehende Überprüfung wäre interessant, um herauszufinden, ob es sich womöglich doch um zwei Entwürfe des Settecento handelt, von welchen einer abgelehnt und der andere angenommen wurde.

könnten sicherere Aussagen über die Autorschaft getroffen werden.¹⁰⁴³ Glücklicherweise haben sich darunter auch die *Bozzetti* für den *Hl. Petrus Nolascus* (Kat. Nr. 9.1, Abb. 16), den *Hl. Domenicus* (FERNANDES PEREIRA 2003, Abb. S. 68) und den *Hl. Johannes von Matha* (Abb. 17) erhalten und können auf ihre Werkspuren und bildhauerischen „Fingerabdrücke“ hin untersucht werden.¹⁰⁴⁴

Beginnen wir mit der Betrachtung des *Hl. Petrus Nolascus* (Abb. 16). Obwohl einige Abänderungen vom *Bozzetto* zur Marmorskulptur vorgenommen wurden – wie die Kopfwendung nach oben und die Körperdrehung um seine rechte Achse –, so bleiben die im Modell schon vorhandenen Grundlinien der Gewandfalten erhalten. Die Hauptunterschiede sind ikonografischer Art und betreffen die Attribute des Heiligen. Während der Terrakottastatue noch zwei Ketten mit Armgelenkschellen auf der Plinthe beigegeben sind, werden diese später weggelassen und an seinem linken Gürtelabschnitt ein Rosenkranz hinzugefügt. Obwohl es keine direkt darauf bezogene bekannte, geschweige denn veröffentlichte, schriftliche Korrespondenz gibt, kann angenommen werden, dass diese Änderungen wohl eher auf Johann V. selbst oder einen seiner Berater zurückgehen, als auf Bracci selbst. Gestützt wird diese Annahme durch den schon mehrfach erwähnten Brief vom 10. Mai 1730, in welchem von Änderungen nach der Sichtung der Zeichnungen in anderen Fällen berichtet wird.¹⁰⁴⁵ Die sehr ausgreifende Geste der Arme mit der fragil abgespreizten Fahne und der lange sehnige Hals, die bildhauerisch eher problematisch waren, bleiben hingegen fast völlig unverändert bestehen. Eine mutige Komposition, vor allem in der Silhouette, weil von Beginn an klar war, dass sowohl die sehr zerbrechlichen Terrakottamodelle, als auch später die Marmorskulpturen von Rom nach Lissabon verschifft und im Anschluss auf dem Landweg bis nach Mafra transportiert werden mussten. Besonders der zweite Teil des Weges, der mit Kutschen und von Pferden oder Eseln gezogenen Karren mit entsprechenden Vorrichtungen bewerkstelligt werden musste, war in dieser Hinsicht höchst problematisch. Eine Figuren-Raum-Auffassung wie bei Donatellos Skulpturen mit weitgehend geschlossener Kontur, wäre hier einfacher aber nicht mehr zeitgemäß gewesen.

In der Bearbeitung des Modells sind, wie es auch bei Braccis Marmorausführungen immer wieder der Fall ist, einige Partien sauber ausgearbeitet und geglättet, andere, vor allem im hinteren Bereich etwas fahriger gestaltet, mit gut sichtbaren Werkzeug- und Arbeitsspuren. Obwohl für eine Nischenaufstellung geplant, ist der *Bozzetto*, möglicherweise aus Präsentationsgründen, teilweise auch an der Rückseite (Abb. 16a) ausgearbeitet, wenn auch weniger sorgfältig als vorne. Nimmt man an, dass ein Künstler die in relativ kurzer Zeit entstehenden *Bozzetti* aller seiner Entwürfe für den portugiesischen König mehr oder weniger gleichzeitig ausführte und sie schon alleine deshalb sehr ähnliche Bearbeitungsspuren aufweisen müssten, so können die Modelle anhand einer Gegenüberstellung einander zugeordnet werden, oder eben nicht. Vergleicht man Braccis Modell nun mit denen der beiden ihm zugeschriebenen Heiligen, so finden sich erhebliche Unterschiede in der Faltenbildung und in der Oberflächenbehandlung, vor allem im Bereich der Rückseite. Der *Hl. Domenicus* z.B. wurde hinten kaum ausgearbeitet und man kann wegen der vielen Fingerabdrücke kaum ein anderes Werkzeug ausmachen (Abb. 17a). Zudem ist diese Seite konvex ausgebuchtet und so viel massiger gestaltet als Braccis Modell. Die Plinthe hat eine fast halbrunde Form, während Bracci die später auch ausgeführte Form verwendet – vorne rechteckig mit halbrundem, der Nische angepasstem Abschluss. Der *Bozzetto* für den *Hl. Johannes von Matha* (Abb. 17) steht demjenigen für den *Hl.*

¹⁰⁴³ Dies konnte ich in der wenigen mir zur Verfügung stehenden Zeit unter den von mir gesetzten Präferenzen für meine Untersuchung Braccis nicht leisten. Doch ein solches Unterfangen ist in jedem Fall notwendig und lohnenswert und könnte noch zu Überraschungen führen.

¹⁰⁴⁴ Zum Modell für den *Hl. Petrus Nolascus*: FERNANDES PEREIRA 2003, Kat. Nr. 18, S. 90, mit Abbildung; Zum Modell für den *Hl. Domenicus*: FERNANDES PEREIRA 2003, Kat. Nr. 7, S. 68, mit Abbildung und MONTAGU 1995, S. 407-409, Abb. Fig. 293/84, S. 408; Zum Modell für den *Hl. Johannes von Matha*: FERNANDES PEREIRA 2003, Kat. Nr. 15, S. 84, mit Abbildung und MONTAGU 1995, S. 404-407, Fig. 289/82, S. 404.

¹⁰⁴⁵ Brief von Correira de Abreu Fonseca de Évora vom 10.05.1730, Transkription in: VALE 2002, S. 128.

Petrus Nolascus schon näher, doch auch hier fällt neben der andersartigen Plinthenform eine sehr viel weichere Faltenbildung und eine detailliertere Ausarbeitung des Gesichts auf, wie es Bracci weniger entspricht. Eine von Hugh Honour vorgeschlagene und von Vernon Hyde Minor und Jennifer Montagu übernommene Zuschreibung des *Hl. Johannes von Matha* an Filippo della Valle ist durchaus überzeugend,¹⁰⁴⁶ wobei die Ähnlichkeit zu den von Giovanni Baratta (1670–1747) angefertigten Skulpturen noch größer ist.¹⁰⁴⁷

Neben der Frage, warum Bracci weitere von ihm hergestellte Skulpturen für Mafa nicht in seinem *Diario* hätte erwähnen sollen, kann ein stilistischer Nachweis gegen die These für weitere Zuschreibungen an Bracci angeführt werden. Auch abgesehen von den hier näher beschriebenen *Bozzetti*, ähnelt kein weiteres erhaltenes Modell demjenigen Braccis. Doch auch, wenn die Quantität von Braccis Skulpturen auf zwei Stücke korrigiert werden muss, so fällt ihre hohe Qualität beim Abschreiten der 58 Figuren auch heute noch auf. Obwohl unter Zeitdruck entstanden, der die Fehler und Unfeinheiten einiger anderer Statuen erklärt, sind Braccis Statuen sorgfältig ausgearbeitet, weisen erkennbare Zeichen des Alterns und der Würde, wie die zahlreichen Falten, Adern und Sehnen und die gekonnte Modellierung der Körper unter den Gewändern, auf.

Nach dem Tod des Herrschers im Juli 1750 arbeitete Pietro Bracci noch einmal für die portugiesische Krone: „Per la morte del Re Giovanni V, re del Portogallo (...), Sampajo per quello riguarda l'apparato lugubre della chiesa e il maestoso catafalco (...) ne appoggiò meritatamente tutto l'incarico sì del disegno che della direzione al virtuoso architetto Sig[nore] Emmanuele Rodriguez de Santos Portoghese (...).“¹⁰⁴⁸ Der Auftrag kam indirekt von Joseph I. (1714–1777), dem neuen König Portugals und Sohn des Verstorbenen, vermittelt durch den Botschafter Antonio Freire de Andrade (1708–1784). Obwohl Kardinal Neri Corsini (1685–1777) immer wieder zur Durchführung der Exequien in Rom drängte, konnte sich die zuständige Kongregation nicht über die Konditionen einigen, sodass die Feierlichkeiten erst für das Jahr 1751 genehmigt werden konnten.¹⁰⁴⁹ Für die Trauerfeierlichkeiten von Johann V., die endlich am 24. Mai 1751 stattfanden, fertigte Bracci die aus Stuck mit Pappmaché-Elementen bestehenden Skulpturen für den während der *pompe funebre* aufgebauten Katafalk an (Kat. Nr. 50, Abb. 65) – in Zusammenarbeit mit zwei eher unbekannteren Fassmalern.¹⁰⁵⁰ Der Entwurf des mehrere lebensgroße Figuren umfassenden Aufbaus ist von dem Portugisen Emanuel Rodriguez dos Santos (1702–1764), der seit 1721 in Rom lebte und arbeitete und sich unter anderem durch die Errichtung der Spanischen Treppe (1731–46) und der ungewöhnlichen Fassade der Kirche Santa Maria Maddalena (1735) einen Namen gemacht hatte. Dieser hatte zudem schon zuvor den Katafalk für die Exequien für Emanuel Pereira de Sampajo (1751)¹⁰⁵¹ einige Monate vor dem Tode Johanns V. in derselben Kirche ausgeführt und dadurch Erfahrung im Entwerfen ephemerer Trauergerüste gesammelt.¹⁰⁵² Die beteiligten ausführenden Künstler für diesen Katafalk sind bisher nicht bekannt. Eine Beteiligung Braccis würde jedoch die Verwechslung Titis, der Bracci an der Stelle Filippo della Valles als Urheber des Grabmals für eben jenen in derselben Kirche im Jahre 1756 nennt, plausibel erklären (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1472 u. 1473).¹⁰⁵³ Die Beschreibung der Trauerfeierlichkeiten

¹⁰⁴⁶ HONOUR 1959; HYDE MINOR 1997, S. 139/140; MONTAGU 1995, S. 406/407.

¹⁰⁴⁷ Giovanni Baratta signierte den Hl. Bartolomäus und den Hl. Joseph. Zudem scheinen die Skulpturen eines Bildhauers oft nebeneinander oder gegenüber aufgestellt zu sein, wie bei Braccis Hl. Felix von Valois und Petrus von Nolascus oder bei den beiden von Maini ausgeführten Erzengeln Gabriel und Michael. Eine klarere Aussage kann durch den Vergleich der *Bozzetti* erzielt werden. Ein entsprechender Aufsatz ist von der Verfasserin in Planung.

¹⁰⁴⁸ CHRACAS, 29.5.1751, n. 5283, S. 2.

¹⁰⁴⁹ FERRARIS *funebri reali* 1995, S. 275.

¹⁰⁵⁰ FERRARIS *funebri reali* 1995, S. 276; für den Aufbau selbst waren zusätzlich Handwerker engagiert worden; entsprechende Zahlungsbelege sind erhalten; leider gibt es keine Belege für die Zahlungen an Bracci und die beiden beteiligten Maler.

¹⁰⁵¹ Gestorben am 13.02.1750; *Diario ordinario di Chracas*, 21.02.1750, n. 5085.

¹⁰⁵² FERRARIS *funebri reali* 1995, S. 275.

¹⁰⁵³ Für Paola Ferraris reicht dafür schon Braccis Beteiligung am Katafalk für Johann V. aus, was allerdings einen sehr großen Irrtum nahelegen würde; FERRARIS *funebri reali* 1995, S. 276.

mit 20 illustrierenden Stichen ist in einem auf Portugiesisch verfassten, in Rom verlegten Druck festgehalten. Unter den Abbildungen sind glücklicherweise auch eine Frontal- und eine Seitenansicht des ephemeren Aufbaus in der portugiesischen Nationalkirche (FERRARIS FUNEBRI REALI 1995, Fig. 177 und Fig. 195).¹⁰⁵⁴ Der Gesamtaufbau gleicht einem Baldachin, bekrönt von einer riesenhaften, von 8 Säulen und ebenso vielen Engeln mit Posaunen getragenen Krone. Eine behelmte männliche Figur steht mit einer Prachtrüstung bekleidet, das Modell der Kirche und einen Ölzweig haltend, auf dem von den Personifikationen der vier damals bekannten Kontinente gehaltenen Sarkophag über den Königsinsignien. Wenig in Stil, Haltung oder Ikonografie weist auf Bracci hin und ohne Inschrift auf dem Stich hätte man das wohl kaum erkennen können. Diese Arbeit ist nicht in seinem *Diario* aufgeführt: „No doubt due to their ephemeral nature, Bracci neglected to record the statues of 1751 for the funeral apparatus in S. Antonio de' Porthoghesi.“¹⁰⁵⁵ Dies hat jedoch nicht ausschließlich mit der Vergänglichkeit zu tun, sondern eher mit der Verwendung von Materialien geringerer Wertigkeit. Auch Stuck- und Holzarbeiten finden im *Diario* keine Erwähnung. Wichtiger als die Erwähnung Braccis in seinem eigenen, für sich privat geführten *Diario*, war jedoch die Berichterstattung des *Diario ordinario di Chracas*. Und darin wird nicht nur, wie im oben schon zitierten Ausschnitt, der Architekt, sondern auch ganz konkret Bracci als Schöpfer der Figuren des Katafalks genannt und gelobt: Il compimento della grandiosa comparsa funebre era il Tumolo Reggio (...) e fra gl'ornati poi, che merabilmente l'abbellivano da per tutto erano 25 statue di stucco lavorate con ogni perfezione ad uso di marmo dal celebre scultore Sig[nore] Pietro Bracci.“¹⁰⁵⁶ Großes Lob spricht vor allem aus der Betonung, Bracci hätte diese Stuckarbeiten mit demselben Geschick gearbeitet, wie er dies bei seinen Marmorstatuen zu tun pflegte.

Zwischen Dos Santos und Pietro Bracci scheint kein persönlicher Zusammenhang bestanden zu haben.¹⁰⁵⁷ Bracci wurde offensichtlich nicht aus persönlichen Gründen und auch nicht zufällig als Bildhauer für den Skulpturenschmuck eingestellt, sondern von den Auftraggebern politisch bedingt bewusst ausgewählt. Nur in seltenen Fällen wird auf Stichen oder in den zeitgenössischen Berichten neben dem entwerfenden Architekten auch der ausführende Bildhauer erwähnt. Der offizielle Kupferstich wurde vermutlich bei den Trauerfeierlichkeiten an hochrangige Gäste verteilt. Programmatisch erscheint hier die Inszenierung der Zusammenarbeit eines portugiesischen Künstlers mit einem Römer, der Gleichsetzung der aufsteigenden Bedeutung portugiesischer Kunst mit der des römischen Vorbildes – ganz im Sinne des verstorbenen und betrauten Königs.

IV.2.2 RÖMISCHES INTERMEZZO – FRIEDRICH CHRISTIAN VON SACHSEN

Am 12. Mai 1738 trat der erst fünfzehn Jahre alte Kurprinz von Sachsen Friedrich Christian, Sohn und Nachfolger von August III. seine Kavaliertour durch Italien an.¹⁰⁵⁸ Diese Reise war Tradition in der Familie, wie auch das Anfertigenlassen von Porträts in diesem Kontext.¹⁰⁵⁹ Anfangs reiste Friedrich

¹⁰⁵⁴ Exequias feitas em Roma a Magestadae Fedilissima do Senhor Dom Joao V por ordem do Didelissimo Senhor Rey Dom José I seu filho e successor, Rom, 1751; unter anderem ein Exemplar in der Bibliotheca Corsiniana in Rom; Publiziert auch in FERRARIS F funebri reali 1995, Seitenansicht Fig. 177/41 II 2, S. 278 und Vorderansicht Fig. 195/41 II 20, S. 287.

¹⁰⁵⁵ KIEVEN/PINTO 2001, FN 71, S. 285.

¹⁰⁵⁶ Diario ordinario di Chracas, 29.05.1751, Nr. 5283, S. 1-23.

¹⁰⁵⁷ Dies bemerkte auch schon Anne-Lise Desmas: DESMAS 2012, S. 238.

¹⁰⁵⁸ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 1.

¹⁰⁵⁹ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 1 und 7. Zur Italienreise August III.: Żórawska-Witkowska, Alina: Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-1719), in: Studi Musicali, XX, 1.1991, S. 155-173. Zur Italienreise August des Starken: Keller, Katrin (Hg): „Mein Herr befindet sich gottlob gesund und wohl.“ Sächsische Prinzen auf Reisen, Leipzig, 1994, S. 175-389, besonders S. 348-380; Fastenrath Vinattieri, Wiebke: Eine Kuppel für Dresden. Baukunst zwischen Internationalität und Traditionalismus, in: Die Dresdner Frauenkirche, Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen

Christian noch mit seiner Schwester Maria Amalia, die Karl III., König beider Sizilien, in Neapel treffen und ehelichen sollte.¹⁰⁶⁰ Für den 1738 stattfindenden Zug des Königspaars durch Aversa wurde eine ephemere Dekoration zu Ehren der vornehmen Besucher geplant. Entworfen wurde diese von keinem anderen als Paolo Posi.¹⁰⁶¹ Für eben jenen König wäre auch die Reiterstatue gewesen, um die sich Bracci bewarb, wie oben schon angemerkt, die aber nie zur Ausführung kam. Ein Intervenieren der späteren Königin Maria Amalia zu Gunsten des von ihrem Bruder so geschätzten Bildhauers, ist, aufgrund ihres großen Engagements und ihres Mäzenatentums in Kunst und Kultur,¹⁰⁶² zumindest nicht völlig abwegig. Über die Reiseroute, die Stationen und die genauen Tätigkeiten des Fürstensonnes sind wir durch das von seiner Hand stammende, auf Französisch verfasste *Journal de voyage* und die wöchentlichen Berichterstattung seines Erziehers Graf Joseph Anton Gabaleon von Wackerbarth-Salmour (1685–1761) bestens unterrichtet.¹⁰⁶³

Friedrich Christian hielt sich fast ein Jahr in Rom auf. Vom 19. November 1738, zwei Monate nach seinem sechzehnten Geburtstag, bis zum 3. Oktober 1739 residierte der sächsische Kurprinz im *Palazzo Albani* in der Nähe von S. Carlo alle quattro Fontane.¹⁰⁶⁴ Es konnte einen Reisenden im Rom des beginnenden 18. Jahrhunderts schlimmer treffen, als bei den Kardinälen Albani zu Gast zu sein, denn durch sie hatte Friedrich Christian direkten Zugang zur High Society, sowohl des Adels, als auch des Klerus und nicht zuletzt der Kunstszene. Kardinal Alessandro Albani, für den Bracci im Jahre 1734, innerhalb der Werkstatt Napolinis, den *Antinous Capitolinus* restauriert hatte (Kat. Nr. 14)¹⁰⁶⁵ und der den Bildhauer schon von den Arbeiten am Grabmonument Benedikts XIII. in S. Maria sopra Minerva her kannte (Kat. Nr. 17/18),¹⁰⁶⁶ war es wohl auch in erster Linie zu verdanken, dass sich das Augenmerk des Kurprinzen sehr früh auf Bracci und seine im Entstehen begriffenen Werke lenkte. Daraus resultierte der Auftrag für eine Büste des jungen Fürsten, auf die an anderer Stelle näher eingegangen wird. Neben anderen obligatorischen Sehenswürdigkeiten in der ewigen Stadt besuchte Friedrich Christian auch das *Museo Capitolino* mit seinem damals schon reichen Schatz an antiken Skulpturen – und dem 1736 aufgestellten Stuckmodell für die Bronzestatue Clemens XII. von Pietro Bracci (Kat. Nr. 21).¹⁰⁶⁷ Besagte Ehrenstatue befand sich gerade in der Phase des Gusses. Der sächsische Fürstensonn ließ es sich danach nicht nehmen, der Werkstatt Giardonis am 27. September 1739 einen Besuch abzustatten, um die von ihm so geschätzte Arbeit auch im Werkprozess zu erfahren.¹⁰⁶⁸ Beeindruckt von der Arbeit Braccis, vermutlich aber ebenso von der Atmosphäre und der Erfahrung in der Gießerei, erwarb Friedrich Christian einen Stich nach Braccis Modell und schickte ihn seinem Vater nach Dresden, wo ihn Kurt von Domarus im Jahre 1915 noch lokalisieren konnte (Kat. Nr. 21.I, Abb. 35).¹⁰⁶⁹ Zudem soll laut Wiebke Fastentath Vinattieri ebenfalls ein Stich nach dem Grabmal für Kardinal Fabrizio Paoluccis, der in persönlichem Kontakt zum Hofe August des Starken gestanden

Wiederaufbau 6.2000, S. 89-130, besonders S. 128-130. Generell zu den Italienreisen der sächsischen Kurfürsten: Marx, Barbara: Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext, in: Marx, Barbara (Hg): Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert, Dresden, 2000, S. 7-36.

¹⁰⁶⁰ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 4.

¹⁰⁶¹ PEZONE 2008, S. 272.

¹⁰⁶² Weiterführend dazu: Martínez Cuesta, Juan: Apuntes sobre el mecenazgo real femenino, Doña María Amalia de Sajonia, esposa de Don Carlos III, in: La mujer en el arte español, VIII Jornadas de Arte, Madrid, 1997, S. 239-246.

¹⁰⁶³ Die Veröffentlichung dieser historisch und kunsthistorisch äußerst wichtigen Manuskripte durch Laureen Cassidy-Geiger ist mit Spannung in nächster Zukunft zu erwarten.

¹⁰⁶⁴ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 4.

¹⁰⁶⁵ Mehr zu Bracci und seiner Tätigkeit als Antikenrestaurator: Kap. III.5.

¹⁰⁶⁶ AGRESTI 2010, S. 67-68; ALOISIO 2011.

¹⁰⁶⁷ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 5.

¹⁰⁶⁸ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 11.

¹⁰⁶⁹ SSHD, Friedrich Christian von Sachsen: Journal du voyage, Loc. 355/3, Vol. I, f. 327r. Verweis auf den Stich in der Sammlung des Kupferstich-Kabinetts in Dresden, der dort heute nicht mehr aufbewahrt wird: FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 11, FN 29. Vermutlich handelt es sich hierbei um einen Kriegsverlust.

hatte, in dieser Sammlung gelagert haben.¹⁰⁷⁰ Durch die Verbindungen des Albani-Kardinals zum sächsischen Fürstenhaus, kann dieser Stich allerdings auch schon vor der Ankunft des Kurprinzen in Rom nach Dresden gekommen sein, denn über diesen ist im Reisetagebuch bzw. in den Berichten Wackerbarth-Salmours nichts zu finden. Wenn auch nicht sicher ist, ob das ausgeführte Modell von Bracci für die Büste des Kurprinzen jemals nach Dresden gekommen ist, so kann durch die Stiche ein Erfahrungstransfer und eine Vermittlung von Braccis künstlerischem Schaffen auch in deutsche Gebiete nachgewiesen werden.¹⁰⁷¹

IV.3 MONUMENTALITÄT UND DETAIL

„While Bracci’s personal style has not changed dramatically, – traces of his master Rusconi are still evident in the posture of the Beato Girolamo Emiliani – one discerns an increase of monumentality and spiritual intensity, particularly in the S. Vincenzo.“¹⁰⁷²

Nimmt man die von Bracci bewunderte und in seinem Projekt für die *Assunta* zusammen mit Paolo Posi (Kat. Nr. 27, Abb. 43) teilweise zitierte *Kathedra Petri* von Gianlorenzo Bernini in der Hauptapsis des Petersdoms (WITTKOWER 2008, Abb. 102–105), so beeindruckt im ersten Augenblick vor allem die kolossalen Ausmaße dieser Installation. Alleine die untenstehenden, die *Kathedra* haltenden Kirchenväter haben eine Höhe von durchschnittlich 5,35 m, stehend auf einem Postament,¹⁰⁷³ das alleine schon die Größe eines Menschen der Barockzeit deutlich überstieg. Was den Betrachter jedoch über diesen Moment des Staunens und der Überwältigung hinweg fesselt sind auch die vielen Details, die es an diesem Ensemble zu entdecken gibt – wie etwa die Engel, die den Thron flankieren, das vergoldete Relief auf der Lehne oder die vielen Putti und Engelsköpfchen in der goldenen, das Fenster einrahmenden Gloriole. Bei der Betrachtung des Bronzebaldachins in der Vierung derselben Kirche verhält es sich ebenso. Die Größe überwältigt – aber die kleinteilige Ornamentierung, die wie ein Netz über das gesamte Werk gezogen ist, fesselt den Betrachter. Während des Übergangs vom 17. ins 18. Jahrhundert veränderte sich die Auffassung von Monumentalität und die Verwendung von schmückendem Zierrat und dessen Verhältnis zur zugrunde liegenden Skulptur. Im Folgenden sollen Braccis Inszenierung von Monumentalität und seine Verwendung von Schmuck, Ornamenten und sonstigen Details analysiert und erklärt werden, um ihn von den Methoden des Hochbarock zu lösen und von seinen unmittelbaren Kollegen abzugrenzen – vor allem aber, um seine Gestaltungsprinzipien besser zu verstehen.

IV.3.1 MONUMENTALITÄT UND KOLOSSALITÄT

Einer der Hauptunterschiede zwischen den Skulpturen bzw. Skulpturenensembles des Sei- und des Settecento in Rom ist die zunehmende Monumentalisierung in der Skulpturauffassung, was sich in der Breite auch auf die konkreten Ausmaße auswirkte.

¹⁰⁷⁰ FASTENRATH VINATTIERI 2003, Abs. 10. Auch diese Grafik ist heute verloren. Man kann davon ausgehen, dass der Stich eben jenem im Kunsthistorischen Institut in Florenz gleich, siehe Kat. Nr. 5.1.

¹⁰⁷¹ Noch heute befindet sich zudem ein Stich nach Braccis Clemens XII. im Kupferstichkabinett Berlin, siehe Kat. Nr. 21.1.

¹⁰⁷² KIEVEN/PINTO 2001, S. 20.

¹⁰⁷³ PERGOLIZZI 2001, S. 102.

Ein Hauptbeispiel von monumental angelegten Ensembles im Werk Braccis, bzw. in der Kunst und Bildhauerei des 18. Jahrhunderts überhaupt, ist die *Assunta* in Engelsgloriole in der Kathedrale von Neapel (Kat. Nr. 27, Abb. 43). Mit einer Dimension der Installation von insgesamt 11,17 m Höhe, einer Breite von 5,59 m¹⁰⁷⁴ und einer Höhe allein der dargestellten Madonna von 20 Palmi, das heißt ca. 4,5 m,¹⁰⁷⁵ ist das Projekt auch in diesem Punkt mit der *Kathedra Petri* Berninis im Petersdom (WITTKOWER 2008, Abb. 102–105) vergleichbar. Da die Figur kniet, entspräche das, würde sie stehen, einer Höhe von mindestens fünf Metern. Dies hat eine Überdimensionierung der Marienfigur zur Folge, die den Zelebranten der Messfeiern, die Messdiener und alle sonst vor den Altar bzw. in die Apsis tretenden Personen richtiggehend verschwinden lässt – eine Folge der Demonstration von Macht und Übermacht der immer weiter zurückgedrängten katholischen Kirche. Eine solche Form, in diesen monumentalen Ausmaßen, wäre noch ein Jahrhundert zuvor weder möglich noch nötig gewesen. Auch in der Gestaltung der Marienfigur, mit ihrem stoffreichen, jedoch klar durch scharfe lange Faltengrate gegliedert und durch den Verzicht auf kleinteilige Struktur- und Dekorationselemente, ist schon eine Monumentalisierung der Körperauffassung unabhängig von der entsprechenden Größe vorhanden.

Die die Wolken bevölkernden Engel werden von Bracci selbst in drei Kategorien eingeteilt, die vor allem durch ihre Proportionen und in der Benennung durch die Größe definiert werden: Die großen, einem jungen Erwachsenen entsprechenden „Angeloni“ mit einer Gesichtslänge von sieben Zwölftel im Verhältnis zum Gesamtkörpermaß, die kleineren kindlicheren „Angelotti“ mit einer Gesichtslänge von fünf Zwölftel und die einem Kleinkind entsprechenden „Putti“ mit einer Gesichtslänge von einem Viertel.¹⁰⁷⁶ Folglich verliert der Kopf mit der Zunahme der Größe an Gewicht in der Gesamtkomposition der Figuren. Das Gesicht nimmt bei einem Putto ein Viertel der Körpergröße ein. Dies entspricht dem Kindchenschema, denn große Köpfe verbindet man, wie große Augen und volle Wangen, mit kleinen Kindern, mit Unschuld und naiver Heiterkeit. Mit der Abnahme der Kopflänge und Breite nimmt die Wirkung des fortschreitenden Entwicklungsstandes des menschlichen Körpers und der eleganter wirkenden Proportionen zu. Da die Unterkante der Gloriole mit der Marienfigur nicht direkt am Boden, sondern in einer Höhe von ca. vier Metern über dem Boden angesetzt ist, wobei diese Bodenebene auch schon auf einem Plateau gezogen wurde, was den Höhenunterschied zum normalen Kirchenbesucher noch steigert, ändert das auch die Wirkung der Figur. Sie wirkt durch diese Erhöhung noch monumentaler. Weder in Rom noch in Neapel gab es zuvor eine Marienstatue dieser Ausmaße.

Schaut man im Hinblick auf den Begriff Monumentalität bzw. Kolossalität von Neapel aus nach Rom, so ist bis heute, abgesehen von Berninis Installationen im Petersdom, der Trevibrunnen federführend in der ganzen Stadt. Im Kontext der Skulptur ist das Hauptbeispiel demnach Braccis Gruppe des Gottes *Oceanos mit Tritonen und Hypokanten* an eben jenem Meisterwerk der Architektur (Kat. Nr. 62–64, Abb. 71). Der *Oceanos* (Abb. 72) ist als zentrale nicht nur Braccis bekannteste Marmorfigur, sondern mit einer Höhe von ca. 5,80 m¹⁰⁷⁷ mit Abstand das kolossalste Werk, das er je schuf – vergleichbar nur mit wenigen anderen Skulpturen der Kunstgeschichte und sogar als die „größte freistehende Skulptur nach Ausgang der Antike“: Michelangelos David, mit einer Höhe von 5,17 m ohne den später entstandenen Sockel.¹⁰⁷⁸ Bracci selbst bezeichnet ihn in seinem einleitenden Satz zur Kostenaufstellung als „Colosso“,¹⁰⁷⁹ was neben der Größe auch auf den bildhauerischen Kraftakt seinerseits hinweist.

¹⁰⁷⁴ Laut Braccis Diario 50 Palmi hoch und 25 Palmi breit: Braccis Diario, Nr. 18, 1739, GRADARA 1920, S. 102.

¹⁰⁷⁵ Braccis Diario, Nr. 18, 1739, GRADARA 1920, S. 102; Diario Ordinario di Chracas, 26.01.1743, Nr. 3978 (o.S.).

¹⁰⁷⁶ Braccis Diario, Nr. 18, 1739, GRADARA 1920, S. 102.

¹⁰⁷⁷ 26 Palmi; Kostenaufstellung für die Arbeiten an der Fontana di Trevi, ehemals Bracci Archiv, heute verloren; transkribiert in: GRADARA 1920, § 3, S. 111.

¹⁰⁷⁸ Zuverlässige, nachprüfbar Messungen siehe: Digital Michelangelo Project, Untersuchung der Stanford Universität von 1999, <http://graphics.stanford.edu/projects/mich/other-body-parts/other-body-parts.html>.

¹⁰⁷⁹ Kostenaufstellung für die Arbeiten an der Fontana di Trevi, ehemals Bracci Archiv, heute verloren; transkribiert in: GRADARA 1920, §

Dass sich Bracci für diesen Auftrag durchaus auch an der Antike, besonders an den an öffentlichen Plätzen aufgestellten und darum allgemein bekannten Werken, orientierte und maß, wird in einer Stelle seines *Diarios* besonders deutlich: in seinem Abschnitt über den *Oceanos*, in welchem er selbst als vergleichbare „Kolosse“ die beiden Dioskuren-Gruppen aus Marmor auf dem Kapitol und auf der Piazza di Monte Cavallo vor dem Quirinalspalast (Abb. 75) aufführt: „Il gran Colosso è alto palmi 26 cioè più grande delli Colossi di Campidoglio e di quelli di Monte Cavallo che sono alti misurati palmi 24, non essendovi maggiori dell'Antichità che esistono in piedi.“¹⁰⁸⁰ Während Braccis *Oceanos* hauptsächlich im Größenvergleich standhalten kann, so sind die beiden pferdezähmenden Tritonen schon im Haltungsmotiv mit Castor und Pollux vergleichbar. Tatsächlich ist die Figurenauffassung eine sehr Ähnliche. Männerkörper mit breiten Schultern, kräftigen Armen und Beinen, an denen sich die dynamische Bewegung besonders durch die Anspannung der Muskeln abzeichnet – durch ihre Bewegungen weit in den Raum ausgreifend. Die Gesichtszüge sind kaum beeinträchtigt durch den gerade ausgeführten Kraftakt der Pferdezähmung. Monumentales Denken ist hier nicht nur in den Ausmaßen der Gruppe, sondern vielmehr im künstlerischen Selbstverständnis Braccis als Nachfolger antiker Bildhauer wie Phidias und Praxiteles zu spüren. Während die Hauptbewegungsmotive der Figuren offensichtlich schon von Maini angelegt waren, was man u.a. auf Stichen und Bildern von Piranesi oder Panini aus der Zeit von Mainis Stuckdekoration sehen kann – gut zu erkennen an den damals noch von den heute verschiedenen Statuen in den Seitennischen –, ist die monumental-muskulöse Ausprägung der Statuen auf Bracci zurückzuführen.¹⁰⁸¹ Aus der Dynamik Mainis wurde die Kraft Braccis.

Obwohl noch vor den Arbeiten am Trevibrunnen begonnen, soll das Grabmal Benedikts XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) nach diesem behandelt werden, weil es im Gesamten das letzte Monument war, an dem Bracci im Laufe seines Lebens arbeitete. Die adäquate Gestaltung eines ca. 6,7 x 10,9 m großen Wandabschnitts in der größten Kirche der Christenheit war sowohl in der Bedeutung des Auftrags, als auch in Bezug auf die Maße, keine kleine Aufgabe. Es muss bedacht werden, dass dieses Grabmal das erste wirklich große Ensemble darstellt, das Bracci sowohl entwarf als auch zum Großteil selbst ausführte. Eine Aufgabe, die in dieser Art in der Mitte des Settecento hauptsächlich an Architekten vergeben wurde, welchen man, sei es zu Recht oder nicht, eher zutraute, größere Flächen und Räume strukturieren zu können. Die Papststatue alleine hat eine Höhe von ca. 3,70 m und ist somit weit überlebensgroß. Dazu kommt seine Aufstellung über der massiven Doppeltür in einer Höhe von ca. 5,35 m. Das bedeutet, dass sich die Hand, die Braccis Papststatue zum Segnen ausstreckt, etwa 8,40 m über dem Boden befindet. Alleine das innerhalb dieses Ensembles winzig wirkende Puttoköpfchen, das den Abschluss der Armlehne des Thrones bildet, hat einen Durchmesser von ca. einem halben Meter. Steht man vor dem Grabmal Benedikts XIV., so kann man seine Monumentalität förmlich körperlich erfahren.

Weitere Werke Braccis waren nicht nur für sich genommen durchaus monumental, sondern vor allem Teil eines größeren Ganzen, der sie erst wirklich zu etwas ganz Besonderem machte. Zu den Skulpturen der Ordensgründer im Petersdom und deren Bedeutung und Stand in der Nachfolge der „Lateranapostel“ schrieb Antonio Pinelli in seiner umfangreichen Publikation über den Petersdom: „Con l'esaurimento delle nicchie vuote, nel 1956, può dirsi conclusa la serie dei Santi Fondatori, ultimo grande ciclo scultoreo della basilica, monumentale non solo per le dimensioni imponenti delle opera, il numero decisamente rilevante di soggetti committenti e di artisti coinvolti, ma più ancora per

3, S. 109.

¹⁰⁸⁰ Braccis Diario, Nr. 36, 1762, GRADARA 1920, S. 108.

¹⁰⁸¹ Siehe z.B. ALLOISI 1991, S. 57-90; COOKE 1956, S. 149-173; FEHRENBACH 2008, S. 203-307; MARIANI 1963, S. 174; PINTO 1986.

aver dispiegato testimonioanze di cultura scultorea figurativa spesso di livello alto(...).¹⁰⁸² Zwischen 1707¹⁰⁸³ und 1956¹⁰⁸⁴ entstanden in der Petersbasilika die Statuen der 39 heiliggesprochenen Ordensgründer in den Nischen in zwei Registern des Langhauses. Die untere Nischenreihe wurde wegen der besseren Sichtbarkeit und der daraus resultierenden größeren Prominenz der Lokalität, zuerst besetzt. Nach den Skulpturen der vorhergehenden Künstlergeneration wie Camillo Rusconi und Le Gros kamen auch auch Bracci und seine unmittelbaren Kollegen zum Zuge.¹⁰⁸⁵ Die meisten dieser Figuren in diesem Jahrhundert entstanden während des Pontifikats Clemens' XII. Corsini und Benedikts XIV. Lambertini. Diese Figuren waren nun nicht nur in der Nachfolge der Apostel für die Nischen in der Lateransbasilika und der zuvor entstandenen Heiligen in Mafra, sondern aufgrund ihrer Aufstellung in Nischen im Hauptschiff und in den Querschiffen des Petersdoms auch in direktem Kontakt zu den zwischen 1629 und 1639 entstandenen Vierungspfeilerfiguren: mit dem *Hl. Longinus* mit der Lanze von Gianlorenzo Bernini (1598–1680), dem *Hl. Andreas* am Kreuz von François Duquesnoy (1597–1643), der *Hl. Veronika* mit dem Schweißbuch von Francesco Mochi (1580–1654) und der *Hl. Helena* mit dem Kreuz von Andrea Bolgi (1605–1656) – und traten damit in die Fußstapfen der prominentesten Vertreter des Hochbarock.¹⁰⁸⁶

In einem Dekret vom 10. April 1752 wurden einige Leitlinien für die Aufstellung der Ordensgründerstatuen zentral von Papst Benedikt XIV. geregelt und in dieser Form festgehalten: „Si è ordinato, che accordandosi da Nostro Signore alle Religioni la grazia di collocare nelle nicchie della Basilica di S. Pietro la statua dei loro rispettivi protettori, si debba far prima il modello in grande, e porlo nella nicchia assegnata alla vista del publico, per farlo esaminare da Periti dell'arte, ed approvato, che sarà, si darà dalla Cong[regazio]ne la licenza di eseguire il modello in marmo, e non riconoscendosi eseguita la statua secondo il modello approvato, e fatta con quella perfezzione, che ricerca l'arte, si debba rigettare, e non ricevere in S. Pietro. Hà inoltre ordinato la Sagra Cong[regazio]ne, che di questa risoluzione, e determinazione si facciano consapevoli li Procuratori Generali di quelle Religioni, che ultimamente hanno ottenuto la grazia di una nicchia.“¹⁰⁸⁷ Das zitierte, heute im *Archivio della Fabbrica di San Pietro* befindliche Dokument, legte entsprechend eine vorherige Probeaufstellung eines großen Modells zur Überprüfung der Wirkung fest. Die Ansprüche der *Congregazione della Fabbrica* waren hoch, denn sie forderten nicht weniger als Perfektion: „quella perfezzione, che ricerca l'arte.“¹⁰⁸⁸ Dass die Ordensgründer Chefsache waren, zeigte sich im Laufe der Zeit immer wieder durch die persönliche Intervention des Papstes, wie es z.B. bei der Statue des *Hl. Norbert von Xanten* war (Kat. Nr. 69, Abb. 79),¹⁰⁸⁹ und durch die Stelle im oben zitierten Dekret, die die Zustimmung der ganzen Kongregation der *Fabbrica* für ein definitives Ausführen in Marmor festlegte. Während sich die Lazaristen den Ort der Aufstellung in ihrer Bitte zur Errichtung einer Statue für ihren Ordensstifter gewünscht hatten,¹⁰⁹⁰ baten die Somasker lediglich um die Anbringung einer konkret von ihnen verfassten kurzen Inschrift.¹⁰⁹¹ Beides wurde von Benedikt XIV. und der *Congregazione della Fabbrica di San Pietro* genehmigt. Da der *Hl. Norbert von Xanten* in einem anderen Kapitel ausführlich behandelt wird, sollen hier besonders die anderen beiden Statuen Braccis Erwähnung finden.

¹⁰⁸² PINELLI 2000, Bd. 3, S. 356.

¹⁰⁸³ Hl. Dominicus von Pierre Le Gros.

¹⁰⁸⁴ Hl. Luisa von Marillac von Antonio Berti.

¹⁰⁸⁵ Zu einem Überblick über die Ordensgründerfiguren aus dem 18. Jahrhundert siehe GREGORI 1996.

¹⁰⁸⁶ PERGOLIZZI 2001, S. 60-63.

¹⁰⁸⁷ AFP, Arm. 16, A, 170, f. 18v.

¹⁰⁸⁸ AFP, Arm. 16, A, 170, f. 18v.

¹⁰⁸⁹ Zur Geschichte der Auftragsvergabe, der verschiedenen Entwürfe und der Aufstellung der Statue des Hl. Norbert von Xanten siehe Kap. IV.1.2.

¹⁰⁹⁰ AFP, Arm. 50, B, 18, f. 126.

¹⁰⁹¹ AFP, Arm. 50, B, 18, f. 133.

Braccis *Hl. Vinzenz von Paul* war im August 1754 zusammen mit der *Hl. Theresa* von Filippo della Valle im Petersdom aufgestellt worden (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 66).¹⁰⁹² Der französische Geistliche und Ordensgründer der *Congregazione della Missione*, auch Lazaristen genannt, Vinzenz von Paul, wurde im Jahr 1729 von Papst Benedikt XIII. selig- und 1737 von Papst Clemens XII. Corsini heiliggesprochen,¹⁰⁹³ das heißt, nicht einmal 15 Jahre vor der Aufstellung (Kat. Nr. 51, Abb. 66). Daran ist u.a. seine Popularität im 18. Jahrhundert, als auch seine Bedeutung für die Ordensgemeinschaft abzulesen. Im *Diario ordinario di Chracas* wird berichtet, dass es sich hierbei um die ersten aufgestellten Marmorskulpturen dieser Serie handelt und diese trotz der einigermaßen ungünstigen Konkurrenzsituation sehr positiv aufgenommen wurden: „In S. Pietro in Vaticano si vedono due statue: l’una situata nella nicchia sopra il pilo dell’acqua benedetta, a mano destra quando si entra in chiesa, e rappresenta S. Teresa (...) l’altra che rappresenta S. Vincenzo de Pauli è situata nella seconda nicchia a mano destra quando si entra; la prima delle sudette statue è opera del Sig[nore] Filippo Valle Fiorentino e la seconda del Sig[nore] Pietro Bracci Romano, ambi virtuosi eccellentissimi in tale professione.”¹⁰⁹⁴ Diese Beschreibung zeigt in Bezug auf die Aufstellung, dass Braccis *Hl. Vinzenz von Paul* von Beginn an für die noch heute als Rahmen dienende Nische bestimmt war. Von den drei Marmorfiguren, die Bracci im Laufe seines Lebens für die Nischen in Sankt Peter fertigte, ist die des S. Vincenzo de Paoli die Bewegteste und Kraftvollste. Der Heilige ist in Aktion dargestellt: „in atto di predicare con Cristo in mano”, wie Bracci es in seinem *Diario* ausdrückte.¹⁰⁹⁵ Seine Gesamthöhe ist glaubhaft mit 16 ½ Palmi angegeben, was einer Höhe von ca. 3,70 m entspricht. Die Auftraggeber schienen zufrieden gewesen zu sein, denn offensichtlich bekam Bracci nach getaner Arbeit einen Bonus zusätzlich zur vereinbarten Bezahlung: „Fu dato di regalo dopo terminata e scoperta la suddetta statua S[cudi] 400 oltre il pagamento pattuito.”¹⁰⁹⁶

Drei Jahre später kann die zweite seiner Ordensgründerfiguren, der *Hl. Hieronymus Ämiliani* (Kat. Nr. 52, Abb. 67) feierlich der Öffentlichkeit präsentiert werden: „La settimana passata si osservò nella Basilica Vaticana terminata, e scoperta alla pubblica vista la nuova statua di fino farmo rappresentante il B. Girolamo Emiliani (...).”¹⁰⁹⁷ Hieronymus Ämiliani, oder auch Maiani, lebte an der Schwelle vom fünften zum sechsten Jahrhundert, wurde aber erst 1747 von Benedikt XIV. selig gesprochen.¹⁰⁹⁸ Die Heiligsprechung erfolgte nach der Fertigstellung der Figur, aber noch zu Lebzeiten Pietro Braccis 1767 unter Clemens XIII. Rezzonico.¹⁰⁹⁹ Somit war er als Ordensgründer der Somasker einer der wenigen, dem eine solche Ehre schon vor der offiziellen Heiligsprechung gewährt wurde. Die Skulptur befindet sich heute in einer Nische nahe dem Altar für die Heiligen Processo und Martiniano im rechten Seitenschiff, wo sie soweit wir wissen, auch schon zu Braccis Zeiten stand – gegenüber der Statue des Hl. Joseph Calasanz von Innocenzo Spinazzi (1755; DESMAS 2012, Pl. 72b). Auch dieses Werk Braccis erfuhr großes Lob, was aus der Wortwahl des *Diario ordinario* hervorgeht: „(...) opera molto lodata del celebre scultore sig. Pietro Bracci Romano.”¹¹⁰⁰ In seiner ganzen Haltung, seiner blockhaften monumentalen Wirkung und der ihm innewohnenden Ruhe und Kraft, steht der *Hl. Hieronymus Ämiliani* in der Tradition Camillo Rusconis. Dafür, dass er laut Braccis *Diario*, wie sein zuvor geschaffener *Hl. Vinzenz von Paul* (Kat. Nr. 51, Abb. 66), mitten in einer Handlung gezeigt sein soll: „in atto di calpestare le armi, che abbandonò e seguitare la dottrina del Evangelo, il di cui libro tenendo

¹⁰⁹² *Diario ordinario di Chracas*, 24.08.1754, Nr. 5790, S. 18.

¹⁰⁹³ SCHAUBER/SCHINDLER 2001, S. 501/502.

¹⁰⁹⁴ *Diario ordinario di Chracas*, 24.08.1754, Nr. 5790, S. 18.

¹⁰⁹⁵ Braccis *Diario*, Nr. 30, 1754, GRADARA 1920, S. 107.

¹⁰⁹⁶ Braccis *Diario*, Nr. 30, 1754, GRADARA 1920, S. 107.

¹⁰⁹⁷ *Diario ordinario di Chracas*, 14.05.1757, Nr. 6216, S. 14.

¹⁰⁹⁸ SCHAUBER/SCHINDLER 2001, S. 60.

¹⁰⁹⁹ SCHAUBER/SCHINDLER 2001, S. 60.

¹¹⁰⁰ *Diario ordinario di Chracas*, 14.05.1757, Nr. 6216, S. 14.

con la destra”,¹¹⁰¹ ist er eher statisch aufgefasst. Damit steht er für die sichere Überzeugung, dass das Gute irgendwann über das Böse siegen wird.

Azzarelli berichtet in seiner Biografie über Braccis drei, für diesen Kontext geschaffene Statuen: „La mano del nostro artista si distinse anche in modo speciale nell’operare parecchie di quelle colossali statue che adorano la basilica di San Pietro, e che rappresentano i fondatori degli ordini religiosi.”¹¹⁰² Unter anderem nennt der Biograf die Statuen der Lang- und Querhausnischen kolossal, was vielleicht übertrieben ist, doch zeigt dies den immensen Eindruck, den die Statuen noch im 19. Jahrhundert auf die Besucher des Petersdoms ausübten – eine Wirkung, die bis heute anhält.

IV.3.2 DETAILS UND ORNAMENTE

In der Skulptur bedeutet der Wechsel vom Früh- und Hochbarock zum Spätbarock nicht zwingend eine Zunahme an Detailverliebtheit. Wäre dem so, so müsste Berninis in Zusammenarbeit mit Giuliano Finelli entstandene Büste von Maria Barberini Duglioli¹¹⁰³ – mit dem hauchdünnen, mit zahlreichen Durchbrüchen versehenen Spitzenkragen, den feinen, bis ins Einzelne definierte, gelockte Haar und den fast rundplastisch gearbeiteten Einzelgliedern der Perlenketten – sehr viel später zu datieren sein als Berninis Bildnis der Costanza Bonarelli (WITTKOWER 2008, Abb 85)¹¹⁰⁴ – mit den eher grob gearbeiteten Haarsträhnen und der nicht nur auf die Standesunterschiede der Dargestellten zurückzuführende Schmucklosigkeit der Kleidung. Tatsächlich entstand aber erstere 1626¹¹⁰⁵, letztere erst 1637/38¹¹⁰⁶ – über zehn Jahre später.

Tendenziell stand Bracci in der Tradition des Letzteren: Er entschied sich selten für eine kleinteilige Gestaltung und übermäßige Ornamentierung. Dennoch finden sich an den schweren Gewändern, die oft antikisierend oder wie bei den Päpsten traditionell zeitlos waren, immer wieder Ornamentborten, Spitzensäume, Broschen oder andere kleinere Schmuckelemente, die die Figuren in ihrer Zeit verorteten und den Blick des Betrachters herausforderten. Meist ist ein längeres Verharren nötig, um Gewand und Frisuren von Braccis Skulpturen in vollem Umfang zu erfassen.

Ein traditionelles Element, das fast überall angebracht wurde und eher kleineren Dimensionen entsprach, waren heraldische Zeichen. In Braccis tatsächlich umgesetzten Arbeiten spielten Wappen kaum eine Rolle. Nur in zwei Fällen hat er tatsächlich ein solches in Marmor übersetzt. In seinen Entwürfen für Triumphbögen kommen sie, möglicherweise auch aufgrund der Orientierung an der Antike selbst, nicht vor. Die meisten finden sich im Rahmen seiner Grabmalsentwürfe. Besonders ausgefallen und prominent platziert sind diese in den Entwürfen für ein Monument für einen unbekanntem weltlichen Herrscher – mit Helm bekrönt und von Putti flankiert (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 156)¹¹⁰⁷ – und in einem für Jacob III. Stuart, wo ein mit Krone versehenes, mehrfach geschwungenes Wappenschild von einem Greif und einem Löwen gehalten wird (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 153).¹¹⁰⁸ In Braccis Zeichnungen nach Papstgrabmalern von della Porta, Bernini und Algardi (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 140–143) bildet er nicht nur das Grabmal an sich ab, sondern auch die dazugehörige

¹¹⁰¹ Braccis Diario, Nr. 32, 1756, GRADARA 1920, S. 107.

¹¹⁰² AZZARELLI 1838, S. 8.

¹¹⁰³ Heute: Louvre, Paris, Inv. Nr. RFR 66 und ENT.1974.I.

¹¹⁰⁴ Heute: Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv. Nr. 82S. Weiterführend zu dieser Büste: McPhee, Sarah: Bernini’s beloved – a portrait of Costanza Piccolomini, New Haven, 2012.

¹¹⁰⁵ MONTANARI 2009, S. 110; BACCHI 2009, Kat. Nr. 9, S. 242-45.

¹¹⁰⁶ MONTANARI 2009, S. 73; BACCHI 2009, Kat. Nr. 29, S. 326-31.

¹¹⁰⁷ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:019; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 54, S. 72, Abb. S. 154 und CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:011; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 55, S. 72, Abb. S. 156.

¹¹⁰⁸ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:033; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 53, S. 71, Color Plate 9 und S. 153.

architektonische Rahmung, wobei die Positionierung und Gestaltung des darüber angebrachten Papstwappens einen großen Teil der Aufmerksamkeit einforderte. In der Auseinandersetzung mit den teilweise sehr aufwendigen Wappeninszenierungen der Vorbilder, entschied sich Bracci letztendlich bewusst für eine schlichtere Variante – ohne ausgebreitete Flügel, wie bei Berninis Alexander VII. oder den rahmenden Putti, wie bei Algardis Medici-Wappen. Die Variante, bei der kleine Engelchen als Assistenzfiguren hinzugezogen werden, hatte Bracci auch bei den Arbeiten am Grabmal für Benedikt XIII. ganz direkt vor Augen geführt bekommen (Kat. Nr. 17/18). Auch in seinem eigenen, mit Paolo Posi gemeinsam angefertigten Entwurf für Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67.3) wird das Wappen zur Linken von einem Lorbeerzweig, zur Rechten aber auch von einem Putto flankiert. Die ausgeführte Version ist tatsächlich auch nicht völlig schmucklos. Über dem Familienwappen der Lambertini, senkrechte rot-goldene Streifen, hier zweimal gerahmt – innen vergoldet, außen weiß – erheben sich die Papstinsignien Tiara und Schlüssel. Von den Schlüsselenden fallen zu beiden Seiten aus Eichenblättern gebundene Girlanden herab. Die späte Bracci-Zeichnung dazu im *Canadian Centre for Architecture* (Kat. Nr. 67.10) zeigt zudem ein kleines Engelsköpfchen als unteren Abschluss, was so aber nie umgesetzt wurde. Eine ganz ähnliche Lösung setzte Bracci auch in seiner Gestaltung des Portals neben der Kirche S. Maria degli Angeli ein (Kat. Nr. 65). Durch diese nicht zu schlichte, dennoch wenig verschnörkelte Gestaltung bewirkt Bracci durch die größeren, unstrukturierten Flächen innerhalb des Wappens und die klare Linienführung eine durchaus zum Monument passende monumentale Wirkung. Seine in den Zeichnungen mitunter schon vorhandene Neigung zu Detailverliebtheit, manchmal sogar zu gesteigerter Fülle an kleinteiligen Elementen, wie die übervollen Waffenstillleben, kam in wenigen Ausnahmen auch in seinen Skulpturen zur Ausführung.

Im Bereich der Heraldik bediente sich Bracci bei seinem Grabmal für den Kardinal Carlo Leopoldo Calcagnini in S. Andrea delle Fratte (Kat. Nr. 37, Abb. 54) zudem einer ikonografischen Ersatzlösung zum einfachen Wappen. Wie es schon andere Künstler vor ihm, meist in Kombination mit einem zusätzlichen Wappen, um alle Missverständnisse gleich zu Beginn zu vermeiden, nutzt er die das Grabmal bevölkernden skulpturalen Elemente als Verbildlichung der heraldischen Symbole. So steht der Löwe am von Barigioni und Posi entworfenen Caracciolo-Grabmal in Aversa (Kat. Nr. 23) nicht nur für die Stärke – insbesondere die *Fortitudo* – des verstorbenen Kardinals, sondern verbildlicht auch das Wappentier der Familie. Auch der Adler am Imperiali-Grabmal (Kat. Nr. 29–32, Abb. 47) steht nicht nur für imperiale Macht, sondern auch für den Familiennamen selbst. In diesen Fällen ersetzte Bracci die kleinteiligen traditionellen Wappen durch eine monumentalere Form der Heraldik.

Ein Bereich, auf den Bracci immer sehr viel Wert legte und sich handwerklich immer wieder selbst übertraf, sind die Haartrachten seiner weiblichen Figuren. Auch der Kunsttheoretiker Giovanni Battista Casanova vertrat in seinen Vorlesungen zur *Theorie der Malerei* die Position, dass die Gestaltung der Haartracht besonders wichtig für die Gesamterscheinung sei. Er äußerte sich folgendermaßen: „Denn, da der Künstler der Natur folgen und sie unterstützen soll, und da (...) die Haare der vorzüglichste Schmuck des Hauptes sind: so ist es durchaus nötig, (...) die Haare gehörig zu ordnen (...).“¹¹⁰⁹ Auffällig ist schon die Frisur der ersten großen Marmorskulptur in sepulkralem Kontext: Die Haare der *Fama* am Grabmal Kardinal Fabrizio Paoluccis in S. Marcello al Corso (1726–28; Kat. Nr. 5, Abb. 7e, 7f) sind lang und natürlich gewällt. Ganz leger werden sie an den Seiten zusammengenommen und nach innen gedreht. Gehalten wird das Arrangement von zwei Bändern, wobei eines quer über den Oberkopf geführt ist und das andere die nach hinten frisierten Haare im oberen Bereich des Hinterkopfes zusammenhält. Auf der linken Seite des Kopfes wird der nicht nach oben gesteckte Zopf am Hals entlang nach unten geführt und kommt auf der Schulter zum Liegen. Kleine gelockte Strähnen fallen in die Stirn und unterhalb der Ohren ins Gesicht bzw. in die Halspartie und lockern die sonst glatten

¹¹⁰⁹ KANZ/CASANOVA 2008, S. 154.

Partien auf. Einige der Details der Frisur finden sich in genau derselben Weise in Preißlers Handbuch *Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich verfasste Regula deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercke bestens bedienen kann* (1762) wieder,¹¹¹⁰ wie die rechts oben in die Stirn rankende Locke, die locker aufgesteckten, welligen Haare, die Kringel vor den Ohren und der auf einer Seite des Halses herabfallende Zopf. Dasselbe ist der Fall beim Vergleich von Preißlers Schemata für Gesichter im Dreiviertelprofil mit besagtem *Fama*-Kopf Braccis aus etwa derselben Perspektive oder auch im Profil (Abb. 8a, 8b).¹¹¹¹ Es war folglich nicht die innovativste Lösung, jedoch eine mutige. Denn diese Art der Zeichenanleitung war eher für die in zweidimensionalem Rahmen arbeitenden Maler gedacht, oder eben speziell für die Schulung im Medium der Zeichnung und nicht unbedingt für in Marmor arbeitende Bildhauer. Denn für letztere ist gemeinhin eine weniger aufspringende, nah am Kopf entlanggeführte Frisur leichter und schneller zu arbeiten. In seiner Vorstudie für ein Papstmonument mit sitzender Papststatue für den Petersdom zeichnete Bracci eine über der Tür sitzende *Fama* mit hinten zusammengeknoteten Haaren und einem kleinen Dutt vorne am Haaransatz (Kat. Nr. 67.6).¹¹¹² Diese Frisur wurde noch im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts gerne verwendet, wie z.B. bei Camillo Rusconis *Iustitia* für die *Cappella Ludovisi* in der Kirche S. Inganio (TAMBORRA o.J., Abb. 2) und bei drei der vier Personifikationen am Grabmal für Gregor XV. und Kardinal Ludovico Ludovisi von Pierre Le Gros und Pierre Etienne Monnot (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 687).¹¹¹³ Ausgeführt hat er dieses Frisurenelement jedoch nie. Er hielt sich neben den Lehren der Zeichenakademien und der Malerei dieser Zeit auch an kunsttheoretische Lehren, wie sie etwa Giovanni Battista Casanova (1730–1795) vertrat. Er schrieb in seiner *Theorie der Malerei* z.B. in der Beschreibung der idealen Victoria-Darstellung zur Haartracht: „Man stellte sich die Victoria gewöhnlicher Weise als ein schönes Mädchen vor, die Haare hatte sie hinten gebunden oder auf dem Wirbel des Kopfes, deren Spitzen fliegend waren.“¹¹¹⁴ Casanova fand, wie offensichtlich auch Bracci, in der Gestaltung der Haare ein wichtiges Element für Schönheit. Der Theoretiker zitiert Apuleius' Buch *Metamorphosen – Der goldene Esel*, mit seiner Aussage: „Tanta est capillamenti dignitas, ut quamvis auro, veste, gemmis, omnique caeteromundo exornata mulier incedat; tamen, nisi capillum distinxerit, ornata non possit videri.“¹¹¹⁵ Demnach war die Gestaltung des Haares gerade bei Frauen schon früher ein wichtiges Thema für das Schönheitsempfinden der Menschen.

Bei der Haarmodellierung der Paolucci-*Fama* arbeitete Bracci technisch sehr sorgfältig, differenziert, ohne stur ornamentale Schemata zu benutzen (Abb. 7e, 7f). Wichtig ist der durch tiefe Einkerbungen entstehende Hell-Dunkel-Kontrast, der die Haare noch voller und ungestümer hervortreten lässt. Während er hier noch ausschließlich Hammer, Meißel und Zahneisen für die Bearbeitung benutzte, kam für die Gestaltung der Haare der *Religio* am Grabmal Benedikts XIII. (Kat. Nr. 18, Abb. 33a) der Bohrer hinzu. Damit und mit der gröberen Verwendung des Zahneisens auch für die endgültige Oberflächenbearbeitung mag es zusammenhängen, dass die Haare nicht mehr so virtuos wirken, wie das noch bei der eben beschriebenen Figur der Fall war. Die Strukturierung der Frisur wird geordneter und strukturierter. Wenn man bei der *Fama* den Verlauf der Haare noch nicht so genau nachvollziehen konnte, so ist die Frisur der *Religio* (Abb. 33b) logisch begreifbar. Die Haare sind auf beiden Seiten ganz lose eingeflochten und im Bereich des Nackens leger zusammengefasst. Die übrigen Haare liegen am Kopf an und werden zusätzlich vorne von einem quer über das Haupt gelegten Flechtzopf und etwas weiter hinten von einem Haarband geschmückt. Derartige Frisuren waren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Mode bei Mädchen auf dem Land. Ähnliche Haartrachten kann man z.B. bei den

¹¹¹⁰ PREISSLER 1762.

¹¹¹¹ PREISSLER 1762, Taf. 5.

¹¹¹² CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:027; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 47, S. 67, Abb. S. 147.

¹¹¹³ Zu diesem Grabmal siehe besonder BÜCHEL 2002.

¹¹¹⁴ KANZ/CASANOVA 2008, S. 824.

¹¹¹⁵ KANZ/CASANOVA 2008, S. 149.

Bäuerinnen der neapolitanischen Krippen u.a. im Museum der *Certosa S. Martino* in Neapel sehen. Bracci folgte somit, wie nicht wenige seiner Vorgänger und seiner unmittelbaren Kollegen dem bukolischen Ideal, das von den Akademien, besonders aber von der *Accademia dell'Arcadia*, propagiert und verbreitet wurde.

Noch einen Schritt raffinierter wird jedoch die Frisurengestaltung der *Fama* am Grabmal für Kardinal Innico Caracciolo in der Kathedrale von Aversa (Kat. Nr. 22, Abb. 38b). Hier setzte Bracci den Bohrer für die tiefen Zwischenräume der Haarsträhnen nicht mehr senkrecht, sondern waagrecht an und erzielte so eine sehr viel fragilere Struktur und verdeckte zum Teil die kreisrunden Spuren des Werkzeugs. Die Frisur ist ähnlich aufgebaut, wie schon diejenige der *Religio*, nur luftiger, raumgreifender und raffinierter. Diesmal legte Bracci nicht einen Zopf von einer Seite zur anderen über den Kopf, sondern von jeder Seite her kommend einen Zopf, in den ein Band eingeflochten ist zur Mitte hin. Am Scheitel wurde mit dem Band eine Schleife gebunden und mit einem rautenförmigen Edelstein geschmückt. Bracci hatte seine ganze Meisterschaft aufbringen müssen, um dieses Motiv auf die Weise auszuführen, dass man Band und Haar auch innerhalb des Flechtzopfes auseinanderhalten konnte. Zudem kommen Details der *Fama* des Paolucci-Grabmals hinzu, wie die Locke, die sich vor dem Ohr zum Gesicht hin kringelt und der Zopf, der in einer Schillerlocke an ihrer linken Halsseite nach vorne gelegt ist und in Höhe des Schlüsselbeins endet. Die Hauptschauseite ist der Blick vom Eingang der Kapelle aus auf ihr nach rechts gewendetes Gesicht. Die Schleife und den Edelstein, also die Details, die der Figur einen Hauch von besserer Gesellschaft oder Adel geben, sind von diesem Standpunkt aus nicht zu sehen. Es ist tatsächlich auffällig, dass die Frisuren der drei von Bracci alleine geplanten und ausgeführten Grabmalstatuen auf solch schmückendes Beiwerk verzichten, wenn es nicht wie beim Lorbeerkranz der *Fama-Storia* am Calcagnini-Monument ikonografisch begründet ist. Auch hier hält sich Bracci an das Primat der klaren Linie und der Einfachheit der Zierde.

Am Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali (1741–45; Kat. Nr. 29, 30, 31) hat Bracci für drei verschiedene Frauenfiguren verschiedene Frisuren gewählt. Er hatte wohl Spaß an der handwerklichen Herausforderung, die sie darstellten. Dazu kommen die zwei, die Inschriftentafel flankierenden Totenköpfe, die ebenfalls raffinierte Haartrachten aufweisen (Kat. Nr. 32, Abb. 50–50b). In den wenigen Fällen, in denen Bracci Totenköpfe im Kontext von Grabmalsentwürfen oder Kartuschen gezeichnet hatte, sahen diese sehr viel gruseliger und verlebter aus, und tragen dementsprechend auch nur noch wenige, ungepflegte Haare, keine Prachtfrisuren, wie am Imperiali-Grabmal. Die Frisur der *Fama* (Kat. Nr. 29, Abb. 47a) ähnelt hier wieder sehr derjenigen, die Bracci seiner geflügelten Ruhmesbotin am Paolucci-Grabmal in S. Marcello al Corso gegeben hatte. Die vorne in die Stirn ragenden Locken scheinen bei Bracci nur bei geflügelten Personifikationen aufzutreten, was ganz im Sinne Canovas war, für den „fliegende Spitzen“ ein Symbol für die Leichtigkeit und die Verbundenheit mit dem Element Luft symbolisierten.¹¹¹⁶ Die Hauptunterschiede sind, dass die Haare der Imperiali-*Fama* am Oberkopf enger am Kopf anliegen, was sich allerdings auch mit der Konzeption auf Untersicht begründen lässt. Zudem trägt sie ein Ornamentband in den Haaren, das abwechselnd einen langrechteckigen und dann zwei übereinander angeordnete, kleinere runde Steine zeigt. Von unten können diese Steine nur erahnt werden, doch stellen sie eine reizvolle Prüfung für die Augen und das Kombinationsvermögen des Betrachters dar. Die Frisur der *Caritas* (Kat. Nr. 30, Abb. 48a) ist eine Neukombination aus schon erprobten Elementen, wie die Haarsträhne, die sich in die linke Schulter der Frauenfigur gräbt, die seitlich zusammengenommen und nach innen eingeschlagenen und im Bereich des Nackens zu einem losen, ausladenden Dutt zusammengenommenen Haare. Neu ist hier, dass dieser Haarwulst im Halsbereich durch einen Flechtzopf zusammengehalten wird und ein weiterer, offenbar nach unten hin geöffneter Zopf auf die andere Schulter fällt. Zu guter Letzt soll die „Frisur“ der

¹¹¹⁶ KANZ/CASANOVA 2008, S. 824.

Fortitudo genauer betrachtet werden (Kat. Nr. 31, Abb. 49a). Tatsächlich verzichtet Bracci trotz des Helmes nicht wirklich auf die Darstellung von Locken und Zöpfen. Neben der obligatorischen, am Schlüsselbein endenden Strähne auf der linken Schulter, treten zu beiden Seiten der Kopfbedeckung waagrecht geführte Schillerlocken hervor. Zusätzlich ließ Bracci den offen in den Nacken fallenden Zopf nach dem dritten Federwirbel am Hinterkopf schon beginnen, wo eigentlich noch der Helm ist. Dieses Motiv hat zumindest keine bekannteren Vorbilder und scheint seinem Gefallen an der Darstellung welliger, das Gesicht und den Hals einrahmender Haare entsprungen zu sein.

In seinen Zeichnungen hatte Bracci häufiger Personifikationen mit *Caput velatum* entworfen, die einen Schleier entweder ganz oder halb über das Haar tragen.¹¹¹⁷ Nur in zwei Fällen stand er tatsächlich vor dem Problem, dieses Motiv umsetzen zu müssen: bei seiner *Assunta* (Kat. Nr. 27, Abb. 43) und bei der *Amor divino* am Grabmal für Maria Clementina Sobieska im Petersdom (Kat. Nr. 25, Abb. 41). Im Falle der Maria ist trotz des Schleiers, der kurz hinter dem Haaransatz beginnt, ein das Gesicht rahmender Haarkranz zu sehen, der durch tiefe Einschnitte und Bohrungen locker wirkt und einen reizvollen Hell-Dunkel-Kontrast aufwirft. Der Schleier ist oben mit einer runden Steinperle befestigt und das Haar rahmend nach hinten und dann über ihre rechte Schulter gezogen. Bei der Personifikation des Sobieska-Monuments geht das Motiv des Schleiers noch weiter. Durch die abwechselnd polierte und mit einer Zahnstruktur versehene Partie des Oberkopfes, die vom Boden aus mit bloßem Auge kaum zu sehen ist, wird nicht so ganz klar, wo der Schleier eigentlich ansetzt. Erst am Hinterkopf wird das Haar mit einer großen Schleife dieses Schleiers zusammengehalten, der dann an ihrer linken Seite bis über die Schulter hinweg geführt wird. Diese Verhüllung des Hauptes stellte Pincellotti bei seiner Personifikation am Grabmal Benedikts XIII. wesentlich klarer, aber auch grober dar (Abb. 34).

Im Überblick kann beobachtet werden, dass Bracci die Haarpartien seiner weiblichen Marmorskulpturen immer sehr sorgfältig und differenziert ausarbeitete, dabei aber auch auf eine gewisse legere Tracht, die dem bukolischen Arcadia-Gedanken verbunden ist, und auf eine gewisse Natürlichkeit Wert legte. Diese steht z.B. im Gegensatz zu den ornamental aufgefassten, verspielt wirkenden Locken etwa der *Caritas* Filippo della Valles am Grabmal Innozenz XII. im Petersdom (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 11).

Neben den Haaren versah Bracci seine Figuren mit weiteren Details: Braccis Marmorskulpturen, hauptsächlich aber seine Personifikationen, bekamen stets kleine schmückende Details im Bereich der Kleidung oder der Attribute, die aber teilweise nicht sofort auffallen. Sie müssen entdeckt werden und bringen den Betrachter so in eine kognitive, teilweise auch physische Aktivität. Meistens sind es Schmuckstücke wie Diademe im Haar, Broschen, die das Gewand zusammenhalten oder auch Schmuckborten am Kleid. Im Gegensatz zu Giovanni Battista Grossi, der bei seiner *Fama* am Grabmal für Kardinal Carlo Colonna (1753; MINERVINO 2003, Abb. 40) ein Gewand konzipierte, bei welchem die Stoffbahnen von alleine halten, ohne eine logische Erklärung dafür zu geben, wie vor allem im Bereich ihrer linken Schulterpartie, nutzte Bracci oftmals diese kleinen schmückenden Details für die Darstellung entsprechender Motive. Dementsprechend sind seine Schmuckstücke und ornamentalen Bänder selten reines Beiwerk, sondern erfüllen meist den Sinn, etwas zu halten bzw. zu stützen.

Bei Braccis *Fama* von 1726 in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5, Abb. 7) beschränken sich die schmückenden Details auf ein Minimum: Ihr Gewand wird am Oberkörper durch ein einfaches, schärpenähnliches Band gehalten, das einmal quer über ihre Brust geführt ist und sich regelrecht in die Haut hineinschneidet. Das über ihrem linken Knie aufspringende Gewand wird an der Stelle der Öffnung mit einer kleinen Perle bereichert. Bei seinen Personifikationen am Calcagnini-Grabmal (Kat.

¹¹¹⁷ Siehe z.B. in Vorzeichnungen für das Grabmal Benedikts XIV.: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:017; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 46, S. 66/67, Abb. S. 146 und CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:027; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 47, S. 66/67, Abb. S. 147.

Nr. 37, Abb. 54) und am Grabmal für Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) ist es ähnlich. Das einzige, die Kleidung strukturierende Element neben den Faltenbahnen sind hier die Doppellinien unten am Gewandsaum, die auch bei Braccis Heiligen in Mafra (Kat. Nr. 8 und 9, Abb. 12–12a, 13–13a) und überhaupt bei fast jeder seiner Figuren auftritt.

Mehr als andere seiner Figuren hat Bracci die *Religio* in S. Maria sopra Minerva (Kat. Nr. 18, Abb. 33) und die *Fortitudo* in S. Agostino mit schmückenden Elementen ausgestattet (Kat. Nr. 31, Abb. 49, 49b). Der Brustpanzer der Personifikation der Standhaftigkeit wird an der Stelle der Träger von je zwei rund abschließenden Gurtriemen gehalten. Am Scheitelpunkt des Ausschnitts prangt ein breites florales Motiv, an dessen tiefstem Punkt eine Perle angebracht ist. Dieses Ornament ähnelt demjenigen an derselben Stelle am Kleid von della Valles *Iustitia* am Grabmal Innozenz' XII. (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 11) mit dem sehenden Auge der Gerechtigkeit. Um ihren Brustkorb ist ein zweireihiger, vorne mit einem Band zusammengehaltener Gürtel gespannt. Äußerst aufwendig sind jedoch besonders die Schnürsandalen, die unten mit einer Perle geschmückt und am oberen Rand von einem Stoffwulst mit Fransen gesäumt sind, die sich im Mantel der *Fortitudo* wiederholen. In der Mitte dieses Saumes ist eine der Broschen angebracht. Auch hier ist diese eine Doppelung der Schmuckbrosche über ihrem rechten Knie, wobei es sich bei der oberen um einen rechteckigen Edelstein mit Blättern an den Kanten, bei dem unteren um einen rautenförmigen Edelstein mit Blättern an den Ecken handelt, um für etwas Variation zu sorgen.

Die Ärmel der Personifikation der Religion am Grabmal für Benedikt XIII. (Kat. Nr. 18, Abb. 33, 33a, 33d) sind nach oben geschoben und werden über dem Ellenbogen durch ein Ornamentband mit quadratischem Muster fixiert. Am oberen Rand dieses Ärmels, der gerade die Schulter hinuntersucht, befindet sich eine Brosche mit rautenförmigem, bzw. rechteckigem Stein auf einem kreuzförmigen vegetabilen Kranz. Diese Broschenform benutzte Bracci zudem in etwas aufwendigerer Weise für das Ornat seiner Papstfiguren. Auch Carlo Marchionnis Benedikt XIII. auf dem Relief seines Sarkophags trägt diese. Genau dieselbe Kombination von Brosche und Schmuckband findet sich zudem bei der *Fama* am Caracciolo-Monument in Aversa (Kat. Nr. 22; Abb. 38, 38a). Die *Religio* trägt zusätzlich einen Unterbrustgürtel mit gebohrten Kreisen und einem ornamentalen Mittelstück, das von einem Akanthusblatt bekrönt wird (Abb. 33d). Einen ganz ähnlichen, etwas aufwendigeren, aber weniger sichtbaren Schmuckgürtel trägt auch die Figur der *Amor divino* (Abb. 42), kombiniert mit einem Brustband, das ganz schlicht durch parallele Linien gegliedert ist. Das von der *Religio* (Abb. 33c) gehaltene Weihrauchfass ist komplett mit ornamentalen Mustern überzogen, die dem Attribut den Anschein von Durchlässigkeit verleihen. Zudem wiederholt sich am Fuß das Muster mit den Kreisen und darüber das Akanthusblatt des Gürtels, die vermutlich auf die vegetabilen Ranken an der Grabmalsarchitektur selbst zurückgehen.

Auch im ornamentalen Schmuck der Gewänder seiner Papststauen, seien es nun die Ehrenstatuen für Clemens XII. (Kat. Nr. 12 und 21) oder diejenigen auf den Grabmonumenten für Benedikt XIII. (Kat. 31–31b) und Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67), hält sich Bracci zurück und favorisiert eher die klassische Schlichtheit. Dabei wurden gerade die grazilen Spitzenborten und die mit feinen Ornamenten verzierten Bordüren von seinen Vorgängern und Zeitgenossen dafür genutzt, ihre handwerklichen Fertigkeiten zur Schau zu stellen. Man denke dabei an die sogar im Medium der Bronze fein durchbrochenen Spitzenbesätze an der Ehrenstatue für Innozenz X. von Alessandro Algardi auf dem Kapitol (MONTAGU 1999, Fig. 8),¹¹¹⁸ den feinen Bohrungen an der Marmorstatue Berninis derselben Destination (WITTKOWER 2008, Kat. Nr. 38) und besonders den reliefierten, ikonografisch ausgearbeiteten Szenen auf der *Alba* von Giacomo della Porta's Statue für Paul III. auf dessen

¹¹¹⁸ Besonders: MONTAGU 1985, S. 124/25, Abb. 135, S. 122 und Abb. 137, S. 123.

Grabmonument im Chor des Petersdoms (Abb. 98).¹¹¹⁹ Glaubt man dem Stich Rocco Pozzis von der heute verlorenen Ehrenstatue für Clemens XII. auf dem Kapitol (Kat. Nr. 21.I, Abb. 35) und vergleicht diesen mit Braccis einige Jahre zuvor entstandener Statue in Ravenna (Kat. Nr. 12, Abb. 19c), so verwendete er in beiden Fällen sehr ähnliche Ornamente für das Innenfutter, den Mantelsaum und die Spitze an den Handöffnungen und am Saum. Im Rahmen der folgenden Papstgrabmäler steigert sich die Dichte der Details zunehmend. Den Höhepunkt, mit einer für Bracci sonst eher unbekanntem Ornament- und Schmuckfülle, stellt die Ehrenstatue Papst Benedikts XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) in der sie umfangenden, mit vergoldeten Stuckelementen ausgekleideten, halbrunden Nische dar.

Braccis sporadische Ausschmückung seiner plastischen Elemente und monumentalen Skulpturen weicht von der Detailverliebtheit der Ensembles seines Kollegen Bernardino Ludovisi ab. Nimmt man z.B. das Grabmal für Giorgio Spinola in San Salvatore alle Coppelle (1744; MINERVINO 2003, Abb. 11), so sieht man in den ganzflächig mit Ornamenten überzogenen Bischofsinsignien und im gänzlich unmotivierten goldenen floralen Ornament auf der linken Seite des porphyritierenden Sarkophags, ein gänzlich anderes Verständnis von der Funktion eines Ornaments an Monumenten.¹¹²⁰ In dieser Kirche wurden Braccis Eltern 1739 beigesetzt,¹¹²¹ was eine Sicherung der Annahme darstellt, Bracci habe das Monument gut gekannt. Er hatte sich demnach bewusst gegen Ludovisis Variante der kleinteiligen Dekoration ganzer plastischer Elemente entschieden und für eine größere Klarheit und eine insgesamt monumentalere und weniger verspielte Figuren- und Monumentkomposition.

Auffällig ist im Überblick, dass Bracci die Figuren der Monumente, die er selbst plante, alle sehr schlicht, fast ohne schmückendes Beiwerk gestaltete, während er die Skulpturen an den Grabmälern anderer Architekten stärker mit derartigem Zierrat ausstattete. Da etwa die Personifikation Pincellottis am Grabmal für Benedikt XIII. (Abb. 34) im Gegensatz zu Braccis *Religio* (Kat. Nr. 18, Abb. 33) ohne dekoratives Ornament auskam, darf man nicht annehmen, dass diese Details vom planenden Architekten vorgegeben waren, sondern, dass sich Bracci der auch sonst am Monument stärkeren Ornamentierung angepasst hatte. Denn auch in der Ornamentierung der Monumentarchitekturen war er selbst, sofern er es beeinflussen konnte, eher der klaren Form ohne Schnörkeleien zugetan. Somit spiegelten sich die Formen der architektonischen Zierleisten, Akanthusblätter und Perlstäbe bis zu einem gewissen Grad in seinen Figuren wieder und verband sie noch stärker mit der sie umgebenden architektonischen Struktur (Abb. 29).

IV.4 REALE UND IDEALE KÖRPERLICHKEIT

„Le figure marmoree, come sempre, pure avendo una loro struttura precisa, suggeriscono un che di aereo (...).“¹¹²²

Die Körperbildung gerade von Figuren, die nicht vollständig menschliche Wesen in antropomorpher Gestalt darstellen, wie Engel, Heilige oder abstrakte Begriffe wie *Caritas*, *Fortitudo* oder *Sapientia sacra*, ist nicht einfach, wenn man das Postulat der Idealisierung berücksichtigt. Dabei muss die Illusion des real Möglichen gewahrt bleiben, um den Betrachter fesseln und überzeugen zu können. In einem ersten Abschnitt sollen hier Braccis Idealisierungsstrategien für die Darstellung der genannten Themenfelder

¹¹¹⁹ Besonders zu den Reliefs der Gewandung: GORMANS 2004.

¹¹²⁰ Ludovisis Vorliebe für ornamentale Details wurde schon anderen Orts angesprochen, wie z.B. in den von Robert Enggass publizierten Aufsätzen: ENGGASS Ludovisi I 1968 und ENGGASS Ludovisi II 1968.

¹¹²¹ GRADARA 1920, § 5, S. 113.

¹¹²² Ausschnitt aus der Beschreibung des Imperiali-Grabmals von Antonia Nava Cellini: NAVA CELLINI 1992, S. 56.

erörtert werden. Braccis Skulpturen sind fast immer aus weißen Marmorblöcken gehauen, sie sind massiv und schwer. Die Kunst war es nun, diese mit verschiedenen formalen Strategien weitgehend aufzulösen, um Bewegungsmotive wie Schweben und Fliegen darzustellen. Im zweiten Abschnitt dieses Kapitels wird diesen Motiven und Braccis Umsetzung derselben auf den Grund gegangen. Doch mischen sich in diese idealisierten Figuren auch Elemente realer Körperlichkeit. Wichtig ist dabei die Frage der Verhüllung und Entkleidung des Körpers – eingebettet in die Sehgewohnheiten ihrer Zeit. Diese Frage, die auch eine nach der erotischen Wirkung der Körper ist, soll im dritten und letzten Abschnitt erörtert werden.

IV.4.1 IDEALISIERUNG UND ENTMATERIALISIERUNG

Die meist durch weibliche Figuren versinnbildlichten Tugenden bei Bracci sind in sakralem, oft sepulkralem Kontext anzutreffen. Dies erhöht die Problematik der Darstellung der nicht-menschlichen und doch in materiellen Körpern erscheinenden Personifikationen. Da die Bildhauerei, zumindest im Rahmen historisch klassischer Materialien wie Marmor oder Bronze immer eine sehr präsente, nicht aufzulösende Körperlichkeit hat, bleiben der Illustration des eigentlich nicht Visualisierbaren nur die Möglichkeit der möglichst weitgehenden Idealisierung und Denaturalisierung. Wenn auch idealisiert und in zeitlose, togaähnliche Kleidung gehüllt, werden sie immer, wie zufällig, durch ein Detail in der Entstehungszeit verankert. Erkennbare Schmuckstücke, Ornamente, Attribute oder Frisuren – erkennbar aber dezent und unauffällig eingebunden, aber immer sichtbar positioniert.

Im Folgenden sollen in Einzelbeispielen Braccis Tugenden, besonders die *Fortitudo* und die *Caritas* auf dem Imperiali-Grabmal (Kat. Nr. 30 und 31), die *Storia* am Calcagnini-Grabmal (Kat. Nr. 37), die *Sapientia divina* vom Grabmal Benedikts XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) und die beiden an der Balustrade vor dem Verkündigungsalter in S. Ignatio aufgestellten Marmorengel mit Schlange und mit Sternenkranz (Kat. Nr. 43 und 44) auf Braccis Idealisierungsstrategien untersucht werden. Für die genauere Betrachtung wurden andere Personifikationen, wie die *Religio* am Grabmal Benedikts XIII., die *Caritas* bzw. *Amor divino* am Sobieska-Monument, die *Fama*-Personifikationen und die in dieses Schema fallenden Stuckplastiken herausgenommen, weil diese an anderer Stelle näher erläutert werden, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden.

IV.4.1.1 *Fortitudo* und *Caritas* am Imperiali-Grabmal

Nachdem Kardinal Giuseppe Renato Imperiali (1651–1737) im Januar 1737 in Rom starb, begannen die Planungen für sein Grabmal in S. Agostino. Auftraggeber für dieses Monument war Michele Imperiali d.J. (1719–1782), *Principe* von Francavilla Fontana in Apulien.¹¹²³ Für das Grabmal in S. Agostino (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46) hatten sich die beiden Künstler mit den Auftraggebern zur Darstellung der Personifikationen von Standhaftigkeit bzw. Stärke und Nächstenliebe entschieden, beides Tugenden, die gut zu einem Kardinal passten und mit der Verantwortung für das Fürstentum Francavilla Fontana verbinden ließen. Die schwierigste Aufgabe bei der Konzeption des Grabmals und bei der Darstellung der darauf angebrachten Skulpturen war die Vereinbarkeit von hohem klerikalem Dienstgrad, der damit einhergehenden tiefen Religiosität und theologischen Bildung, mit der profanen Seite und dem damit verbundenen Machtanspruch. Während schon die beigegebenen Attribute – Adler,

¹¹²³ Siehe Grabmalsinschrift; Transkription siehe Kat. Nr. 29-32.

Kardinalshut, Bücher etc. – diese Symbiose in kleinem Rahmen leisteten, war dies bei den Tugenden komplizierter. Die überlebensgroßen Marmorstatuen flankieren den von dem heraldischen Adler beherrschten Sockel für die im Hintergrund aufragende Pyramide mit dem von einer im Flug begriffenen *Fama* getragenen Medaillon. Zur Rechten dieser Szenerie befindet sich Braccis *Fortitudo* (Kat. Nr. 3I, Abb. 49). Die wehrhaft behelmte und durch Brustpanzer und Schild geschützte Personifikation der Standhaftigkeit sitzt lässig auf der rechten, die mittlere Zone des Grabmals flankierenden *Volute* aus *Giallo Antico*. Ihr rechter Ellenbogen lehnt auf den Architekturelementen des Mittelbaus, mit ihrem linken Arm greift sie einmal um das runde, einfach ornamentierte Schild herum. Ihr Helm ist mit einem Lorbeerkranz verziert (Abb. 49a), der als Sieges- und Machtsymbol weniger auf die Kardinalswürde, als vielmehr auf die weltliche Macht der Fürsten von Francavilla Fontana bezogen werden kann. Sie wirkt ganz versunken, kontemplativ in sich gekehrt und nimmt in ihrer ernsten Mimik, vollkommenen Ruhe und Nachdenklichkeit die Grundlinien von Auguste Rodins *Le Penseur* (1880–82) vorweg. In ihrer Gestaltung weist sie zudem einige Gemeinsamkeiten mit den von Michelangelo als idealisierte, fiktive Bildnisse geschaffenen Skulpturen der Herzöge *Giuliano* und *Lorenzo de' Medici* (um 1525) auf deren Grabmonumenten in der neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz auf. Das gerade geschnittene Profil *Giuliano de' Medicis* ist weit nach rechts gedreht, der Kopf sitzt auf einem überlangen, schlanken, in einer Kurve verlaufenden Hals. Im Gegensatz dazu bleibt der Rumpf fast gänzlich gerade und parallel zum vor ihm stehenden Betrachter ausgerichtet. Sie beide tragen einen Brustpanzer mit Verzierungen in der Mitte des Ausschnittes und hohe Sandalen, die wegen der viel Bein freilegenden Bekleidung gut sichtbar sind. Michelangelos *Lorenzo*, Herzog von Nemours, stand eher im Hinblick auf das Haltungsmotiv Pate. Dieser Art des Fürstenporträts steht Braccis Personifikation der Standhaftigkeit näher, als anderen *Fortitudo*-Darstellungen des Settecento, die im Normalfall aktiver und stärker körperlich als geistig konzipiert waren, wie etwa diejenige Camillo Rusconis am Grabmal für Gregor XIII. im Petersdom (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 13), die Braccis Figur stilistisch nahekommt aber formal stark von ihr abweicht.

Braccis Personifikation am Grabmal Giuseppe Renato Imerialis ist weniger eine klassische *Fortitudo*, als vielmehr eine Darstellung von tiefer Reflexion über den Tod und den Sinn des Lebens. Bracci selbst nennt sie in seinem Tagebucheintrag auch eine *Costanza d'Animo*,¹¹²⁴ eine eher unübliche Bezeichnung für eine behelmte Personifikation mit Schild und Harnisch, doch in diesem Fall passender als z.B. der deutsche Begriff *Stärke*. Je länger man die *Fortitudo* betrachtet, desto offensichtlicher wird, dass hier nichts ist, wie es scheint. Sie stützt den Kopf nicht, wie man zuerst annimmt, auf den rechten Arm, der sich ihr doch dafür so einladend anbietet, berührt mit ihrem Gesicht nicht einmal die lose geschlossene Faust. Noch auffälliger ist, dass auch der Ellenbogen dieses Armes nicht auf die links neben ihr befindliche Fläche des Grabmals aufgesetzt ist, sondern dazwischen der Stoff der Hemdsärmel sichtbar wird. Das ihr als Attribut beigegebene Schild greift sie nicht wirklich, sondern berührt es ausschließlich zaghaft mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger, die tatsächlich keine tragende Funktion haben. Eine ähnliche Beobachtung kann etwa bei Braccis Personifikation am Grabmal Benedikts XIII. in S. Maria sopra Minerva (Kat. Nr. 18) gemacht werden, die ihr Weihrauchfass, das einen spaltbreit vom Sarkophag entfernt ist, auch eher leicht antippt, als wirklich festhält (Abb. 33c) oder bei der *Amor divino* am Sobieska-Monument im Petersdom (Kat. Nr. 25, Abb. 4I–4Ib), die das Medaillon mit dem Porträt der Königin zwar umfängt aber nicht tatsächlich berührt. Auch ist es nicht auf ihr Bein oder eine imaginäre Architektur aufgestellt, sondern verschwindet ohne Erklärung in den Gewandfalten des fransenumsäumten Mantels. Ihre Füße scheinen auf den ersten Blick in den Monumentstrukturen Halt zu finden, bei ihrem rechten Fuß an der Spitze, bei ihrem linken auf der Fußfläche, aber das ist ebenfalls eine Illusion – auch diese schweben in der Luft.

¹¹²⁴ Braccis Diario, Nr. 20, 174I, GRADARA 1920, S. 103.

Bevor der Kirchenbesucher jedoch diese Figur wahrnimmt, sieht er die auf der linken Seite des Grabmals angebrachte *Caritas* (Kat. Nr. 30, Abb. 48). Die Personifikation der Nächstenliebe hält ein schlafendes Kind, das von ihrem rechten Oberschenkel bis zu ihrer linken, entblößten Brust bzw. dem danebenliegenden Oberarm. Rechts hinter ihr steht ein zweiter Knabe, von dem nur der Kopf und sein linker Arm, der an den Mantel der Frauenfigur greift, zu sehen sind (Abb. 48b). Die Komposition der *Caritas* besteht, im Gegensatz zur eher geradlinig verlaufenden Struktur der *Fortitudo*, aus Chiasmen. Der Oberkörper des hinteren Kindes, auf dessen Linie auch das schlafende Kind liegt, neigt sich entgegen dem der Frauenfigur, der Arm des schlafenden Kindes kreuzt den ihren und auch ihre Beine (Abb. 48c) sind im Bereich der Unterschenkel übereinandergeschlagen. Wirkt die Personifikation der Standhaftigkeit sehr viel ruhiger, als dies gemeinhin bei diesem Motiv der Fall ist, so handelt es sich bei der *Caritas* um eine für diese Ikonografie nicht unbedingt übliche, stark bewegte und spannungsreich komponierte Figur. Die beiden Tugenden tauschen hier die ihnen eigenen Temperamente und stellen so, formal wie inhaltlich, Gegenpole dar, die in einem Kreuzschema zueinander stehen.

Das Motiv der ein schlafendes Kind haltenden *Caritas* (Abb. 48a) wirkt erst einmal wie dasjenige an Berninis Grabmal Urbans VIII. (ca. 1628–31; WITTKOWER 2008, Abb. 106/107), oder, zeitlich näher, wie das an Ferdinando Fugas und Filippo della Valles Grabmal Innozenz' XII. (1746; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 11) im Petersdom – wobei ihre Verschiedenheit zu den das Kind aktiv säugenden *Caritas*-Darstellungen, wie etwa Giacomo Serpottas Skulptur im Oratorium von S. Lorenzo in Palermo (ca. 1701; GARSTANG 2006, Abb. 8, S. 48) oder Giuseppe Mazzuolis Tugend in der *Cappella del Monte di Pietà* (1723; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 502) in Rom, ganz deutlich zu Tage tritt. Doch auf den zweiten Blick wird klar, dass es sich hier um eine ganz andere Bewegung handelt. Braccis Personifikation beugt sich nicht zu dem von ihr gehaltenen Kind, wie bei Bernini, oder presst es an ihre Brust, wie bei della Valle, sondern lehnt sich nach hinten, entgegen der Richtung, wo das schlafende Kind lagert. Ihr rechter Arm ist vom Körper gelöst, die Finger abgespreizt. Mit weit geöffneten Augen und geöffnetem Mund schaut sie nach oben zum Medaillon mit dem Bildnis des Verstorbenen. Das Motiv ist keines einer fürsorglichen Mutter, sondern das einer Frau, die in einem Moment des Erschreckens gezeigt ist. Wie auch die *Fortitudo* schon Ausdruck einer weltlicheren Gefühlsstimmung ist, so handelt es sich auch bei der *Caritas* um eine Versinnbildlichung des Erstaunens über die Kürze des Lebens und die Grausamkeit des Todes, der die Welt seiner gebildetsten und edelsten Bewohner beraubt. In diesem Sinne wendet sich ihr auch der Knabe hinter ihrem Arm nicht zu, sondern schaut ebenfalls, wie verklärt, mit nach oben verdrehten Pupillen in Richtung des Kardinalporträts. Wie schon die *Fortitudo*, ist auch die Gruppe der *Caritas* mit den beiden Kindern von der Materialität der Monumentstruktur abgesetzt – man kann fast sagen losgelöst. Dies fällt wegen der nicht ganz so häufig anfallenden Kontaktzonen weniger auf, doch ist sie vorhanden. Die Füße hängen ebenso haltlos in der Luft, wie bei ihrem Pendant auf der rechten Seite des Grabmals. Zudem ist der Arm des hinteren Jungen nicht auf den unter ihm beginnenden Zwischensockel aufgelegt, sondern etwa parallel in geringem Abstand zu diesem geführt. Seine Hand schiebt den Mantel der *Caritas* zur Seite, um auch hier eine Distanz zur grundlegenden Struktur zu erhalten. Auch die Hand, die das Kind auf dem Schoß umarmt, berührt dieses nur ganz zart mit den Kuppen von Zeige- und Mittelfinger.

Durch diesen Kunstgriff wirken die sonst so kräftig gestalteten Körper Braccis wie schwerelos und entmaterialisiert, was die Figuren einer anderen Ebene als das weltliche Monument zuordnet und sie über das rein Menschliche stellt. Dieses Nicht-Berühren der diesseitigen Objekte als Zeichen der

übermenschlichen bzw. der übernatürlichen Natur des oder der Dargestellten findest sich in der heutigen Zeit etwa in Filmen.¹¹²⁵

IV.4.1.2 Gloria aeterna – Das Calcagnini-Grabmal

Das Grabmal für Kardinal Carlo Leopoldo Calcagnini (Kat. Nr. 37, Abb. 54) besteht aus einer Basis mit der Inschrift, darüber einer von Löwen getragenen Pyramide, vor der eine *Storia* mit Pergamentbündel sitzt und den Namen des Verstorbenen an die Pyramide schreibt. Darüber trägt ein Vogel das Medaillon mit dem Porträt des Kardinals. Der Vogel, tatsächlich ist es ein Schwan, wird von einer Banderole mit der Parole „Il est bien secret – es ist gut behütet“ umweht. Zu diesem Motiv wurde im Vertrag für das Grabmal, das sich als Kopie im Staatsarchiv von Modena erhalten hat,¹¹²⁶ folgendes festgehalten: „sopra la cornice della quale scherza un cigno con suo moto allusivo all’arme gentilizia di sua Eminenza.“¹¹²⁷ Im ausgeführten Monument breitet der Vogel eher die Flügel über dem Monument aus, wie um etwas zu beschützen bzw. „unter seine Fittiche zu nehmen“. Durch die Schräglage des Körpers und das Wehen des Spruchbandes ist ein Wegfliegen mit dem Medaillon angedeutet, wie sonst bei der *Fama*. In einer der vorbereitenden Zeichnung für dieses Projekt, diejenige, die dem tatsächlichen Monument am nächsten kommt und sich heute im *Canadian Centre for Architecture* befindet,¹¹²⁸ ist der Vogel jedoch bewegter. Er scheint zudem um Stillschweigen zu bitten, indem er sich den Flügel vor den Schnabel hält, getreu dem Familienmotto: „Il est bien secret“ (Kat. Nr. 37.3).

Aber auch die Löwen wirken seltsam künstlich – mit den goldenen Bronzekugeln, die schon alleine durch den Farbkontrast sofort ins Auge stechen. Die Darstellung der Löwen entspricht nicht der tatsächlichen Naturnachahmung, sondern stellt eher eine Karikatur derselben dar. Tatsächlich ist das ganze Monument eine Übersetzung des Familienwappens in Stein. Das Wappen der Imperiali findet sich als sehr schöne kolorierte Zeichnung zur Illustration des Stammbaumes bei Litta: ein goldener Löwe steht nach rechts gewendet und mit einer Tatze auf einer goldenen Kugel vor rotem Grund. Im unteren Teil sind drei rote Kugeln auf goldener Fläche zu sehen (Abb. 55). Bekrönt wird das Wappen von einer Krone und dem uns auch aus dem Calcagnini-Grabmal in S. Andrea delle Fratte bekannten Schwan mit der Banderole. Die Art, wie Bracci die beiden Löwen und den Vogel in Szene setzt und sie als quasi-heraldische Elemente dennoch mit einer gewissen Selbstständigkeit ausstattet, hebt sie in eine vom hier und jetzt unterschiedene Sphäre, gibt ihnen eine tiefere Bedeutung und macht sie zu Idealdarstellungen.

Die geflügelte Frauenfigur nimmt die rechte untere Hälfte des Grabmals ein. Sie kniet auf ihrem rechten Bein und lässt das linke in angewinkelter Haltung frei über den Sockel hängen. Während sie gerade dabei ist, mit ihrer rechten Hand den Namen des verstorbenen Kardinals an die Pyramide zu schreiben, hält sie in der linken Hand eine aufgeschlagene Pergamentrolle, die sie gegen ihr Becken presst und die die Namen der Vorfahren Carlo Calcagninis auflistet. Dieses Motiv wurde in ähnlicher Weise schon von Bernardino Cametti für das Epitaph Kardinal Antonio Barberinis d.J. in S. Rosalia in Palestrina (1704; SCHLEGEL 1963, Abb. 8) entwickelt. Bracci nahm diese Idee und veränderte sie nach seinem gusto: er veränderte das Schweben in ein Knien, die unruhig bewegten, von Mulden durchzogenen Faltenbahnen wurden zu langen, scharf geschnittenen und doch weich fallenden, ruhigen Linien, die

¹¹²⁵ Beispielsweise *The sixth sense* von Regisseur M. Night Shyamalan aus dem Jahr 1999 oder *Ghost* von Regisseur Jerry Zucker von 1990.

¹¹²⁶ ASM, Fondo Calcagnini, b. 140, Anlage AA, Nr. 33, 4.II.1746.

¹¹²⁷ ASM, Fondo Calcagnini, b. 140, Anlage AA, Nr. 33 (o.S.), Information auf der ersten Seite des Dokuments.

¹¹²⁸ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:035; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 36, S. 60/61, Abb. S. 136.

freizügig enthüllte linke Brust wurde verdeckt und das kleine Tintenfass in ihrer linken Hand wurde zu besagter Pergamentrolle, die in ihrer Großformatigkeit nicht nur zur ikonografischen Bereicherung und Vergrößerung der für Inschriften zu nutzenden Fläche, sondern auch zur kompositorischen Beruhigung der Statue beiträgt.

In der Zeit vom Imeriali-Grabmal (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46) zum letztendlich ausgeführten Monument für Carlo Leopoldo Calcagnini verändert sich Braccis Strategie zur Idealisierung. Die Ikonografie der Allegorie kann nicht mehr eindeutig bestimmt werden. Durch den Akt des Schreibens wird sie meist als *Storia*, als Personifikation der Geschichtsschreibung, bezeichnet, wozu ich mich in dieser Arbeit auch entschlossen habe. Doch, obwohl die eigentlich obligatorische Posaune fehlt, kann sie auch als geschichtsschreibende *Fama* oder *Victoria* gedeutet werden, wegen der Flügel und dem Lorbeerkranz im Haar. Ein bisschen ist sie wohl eine Mischung aus alledem. Die klare Bezeichnung der Personifikation wird zweitrangig: Im Vordergrund steht das Schreiben – das Verewigen des Verstorbenen mithilfe von Pergament und Feder. Die Entmaterialisierung ist nicht mehr ausschließlich auf die Skulpturen, sondern auf das ganze Monument übertragen. Die grau geäderte Pyramide mit himmelartiger Struktur schwebt eher über den darunter liegenden Löwen, als dass sie von ihnen getragen würde. Hier gehören die Pyramide, die Tiere und die Personifikation einer Sphäre: der nicht-weltlichen, das lebensecht wirkende, in Öl gemalte Porträt des Verstorbenen und der dunkle, schwer wirkende Sockel einer anderen: der innerweltlichen Sphäre an. Dementsprechend wendet sich die *Storia* auch ganz konzentriert der Tätigkeit des Schreibens und damit der Pyramide zu, die sie ehemals direkt mit der Schreibfeder berührte. Der Blick des von vorne sichtbaren Löwen zum Gesicht der Personifikation verbindet beide miteinander. Das Idealbild ergibt sich hier aus dem harmonischen Miteinander aller plastischen Elemente im Rahmen der Architektur. Dafür findet von keiner Seite ein Blickkontakt mit dem Porträt statt, es wird gänzlich ignoriert. Hier geht es also nicht nur um das Nicht-Berühren der Objekte einer anderen Seinsebene, sondern auch um das Nicht-Wahrnehmen derselben. Der Unterschied liegt jedoch nicht nur in der Darstellung, sondern schon in der zugrunde liegenden Idee: Während der Verstorbene beim Imperiali-Grabmal schon der Sphäre des außerweltlichen angehört und sein Ruhm hauptsächlich vor Gott verkündet werden sollte, so ist Calcagnini noch als innerweltlich präsent verstanden, der ihm geschriebene Ruhm ein real unter den Menschen verkündeter. Auch die Personifikation selbst ist nicht mehr so verklärt wie der Knabe, so tief in sich gekehrt wie die *Fortitudo* (Kat. Nr. 31, Abb. 49), oder so gebannt und erschrocken wie die *Caritas* (Kat. Nr. 30, Abb. 48) am Imperiali-Grabmal, sondern folgt der Schreibbewegung ihrer Hand mit einem wachen, aufmerksamen und lebendigen Blick aus weit geöffneten Augen. Sie wirkt durch ihre klar komponierte Haltung ruhig und durch ihre leichte Neigung nach rechts dennoch spannungsreich und kraftvoll.

Die Idealisierung im Kontext der Personifikation selbst zeigt sich durch anatomische Abweichungen vom menschlichen Durchschnittskörper. Wichtigster Faktor ist die Gliederlängung. Die *Storia* hat wieder den langen, gebogenen und in der Mitte mit einem leichten Knick versehenen Hals, wie schon seine früheren Frauendarstellungen, der als typisches Element bei Braccis Darstellung idealisierter Körper feststellen werden kann (Abb. 54g). Durch die hoch angesetzte und durch Gürtung betonte Taille, wirkt der untere Teil des Körpers fast unnatürlich gestreckt, wie die Unterschenkel in ihren Maßen der Länge eines ganzen Armes entsprechen. Eine extreme und abnormale Längung erfahren auch die Fußzehen und die Finger (Abb. 54b–54d). Die Zehen, abgesehen vom fast zu klein proportionierten kleinen Zeh, sind fast so lang wie die Finger der Hände und ebenso schmal mit breiter werdender Zehenspitze. Wie ihr Hals weisen auch die Zehen etwa in der Mitte einen deutlichen Knick auf (Abb. 54b). Die Finger (Abb. 54d) sind noch etwas komplizierter gestaltet: Die beiden hinteren Glieder beginnen schmal, erfahren dann eine breite Ausbuchtung und verjüngen sich darauf wieder, was eine wellenförmige Silhouette zur Folge hat. Am vorderen Ende des zweiten Gliedes knickt der Finger

in einem Winkel von etwa 40 Grad nach unten ab, um dann im Bereich des Fingernagels wieder die Ausrichtung der ersten beiden Glieder aufzunehmen. Die Fingerkuppe ist aus zwei Teilen zusammengesetzt und in sich durch einen weiteren Knick gegliedert. An der Stelle, an der der Finger normalerweise enden sollte, ist erst die eigentliche Fingerkuppe. Die Finger von Braccis idealen Frauenfiguren weisen folglich ein Glied mehr auf, als anatomisch korrekt wäre. Die Spitzen sind zudem nicht mehr bauchig-rund, wie die übrigen Teile, sondern breit und flach, als würden sie plattgedrückt werden. In der Hauptschauseite, d.h. frontal von vorne betrachtet, wirken die Finger nicht mehr so grotesk, wie es der eben beschriebener Aufbau vermuten lässt, sondern verlaufen scheinbar durchgängig schmal in einem gummiartig gliederlosen Bogen, von dem deutlich die Fingerkuppe abgesetzt ist. In einem Brief aus dem Jahr 1758 an Giovanni Ludovico Bianconi (1717–1781) berichtet Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) über eine Diskussion mit Bracci über Stil und Arbeitsweise antiker Bildhauer. Als Argument gegen eine Urheberschaft eines zeitgenössischen Bildhauers der dem Gespräch zugrunde liegenden Statue führt Winckelmann die Form der Finger an: „Tutti i Moderni da Michel Ang[elo] in quà non si sono potuto fare l’idea d’una bella mano, e siccome uno de’ caratteri dello stile moderno e il gonfio, tutti hanno dati in questo difetto, il quale poi ha peggiorata la già mal intesa grazia. Le mani moderne sono generalmente troppo gonfie, le membra delle dita vanno distinguendosi per trè elevazioni crescendo e sminuendosi per tre curve. Poi vi sono le fossette su’ nodi dell’attaccatura delle dita o sul carpo troppo visibile le quali non si trovano punto dagli antichi, o non se le sente che il tasto, almeno non compariscono. Le unghie sono più convesse.“¹¹²⁹ Er beschreibt die Form der Finger, wie sie auch Bracci verwendete, als „angeschwollen“, mit „Knoten“ und „Grübchen“, was er in diesem Kontext als negativ bewertet, weil es vom Schönheitsideal der Antiken abweicht. Er geht bei seiner Argumentation davon aus, dass die modernen Bildhauer keine klassisch idealen Finger mehr ausarbeiten können, was im Spiegel der weit verbreiteten Antikenrestaurierung dieser Periode absurd scheint. Jeder noch so unbedeutende Bildhauer musste die Imitation der Antike lernen, um seine Existenz mit der Vervollständigung antiker Torsos zu sichern. Dass diese nicht der Wirklichkeit entsprechenden Morphismen der Gliedmaßen, besonders der Zehen und Finger, nicht dem technischen Unvermögen Braccis anzurechnen sind, sondern absichtlich in dieser Form gewählt wurden, zeigt sich vor allem am Vergleich mit Braccis neu gefertigtem Sklaven am Konstantinsbogen (Kat. Nr. 10, Abb. 18) und der Restaurierung u.a. an der Hand des *Apollo Albani* (Kat. Nr. 33), die in ihrer klassischen Form nichts von Braccis Eigenheit verraten. Auch die Hände der pontificalen Ehrenstatuen weichen davon ab, wenn diejenigen Benedikt XIII. auch schon wieder ins Gegenteil gesteigert sind (Kat. Nr. 17, Abb. 31). Eine gewisse Längung und gummiartige Biegung der Finger entsprach dem Zeitstil, wobei kein anderer Bildhauer sie mit dieser Konsequenz und in dieser extremen Form einsetzte. Zudem wäre Bracci durchaus in der Lage gewesen, den linken Fuß mit den besonders auffällig geformten Zehen weniger prominent ins Bild zu setzen, als er es letztendlich tat. Wie die Gewandfalten und die Binnenlinien der Flügel zur Strukturierung der Gesamtstatue beitragen, so sind auch die Finger und Zehen als Ornamente für eben jenen Zweck eingesetzt. Die Form der Finger entsprach dem damals geltenden Ideal nach einer eleganten, eher unnatürlichen Haltung, die den menschlichen Körper zum Ornament formte.

IV.4.1.3 Die *Sapientia sacra* am Grabmal Benedikts XIV.

Die Statuen für das Grabmal Benedikts XIV. entstanden etwa zwischen 1764 und 1769 (Kat. Nr. 67).¹¹³⁰ Während Bracci die Ausführung der rechten Personifikation Gaspare Sibilla übertrug, führte er

¹¹²⁹ REHM/WINCKELMANN 1952, Brief an Bianconi, Juni 1758, S. 392.

¹¹³⁰ Einreichung des plastischen Modells am 21.09.1764 als terminus post quem für den Beginn der Marmorarbeiten. Bibl. Casanatense, Rom, Cod. 3815, Vol. III, f. 523/524, 21.09.1764; Quellenangabe erstmals veröffentlicht bei KIEVEN/PINTO 2010, S. 64/65, FN

selbst die Statue des Papstes und die linke Tugend aus, die eine Darstellung der *Sapientia sacra* ist. Die Figur liegt ohne ihren Untergrund mit etwas anderem als ihren Gewandbäuschen zu berühren und ohne die Kontur der architektonischen Elemente mit ihrem Körper aufzunehmen, in einer geraden Grundlinie voller Spannung auf dieser Seite des Grabmals, den Kopf und ihren Blick nach rechts oben über ihre linke Schulter gewendet und in die Richtung der Statue Papst Benedikts erhoben. Ihr rechter Arm ist in einer geraden Linie am Körper entlanggeführt, ein Buch zwischen Hand und Ellenbogen geklemmt, ohne wirklich auf diesem aufzuliegen. Ihr linker Ellenbogen ist auf das Gesims über der Tür aufgestellt, der Unterarm nach schräg links oben gestreckt und ihre Hand in einem Bogen halb geschlossener Finger in Richtung ihres Gesichts gewendet. In der Mitte der Brust strahlt eine kleine Sonne mit Gesicht. Sie ist keine Dekoration, sondern im Gegenteil: Diese Sonne ist neben dem ihr beigegebenen Buch ihr einziges, ihr wichtigstes Attribut. Dass Bracci viel Wert auf diese gelegt hatte, kann an der sorgfältigen technischen Ausführung. Zudem notiert er auf unter einer Zeichnung dieses Grabmals: „Sapienza Sacra – Il sole in petto perche la Sapienza illumina la mente.“¹¹³¹ Ihr Gesicht ist in einem plastisch hervortretenden kreisrunden Feld richtiggehend in eine Mulde hineingesetzt, das von ungleichmäßig langen, von innen nach außen immer höher liegenden Strahlen eingefasst ist – sie ist nicht einfach auf ihren Oberkörper, sondern in ihn hinein gesetzt. Es wirkt als käme die Sonne direkt aus ihrer Brust bzw. aus ihrer Seele, als würde sie sich auch ihrem Inneren nach außen graben, um nicht länger nur im Verborgenen zu leuchten. Im Buch der Weisheit in der Bibel steht: „In eine Seele, die auf Böses sinnt, kehrt die Weisheit nicht ein, noch wohnt sie in einem Leib, der sich der Sünde hingibt.“¹¹³² Damit wird die *Sapientia sacra* mit der Weisheit in Form der Sonne im Körper zum Sinnbild des Guten, der Jungfräulichkeit und im weiteren Sinne der Abstinenz. Diese symbolische Ebene, bei der die Sonne nicht zum Gewand, sondern zum Körper der Personifikation gehört, wurde von Giacomo Fontana im 19. Jahrhundert offensichtlich nicht verstanden. Er ergänzt im Stich zur Illustration seiner *Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane seguita da una raccolta di mosaici della primitiva epoca* aus dem Jahr 1838 (Kat. Nr. 67.13, Abb. 77) Borten am durch sie V-förmig werdenden Ausschnitt und macht so aus der Sonne den Anhänger einer Kette, und damit zu einem rein dekorativen Element.¹¹³³ Dass es ihm nicht eigentlich um die Zensur der entblößten Schulter ging, zeigt die korrekt dargestellte Bekleidung der ebenso offenherzigen Tugend Sibillas im selben Stich.

Auf den ersten Blick ist die *Sapientia divina* eine Variante der über zwanzig Jahre zuvor entstandenen und in diesem Kapitel ausführlich besprochenen *Caritas* am Imperiali-Grabmal in S. Agostino (Kat. Nr. 30, Abb. 48). Und tatsächlich haben sie vieles gemeinsam, wie etwa das Gesicht, die fast gleich gestaltete Frisur, den langen Hals und Grundzüge der Komposition. Die Hauptlinie beider Werke geht gerade in einem Neigungswinkel von etwa 35 Grad nach rechts, zudem sind die Beine in gleicher Weise übereinander geschlagen. Diese Grundkompositionslinie, die bei der *Caritas* noch durch die Verbindung ihres linken Fußes mit dem Kopf des hinter ihr vorschauenden Knaben entstand, die im Bereich der oberen Körperhälfte von der Neigung ihres Oberkörpers und des Halses und von der durch den weggestreckten rechten Arm entstehende Linie gekreuzt werden, verläuft bei der *Sapientia sacra* klarer: ebenfalls von ihrem linken Fuß bis zu ihrer linken Schulter. Der ganze Körper strebt in von links unten nach rechts oben, was die Figur im Gegensatz zur *Caritas* wesentlich beruhigt. Auch die Falten verlaufen in einfacheren und oft parallel geführten Bahnen, wodurch die Statue an Raffinesse verliert, aber an Klarheit gewinnt.

6. Das von Bracci in seinem Diario angegebene Datum 1769 und der Bericht über die Einweihung des Grabmals im Diario ordinario di Chracas am 10.06.1769 als terminus ante quem. Braccis Diario, Nr. 35, 1769, GRADARA 1920, S. 108; Diario ordinario di Chracas, 10.06.1769, Nr. 8065, S. 8.

¹¹³¹ Siehe Inschrift Braccis auf seiner Vorzeichnung für das Grabmal: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:026; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 49, S. 68/69, Abb. S. 149.

¹¹³² Bibel, Einheitsübersetzung, Weish I,4.

¹¹³³ FONTANA 1838, Bd. IV, Taf. XXXVII.

Die zuerst schlecht einzuordnende Haltung ihres linken Unterarmes kann erst unter Berücksichtigung der zuvor eingenommenen und der zukünftigen Haltung richtig verstanden werden, zwischen denen sie sich gerade befindet – mitten in der gerade ausgeführten Bewegung eingefroren. Anhand von Braccis vorbereitenden Zeichnungen kann eine solche Abfolge von Positionen verdeutlicht werden. Die Figur, die völlig vertieft ihr Kinn auf die linke Hand stützt, ihren Zeigefinger an die Wange tippend, wie Bracci sie in einer seiner Vorzeichnungen zeigt,¹¹³⁴ wird durch ein überraschendes Ereignis aus dieser introvertierten Nachdenklichkeit gerissen, löst die Hand von ihrem Gesicht und richtet den Blick nah schräg hinten oben, um die Ursache der Störung auszumachen. Die darauf folgende Haltung würde ein Absenken des nun nicht mehr zur Stütze benötigten Armes und das Öffnen des Mundes zum Ausdruck des Staunens zeigen, wie Bracci dies zuvor in seiner ersten Version der drei zusammengehörigen, vorbereitenden Zeichnungen im *Canadian Centre for Architecture* angedacht (Kat. Nr. 67.10; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 148),¹¹³⁵ und schließlich, wie auch schon die statische Haltung des Nachdenkens, verworfen hatte. Nimmt man im ersten Augenblick an, die Personifikation der göttlichen Weisheit schaue direkt zum Antlitz des Papstes hinauf, so erkennt man bei näherer Betrachtung, dass sie ihren verklärten Blick und ihre volle Aufmerksamkeit über den Heiligen Vater hinweg, auf den Heiligen Geist richtet, der in Gestalt einer Taube über jenem erscheint. Damit strengt der Künstler auch hier wieder den Moment des Nicht-Wahrnehmens sich unterscheidender Seinsebenen an und hebt so seine Tugenden in einen idealen Zustand in einem idealen Raum.

IV.4.1.4 Die Engel aus S. Ignazio

Die beiden Marmorengel, die Bracci für die Aufstellung an der Balustrade vor dem Verkündigungsalter in S. Ignazio schuf, entstanden als Pendants zu den gegenüber befindlichen Engeln Bernardino Ludovisis (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 694). Der Engel auf einem links positionierten, runden Sockel ist im Bereich des Beckens und der Bauchpartie in ein stoffreiches Tuch gehüllt und in einem ponderierten Standmotiv gezeigt, bei welchem das Spielbein erhöht aufgestellt, aber nicht tragend ist (Kat. Nr. 43, Abb. 61). Er schaut nach links unten, wo ihm eine Schlange mit langen spitzen Zähnen einen Apfel anbietet. Sein Blick ist unter fast geschlossenen Lidern eher zu erahnen als zu erkennen, was die Szene an eine Vision annähert. Diese Schlange – und die durch sie symbolisierte Sünde – wehrt er mit seiner rechten Hand ab und zeigt gleichzeitig mit seinem linken Zeigefinger gen Himmel, bzw. durch die leichte Biegung seines Zeigefingers in Richtung der Verkündigungsszene hinter ihm (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 695). Er wehrt das Sündhafte und das damit einhergehende Böse aktiv ab, vertraut aber gleichzeitig auf die Hilfe und die Gnade Gottes und seines von ihm zu uns Menschen geschickten Sohnes. Der entsprechend auf der rechten Seite der Balustrade aufgestellte Engel hält mit beiden Händen einen Sternenkranz (Kat. Nr. 44, Abb. 62). Strengt man hier den eingangs zitierten Vergleich mit Berninis *Engel mit der Dornenkrone* in S. Andrea delle Fratte (1669/70; WITTKOWER 2008, Abb. 54) an, so zeigt sich tatsächlich eine Gemeinsamkeit, wenn auch nicht wirklich in stilistischer Hinsicht, so doch im Haltungsmotiv. Beide Engel stehen fest auf ihrem linken Bein, dessen Fuß auf einem Wolkengebilde ruht, während das Spielbein mit dem Fußballen auf eine Erhöhung links aufsetzt. Sowohl Berninis als auch Braccis Engel halten ihr Attribut in beiden Händen nach rechts von sich weg und wenden ihren Körper leicht in die entgegengesetzte Richtung. Die Körper sind vor allem im Bereich der Körpermitte und am linken Bein der Engel verhüllt, während Brust, Arme und ihr jeweils rechtes Bein frei bleiben. Doch sind Braccis Stofffalten klarer, weniger quirlig – stärker

¹¹³⁴ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:026, KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 49, S. 68/69, Abb. S. 149.

¹¹³⁵ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:024, KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 48, S. 68, Abb. S. 148.

seiner Zeit verhaftet. Das Gesicht, das bei Bernini noch fast dem eines Kleinkindes gleicht, wird bei Bracci zu einem stark femininen Jünglingsgesicht und wirkt auch durch den nach oben gerichteten Blick und das leichte, den Mund umspielende Lächeln klassisch schöner und ruhiger. Seinen verklärten Blick wendet er unter leicht geschlossenen Augenlidern nach schräg links oben, dem Relief Filippo della Valles entgegen. Mit diesen dezenten Sichtachsen vermied Bracci eine zu vereinzelt, vom Gesamtmonument abgerückte Isolierung seiner Statuen, ohne ihre Autonomie aufzugeben oder einzuschränken.

Da es sich um die einzigen vollständig rundplastischen, freistehenden Statuen Braccis handelt, konnte bei ihnen die bisher praktizierte Loslösung der Figuren von der zugrunde gelegten architektonischen Struktur als Mittel zur optischen Entmaterialisierung nicht greifen. In seiner Darstellung der Engel mit Dornenkrone und mit Schlange griff Bracci auf schon bewährte Traditionen zurück: Er entschied sich für die Androgynität der himmlischen Vermittler als Zeichen ihrer außerweltlichen Herkunft und ihres zum Teil göttlichen Wesens. Die Haltung der eigentlich männlichen Engel kann fast schon als kokett bezeichnet werden, mit ihren zarten Gesten, dem Berühren der Dornenkrone nur mit den Fingerspitzen, den ausgestellten Spielbeinen und der Streckung der lange, schlanken Hälse, die in genau dieser Form auch schon bei Braccis weiblichen Figuren festgestellt werden konnte. Die Finger und Zehen sind dezenter gestaltet als bei der *Storia* am Calcagnini-Grabmal (Kat. Nr. 37, Abb. 54a–54d), aber doch gelängt. Bei den Zehen setzt sich davon wieder der kleine Zeh ab, der um mehr als die Hälfte kürzer ist. Die Beine sind lang und schlank gestaltet, ohne Muskelansätze, weswegen sie aller athletischen Wirkung entbehren. Die Arme und der Oberkörper sind definierter männlich gestaltet, jedoch in einer sanften Ausprägung. Die Brustmuskeln sind weich und für ihre schlanke Statur zu füllig, was, je nach Blickwinkel und Beleuchtungssituation, entfernt an sekundäre weibliche Geschlechtsorgane erinnert und keine Parallelen zu den antiken Athletenskulpturen, wie Myrons *Discobol* (um 450 v. Chr.; HASKELL/PENNY 1981, Fig. 104)¹¹³⁶, Polyklets *Doryphoros* (um 440 v. Chr.)¹¹³⁷ oder dem Lysipp zugeschriebenen *Apoxyomenos* (um 330–20 v. Chr.)¹¹³⁸ aufzeigt. Dennoch ist der Körper präsenter und sinnlicher als dies bei den Engeln Berninis der Fall ist. Zudem wird mit dem im Bereich des Beckens stark ausladenden, falten- und stoffreichen Tuch gerade diese Zone betont und bewirkt einen ausladenden, äußerst weiblichen Hüftbereich. Die Engel Braccis in S. Ignazio sind nicht im eigentlichen Sinne geschlechtslos, sondern verbinden in der Bildung ihrer Körper lediglich die als typisch männlich geltenden Aspekte mit weiblich assoziierten Formen.

IV.4.1.5 Ebenmaß und Liebreiz – Das ideale Gesicht

Ein wichtiger, bisher weitgehend ausgeklammerter Bestandteil einer idealisierten menschlichen Darstellung ist das Gesicht. Darüber sagte schon Casanova in seinen Vorlesungen: „Sie belieben sich zu erinnern, meine Herren, dass der Kopf und vorzüglich also das Gesicht, der edelste Theil am menschlichen Körper ist.“¹¹³⁹ Unter klassisch-idealen Zügen verstehen wir am ehesten die Gesichter der antiken Götter- und Heroenstatuen aus dem 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland, wie etwa die *Aphrodite von Capua* (um 325–300 v. Chr.; HÖLSCHER 2002, Abb. 85) oder aber die glatten, perfekt symmetrischen Gesichter der klassizistischen Skulpturen Canovas oder Thorvaldsens. Was bedeutet aber „ideal“ im Zeitalter des Barock?

¹¹³⁶ HASKELL/PENNY 1981, S. 199–202; HÖLSCHER 2002, S. 194, Abb. 58.

¹¹³⁷ HÖLSCHER 2002, S. 195, Abb. 59.

¹¹³⁸ HÖLSCHER 2002, S. 212, Abb. 83.

¹¹³⁹ Zitat aus Giovanni Battista Casanovas Vorlesungen Theorie der Malerei: KANZ/CASANOVA 2008, S. 148.

Hier gibt es einen Unterschied zwischen dem Ideal des Schönen, wie ihn die weiblichen Personifikationen und die Engel verkörpern und dem Ideal des Männlichen, das hauptsächlich bei den Statuen am Trevibrunnen veranschaulicht wurde. Betrachtet man das Gesicht des *Oceanos* im Profil (Abb. 72a), so ist eine breite Nase mit leichtem Höcker, eine starke Auswölbung der Augenbrauen- und der oberen Stirnpartie zu beobachten. Die Augenbrauen sind scharf geschnitten, ohne Haare anzudeuten, die Nasolabialfalten sind deutlich zu erkennen und die Oberlippe ragt leicht über die untere Partie des schmal geschnittenen Mundes. Die Haare des Hauptes und des Bartes ragen in Wellen mit eingerollten Spitzen in das Gesichtsfeld und in die Zone des Halses hinein, vor den Ohren durchgehend aber zum flachen Relief werdend. Die Pupillen sind tief eingeschnitten und der Blick fest und klar.

Häufiger als das eben beschriebene Ideal des männlichen, rohen Gesichts, arbeitete Bracci die Züge von jungen und schönen Frauen- und Engelsgesichtern. Diese lehnen sich in ihren Grundformen an die Züge klassisch antiker Statuen junger Göttinnen und gottähnlichen Frauen an. Merkmale sind etwa die lange gerade Nase, die scharf geschnittenen, fast halbkreisförmigen Augenbrauenpartien über den relativ tief liegenden, großen Augen mit scharfkantiger Konturierung und dem kleinen aufgesetzten Doppelkinn. Doch von den antiken Gesichtern, in deren Tradition eher die Köpfe von Algardis Personifikationen am Grabmal für Papst Leo XI. de' Medici (1634–44; WITTKOWER 1999, Bd. 2, Abb. 110), besonders aber die *Fortitudo* an der linken Seite des Monuments, oder später noch diejenigen Camillo Rusconis am Grabmal für Gregor XIII. (1715–23; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 13) standen, unterscheidet sich Braccis Form in wesentlichen Punkten. Die lange, ebenmäßige Nase zeichnet, mit der Stirn verbunden, im Profil betrachtet, eine fast gerade, durchgehende Linie bis zum Haaransatz. Falten fehlen ganz – nicht nur die als Zeichen der Hautalterung, sondern auch durch die Mimik bedingte Merkmale neben dem Mund, der Nase und der Stirn. Besagte Partien sind glatt und meist poliert, um die Makellosigkeit zu betonen. Ihre Augäpfel liegen tief in den Höhlen, von scharf gezogenen Linien umrahmt und hervorgehoben. Meist werden auf Bohrungen und Ritzungen, die die Iris oder die Pupille angeben sollen, verzichtet. Bracci sah gerade diese Eigenart als typisch antike Strategie für die Darstellung von Göttern und Idealdarstellungen menschlicher Gesichter an: „il lume degl'occhi, ovvero la Pupilla col forellino marcato d'una lunetta incavata, il quale pretese lo Scultore (gemeint ist Bracci) non era usato alle teste delle Deità – ideali doveva dire (...).“¹¹⁴⁰ Bracci selbst entschied sich bei der Gestaltung seiner Skulpturen immer gegen diese Darstellungsweise. Zu wichtig waren ihm der Ausdruck und die Blickrichtung der Augen.

Die Gesichter von Braccis Frauengestalten entsprechen fast bis ins Detail den Leitlinien in den Studienbüchern, die im 18. Jahrhundert für die Akademiemitglieder als Orientierung herausgegeben wurden. Als zeitlich passendes, allerdings im deutschsprachigen Raum entstandenes, aber mit den Studienbüchern derselben Zeit in Italien durchaus vergleichbar, sollen hier Abbildungen und Anweisungen aus Johann Daniel Preißlers (1666–1737) Schrift *Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich verfasste Reguhn deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercke bestens bedienen kann* (1762) herangezogen werden. Preißler hatte seinen Künstlerleitfaden für seine Lehrtätigkeit im Rahmen seiner eigenen Zeichenschule verfasst.¹¹⁴¹ Die erste Tafel ist ganz den Augen und der Konstruktion der Blickrichtungen gewidmet. Die Option, den Augapfel plan zu lassen, ist gar nicht erst aufgeführt und entspricht so ganz den Darstellungen Braccis. Sehr eindrücklich ist auch der Vergleich eines Details der Tafel 5, bei der es um die Konstruktion frontal gezeigter Köpfe geht (Abb. 8a), mit einer Aufnahme des Gesichts der *Fama* am Paolucci-Grabmal in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5; Abb. 7e). Hier ist genau das Schema gezeigt, das Bracci benutzte. Die Beschreibung zur

¹¹⁴⁰ REHM/WINCKELMANN 1952, Brief an Bianconi, Juni 1758, S. 392.

¹¹⁴¹ LEITSCHUH 1888.

Längeneinteilung des Gesichts liest sich bei Preißler folgendermaßen: „Es bestehet nemlich das Gesicht, vom Haarwuchs bis an des Kiens Ende aus 3 Theilen, der untere wieder aus dreyen, 2/3 zum Haaren, I 1/3 ins Hals-Grüblein.“¹¹⁴² Der Abstand vom Scheitel zum Haaransatz entspricht dem zwischen Oberlippe und Gesichtsunterkante, die Länge der Nase entspricht dem Abstand vom Haaransatz zur Nasenwurzel und dem Abstand von der Nasenspitze bis unters Kinn. Die Form der Brauen, der Nase und des Kinns entsprechen genau der Zeichnung Preißlers, sprich den Lehren der zeitgenössischen Akademieurse. Im Vergleich dazu sind etwa die Gesichtszüge der geflügelten Personifikation an Giovanni Battista Grossis Grabmal Kardinal Carlo Colonnas in SS. Apostoli (1753; MINERVINO 2003, Abb. 40) weicher, zarter und weniger klar definiert. Bei ihr wölbt sich der Hals an der langen Seite auch nach innen, anstatt nach außen, wie bei Preißler und Bracci. Der Hals ist bei letzteren lang und macht auf der gestreckten Seite einen kleinen Knick, was zu einer Art Markenzeichen Braccis wird und in sämtlichen Frauenfiguren auftaucht (Abb. 7f). Genau wie die überlängten, rund gebogenen Finger und Zehen dient diese Manier dazu, eine gewisse Eleganz hervorzurufen.

Diese Art der Gesichtsgestaltung ist unter anderem bei Pompeo Batoni oder dem ehemaligen Zeichenlehrer Braccis Giuseppe Bartolomeo Chiari zu finden. Sehr eindrücklich ist da ein Vergleich von Braccis *Caritas* am Imperiali Grabmal (Kat. Nr. 30, Abb. 48) mit einer Batoni zugeschriebenen Zeichnung nach dem Kopf eines jungen, unbekanntes Mädchens (ALDEGA 1980, Abb. S. 113),¹¹⁴³ die beide nach schräg rechts oben schauen und den Blick in dieselbe Richtung gelenkt haben. Diese Zeichnung würde man direkt mit der Marmorskulptur in Verbindung bringen, wäre nicht die Zeichnung schon glaubwürdig als Vorstudie für die Frau mit Kind am rechten unteren Bildrand in Batonis *Visitazione* in der Galleria Pallavicini in Rom erkannt worden.¹¹⁴⁴ Datiert wird die Zeichnung auf ca. 1740, genau in die Zeit, in der auch Braccis Personifikation entstand. Eine Erklärung wäre ein Ideenaustausch zwischen den beiden Künstlern, ein in dieser Weise positioniertes und von beiden Künstlern gezeichnetes Modell in einer der vielen Zeichensitzungen der *Accademia del Nudo* oder einfach der Zeitstil und Zufall bei der identischen Wahl der Kopfhaltung.

Im strengen Profil gesehen setzt sich Bracci, sowohl im Vergleich mit der Antike, als auch mit seinen Zeitgenossen ab, wenn die Ähnlichkeiten auch klar erkennbar sind. Die lange gerade Nase wird bei vielen antiken idealen Frauengesichtern nach unten hin breiter und endet in einer runden Nasenspitze, wie man an den Profilen der *Aphrodite von Melos*, besser bekannt als Venus von Milo (2. Jh. v. Chr.; HASKELL/PENNY 1981, Fig. 89), oder der *Aphrodite von Capua* (um 325-300 v. Chr.; HÖLSCHER 2002, Abb. 85)¹¹⁴⁵ sehen kann. Dagegen laufen die Nasen von Braccis *Fama* am Grabmal Kardinal Innico Caracciolo in der Kathedrale von Aversa (Kat. Nr. 22, Abb. 38b) und Filippo della Valles weiblicher Figur auf der rechten Seite seines Grabmals für Sir Thomas Dereham in der englischen Nationalkirche S. Tommaso degli Inglesi (1739–41; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 543) spitz aus, nachdem sie eine kleine Wölbung nach innen erfahren haben. Der Ausdruck von Braccis Gesichtern ist absichtsvoll lebendiger. Den ernsten Gesichtern der Antiken mit ihren breiten, sinnlichen Lippen und della Valles gekräuseltem Schmolmund entgegnet Braccis *Fama* mit einem von einem Lächeln umspielten, eher schmalen Mund. Seine Gesichter sind nicht nur ästhetisch schön, sondern voller Emotionen und werden zum Erzählen von Geschichten eingesetzt.

¹¹⁴² PREISLER 1762, Erklärung zu Taf. 6, Abs. VI.

¹¹⁴³ Pompeo Batoni: Vorstudie für die Frau mit Kind am rechten unteren Bildrand in Batonis *Visitazione* in der Galleria Pallavicini in Rom; Zeichnung, H. List Collection.

¹¹⁴⁴ ALDEGA 1980, Kat. Nr. 114, S. 46, Abb. S. 113.

¹¹⁴⁵ HÖLSCHER 2002, S. 213, Abb. 85.

IV.4.2 DIE LEICHTIGKEIT DER MATERIE

Mit dem Versuch, eine fliegende oder schwebende Gestalt in der Plastik darzustellen, trifft man auf ein generelles, gattungsspezifisches Problem. Ein plastisches Werk kann – so sehr sich der Bildhauer auch bemüht und welche Kunstgriffe er auch anwendet – die Schwerkraft nie völlig überwinden. Um es mit geliehenen Worten auszudrücken: „Das Aufgreifen einer statisch nicht möglichen Position (...), seitens einer per se statuarischen Gattung wie der Bildhauerei, die konkrete technische Umsetzung dieses transitorischen, dem Wesen der Plastik zuwiderlaufenden Motivs, stellt den Künstler vor eine nicht geringe Herausforderung.“¹¹⁴⁶ Giambologna trieb den Versuch der Aufhebung dieses genuinen Problems bei seinem Merkur durch eine Minimierung der Standfläche bis zum Rande des Nichtvorhandenseins und doch musste ein kleiner Steg zwischen Fußballen und Sockel bestehen bleiben. Pietro Bracci entschied sich innerhalb jedes Arbeitskontextes für eine kraftvolle Figurendarstellung, mit barockfülligen Frauenkörpern oder antik muskulösen Männerkörpern. Diese behielt er auch dann bei, wenn es sich um Motive wie die *Himmelfahrt Mariens* (Kat. Nr. 27, Abb. 43) oder fliegende bzw. schwebende Figuren handelte. Im Folgenden werden die *Assunta* in Neapel und die geflügelten Personifikationen der *Fama* und der *Storia* monumentübergreifend näher betrachtet, um Braccis Umgang mit diesem Problem zu untersuchen.

IV.4.2.1 Die Marienstatue der Assunta in Neapel

Im Gegensatz zu den typischen Rokoko-Skulpturenensembles nördlich der Alpen, wie sie z.B. von den Asam-Brüdern in Bayern zusammengestellt wurden,¹¹⁴⁷ sind Braccis Werke einer gewissen Schwere verhaftet und stärker in den architektonischen Rahmen eingebunden. Vergleicht man z.B. die *Himmelfahrt Mariae* von Egid Quirin Asam in der Wallfahrtskirche Rohr von 1722/23 (Abb. 92) mit demselben Bildthema Braccis im Dom zu Neapel (Kat. Nr. 27, Abb. 43) nicht einmal 20 Jahre später, so wird schnell klar, dass sich diese beiden Konzepte diametral entgegenstehen. Bei Asam sind die Gliedmaßen, sowohl Mariens als auch der sie begleitenden Engel stark überlängt, maniert um die eigene Achse gedreht und ineinander verwoben. Die Klarheit der Komposition dieser Gruppe wird zu Gunsten einer gesteigerten Dynamik des Ganzen aufgegeben. Die unten versammelten Jünger greifen stark in den Umraum ein, indem sie heftig mit den Armen gestikulieren und den ganzen Körper zur Kommunikation und zum Ausdruck ihrer Gefühle heranziehen. Die Körperlichkeit wird bis zu einem gewissen Grad aufgelöst, um den Eindruck einer Schwerkraftüberwindung zu suggerieren. Ähnliches ist bei der *Hl. Agnes in der Glorie* von Nicolò Stefano Traverso (1745–1823), heute in der *Chiesa del Carmine* in Genua (1791),¹¹⁴⁸

Zeitlich steht Bracci zwischen diesen Beispielen und doch entschied er sich für eine davon gänzlich verschiedene Darstellungsweise. Bei Bracci – und das gilt beinahe für das ganze römische Settecento – findet diese Entmaterialisierung nicht statt. Im Gegenteil: Im Gegensatz zu den teilweise leichter wirkenden Ensembles, vor allem der schwebenden *Fama*, Himmelfahrten oder Visionen von Heiligen, wie z.B. Berninis *Verzückung der Hl. Theresa* in der Cornaro-Kapelle in S. Maria della Vittoria (WITTKOWER 2008, Abb. 128) oder Cafàs *Hl. Katherina von Siena* am Hauptaltar der gleichnamigen Kirche an der Piazza Magnanapoli in Rom (Abb. 68), gewinnen Braccis Figuren an

¹¹⁴⁶ MARCHAL 2008, S. 5.

¹¹⁴⁷ Mehr zur Kunst der Brüder Asam siehe jüngst Morsbach, Peter: Die Brüder Asam: vom Leben im Theater der Kunst, Regensburg, 2011.

¹¹⁴⁸ Z.B. DE LOGU 1933, Bd. 2, S. 49.

Masse und Schwere, dafür aber auch an Klarheit und Kraft. Während Cafàs Heilige wie entkörperlicht wirkt, die Falten ihres Gewandes so tief eingeschnitten sind, dass sich darunter kein realer Körper mehr befinden kann, ist der relativ kräftige Körper von Braccis Marienstatue klar unter den Stoffbahnen auszumachen, auch, weil er sich im Bereich ihrer linken Körperhälfte, an Armen, Brust und Beinen, klar abzeichnet. Braccis himmelfahrende Maria in Neapel wird einzeln, klar von dem übrigen himmlischen Personal separiert, in die Mitte gesetzt. Sie überragt alles und zieht die ersten Blicke auf sich. Erst dann bringen sich die in den gleichfarbigen Wolken etwas aufgelösten Engel und Putti zu Bewusstsein.

IV.4.2.2 Geflügelte Personifikationen bei Bracci

Wie vereint Bracci nun aber die beschriebene Schwere der Körper mit dem Motiv des Schwebens oder Fliegens in Darstellungen von Engeln und Ruhmespersonifikationen? In zwei Fällen, am Caracciolo-Monument (Kat. Nr. 22, Abb. 38, 38a) und an demjenigen für Calcagnini (Kat. Nr. 37, Abb. 54), stellte er seine geflügelten Frauengestalten tatsächlich auf einem festen Untergrund sitzend dar und überließ die Assoziation mit Luft und Schwerelosigkeit anderen Aspekten, wie der Material- und Farbwahl. Am Grabmal für Kardinal Innico Caracciolo in Aversa sitzt die *Fama* links auf dem Sarkophag, die Posaune in der Hand und wendet sich in Richtung des schräg hinter ihr aufgebauten Altares. Ihren linken Fuß auf den Sarkophagrand aufgestellt, verweilt der Rechte in der Luft, ohne ihr dadurch den festen Halt zu nehmen, der durch ihre an Bauch und Hüfte eher massigen Figur noch verstärkt wird. Die recht kräftige Gestalt wird durch die Bogenbewegung ihres rechten Armes dazu bewusst unterstrichen und ihre entblößte Brust vom direkten Zugang zum Altar verborgen. Demgegenüber wirkt das von ihr fast ohne körperlichen Einsatz gehaltene ovale Porträt wie schwebend vor dem luftig wirkenden, gesprenkelten Hintergrund. Auch das weist wiederum auf die fest im Diesseits verankerten Frauenfigur. Diese Schwere und Erdverbundenheit, die allerdings auch Kraft und symbolisch die Festigkeit des guten Rufes des Kardinals verdeutlicht, ist somit sicher Absicht, wenn auch ungewöhnlich für das Motiv. Genauso verhält es sich bei Braccis *Storia* am Grabmonument für Kardinal Carlo Leopoldo Calcagnini in S. Andrea della Fratte. Hier wirkt das Haltungsmotiv etwas labiler, dennoch ist das rechte, angewinkelte Bein als Festigung vorhanden. Zudem wird die Gestalt durch ihren linken Arm mit der Schriftrolle nach rechts und durch die Anordnung der Flügel zu beiden Seiten quasi in die Breite gezogen. Hier gibt es auch wieder die schon beim Caracciolo-Monument festgestellte Diskrepanz zwischen der schwer mit dem Sockel verbundenen, geflügelten Frauenfigur und dem scheinbar der Schwerkraft trotzen Porträt des Kardinals. Hier ist diese allerdings auf die Spitze getrieben: Das Medaillon wird nicht von der *Fama* sondern von einem Vogel im Flug getragen, besitzt also keine feste Position mehr. Der Hintergrund, in diesem Fall der pyramidenähnliche Obelisk, besteht nicht nur aus einem Material mit einem eher luftig wirkenden Muster, sondern aus einem Marmor mit einer regelrechten Himmelsstruktur. Der Hintergrund wirkt noch leichter, während die davor gesetzten Figuren schwerer werden. Man könnte behaupten, dies läge eher am Sitzmotiv als an der individuellen Figurengestaltung und Materialwahl Braccis. Im Vergleich mit einem sehr ähnlichen, früher entstandenen Beispiel, dem Grabmal für Antonio Barberini von Cametti in der Kirche S. Rosalia in Palestrina (SCHLEGEL 1963, Abb. 8)¹¹⁴⁹ – auf dem die *Fama* trotz ihres Sitzmotivs im Schweben begriffen zu sein scheint – wird deutlich, dass Bracci die Schwere des Sitzmotivs in diesen Fällen durchaus durch verschiedene andere Gestaltungsmittel bewusst unterstrich. Und doch erscheint die Skulptur wenig mit dem Grabmal selbst verbunden zu sein, durch einen Kunstgriff: Die Statue wird nicht von dem rechten, knienden Bein, sondern vom Gewand auf der Basis gehalten, die das von der

¹¹⁴⁹ Dazu v.a.: GAMPP 1994; SCHLEGEL 1963, Kat. Nr. 5, S. 54/55, Abb. 8.

realen Statik determinierte Auge nicht zum Körper dazuzählt. Ihr linkes Bein ist lose am Sockel entlang geführt, ohne wirklich Halt zu finden. Das macht den Unterschied aus zwischen Braccis *Storia-Fama* und der eher üblichen Darstellung der Geschichtsschreibung ohne Flügel und ohne Lorbeerkranz. Ein solches Beispiel ist z.B. die Personifikation an Giovan Francesco de' Rossis Grabmal für Antonio Burani (1677; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1187) in der Kirche S. Isidoro. Wie auch Braccis Frauengestalt ist sie gerade im Begriff, die großen Taten des Verstorbenen niederzuschreiben, den Blick auf die Hand in Aktion gerichtet. Doch das Haltungsmotiv ist in ihrem Grundprinzip eine völlig verschiedene: Sie sitzt fest auf dem flachen Sarkophag, relativ nah über der *Mensa* des wie ein Altar aufgebauten Sockels und ihr rechter Fuß ist sogar mit dem Ballen auf diese aufgesetzt. Trotz der kunstvoll übereinander geschlungenen Beine findet sie so ausreichend Halt. Braccis *Storia-Fama* nimmt so eine Zwischenposition zwischen Camettis flatternder Personifikation und de' Rossis Figur im festem Sitzmotiv, das einem Balanceakt gleichkommt und das, trotz der Schwere der Figur, eher einem Schweben entspricht.

Bleibt man erst einmal im Bereich der Grabmalplastik, so finden sich auf den beiden anderen, unter Mitarbeit Braccis entstandenen Kardinalsmonumenten je eine fliegende bzw. landende *Fama*. Hier allerdings ist ein Unterschied in der Figuren- und Körperauffassung Braccis zu der des Architekten Paolo Posi zu sehen. In dem von seinem Freund und Künstlerkollegen aus Siena entworfenen Grabmal für den Kardinal Giuseppe Renato Imperiali ist die *Fama* wirklich im Akt des Fliegens, das Kardinalsporträt tragend, der Körper fast waagrecht wiedergegeben (Kat. Nr. 29, Abb. 47). Sie übernimmt praktisch die Aufgabe, die im Grabmal für Kardinal Calcagnini von einem Schwan übernommen wird: Sie hält das Bildnis nicht fixiert, sondern quasi bewegt und führt es mit sich. Der Körper ist z.B. im Bereich der Beine eher als Relief gestaltet, der ganze Körper etwas schlanker und länger. Die *Fama* ist nicht der Erdsphäre, sondern dem Himmel zugeordnet. Ganz anders die *Fama*, die das Kardinalsbildnis Fabrizio Paoluccis in S. Marcello al Corso trägt, das hier zudem kein leichter wirkendes Mikromosaik oder Malerei, sondern ein massives Marmorrelief ist. Hier ist der Moment kurz vor der Landung, beziehungsweise direkt nach dem Losfliegen gewählt. Der schwere, wieder vor allem im Bauch- und Hüftbereich ausladende Körper zieht nach unten, wohingegen das Gewand dünn, transparent und dadurch luftig darüber und darum herum drapiert ist und damit Bewegung und Leichtigkeit anzeigt. Das ist besonders an den Stofffalten vor dem Körper rechts, um ihren rechten Arm und an denen unterhalb der Figur, die hier sogar bis ins Flachrelief reichen. Auch die in ungleichen Winkeln abgespreizten Flügel deuten eine Bewegung an, die Linie der oberen Schwinge scheint die Abwärtsbewegung wie bei einem Fallschirm zu bremsen und ihr so die Wucht zu nehmen. Das Motiv des Schwebens wird somit eher durch die Präsentation des Körpers als durch den Körper selbst ausgedrückt.

Nimmt man diese Beobachtungen zusammen, so kann man auch von Bracci her kommend stilistisch nachvollziehen, dass die in der Romguide Titis,¹¹⁵⁰ in Azzarellis Biografie,¹¹⁵¹ in der mysteriösen Liste, die Costanza Gradara im damaligen Bracci-Archiv gefunden hatte¹¹⁵² genannte und übernommene Zuschreibung des Sampajo-Grabmonuments in der portugiesischen Nationalkirche (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1472 u. 1473) an Bracci, auch ohne die heute bekannten Belege,¹¹⁵³ nicht haltbar ist. Der Körper entbehrt der Bracci eigenen Schwere aber auch seiner Kraft und Körperspannung – Gestalt und Stoffbahnen verschmelzen zu sehr zu einer Einheit.

¹¹⁵⁰ VENUTI 1966, S. 173.

¹¹⁵¹ AZZARELLI 1838, FN 5, S. 10.

¹¹⁵² GRADARA 1920, § 2, S. 109; die Herkunft und Autorschaft der Liste ist unklar, zudem fehlt eine Datierung oder ein Zusammenhang, aus dem sie stammen könnte; wegen ihrer vielen Fehler und Verwechslungen muss sie als äußerst unzuverlässig eingestuft werden.

¹¹⁵³ Wie z.B. den Eintrag im meist sehr zuverlässigen Diario Ordinario di Chracas, der Filippo della Valle als Bildhauer nennt: Diario

IV.4.3 Entkleidung und Verhüllung

Auch wenn das Zitat von Albert Erich Brinckmann aus seinem Buch *Barockskulptur* aus dem Jahr 1919: „Die Tugenden am Grabmal des Kardinals Renato Imperiali in S. Agostino zu Rom enthüllen mehr an hübschen Knien und vollen Brüsten, als sich mit ihrer Bestimmung verträgt (...)“¹¹⁵⁴ nicht mehr den wissenschaftlichen Normen heutiger Forschung entspricht und seine Aussage von der Prüderie des frühen zwanzigsten Jahrhunderts beeinflusst war, so zeigt es doch, dass Braccis Skulpturen, besonders aber seine weiblichen Figuren, durchaus eine starke körperliche Präsenz hatten – mit Wirkung auf den Betrachter. Brinckmanns Zitat bezieht sich nicht auf eine als skandalös empfundene Nacktheit und offensive Präsentation weiblicher Scham, wie etwa bei der bronzenen *Iris – messagère des dieux* von Auguste Rodin – eineinhalb Jahrhunderte später entstanden¹¹⁵⁵ – sondern auf eine partielle, als erotisch empfundene Enthüllung einzelner Körperteile. Letzteres mag bei einem Mann im Waffenrock weniger konfliktgeladen sein, als bei einer weiblichen, äußerst feminin geformten Figur in der Nähe des Hauptaltars einer Kirche in Rom. Der kurze Chiton war in der griechischen Kunst für in Krieg oder Jagd aktiven Frauen und Göttinnen, wie Athena bzw. Minerva, und für Amazonen verbreitet und im Fall dieser wehrhaften Frauenbilder durchaus erlaubt und gängig.¹¹⁵⁶ Heute erscheint es uns albern, dass ein bis kurz über das Knie gelüfteter Unterschenkel einer weiblichen Tugend aus Marmor, sei es nun an einem Kardinalsgrabmal oder nicht, möglicherweise als besonders erotisch gegolten haben könnte. Doch vergleicht man Darstellungen weiblicher Personifikationen, vor allem von Tugenden in und an Kirchen im Settecento, sei es in Rom oder anderswo, so fällt auf, dass eine solche Lüftung des Rockes tatsächlich eher selten auftaucht. Im Normalfall tragen diese knöchel- oder bodenlange Kleider, die zwar teilweise die Arme, Schultern und eine Brust freilassen, jedoch nie Bein zeigen. Weitere Ausnahmen sind im sepulkralen Bereich Camettis Grabmal für Gabriele Filippucci in der Lateransbasilika (1715; (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 836), das Grabmal für Antonio Burani in S. Isidoro von Giovan Francesco de’ Rossi¹¹⁵⁷ (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1187) und, und dies ist an dieser Stelle ausschlaggebend für Braccis Entscheidung für dieses Motiv, die *Fama* an Domenico Guidis Grabmal für Kardinal Lorenzo Imperiali (1672; Abb. 51).

Tatsächlich stellte Bracci in der gesamten Zeit seines Schaffens kein einziges Mal eine komplett entkleidete Frau dar, was in den meisten Fällen von der Bildaufgabe her erklärt werden kann. Tatsächlich finden sich solche in der Skulptur des römischen Settecento überhaupt viel seltener, als dies noch im Seicento der Fall war. Eine öffentliche Anbringung nackter Frauenkörper auf Brunnen und in Parkanlagen kam in dieser Stadt sowieso selten vor, während unbekleidete Männerkörper überall zu sehen sind und waren, wie z.B. an den Brunnen auf der Piazza Navona (WITTKOWER 2008, Abb. 146–154) oder an der *Fontana delle Tartarughe* (1581–88), um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen. Und dennoch ist Braccis *Oceanos* (Kat. Nr. 62, Abb. 72) zumindest an den wichtigsten Stellen voll bekleidet – im Vergleich zu den Figuren seiner Vorgänger sogar mit sehr viel Stoff. Eine freizügige Darstellung wurde immer dann eher toleriert bzw. akzeptiert, wenn eine ikonografische Legitimation vorlag, bzw. konstruiert wurde. Offensichtlich stellte der entblößte Oberkörper der *Caritas* weder an

ordinario di Chracas, 18.12. 1756, n. 6153; Filippo della Valle ist in der neueren Forschung allgemein als Autor der Skulpturen anerkannt. Grundlage hierfür sind grundlegend: FERRARIS *funebri reali* 1995, S. 203-225; HYDE *MINOR* 1975, S. 659-663, Abb. 43-45; HYDE *MINOR* 1997, S. 237-245, Pl. 74, S. 239.

¹¹⁵⁴ BRINCKMANN 1919, Bd. 2, S. 378.

¹¹⁵⁵ Zur Genese der *Iris – messagère des dieux* von Rodin siehe Magisterarbeit der Autorin, eingereicht 2008 in Heidelberg, Betreuer Prof. Dr. Hesse; es existieren Exemplare in der Staatsgalerie Stuttgart, im Musée Rodin, Paris, im Musée Maillol, Paris, in der Fondation Beyeler, Basel, etc.

¹¹⁵⁶ Z.B. die in mehreren Repliken und Kopien erhaltenen Amazonen des Typus Sosikles, Sciarra und Mattei von Polyklet, Phidias und Kresilas für den Tempel von Ephesos; z.B. HÖLSCHER 2002, S. 21.

¹¹⁵⁷ Datierung aufgrund der Inschrift von der Verfasserin.

diesem Grabmal (Kat. Nr. 30, Abb. 48), noch an dem von Filippo della Valle ausgeführten Grabmal Innozenz XII. Pignatelli im Petersdom (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 11), ein Problem dar. Im Gegensatz zu manchen vorhergehenden Bildwerken wurden diejenigen des 18. Jahrhunderts nicht nachträglich verhüllt, sondern offensichtlich toleriert. Die bekanntesten Beispiele für eine solche Verhüllung sind die *Iustitia* am Grabmal Paul III. von Guglielmo della Porta (1549, Abb. 98) und, vermutlich noch berühmter, die Zensur der *Veritas*, noch zu Lebzeiten des Künstlers, und beider *Caritas*-Darstellungen an Berninis (WITTKOWER 2008, Abb. 107 und Abb. 118) Papstgrabmälern vermutlich zu Beginn des 18. Jahrhunderts.¹¹⁵⁸ Da im Falle der Figuren della Portas nur die als junge Frau dargestellte *Iustitia*, nicht aber die *Prudentia* im Körper einer älteren Frau zensiert wurde, ging es bei den Verhüllungen offensichtlich nicht um eine generelle Verhüllung nackter Haut und primärer Geschlechtsorgane, sondern um das Verdecken ästhetisch als schön empfundener Partien. Die Empfindung solcher Stellen als erotisch, musste mit dem Gefühl der Scham einhergehen, was schließlich auf eine Zensur derselben führte.

Von Berniniforschern wird gerne die ausgesprochene Lebensnähe seiner „atmenden Skulpturen“ als Grund für die Verhüllung angegeben. Dies wird auch sicher ein Aspekt davon sein, obgleich gerade die Figuren der späteren Zeit Berninis nicht mehr dieselbe Natürlichkeit besitzen und eher eine karikaturenhafte Überzeichnung vorherrscht, jedoch sicher nicht der einzige. Ein Grund war sicher die fast unmittelbare Nähe jeder der angeführten Figuren zum Hauptaltar der Petersbasilika. Della Valles *Caritas* ist weit davon entfernt, der Hauptaltar außer Reichweite. Tatsächlich kann beobachtet werden, dass Braccis Figuren, bei welchen eine Brust freigelassen wurde, sich immer vom Altar wegrehen, oder die Brust durch ihre Armbewegung verdecken, wie z.B. die *Fama* am Caracciolo-Monument in Aversa (Kat. Nr. 22, Abb. 38, 38a), und vom Allerheiligsten aus nicht sichtbar sind.

In dieser Hinsicht ist es interessant, sich die nach früheren Papstgrabmälern im Petersdom angefertigten Skizzen genauer anzuschauen.¹¹⁵⁹ Auffällig ist, dass die zu dieser Zeit, ob die Zeichnungen nun früher oder später entstanden, schon verhüllten Tugenden an den Bernini-Grabmälern teilweise ohne ihre Brustpanzer gezeigt werden (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 140 und Abb. S. 143). Während er die Personifikation der Wahrheit, rechts den Papst flankierend, sorgsam in Stoff gehüllt wiedergibt, so zeigt er bei den Personifikationen der Nächstenliebe je eine Brust. Man kann jedoch davon ausgehen, dass es Bracci hier nicht um eine Erotisierung der Frauenfiguren, sondern um das Weglassen einer unnötigen Zensur des Bildthemas ging. Zumindest eine freie Brust zum Säugen eines Kindes ist in ihrer Ikonografie obligatorisch und quasi eines ihrer Attribute. Bei Cesare Ripa wird die Tätigkeit des Stillens in den Vordergrund gestellt, als Attribut gilt dementsprechend „un fanciullo, al quale dia il latte.“¹¹⁶⁰ Die eher fakultative Entblößung der *Veritas* und der *Iustitia* in seiner Zeichnung nach Guliemo della Portas Grabmal für Paul III (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 141).¹¹⁶¹ vermied er.

Betrachtet man die Körper von Braccis männlichen Figuren, so liegt eine nicht unwesentliche Gewichtung auf dem sehr muskulösen, ausgeprägt kräftig wirkenden Bau desselben. Besonders bei den Tritonen am Trevibrunnen (Kat. Nr. 63 und 64) ist eine ausgeprägte Körperlichkeit vorhanden. Die Muskeln spannen sich an den Armen an, die Bänder werden sichtbar gedehnt, die Anstrengung im Kampf mit den störrischen Meerespferden ist weniger in ihren Gesichtern als vielmehr an der Bildung ihrer Körper abzulesen. Die Muskeln sind besonders an den Armen gestrafft und differenziert herausgearbeitet, mit denen sie die Hypokanten in Zaum zu halten versuchen. Neben den Muskeln

¹¹⁵⁸ Mehr dazu in der Magisterarbeit und der noch in Arbeit befindlichen Dissertation *Representations of Charity in Rome from 1600 – 1750* von Arthur Crucq.

¹¹⁵⁹ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:036 und DR 1966:0001:039; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 40, S. 62/63, Abb. S. 140 und Kat. Nr. 43, S. 62/63, Abb. S. 143.

¹¹⁶⁰ RIPA 1625, S. 94.

¹¹⁶¹ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:037; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 41, S. 62/63, Abb. S. 141.

treten zur Verdeutlichung auch klar die Sehnen und Adern an der Innenseite des Handgelenks und des Ellenbogens hervor. Auch der Meeresheld *Oceanos* (Kat. Nr. 62, Abb. 72), der zwischen ihnen weit nach oben aufragt, ist nur mit einem streifenförmigen Stoffmantel bekleidet, der mehr Haut freigibt, als er tatsächlich verhüllt. In seiner Körperlichkeit ist er noch breiter, muskulöser und sehniger als derjenige der Tritonen, wirkt aber gerade auch dadurch älter, wenn auch nicht weniger kräftig. Die Breite seiner Gestalt wird durch seine Haltung und die Verteilung der Stoffmassen verstärkt. Von der linken Seite des Brunnens aus gesehen übernimmt das sich am Rücken mit Luft aufplusternde Kleidungsstück und die Drapperie um die Hüften diese Funktion. Von vorne sind dies sein rechter Arm und sein linkes, ausgestelltes Bein und von rechts besonders sein linker, in die Hüfte gestemmter Arm. Bracci selbst gibt mit seiner Erwähnung der Dioskuren auf dem Quirinal (Abb. 75) das Stichwort: einer ähnlich auf Körperbetonung aufgebauten Ästhetik bedienten sich schon die Bildhauer der klassischen Antike, seien es nun die von Fantoni im Kontext seiner Lehre bei Bracci erwähnten Skulpturen¹¹⁶² oder etwa der *Ares Borghese*, der sich ebenfalls in Rom, in der von Scipione begründeten Sammlung der *Galleria Borghese* befand.¹¹⁶³

Unter den von Bracci nachweislich verehrten und zum Studium empfohlenen Antiken befindet sich keine weibliche Figur. Dies muss eine Leerstelle in der Überlieferung sein, denn dass er diese aus moralischen Gründen aus seinem Lehrplan strich, kann bei der Empfehlung, die Caracci-Fresken im *Palazzo Farnese* zu kopieren, wo man nicht nur sehr freizügig präsentierte Frauenkörper isoliert, sondern in sehr deutlichen Posen abgebildet findet, nicht der Fall gewesen sein.¹¹⁶⁴ Bei der eher raren Möglichkeit, Frauenkörper im Rahmen von Akademiezeichensitzungen zu studieren und der Überfülle an schön ausgebildeten Männerkörpern in diesem Bereich bildeten gerade die antiken Statuen eine kaum erschöpfliche Quelle an Studienmaterial. Dass sich Bracci selbst an ihnen schulte ist kaum zu dementieren, denn gerade die Form und Ausarbeitung der nicht zu fülligen Brüste, deren Brustwarzen nicht direkt angegeben sind, sondern rein durch fließend gebildete Erhebungen angedeutet werden, gleicht der antiken Körperauffassung besonders des klassischen Stils. Eine Ausnahme ist die *Fortitudo* am Grabmal für Giuseppe Renato Imperiali in S. Agostino (Kat. Nr. 31). Hier wurden die Brustwarzen ganz deutlich kreisrunde Einschnitte hervorgehoben (Abb. 49b). Die Statuette des Hl. Erzengels Michael für die *Cappella del maschio* im *Castel San'Angelo* ist hier ein Extremfall im gesamten *Œuvre* Braccis (Kat. Nr. 19). Auf dem hauchdünnen Brustharnisch sind an der Stelle der durchscheinenden Brustwarzen zudem zwei ornamentale Blumen angebracht – diese betonen die Anatomie des Oberkörpers und heben gerade die Brustwarzen deutlich hervor. Ein Motiv, das im Folgenden nie mehr von Bracci verwendet wurde. Vergleicht man dies mit der *Caritas* von Filippo della Valle am Grabmal für Papst Innozenz XII. im Petersdom (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 11), so stellt man fest, dass es durchaus auch eine andere Möglichkeit gab, dieses Gestaltungsproblem zu lösen. Filippo della Valle lässt die Brüste seiner *Caritas* prall aus dem Mieder hervorspringen, die Brustwarzen deutlich und naturnah nach dem Vorbild derer einer stillenden Frau ausgearbeitet. Dass diese Stelle keine Zäsur erfuhr, zeigt deutlich, dass es den Verursachern der Verhüllungsaktionen bei Bernini und della Porta eben nicht um Naturnähe hatte gehen können. Della Valles *Caritas* dreht sich in Richtung des Ein- bzw. Ausgangs und wendet sich somit vom weit entfernt aufgebauten Altar ab.

Ein sehr wichtiges Moment für die Erotik, bzw. stark körperliche Ausstrahlung der weiblichen Skulpturen bei Bracci ist die Art der Be- bzw. Entkleidung. Bei fast jeder Tugend rutscht das Stoffgewand von einer der Schultern und gibt somit wie aus Versehen das Dekolleté, den Brustansatz oder eine ganze Brust dem Blick des Betrachters frei. Ein Motiv, das zusätzlich den Winkel zwischen

¹¹⁶² PEDROCCHI/FANTONI 1977, *Giornale*, S. 27 und Brief an den Vater, Rom, 9.04.1768, S. 170.

¹¹⁶³ Seit 1807 ist er in der Sammlung des Musée du Louvre in Paris, Inv. Nr. MR 65.

¹¹⁶⁴ Mehr zu Bracci und den Fresken Caraccis siehe Kap. II.1.

Hals und Schulter unbekleidet ließ. Vernon Hyde Minor beschreibt, mit Hilfe der *Temperantia* della Valles in der *Cappella Corsini* (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 842), diese partielle Entkleidung mit dem sehr koketten Effekt als Begleiterscheinung des Barocchetto: „Ma c'è dell'altro, qualcosa che va aldilà di ciò che normalmente si associa al Barocchetto (...), e questo qualcosa ha a che fare (...) con il suo creare un raffinato effetto erotico con il petto messo a nudo.“¹¹⁶⁵

IV.5 SKULPTUR UND STRUKTUR

„Vollkommenheit kann mit Disproportion bestehen, Schönheit allein mit Proportion.“¹¹⁶⁶

Eine der wohl wichtigsten Beobachtungen im Werk Braccis ist die enge Beziehung seiner Skulpturen und plastischen Ornamente zur sie umgebenden architektonischen Struktur. Meine These ist, dass es Bracci mehr um das harmonische Miteinander von Architektur und Skulptur, von Skulptur und Struktur, ging, als durch eine besonders virtuose Pose seiner Figuren herauszustechen und sich dadurch von dem strukturellen Bezugspunkt der Umgebung zu lösen.

Bracci begann schon früh mit Architekturzeichnungen, wie z.B. die Zeichnungsserie von sechs Blättern nach der Villa Pigneto Sacchetti bezeugt, die er mit 19 Jahren anfertigte (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. I07–III).¹¹⁶⁷ Von seinen Architekturen ist kaum etwas ausgeführt worden, dennoch zogen sich diese Zeichnungen und Entwürfe durch sein ganzes Leben.¹¹⁶⁸ Die einzige rein architektonische, tatsächlich ausgeführte Aufgabe scheint die *Porta degli Orfanelli* (Kat. Nr. 65) – geschaffen um 1761, das heißt, zu einem sehr späten Zeitpunkt seines Lebens – gewesen zu sein.¹¹⁶⁹ Skulpturale Elemente sind hier nur durch das Papstwappen Clemens XIII. vertreten. Obwohl unklar ist, wo er dieses Handwerk erlernen konnte, wird schon in diesen frühen Zeichnungen sowohl die Sorgfalt in der Konstruktion, als auch die zeichnerische Qualität deutlich. Es ist bekannt, dass sich Bracci und Vanvitelli kannten, bei welchem schließlich auch Pietros Sohn Virginio lernen durfte.¹¹⁷⁰ Dass Bracci durch das parallele Erlernen der Bildhauerei und der Architekturentwurfszeichnungen ein Auge für die harmonische Verbindung von gliedernden Elementen innerhalb eines Auftragskontextes mit den skulpturalen Partien, seien es Ornamente oder ganze Skulpturen, hatte, wird in allen seinen erhaltenen Entwürfen deutlich. Gezeigt werden soll Braccis Verhältnis zur Architektur bzw. seine Integrationsstrukturen von Skulptur und Struktur. Im Zentrum der Betrachtungen stehen dabei die Anordnung der Giebelfiguren von Maini und Bracci an der Fassade von S. Maria Maggiore, die Kompositionslinien und monumentübergreifende Parallelen bei den Kardinals- und Papstgrabmälern und diejenigen der beiden Sobieski-Monumente. Zum Schluss werden die Reliefs in S. Catarina da Siena in Piazza Magnanapoli (Kat. Nr. 53/54) als Dokumentation für Braccis Bereitschaft und Fähigkeit zur bewussten Unterordnung zum Wohle der Gesamtwirkung beschrieben und ihre Form und Wirkung analysiert.

¹¹⁶⁵ HYDE MINOR 2006, S. 97.

¹¹⁶⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Spruch Nr. 743.

¹¹⁶⁷ KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 9-14, S. 49-53, Color Plate 2.

¹¹⁶⁸ KIEVEN/PINTO 2001.

¹¹⁶⁹ In diesem Punkt kann leider wenig über geplante ephemere Architektur gesagt werden, die ihm möglicherweise auch an der ein oder anderen Stelle angetragen wurde.

¹¹⁷⁰ „Datosi quindi all'esercizio dell'architettura civile sotto la direzione del celebre Luigi Vanvitelli e quindi del di lui successore Carlo Murena (...).“ Anonyme handschriftliche Biografie Virginios im Archivio Bracci, zitiert nach KIEVEN/PINTO 2001, S. 279, App. IV.2.

IV.5.1 HUMILITAS UND VIRGINITAS AN DER FASSADE VON S. MARIA MAGGIORE

Ein auf den ersten Blick wenig relevant erscheinendes, tatsächlich aber eindruckliches Beispiel dafür, dass ihm das harmonische Miteinander von Skulptur und der sie umgebenden Struktur besonders wichtig war, sind die Giebelfiguren auf dem runden Tympanon über dem Hauptportal an Ferdinando Fugas Fassade von Santa Maria Maggiore (Kat. Nr. 28, Abb. 44–44b). Die direkte Gegenüberstellung der um 1741 entstandenen *Humilitas* von Bracci und Mainis *Virginitas* (DESMAS 2012, Pl. 32a) aus demselben Jahr machen einen Vergleich hinsichtlich der Figurenauffassung und ihrer Einbindung in die sie dominierende Architektur besonders plausibel. Schon die Blickführung unterstreicht die unterschiedlichen Auffassungen. Während Braccis *Humilitas* mit dem Bogen gerichtet nach schräg rechts unten schaut, ebenso das von ihr gehaltene Lamm, richtet Mainis *Virginitas* den Blick nach links oben gen Himmel, das ihr zugeordnete Einhorn blickt in Richtung des vor der Kirche Verweilenden, vermittelt zwischen Betrachter und Figur, lenkt aber so die Aufmerksamkeit auf die Skulptur und lässt den Giebelbogen stark in den Hintergrund treten. Auch die übrigen Kompositionslinien unterstreichen bei Bracci die Absicht, seine Skulptur dem Bogen anzupassend, während sein Kollege eine davon fast komplett unabhängige Figur entwirft. Das rechte Bein der *Humilitas* schmiegt sich an den Bogen an, ihr linkes Bein ist angewinkelt und ohne diese Linie zu stören hinter dem anderen aufgestellt. Im Gegensatz dazu ist das vordere Bein der *Virginitas* angewinkelt und vollzieht so einen der Hauptbogenführung widersprechenden Knick. Zumindest weitgehend, denn Maini ist nicht bis ins Letzte konsequent, was diese Loslösung angeht. Der auf dem Bogen aufliegende Saum ist ohne konkrete inhaltliche Funktion als gerade, schräg nach links unten verlaufende Linie gewissermaßen aufgesetzt, um doch eine Verbindung zwischen Körper und determinierender Gliederungsstruktur zu schaffen. Kurt von Domarus trifft es, wenn auch in seiner sehr blumigen Schreibweise, sehr gut, wenn er bemerkt: „Die Demut ist eine kräftige Frauengestalt, die sich wirkungsvoll den architektonischen Verhältnissen anpaßt. Das rechte Bein folgt der Linie des Segments, während das linke etwas erhoben die Aufwärtsbewegung der Säulenstellung begleitet.“¹¹⁷¹ Nicht sehr professionell nimmt sich dagegen seine Kritik an Mainis *Virginitas* aus, die wohl stark aus der sehr unterschiedlichen Auffassung der Skulpturen und seiner Parteinahme für Braccis Lösung resultiert: „Viel weniger gelungen ist dem Maini die ungeschickt sitzende Jungfräulichkeit mit dem Einhorn. Sie zeigt ein kokettes Köpfchen und eine hässliche Gewandform über der Brust.“¹¹⁷² Tatsächlich ist Mainis Tugend qualitativ äußerst hochwertig und kann wie Braccis Pendant bis zu späteren Entstehungsschritten als eigenhändig angesehen werden. Dennoch sollten sie unbedingt als konträr aufgefasste Gestaltungsprinzipien verstanden werden.

IV.5.2 DIE ARCHITEKTUR ERGÄNZENDE KÖRPER

Der Eindruck des gleichwertigen Zusammenspiels der einzelnen Elemente bei Bracci verstärkt sich noch in Monumenten, bei denen seine Figuren mit denjenigen anderer Künstler zusammen auftreten. Am Grabmal für Benedikt XIII. in Santa Maria sopra Minerva arbeitete er mit Bartolomeo Pincellotti nach dem Entwurf von Carlo Marchionni (Kat. Nr. 17/18, Abb. 29). Obwohl sich gerade Pincellotti und Bracci stilistisch sehr nahe stehen, ist die Zurückhaltung Braccis im Faltenwurf und in der Linienführung mit den sie umgebenden Elementen wieder sehr evident. In den von Bracci gefertigten Skulpturen des Papstes und der links zu ihm aufschauenden Tugend ist wieder einmal eine gewisse

¹¹⁷¹DOMARUS 1915, S. 28.

¹¹⁷²DOMARUS 1915, S. 29.

Zurückhaltung in der Figurengestaltung festzustellen, wodurch die raffinierte Ädikulaarchitektur Marchionnis unterstrichen wird. Die Ehrenstatue für Papst Benedikt XIII. (Kat. Nr. 17) besitzt eine stark geschlossene, fast blockhafte Kontur (Abb. 31, 31a). Optisch endet sie am obersten Punkt des Gesimses der Ädikula, sein bar belassenes Haupt markiert das Zentrum unter einem Halbkreis, in welchem die den Heiligen Geist verkörpernde Taube in einem Strahlenkranz erscheint. Durch diese Position und Gestaltung wirkt sie wie ein Heiligenschein für den Papst. An Stelle des großen, durchaus eleganten S-Schwunges im Körper und der Haltung von Pincellottis *Humilitas* (Abb. 34) und dem von kleineren Schüssel- und Muldenfalten überzogenen Gewand, setzt Bracci bei seiner Tugend (Kat. Nr. 18, Abb. 33) auf eine einfache C-Form, die in der Mitte an Volumen gewinnt, dadurch eine halbmondähnliche Form bekommt und den Sarkophag durch diesen Schwung ganz in sich aufzunehmen scheint. Diese optisch stärkere Verbindung geschieht auch durch die unterschiedliche Proportionierung: Während die breiteste Stelle der ausladenden Hüfte bei Pincellottis Figur auf der Höhe der Unterkante des Sarkophagdeckels liegt, verschiebt Bracci diese etwas nach unten, auf die Höhe der Oberkante des trapezförmigen Sarkophagspiegels. Durch die längeren, weniger nervös gebildeten, etwas scharfkantig geschnittenen Faltenbahnen bei Bracci, wird zudem eine gewisse Ruhe in die Figuren gebracht, die sie von der Statue Pincellottis abheben. Legt man einen gleichförmigen Kreis über das Grabmal mit dem Mittelpunkt im Zentrum des Ornamentfrieses zwischen Sarkophagdeckel und dessen Unterteil, so findet man die *Religio* Braccis vollkommen darin wieder. Die Kreislinie führt von den Zehenspitzen ihres linken Fußes, über ihr Bein, zur Augenpartie. Auch im unteren Bereich der Papststatue wird diese Linie weiter aufgenommen, von Kissen und einer runden Gewandauswölbung im Fußbereich, was zu einer kompositionellen Verbindung der beiden Figuren führt. Die dritte Skulptur lässt sich nur bedingt und mit der Hilfe von geschickter Konstruktion in diesen Kreis mit einbezogen. Sie ist, wie schon die *Virginitas* von Maini an der Fassade von S. Maria Maggiore (DESMAS 2012, Pl. 32a), stärker von den architektonischen Strukturen losgelöst, fällt deshalb stärker auf, löst sich gerade in diesem Kontext aber auch aus der Gesamtkonstruktion heraus. Auch hier begegnet dem Betrachter wieder die unterschiedliche Formenauffassung, die bei Bracci immer Verbindung mit der umgebenen Struktur, bei den meisten anderen Bildhauern seiner Zeit eher Loslösung aus derselben bedeutete.

Die passende Skulpturenform und -anordnung für ein vorgegebenes architektonisches Gefüge, die weder von der Architektur und deren im Settecento übliche Materialfülle zu sehr zurückgedrängt wird, noch zu sehr unabhängig ist, zu finden war keine leichte Aufgabe und keinesfalls selbstverständlich. Wenig gelungen ist dieses Zusammenspiel im von Ferdinando Fuga entworfenen Grabmal für Papst Innozenz XII. Pignatelli (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 11), in welchem die Skulpturen Filippo della Valles von der sehr bunten, sicher als Hommage an die neapolitanische Herkunft des Papstes gedachte, eher kleinteilig gegliederten Architektur in den Schatten gestellt wird. Della Valles Draperien sind für die Fülle der architektonischen Rahmung und deren materielle Mannigfaltigkeit zu kleinteilig und nervös bewegt. Ogleich sowohl Fuga als auch della Valle unabhängig voneinander Meisterwerke ihres jeweiligen Metiers geschaffen haben, so fehlt das harmonische Miteinander im letztlich ausgeführten Monument. Schon die zu unruhige Silhouette der von den drei Skulpturen gebildeten Dreiecksform stört das Gesamtgefüge, anstatt es zu beleben.

Dass Bracci tatsächlich um die ideale Linie bemüht war, wird an Entwurfszeichnungen für das Grabmal Benedikts XIV. sichtbar. In drei Entwürfen, die den Papst *ex cathedra* segnend zeigen (Kat. Nr. 67.7-67.9), tritt sein Sinn für Proportionen ganz klar zu Tage: Er teilt das Ensemble vom Boden bis zum obersten Punkt der Papststatue an der Tiara in genau drei gleich große Teile, von, glaubt man dem angegebenen Maßstab, je ca. drei Metern Höhe. Komplizierter wird der Aufbau in den Zeichnungen, die den Papst stehend zeigen, und die vom Gesamtentwurf eher dem ausgeführten Zustand entsprechen, wie etwa an einem Blatt im *Canadian Centre for Architecture* in Montreal (Kat. Nr. 67.10). Hier

entspricht die Höhe der Papstfigur genau derjenigen der Tür im unteren Bereich bis zu deren oberster Gesimskante, auf die sich die Tugenden stützen. Der Sockel im mittleren Bereich entspricht etwas mehr als der Hälfte dieser Höhe und sorgt für eine Verschleierung der angewandten Symmetrie zur Auflockerung der Gesamtkomposition. Mit zwei glücklicherweise erhaltenen Klappen (*Flaps*), die jeweils nur den unteren Teil des Monuments verändern, kann sein Bemühen um eine sinnvolle Linienführung nachvollzogen werden.¹¹⁷³ Die Voluten zeichnete er nach den Figuren noch ein. Er passte somit nicht nur die Skulptur an die Architektur, sondern auch die Architektur an die Skulptur an.

Im Jahre 1743 zeichnete Bracci schon einmal einen Entwurf für ein Papstgrabmal für Clemens XI. Albani (Kat. Nr. 35). Es sollte im Petersdom, an der Stelle gegenüber dem Monument für Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25/26, Abb. 40), an einer sehr langgestreckten, schmalen Wand aufgestellt werden.¹¹⁷⁴ Vermutlich war diese Aufgabe, eine dementsprechend schlecht proportionierte Wandfläche in ein ausgewogen komponiertes und ästhetisch ansprechendes Grabmonument für einen Papst zu verwandeln, ein Grund, die Papststatue stehend und nicht sitzend anzuordnen, um damit an Höhe zu gewinnen. Auch aus diesem Grund zog Bracci zwischen die Kapitelle der zwei rahmenden Säulen einen diese verbindenden Fries, der das Papstwappen aufnimmt, und so optisch zur architektonischen Rahmung gehört und die vom Monument einzunehmende Fläche in der Höhe verringert. Gesetzt dem Fall, diese Annahme ist richtig, kam Bracci anfangs über die Lösungsansätze, die für die Verbindung von Skulptur und Wandfläche bzw. Monument und determinierende Architekturelemente notwendig waren zu seiner größten ikonografischen Neuerung: dem stehenden Papst.

IV.5.3 SYMMETRIE UND ASYMMETRIE IN DER WAAGE

An den beiden von Bracci entworfenen Kardinalsgrabmälern (Kat. Nr. 5 und 37) ist die Komposition ausgeglichen.¹¹⁷⁵ Die Skulpturen stechen nicht zu sehr heraus und gehen auch nicht unter. Besonders das früher entstandene Paolucci-Grabmal (Kat. Nr. 5, Abb. 7) weist etliche parallel verlaufende Kompositionslinien auf, was der strukturellen Einbindung entgegenkommt: der nach oben abgespreizte Flügel steht parallel zum linken, hinteren Unterschenkel der *Fama* und dem Verlauf des in Falten gelegten Gewandes im Anschluss. In ähnlichem Winkel sind ihr rechter Oberarm, der Kragen des Kardinals und die Hauptfalte seiner *Mozzetta* im ovalen Porträt angeordnet. Dazu annähernd orthogonal verlaufen die Kompositionslinien durch den anderen, nach unten weisenden Flügel, durch ihren rechten Unterschenkel und die Linie der dazu parallel gebildeten Hauptachse durch den von rechts unten nach links oben aufwärtsstrebenden Körper, verlaufend durch den Rumpf bis zu ihrer rechten Schulter. Des Weiteren verlaufen die durch das über ihre Brust gespannte Band, die abfallende linke Schulter und die durch ihren rechten Oberschenkel entstehenden Linien parallel zueinander und beleben die Komposition durch ihren im spitzen Winkel zu den vorher besprochenen Linien stehenden Verlauf. Diese Strukturen wurden so konstruiert, um Figur und einrahmende Formen zu verbinden.

Das Medaillon mit dem Konterfei Kardinal Calcagninis (Kat. Nr. 37, Abb. 54) ist mittig angeordnet und dennoch nicht ohne Spannung, denn der Vogel, der es mit seinen Gliedmaßen hält, ist sehr dynamisch in die Spitze des pyramidalen Obeliskens eingefügt und vermittelt die Illusion, er würde sich mit dem Porträtahmen fortbewegen. Die sitzende Figur der *Storia*, der Personifikation der Geschichtsschreibung, wirkt auf den ersten Blick, als sprengte sie tatsächlich einmal den Rahmen der im

¹¹⁷³ KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 148-150.

¹¹⁷⁴ KIEVEN 2007, S. 367, Abb. 1, S. 368; MARTIN 2007, S. 271-280, Abb. 3.

¹¹⁷⁵ Kardinal Fabrizio Paolucci, S. Marcello al Corso, 1726 und Kardinal Carlo Leopoldo Calcagnini, S. Andrea delle Fratte, 1746-48.

Grabmal angelegten Architektur. Doch genauso schnell erkennt man, dass diese asymmetrische Figurenanordnung nicht ästhetisch störend ist und der Löwe mit der Kugel auf der linken Seite etwas dieser Pointierung wieder ausgleicht. Die wichtigsten Kompositionslinien innerhalb der *Fama* könnten klarer und einfacher kaum sein, doch gerade sie sind es, die diese scheinbar aus der Reihe tanzende Skulptur wieder in die Gesamtstruktur einbilden. Ihr rechtes Knie bezeichnet genau in der Mitte der Obeliskunterkante und bildet zusammen mit dem darüber drapierten Stoff, dem linken Rand der Flügel und dem Vogel über dem Medaillon eine sehr konkrete Mittelachse. Die beiden längsten Kompositionslinien verlaufen von ihrem rechten Knie zur rechten Schulter und von ihrem linken Knie zu ihrer linken Schulter und liegen parallel zur linken Pyramidenkante. Kürzer, allerdings zahlreicher sind die parallel zur gegenüberliegenden Kante verlaufenden Linien. Eine verbindet die Stirn und ihren linken Ellenbogen, eine ihr rechtes Knie und den rechten Fußballen. Aufgenommen werden diese im Flügel rechts hinter der Figur, in ihrem rechten Fuß und, um ein paar Grad versetzt, die Neigung des Oberkörpers beim Löwen. Im Sockel sind waagerechte Linien durchaus dominant, während sie im oberen, zum Himmel strebenden und weniger Erdverhafteten Partien eher durch leicht schräg nach oben verlaufende Strukturen gekennzeichnet ist. Alles ist um eine symmetrische Mittelachse aufgebaut. In den Akten der *Serie chronologica* im Archiv von S. Marcello al Corso aus dem Jahr 1720 ist über die Kapelle folgendes zu finden: „La Cappella del Beato Pellegrino (...) fu donata gratis al Cardinal Fabrizio Paolucci da Forlì, quale s'obbligò (...) di nobilitarla, et ornarla con marmi bellissimi, e pitture di singolare stima, come di presente si vede.“¹¹⁷⁶ Die Grundstruktur der Kapelle war demnach vorhanden und forderte von dem noch jungen Künstler eine strukturell gelungene Einpassung des Grabmals in den vorgegebenen Kontext. Das Grabmal des Neffen wurde später, 1774–76, von Thommaso Righi auf der gegenüber liegenden Seite über der Tür zur Sakristei angebracht (NEGRO 2002, Abb. 22).

Dass das nicht immer so selbstverständlich ist, kann man an den Grabmälern in der *Cappella di San Francesco* in SS. Apostoli sehen. Um die Jahrhundertmitte entstanden die beiden Grabmale in den Seitennischen, das Monument für Maria Lucrezia Rospigliosi Salviati von Ludovisi an der rechten Seitenwand (1749; MINERVINO 2003, Abb. 41) und gegenüber das Monument für Kardinal Carlo Colonna von Grossi (1753; MINERVINO 2003, Abb. 40). Bernardino Ludovisi und Giovanni Battista Grossi fanden zugegebenermaßen keine einfache Situation vor, als sie den Auftrag bekamen, die schmalen, nach unten noch weiter eingeeengten Nischen zu Seiten des Altars mit Grabmälern zu besetzen. Hinzu kam offensichtlich die Anforderung einer perspektivischen Anpassung an den von der Mitte der Kapellenschwelle aus schräg auf die Werke fallenden Blick. Bei Ludovisis Monument ist die Symmetrie so sehr gestört, dass man den Eindruck bekommt, die *Fama* schiebe den kleinen Sarkophag mit dem liturgischen Aufbau darauf nach rechts – weg von der dahinter liegenden Pyramide. Vom Eingang der Kapelle aus funktioniert es noch einigermaßen, weil der abgerückte Teil so visuell wieder etwas in die Mitte gerückt wird. Bei Grossi fällt die Lösung ganz ähnlich aus. Im Bereich des Sarkophags verschleierte er die Asymmetrie jedoch besser, indem er den unteren Teil partiell unter einem Stoffbehang verbarg und damit die Kanten des Sarkophags kaschierte. Doch das Kardinalswappen ist an der Pyramide so weit nach außen gesetzt, dass es schon an deren Kante stößt. Diese Disposition ist auch mit einer veränderten Sichtperspektive des Betrachters nicht mehr zu erklären. Bedauerlicher Weise fällt dieses Wappen durch sein glänzendes Gold vor dunkelgrauem Marmor optisch stark ins Gewicht und beeinträchtigt die Wahrnehmung der äußerst gelungenen *Fama*. An diesen Beispielen ist deutlich zu sehen, wie wichtig eine ausgewogene Komposition auch für die Wirkung der eingegliederten Skulpturen ist. Pietro Bracci hatte das erkannt und hatte z.B. sein Grabmal für Kardinal Fabrizio Paolucci (Kat. Nr. 5, Abb. 7), das auch zuerst von der Eingangsseite der Kapelle aus gesehen wurde, anders konstruiert. Der Blick fiel dann von schräg links auf das Monument. Bracci

¹¹⁷⁶ APSM, Series chronologica e Campione universale, alle varie date, 1720, Cappella del B. Pellegrino.

ordnete seine Figuren in den meisten Grabmalkontexten so an, dass sie dem Betrachter ihr Profil zudrehen. Dies ist bei den geflügelten Personifikationen am Caracciolo-Grabmal (Kat. Nr. 22, Abb. 38) und am Calcagnini-Monument (Kat. Nr. 37, Abb. 54), bei der *Caritas* der Imperiali-Grablege (Kat. Nr. 30, Abb. 48) und bei der *Sapientia sacra* am Grabmal für Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76, 76a) der Fall. Beim Paolucci-Monument fällt die Perspektivveränderung wegen der eingeplanten Asymmetrie, die von dem nicht mittig angebrachten Medaillon ausgelöst wird, aber von der gegenläufigen Anordnung der *Fama* wieder ausgeglichen wird, nicht negativ auf. Da das Porträt gar nicht wirklich in die Mitte gehört, gibt es auch bei einem Standpunktwechsel keine visuellen Irritationen – eine einfache aber wirkungsvolle Lösung.

IV.5.4 DIE LIEBLINGSSTRUKTUR DES '700 – PYRAMIDEN/OBELISKEN AN GRABMALEN

Das Einbeschreiben eigenständiger skulpturaler Elemente in eine obeliskenähnliche, pyramidale Form – als in die Höhe strebende und doch erdverhaftete Form – ist bei Bracci ein häufig wiederkehrendes Motiv. Im Laufe des 13. Jahrhunderts erlebte Italien seine erste kurze Ägypten-Renaissance und „for the first time, pyramids were incorporated in Christian tomb monuments.“¹¹⁷⁷ Ein Beispiel für diese frühen Pyramidengräbmäler ist das Monument für Ronaldino de Passeggeri in Bologna.¹¹⁷⁸ Im fünfzehnten Jahrhundert ist ein Wiedererwachen des Ägypteninteresses in der italienischen Gesellschaft und Kultur fassbar. Seit dem lässt sich besonders die Pyramide nicht mehr aus der formalen Struktur, besonders bei Grabmalen wegdenken.¹¹⁷⁹ In dieser Zeit begann auch die Verwendung der Pyramide für den sepulkralen Bereich in einer sehr „unägyptischen“ Art,¹¹⁸⁰ was in einer immer weiterführenden Assimilation im Laufe der Zeit bis zum 18. Jahrhundert zu einer völligen Loslösung der Symbole Pyramide und Obelisk im Rahmen der Grabmalkunst von der ägyptischen Kultur und Ideenwelt führt. Erinnern die von Raffael entworfenen und von Bernini fertiggestellten Pyramidengräbmäler der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo noch sehr an die wirkliche ägyptische Architektur der Lebenswelt, so war dies schon im Hochbarock eher eine Ausnahme. Wittkower schreibt dazu sehr treffend, was auch auf die Grabmalsentwürfe Braccis bezogen werden kann: „the pyramid here is a mere funerary emblem, a symbol of immortality, and no one would ever claim, that stylistically it gives the tomb an Egyptian character.“¹¹⁸¹ Obwohl sich Bracci intensiv mit dem Studium der Hieroglyphen auf den im stadtrömischen Raum aufgestellten Obelisken und damit auch ein Stück weit mit der ägyptischen Kultur auseinandersetzte,¹¹⁸² findet sich in seinen Grabmalen kein einziger Anhaltspunkt einer echten Ägyptenrezeption. Das Grundschema war so schon bei Camettis Barberini-Gräbmälern in S. Rosalia in Palestrina angelegt (SCHLEGEL 1963, Abb. 8). Ab dem beginnenden 18. Jahrhundert wurde die spitz zulaufende Pyramide das Grundelement für das am meisten verbreitete Schema bei kleinen bis mittelgroßen Grabmonumenten.

Johann Bernhard Fischer von Erlachs *Entwurf einer historischen Architektur*,¹¹⁸³ heute in Wien von 1721 wurde häufig rezipiert, vor allem auch von Piranesi,¹¹⁸⁴ und war somit vor allem in Rom bekannt.

¹¹⁷⁷ WITTKOWER 1975, S. 260.

¹¹⁷⁸ WITTKOWER 1975, Abb. 338.

¹¹⁷⁹ WITTKOWER 1975, S. 260.

¹¹⁸⁰ Z.B. Contarini-Gräbmals in Il Santo in Padua (1544-48): WITTKOWER 1975, S. 260.

¹¹⁸¹ WITTKOWER 1975, S. 260.

¹¹⁸² Siehe vor allem Braccis autographes Manuskript über dieses Thema, heute Archiv des Griffith Institute, Oxford. Mehr dazu siehe Kap. III.7.3.

¹¹⁸³ WITTKOWER 1975, S. 265/66, Abb. 346, S. 266.

¹¹⁸⁴ Skizzenblatt um 1743, heute in New York, Piemont Morgan Library mit verschiedenen Entwurfsansätzen nach Fischer von Erlach, WITTKOWER 1975, Abb. 347, S. 267.

Häufig tauchen hier Löwen und obeliskenförmige Pyramiden auf. Sowohl die Löwen als auch die Form des pyramidalen Obeliskens erinnern an die Grabmale Braccis. Sicher kannte er diese Schrift oder ähnliche Entwürfe und orientiert sich unter anderem auch an ihnen. In Piranesis Zeichnungen wird die pyramidale Form immer breitwinkliger, bekommt immer mehr die Form der klassisch ägyptischen Pyramide und entfernt sich von der Form der Obeliskens. Bracci hält stärker daran fest. Proportionen waren Bracci offensichtlich sehr wichtig – wichtiger, als vielen seiner Zeitgenossen. In seinem Traktat über Hieroglyphen an den Obeliskens in Rom findet sich eine Beschreibung der perfekten Proportionen eines ägyptischen Obeliskens: „Spiegazione della dicontra regola per dare la giusta proporzione ad un obelisco: stabilita tutta l'altezza da darsi ad un obelisco non compresa la sua cuspide, la dividevano in 10 parti. Davano una di queste dieci parti per larghezza della base, e pianta del medemo. Alla sommità della data altezza davano per larghezza del suo lato $\frac{2}{3}$ di una delle dette dieci parti divisa in tre, che veniva ad avere di sminuzione due terzi del lato della sudetta pianta. Per fare la cuspide sopra la sua sommità davano una delle dette dieci parti per altezza del triangolo che formava detta cuspide. Alli obeliski di piccola altezza per darli la sua giusta proporzione, dividevano la stabilita altezza in 8 parti, invece delle 10, costruendola come si e detto di sopra, cioe davano $\frac{1}{8}$ parte per larghezza della base; e $\frac{2}{3}$ di una di queste ottave parti per sminuzione alla sua sommità“.¹¹⁸⁵ Nach diesem Raster entsprechen Braccis Obeliskens-Pyramide mit einer Breite, die zwei Drittel der Höhe entspricht und einer Spitze, die ein Neuntel der Gesamthöhe dieser Form einnimmt, nicht den idealen ägyptischen Obeliskens. Diese Entscheidung war nicht nur eine rein formal-ästhetische, sondern auch eine inhaltlich aufwertende: die formale Abweichung der Grundform von den ägyptischen und damit heidnischen Obeliskens und Pyramiden hin zu einer neuen, die „richtige“ Religion verkörpernden Ornamentik. Dass sich Bracci nicht für eine dieser Zeit modischen Pyramide, sondern für die Grundform des Obeliskens mit abgesetzter Spitze entschied, mag auch inhaltlich-spirituelle Hintergründe haben: Die Pyramiden wurden aus vielen kleineren Steinen zusammengesetzt, die Obeliskens waren dagegen Monolithe und daher besser als Mittler zu Gott bzw. den Göttern geeignet. Vor allem bedurften sie aber größerer künstlerischer Präzision bei der Bearbeitung und feierten somit zugleich auch die Bildhauerei und den bildenden Künstler selbst.

IV.5.5 DER KÖRPER ALS ORNAMENT – POSIS ZEICHNUNG UND BRACCIS AUSFÜHRUNG

Interessant ist die Figurenauffassung Paolo Posis in einer Zeichnung nach dem Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali (Kat. Nr. 29–32.2).¹¹⁸⁶ Vergleicht man diese mit Braccis tatsächlich ausgeführten Statuen (Kat.Nr. 29–32), gibt sie Aufschluss über die jeweiligen Ziele in der Gestaltung, auch, wenn es sich dabei um eine Zeichnung nach dem ausgeführten Monument, vermutlich als Stichvorlage gedacht, handelt. Das Blatt MR 16634 ist ganz erhalten, gezeichnet mit schwarzer und bräunlich verfärbter Tinte und mit dunkelgrauer Aquarellfarbe koloriert. Der Strich der architektonischen Struktur wurde vor der Figur gezeichnet, was deutlich das Primat der Architektur veranschaulicht. Posi achtet auf einen sehr starken und durchaus dominanten Licht-Schatten-Kontrast. Die Figuren sind malerisch gezeichnet, wirken schwerer und plumper als Braccis Marmorskulpturen. Die Gesichter sind runder, die Brüste größer und kugelförmiger, ohne wirklich weiblich geformt zu sein. Schild und Helm der *Fortitudo* sind ohne Muster belassen, was im Kontrast zu den teilweise sehr präzise verzierten Architekturelementen der Zeichnung steht. Die *Fama* ist breiter und legt sich fast architektonisch rahmend um das Medaillon. Die Glieder der Körper sind breiter angelegt aber auch

¹¹⁸⁵ Ashmolean Museum, Oxford, MSS Bracci, f. 85v.

¹¹⁸⁶ Museo di Roma, Palazzo Braschi, Inv. Nr. MR 16634.

stärker gelängt, was sich besonders auffällig an den Proportionen des schlafenden Kindes zeigt. Die Hälse der beiden Tugenden an den Seiten sind zu stark überlängt und unnatürlich gebogen. In der Modellierung verschwinden die Körper unter den Gewandfalten. Bei der *Caritas* ist die Volute der Architektur, auf der sie sitzt, nicht zu sehen, während sie bei der *Fortitudo* nur leicht von deren Gewand umschmeichelt wird und der Stoff die Form der Volute aufnimmt. Posi hat in der Zeichnung Probleme mit der Form der Füße und der Gliedmaßen: Bei der *Fama* sind sie perspektivisch verdreht, der obere Fuß ist zu stark in eine Wellenform aufgelöst. Bei den anderen Figuren sind die Füße zu lang, das Bein der *Fortitudo* ist gummiartig verbogen. Hände und Finger sind im Großen und Ganzen realistischer und besser proportioniert als bei Braccis Skulpturen aber auch weniger elegant. Bracci scheint bei seinen Tugenden den Realismus zu Gunsten von Form und geschwungener Eleganz aufzugeben. Die *Fama* Posi schaut nachdenklich nach schräg rechts unten und ist hier ohne Haarband gezeichnet – auch sonst sind die Frisuren weniger aufwendig gestaltet. Diese Beobachtung zeigt, dass den Architekten die modedeterminierten Details, die Bracci gerne vereinzelt anbringt, nicht interessieren. Die Totenköpfe in der Zeichnung wirken freundlicher, was auch an den breiteren und weicheren Formen liegt. Zudem scheinen sie wegen den nach oben gezogenen Mundwinkeln zu lachen. Braccis Totenschädel sind drastischer dargestellt: Die scharf geschnittenen Ecken und Kanten in der Ausführung bedingen einen härteren Ausdruck. Das *Memento mori* ist ein zentraler Aspekt dieser Elemente und wird durch Braccis Interpretation nachvollziehbar: Was in der Zeichnung nur die Andeutung von Skulpturenschmuck ist, wird in der Ausführung zu real spürbarer Todesnähe. Auf dem Blatt im Museo di Roma schaut das stehende Kind hinter der *Caritas* zum Adler hin. Ihre Hände und die des schlafenden Kindes sind parallel geführt, die kleinen Finger außen sind im Bogen abgespreizt. Der Adler ist schräg nach rechts geneigt, weist aber mit dem Flügel und seinem Kopf nach links zum Grabmal Lorenzo Imperialis hin, was in der Zeichnung eher anklagend oder abweisend wirkt. Am Fuße der Pyramide sind Bücher und liturgisches Gerät aufgebaut. Der Kardinal im Medaillon wirkt eher Karikaturenhaft, spreizt den kleinen Finger ab und hält einen Brief. Im Gegensatz zum Antlitz des Geistlichen legt Posi größten Wert auf das Ornament des Rahmens und der Kapitelle oben. Wichtig sind Posi hauptsächlich die architektonische Rahmung, die Anpassung der Skulpturen an dieselbe und ein sehr starker Licht-Schatten-Kontrast für eine dreidimensionale Wirkung der Zeichnung. Die Grundformen sind immer symmetrisch, nur selten sind Asymmetrien aufgrund der thematischen Unterschiede sichtbar. In dieser Gegenüberstellung fällt wieder einmal auf, wie bravourös Bracci die Einpassung seiner Figuren in die vorgegebene Architektur meisterte, wobei er seinen Figuren dennoch die größtmögliche Autonomie verschaffen konnte. Obwohl Bracci seine Skulpturen den äußeren Gegebenheiten anpasst, behalten sie doch immer ihre körperliche Eigenständigkeit und werden nur teilweise, nie aber völlig zum Ornament.

IV.5.6 RAUMÜBERBRÜCKENDE SYMMETRIEN

Im Jahre 1674 wurde an der rechten Wand des linken Querarmes der Kirche S. Agostino ein imposantes Grabmal fertiggestellt und feierlich eingeweiht. Es ist das Grabmal für den apulischen Kardinal Lorenzo Imperiali (Abb. 51). Der Künstler, der es schuf, war kein geringerer als der in Carrara geborene Bildhauer Domenico Guidi (1625–1701).¹¹⁸⁷ Ein Monumentaufbau über einer Doppeltür, horizontal in drei Ebenen geteilt, von welchen die Basis mit der Inschrift die unterste, der Sarkophag mit den flankierenden Figuren von Tod und Zeit und dem daraus aufsteigenden Adler der Imperiali in der mittleren und dem kniend betenden Kardinal in der oberen Zone. Rechts kommt eine *Fama* angefliegen und vermittelt zwischen den beiden letztgenannten Ebenen – sie verkündet den Ruhm des

¹¹⁸⁷ RUGGERO 2004, besonders Kat. Nr. 24, S. 425–427.

Verstorbenen über das Leben hinaus. Die ganze Komposition ist wie ein zweidimensionales Bild angeordnet und kann von der Hauptansichtsseite, frontal gesehen, vollständig erfasst werden.

Etwa 65 Jahre später bekam der sieneseer Architekt und gute Freund Braccis Paolo Posi den Auftrag an der entsprechenden Stelle auf der gegenüberliegenden Seite der Kirche, also an der linken Wand des rechten Querarmes, ein Grabmal für einen weiteren Kardinal dieser Familie zu schaffen: für Lorenzos Neffen Giuseppe Renato Imperiali (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46). Cristina Ruggero findet in der Haltung des später entstandenen Adllers (Abb. 47) und der von ihm ausgehenden Blickachse eine ganz klare, motivische Verbindung beider Grabmonumente und formuliert dies äußerst passend: „Der am Grabmal Giuseppe Renatos als Wappentier der Familie angebrachte Adler wendet wie in einer plötzlichen Bewegung seinen Kopf nach links und unterstreicht mit seinem rechten Flügel die horizontale Ausrichtung wie eine Art Pfeil zum linken Querhausarm. Diese Bewegung lenkt den Blick des Betrachters zum Grabmal des Onkels Lorenzo und suggeriert so die Zusammengehörigkeit der zwei Monumente.“¹¹⁸⁸ Schon alleine die Gegenüberstellung dieser zwei Grabmonumente für Kardinäle derselben Familie an sich entsprechenden Stellen in der Kirche, je zu einer Seite der Hauptapsis, schafft eine enge Verbindung zwischen den Monumenten, die auf den ersten und auch auf den zweiten Blick völlig verschieden wirken. Bei einer näheren Betrachtung können jedoch Anknüpfungspunkte durch die gewählten Blickrichtungen, die Weiterführung von Kompositionslinien oder ikonografische Doppelungen gefunden werden. Doch auch in den Unterschieden liegt eine Verbindung in Form chronologischer und inhaltlicher Weiterentwicklung. Im Gegensatz zum Monument für seinen Onkel ist das Grabmal Giuseppe Renatos weniger reliefhaft aufgebaut, die fast malerische Narration wird nicht mehr aufgegriffen, wodurch die einzelnen Skulpturen monumentaler werden und ein Handlungszusammenhang vermieden wird. Die Figuren werden vereinzelt und innerlich von den übrigen abgetrennt. Obwohl die Nische genauso tief angelegt ist, handelt es sich bei Braccis Skulpturen nicht um Hochreliefs sondern um fast vollplastische Werke, die weiter in den Kirchenraum hinein greifen. Ein Kirchgänger, der sich direkt vor dem Altarraum befindet, kann deshalb das Monument Lorenzos nichts sehen, dasjenige Giuseppe Renatos dagegen schon. Vor allem der Adler, das Wappentier der Imperiali, schaut den Betrachter an dieser Stelle schon an, indem er sich nach vorne beugt und den Kopf Richtung Altar dreht. Durch diesen Kunstgriff wird der Kontakt mit dem dort befindlichen hergestellt und zum näheren Betrachten eingeladen. Der Hauptbetrachterstandpunkt befindet sich allerdings nicht dort, auch nicht direkt vor dem besagten Monument, sondern schräg seitlich davor. Am besten erfasst man das Monument von der Stelle aus, an der man vom Seitenschiff her kommend nach rechts in den Querarm einbiegt. Hier fällt der Blick genau orthogonal auf das Bildnis des Kardinals, welches die *Fama* genau zu diesem Zweck schräg von sich weghält. Doch auch von hier aus kann das Ensemble nicht komplett erfasst werden. Im Gegensatz zum Guidi-Grabmal, das man aus frontaler Aufsicht in seiner Gesamtheit erfassen kann, muss sich der Betrachter einmal ganz an dem Monument vorbei, bis zur Kapelle im Querhaus hin, bewegen, um alle seine Facetten aufnehmen zu können. Posis Imperiali-Monument kann in zwei horizontale Ebenen gegliedert werden, jedoch nicht so klar, wie dies bei Domenico Guidi noch der Fall war. Der untere Teil bei Posi endet an der oberen Sockelkante, auf welcher die Kardinals- und Familieninsignien arrangiert sind. Zieht man diese Linie bis zur anderen Seite der Kirche durch, so stößt man auf die Oberkante des geöffneten Sarkophags beim Grabmal für Lorenzo Imperiali. In der Konsequenz befinden sich die Adler auf derselben Höhe, beide zentriert, und bilden das Herz der Monumente und versinnbildlichen die Kontinuität der Familie.

Eine ähnliche raumübergreifende Parallelisierung versuchte Bracci in den als Pendant geplanten Grabmälern für Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25 und 26, Abb. 40) und dem danach entworfenen, von ihm nie zur Ausführung gebrachten Grabmonument für ihren Ehemann Jakob III.

¹¹⁸⁸ RUGGERO 2004, S. 247.

Stuart (Kat. Nr. 70). Die in allen vier Entwürfen (Kat. Nr. 70.I–70.4) annähernd gleichbleibende Ehrenstatue des Exilkönigs nimmt eine Position sehr weit oben in der Nische ein. Immer steht er auf mehreren Sockeln und Basen oder auch Sarkophagen. Legt man den Maßstab an die Zeichnung, so fällt auf, dass die Skulptur stets in einer Höhe von ca. 25 Palmi Romani beginnt, was zudem der Gesamtbreite der Wand von der Außenlinie einer Säule zur anderen entspricht. Dass Bracci die Statue exakt an dieser Stelle ansetzte, hatte neben ästhetischen Gesichtspunkten auch den Zweck der Parallelisierung: Die *Amor divino* auf dem Grabmal von Maria Clementina Sobieska gegenüber beginnt ebenfalls in dieser Höhe. Für die Gesamtwirkung dieser Durchgangsstelle im linken Nebenschiff fügt sich Bracci den architektonischen Vorgaben und Maßen des Barigioni-Monuments.

Über 20 Jahre zuvor saß Bracci schon einmal an Entwürfen für ein Grabmal, das eben jene, hochgestreckte Wandfläche schmücken sollte: Im Jahre 1743 entstand ein, in seiner Planung schon weit fortgeschrittener, Entwurf für ein Grabmal für Papst Clemens XI. Albani (Kat. Nr. 35).¹¹⁸⁹ Auch in dieser Planungsphase hatte er sich im strukturellen Aufbau am ihm gegenüber liegenden Monument orientiert und seine eigenen Entwürfe darauf abgestimmt: Die Oberkante des Sarkophags setzte er auf die Höhe der Oberkante der gegenüberliegenden Tür, die darüber angelegte Horizontale Teilung des Monuments auf die Höhe des über der Tür angebrachten Giebels mit den von ihm ausgeführten Putti. Darauf setzte er einen Statuensockel mit annähernd derselben Höhe wie die des Sarkophags am Sobieska-Monument, womit sich der stehend gezeichnete Papst und die gegenüberliegende *Amor divino* ebenfalls auf gleicher Höhe befunden hätten. Zudem strecken sie beide einen Arm schräg nach oben, der Papst seinen rechten, die Tugend ihren linken, aber beide in einem ähnlichen Winkel in die Richtung des Hauptaltars. Eine solche Parallelisierung hätte eine ikonografisch gelungene Lösung dargestellt. Damit wären dem Papst nicht nur die an seinem Grabmal selbst angebrachten Personifikationen *Fortitudo* und *Religio*, sondern auch die gegenüber liegende Tugend der brennenden Gottesliebe zugeordnet worden. Zweimal fand Bracci also eine passende architektonische Lösung für das Problem der langezogenen Wandfläche gegenüber dem von Barigioni geplanten Monument, beide wären ausgeführt ein Schmuck für den Petersdom und vor allem ein Triumph für Bracci gewesen – und beide Male wurden die Pläne aus bisher ungeklärten Gründen verworfen. Stattdessen befindet sich heute an dieser Stelle Canovas Grabmonument für Jakob III. Stuart und seine beiden Söhne (1817–19, Abb. 93), das zwar in sich stimmig komponiert wurde, aber die Aufstellungssituation völlig außer Acht lässt.

IV.7 TRADITION UND MODERNE

„Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben.“¹¹⁹⁰

Bracci lebte und arbeitete in einer künstlerischen bzw. kunsthistorisch konstruierten Übergangszeit zwischen zwei angesehenen Kunstepochen, zwischen Barock und Klassizismus – quasi zwischen Bernini und Canova. Während Bracci die Hauptformgebung dem Hochbarock, das heißt aus der künstlerischen Tradition entlehnte, verwendete er hin und wieder neue Lösungsansätze, die die folgende Formensprache erst möglich machten. Bracci selbst ist wohl eher als Wegbereiter, denn als großer Revolutionär zu sehen und doch haben wir ihm, besonders in ikonografischer Hinsicht, einige

¹¹⁸⁹ CHRISTIE'S 2003, Lot. 44, S. 58/59, Abb. S. 59; heute im Ashmolean Museum, Oxford.

¹¹⁹⁰ Zitat aus Theodor Fontanes *Der Stechlin*. Z.B. Ausgabe Berlin/Weimar 1984, S. 255.

Neuerungen zu verdanken, die aus seinem kreativen Umgang mit dem Altbekanntem resultierten – Neuerungen im Rahmen der Tradition.

IV.7.1 SPÄTBAROCK/ROKOKO/BAROCCHETTO/NEOKLASSIZISMUS? – DIE STILFRAGE

Jennifer Montagu nimmt das Problem der Epochenbezeichnung innerhalb der römischen Skulptur des 18. Jahrhunderts als titelgebende Fragestellung in ihrem Buch „The aesthetics of Roman eighteenth century sculpture – late baroque, barocchetto or „a discrete art historical period“?“¹¹⁹¹ Schwierig wird dies schon alleine, weil der Begriff Rokoko für die Beschreibung von Architektur sehr viel sinnvoller ist als für Skulpturen, was die Anwendung erschwert und Jennifer Montagu vermutlich auch veranlasste, gerade auf diesen Ausdruck in ihrer Aufzählung zu verzichten. Das Unterscheidungsmerkmal der stärkeren Asymmetrie der Ornamentik im Rokoko, im Gegensatz zum symmetrischen Dekor des Hochbarock, fällt in der Skulptur ganz heraus. Tatsächlich können höchstens die Skulpturen der Archaisk oder in der Kunst der Ägypter als symmetrisch bezeichnet werden.

Im deutschen Raum, besonders in Süddeutschland, ist der Begriff Rokoko auch für die Skulptur gängig und eher zutreffend: Man denke hierbei an die Figuren von Ignaz Günther oder an die Arbeiten der Asam Brüder. Diese Figuren sind sehr schlank, stark in sich gedreht und man versuchte die Schwere des Materials so weit als möglich aufzulösen. Im Vergleich zu derartigen Arbeiten wird schnell klar, dass Braccis schwere, ruhige und doch mit dynamischer Spannung gestalteten, monumental aufgefasste Figuren nicht in diese Kategorie passen können.¹¹⁹² Seine Statuen weisen schon die Würde und die innere und äußere ruhige Ordnung des Klassizismus auf, ohne gänzlich auf die Formensprache des Hochbarock zu verzichten. Braccis Stil als *Barocchetto* zu bezeichnen, ist für Braccis Werke unpassend, wenn nicht sogar falsch – selbst wenn sich hin und wieder Tendenzen der Detailverliebtheit einschleichen. Die Begriffe Spätbarock oder Frühklassizismus wären nicht falsch, sagen aber zu wenig aus und werden der Eigenständigkeit von Braccis durch nichts zu erschütternden, immer annähernd gleichbleibenden Personalstil nicht gerecht. Man kann seine Werke wohl am ehesten unter dem Begriff des „Sprituellen Monumentalismus“ fassen. Damit wären die wichtigsten Punkte: sein Hang zur Monumentalität, sei es in den Ausmaßen oder in der Figurengestaltung, und der ihnen dennoch immer inhärenten Transzendenz und Verklärung abgedeckt.

IV.7.2 BRACCIS STAND INNERHALB DER KÜNSTLERISCHEN TRADITION

Neun Zeichnungen Braccis im *Canadian Centre for Architecture* zeigen Kannen und Vasen, reichlich mit Ornamenten und figürlichen Szenen, sowohl reliefiert als auch plastisch ausgearbeitet (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 165–173). Elisabeth Kieven und John Pinto konnten diese als Kopien nach in zwei verschiedenen Bänden erschienenen Entwürfen von Jean Lepautre (1617/18–1682) identifizieren.¹¹⁹³ Bracci orientierte sich folglich nicht nur an seinen direkten Vorgängern in Rom, sondern auch an den Erzeugnissen unter Ludwig XIII. und Ludwig IV. in Frankreich. Die Anlehnung und Orientierung an solchen Stichwerken, besonders an die Lepautre, ist jedoch kein Alleinstellungsmerkmal – im Gegenteil. Es verankert Bracci fest im Ausbildungsverfahren und

¹¹⁹¹ MONTAGU 2001.

¹¹⁹² Auch Elisabeth Kieven und John Pinto haben sich schon gegen die Einordnung Braccis in den Begriff Rokoko ausgesprochen: KIEVEN/PINTO 2001, Textteil, S. 24.

¹¹⁹³ KIEVEN/PINTO 2000, Kat. Nr. 64–71, S. 78.

ästhetischen Wertesystem des barocken Rom. So orientierte sich auch Massimiliano Soldani Benzi in seinen Reliefs von ca. 1695–1700, die sich heute im *Victoria & Albert Museum* in London befinden, an Stichen Lepautres.¹¹⁹⁴ Ebenso können Einflüsse derselben unter anderem auf die Entwürfe des Wahrömers und Zeitgenossen Braccis Ennemond-Alexandre Petitot festgestellt werden.¹¹⁹⁵

Trotz dieser französischen Einflüsse, ist die direkte Linie zu Berninis Rom immer wieder spürbar. Aufschlussreich ist die Auswahl der zu Vorbildern gewählten Motive in Braccis Zeichnungen nach Papstgrabmälern in der Petersbasilika: Neben den beiden Bernini-Grabmälern für Alexander VII. (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 140) und Urban VIII. (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 143) zeichnete er Giacomo della Portas Grabmal für Paul III. (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 141) und das Monument für Leo XI. von Algardi (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 142).¹¹⁹⁶ Damit ist auch Braccis direkter Bezug auf die dieser Zeit kanonischen Vorbilder gesichert und konnte ihm als Grundlage späterer Entwurfsentscheidungen dienen. Ganz besonders evident ist diese Vergleichbarkeit in der Ausgestaltung der Hauptapsis der neapolitanischen Kathedrale mit der Kathedra Petri und des Baldachins in S. Maria Maggiore mit demjenigen Berninis.¹¹⁹⁷ Gerade diese waren damals wie heute wegen ihrer enormen Prominenz in den Köpfen der Menschen gespeichert. Ein Bezug ist somit nicht konstruiert, sondern schon damals intendiert. Und dennoch: Bracci kopiert in keinem Fall seine berühmten Vorgänger. Vergleicht man z.B. die eben genannten Zeichnungen nach della Porta, Bernini und Algardi mit den Vorzeichnungen zum Grabmal Benedikts XIV. und dem schließlich ausgeführten Monument in Sankt Peter (Kat. Nr. 67, Abb. 76), so realisiert man, dass Bracci zu Beginn noch einige Aspekte, die die Haltung des Papstes, die stehend flankierenden Tugenden und auch die Ikonografie ausprobiert, sich mit den Traditionen auseinandersetzt und am Ende doch einen anderen Weg geht. Ganz auffällige Zitate wie die von Engeln gerahmte Lichtgloriole der *Assunta* (Kat. Nr. 27, Abb. 43), mit der ähnlichen Verwendung des Lichtes als Effekträger und die Ähnlichkeiten am Baldachin von S. Maria Maggiore mit dem im Petersdom, die sich weniger auf die Skulpturen, als vielmehr auf die architektonische Lösung und die Ausmaße selbst beziehen, sind von den betreffenden Architekten – in diesen Fällen Paolo Posi und Ferdinando Fuga – vorgegeben.

Wie wenig Braccis Skulpturen aber tatsächlich als Rokoko bezeichnet werden können, zeigt sich am besten im Vergleich. In anderen Teilen Italiens ist die Skulptur vor allem des frühen Settecento stärker höfisch geprägt, in Sizilien z.B. durch die Anwesenheit eines Königs und den weniger prominenten Einfluss der Kurie, bzw. des Klerus überhaupt. Ein sehr anschauliches Beispiel für höfische Kunst – auch und vor allem innerhalb von Kirchen und Oratorien –, die tatsächlich unter dem Epochenbegriff Rokoko aufgeführt werden kann, sind die Skulpturen von Giacomo Serpotta und seinen Verwandten in Palermo.¹¹⁹⁸ Giacomo Serpottas Tugenden in S. Matteo¹¹⁹⁹ und in S. Francesco d'Assisi¹²⁰⁰ zeichnet eine manirierte Körpersilhouette aus. Die hauptsächlich von ihm ausgestatteten Oratorien S. Cita¹²⁰¹ und S. Lorenzo¹²⁰² stehen durch ihre kleinteilige, sehr ornamentreiche Gestaltung dem römischen Barock konträr entgegen. Bezüglich der Körperauffassung seiner Frauengestalten ist dies am stärksten – obwohl früher als Bracci in Rom – in den Stuckallegorien im *Oratorio del SS. Rosario* in der Kirche S.

¹¹⁹⁴ LANKHEIT 1962, S. 147/48; KIEVEN/PINTO 2000, S. 78. Mehr zu Soldani Benzi und seine kleinformatigen Bronzen siehe in Vorbereitung befindliche Dissertation von Carina Bauriegel, Universität Wien, betreut von Sebastian Schütze.

¹¹⁹⁵ Myers, Mary L.: *French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century*, Ausstellungskatalog, Metropolitan Museum, New York, 1991, Kat. Nr. 100, S. 162-164.

¹¹⁹⁶ Zeichnungen nach Grabmälern, CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:036- DR 1966:0001:039, in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 40-43, S. 63-65, Abb. S. 140-143.

¹¹⁹⁷ Zu Braccis Verhältnis zu Bernini siehe Kap. II.1.

¹¹⁹⁸ Weiterführend siehe GARSTANG 2006.

¹¹⁹⁹ *Iustitia und Fides an den Kuppelpfeilern an der Seite der Hauptapsis*, Stuck, 1729.

¹²⁰⁰ Insgesamt acht Tugenden, je zwei zu beiden Seiten der *Controfacciata* und vier an Pfeilern im Hauptschiff, alle Stuck, 1723.

¹²⁰¹ Ausgestattet 1687-1718.

¹²⁰² Ausgestattet 1699-1705.

Domenico, die in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden und jedenfalls um 1717 beendet wurden. Die dort installierten Tugenden sind zumeist in zeitgenössische, am Hofe übliche, weit ausfallende Kleider gehüllt. Eine Ausnahme bildet die *Charitas*, die aber ebenfalls sehr unnatürlich und kokett eine Stufe nach unten geht, ihr Körper in eine doppelte S-Form gebracht wird und an ihrem wie nass am Körper klebenden Gewand alle Faltenformen, von Röhren bis Kaskadenfalten gefunden werden können (GARSTANG 2006, Abb. 13, S. 123). Zudem besteht ihre Frisur aus vielen, kompliziert ineinander verschlungenen Flechtzöpfen. Elegant tänzelt da eine *Fortitudo* (GARSTANG 2006, Abb. 14, S. 124) mit spitzen Schühchen, einem stoff- und ornamentreichen Kleid, in eine Korsage geschnürt, um die damals typische Wespentaille zu erhalten und mit langen Federn auf dem Kopf in ihrer Muschelnische. Das Einzige, was sie als *Fortitudo* identifiziert, ist die Säule, auf die sie sich stützt und eine Inschrift auf dem Sockel – gerade die *Fortitudo*, eine Personifikation, die in Rom und Neapel sonst sehr wehrhaft dargestellt wurde und auch vom körperlichen Erscheinungsbild eher massig als zierlich auftrat. Vergleicht man z.B. diejenige von Pier-Etienne Monnot am Grabmal für Innozenz XI. (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 33), von Camillo Rusconi am Grabmal für Papst Gregor XIII. (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 13), beide im Petersdom, oder auch stehend, von Giuseppe Rusconi in der *Cappella Corsini* (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 844) im Lateran mit Serpottas Figur, so kommen sofort die massiven Unterschiede zum tragen. Am ehesten kommt dem noch die *Fortitudo* Camillo Rusconis in der *Cappella Ludovisi* in S. Ignazio nahe, die auch von relativ zierlicher Gestalt, jedoch weit weniger verspielt, kokett und maniert wirkt. Stellt man daneben nun die *Fortitudo* Braccis vom Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali in S. Agostino (Kat. Nr. 31, Abb. 49), oder – im Bezug auf das Standmotiv besser vergleichbar – seine *Religio* am Grabmal für den Orsini-Papst in S. Maria sopra Minerva (Kat. Nr. 18, Abb. 33), so scheint die Einordnung von Braccis sehr viel schwereren, ruhiger komponierten und in scharf geschnittenen, ruhig gelägten Faltenbahnen gehüllten Skulpturen in die Stilrichtung des Rokoko reichlich absurd.

Eine starke Veränderung von Braccis Frühwerk hin zu einem Spätstil, wie das häufig bei Künstlern mit einer langen Schaffensperiode üblich ist, fehlt in diesem Fall. Besonders auffällig ist, dass Bracci diese Tendenz noch in einer Zeit erfolgreich verfolgte, in welcher sich längst Johann Joachim Winckelmann in Rom aufhielt und seine Ideen verbreitete, die Braccis Schönheitsempfinden schon stark in Frage stellten und langsam aber sicher unmodern werden ließen. Auffälliger als bei allen anderen in Rom tätigen Bildhauern, sei es vorher, zeitgleich oder später, ist die Dominanz klerikaler Auftraggeber, bzw. besser der Werke in kirchlichem Kontext. Dass die Kirche in Rom, in Anwesenheit des Papstes und der Kurie, beziehungsweise der Abwesenheit einer säkularen, höfischen Tradition, der Hauptauftraggeber war, ist nicht verwunderlich. Panovsky behauptete, wohlklingend aber – vor allem für diese Stadt – irrtümlich, die Kunstgeschichte spiele sich nach dem Wirken Berninis außerhalb der Kirchen ab.¹²⁰³ Die Aufträge an Bracci kamen in der Hauptsache von der katholischen Kirche, die sich als Bewahrer von Sitte und Kultur, aber auch von Traditionen verstanden.¹²⁰⁴ In diesem Zusammenhang wird besser verständlich, warum sich Braccis Stil fast sein gesamtes Leben lang nicht stark veränderte, und auch nicht verändern musste.

Winckelmann schreibt über das Streben der antiken Bildhauer nach Perfektion: „Die Alten suchten ihre Werke vollkommen schön zu machen, deßwegen haben sie dieselben nicht sehr variieren können. Denn die Schönheit ist ein extremum und in den extremis ist keine varieté mehr.“¹²⁰⁵ Diese Sichtweise deckt sich noch mit dem Befund bei Bracci, denn auch er scheint einen Frauentypus, einmal gefunden und als ideal befunden, immer wieder mit leichten Veränderungen beizubehalten. Winckelmann schätzte nur

¹²⁰³ PANOFSKY 1964, S. 319.

¹²⁰⁴ Zu Bracci und seinen Förderern des Klerus und seinen von ihnen erteilten Aufträgen siehe besonders Kap. II.5.

¹²⁰⁵ REHM/WINCKELMANN 1952, S. 219, Nr. 140, April 1756, Brief an Oeser.

das antike Ideal – akzeptierte Neuschöpfungen und Erneuerungen im Rahmen von Restaurierungen nur, wenn sie die Antike nachahmten: „Winckelmann kritisiert Ergänzungen auf das Schärfste, wenn er (...) aus ihnen eine Stilstufe der Nachantiken Kunst glaubt erkennen zu können, die dem Stil des antiken Werkes nicht entspricht, und wenn diese Stilstufe, vor allem diejenige des Barock, diesem Antikenideal grundsätzlich zu widersprechen scheint.“¹²⁰⁶ Dennoch hielt er die Ergänzungen generell für gut und auch für notwendig, weil diese Praxis schon bei den Römern verbreitet war¹²⁰⁷ – vor allem aber, um deren ursprünglichen Geist wieder herauf zu beschwören und dem Betrachter das Gefühl zu vermitteln, welches dem antiken Bildhauer am Herzen lag. In den Personen Bracci und Winckelmann trafen zwei diametral entgegengesetzt denkende Charaktere dieser Zeit aufeinander.¹²⁰⁸ Vertreter zweier Epochen, könnte man fast sagen. Während Pietro Bracci zumindest noch im Großen und Ganzen dem Barock, wenn auch dem klassischer geprägten Spätbarock, verpflichtet war, so gehörte Winckelmann schon gänzlich dem Klassizismus an, ja war sogar geistiger Mitbegründer desselben. Dass sie sich in Stilfragen annähern, aber nie gänzlich zu einer einmütigen Übereinkunft kommen konnten, ist nicht weiter verwunderlich.

IV.7.3 NEUERUNGEN IM RAHMEN DER TRADITION

Im Vergleich zu Künstlern wie etwa Bernini und eventuell später Canova, war Pietro Bracci sicher kein großer Revolutionär, der radikal und provozierend neue, nie dagewesene Wege ging. Dies gilt prinzipiell für alle Bereiche seiner Produktion, sei es Stil, Form oder Ikonografie. Dennoch gibt es in seinem Schaffen Aspekte, die, wenn auch aus traditionellen Kontexten heraus erschaffen, Neuerungen darstellten – die wichtig waren für den weiteren Verlauf der Kunst, bzw. für den Übergang vom Barock zum Klassizismus. Besonders in den letzten Jahrzehnten wurde Bracci, was seinen Wert als Inventor angeht, häufig unterschätzt. Dies führte z.B. im Kontext des Grabmals für Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) auch zu Äußerungen, wie: „The new attitude of the pope and the choice of the allegories cannot be entirely Bracci’s own invention, and must have a background that is lost to us (...)“¹²⁰⁹ Tatsächlich mussten gerade repräsentative Statuen, wie diese Grabmalsfigur des Papstes und die dort angebrachten Tugenden immer auch mit Auftrags- und Geldgebern abgesprochen und vom amtierenden Papst, bzw. dessen Stellvertretern abgesegnet werden. Dies ist auch bei allen anderen Grabmälern dieser Zeit und zuvor, besonders im Rahmen des Petersdoms, der Fall. Auch Künstler wie Bernini waren vom Geschmack und dem Willen der Auftraggeber determiniert und mussten sich dem bis zu einem gewissen Grad unterordnen. Es ist wohl auf eine gewisse Voreingenommenheit gegenüber Bracci, und der gesamten plastischen Produktion der Mitte des Settecento, zurückzuführen, dass die zu dieser Zeit tätigen Bildhauer fast ausschließlich als ausführende Handwerker und weniger als eigenständig entwerfende Künstler gesehen werden.

IV.7.3.1 *Maria Assunta* – Haltungs- und Ikonografiefragen

Die Bezugnahme auf Bernini, auf den ersten Blick ersichtlich, ist jedoch nur auf das Ensemble, die Lichtregie und auf die atmosphärische Gesamtwirkung bezogen, weniger auf das Bildmotiv und die

¹²⁰⁶ GESCHKE 1981, S. 337

¹²⁰⁷ Johann Joachim Winckelmann – Schriften und Nachlaß, Bd. I, „Von der Restauration der Antiquen“, Eine unvollendete Schrift Winckelmans, bearbeitet von Max Kunze, Hg. Von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz a. Rhein, 1996, S. 23.

¹²⁰⁸ Siehe auch ihre Auseinandersetzung im Brief Winckelmans: REHM/WINCKELMANN 1952, Bd. I, S. 390-42.

¹²⁰⁹ KIEVEN/PINTO 2001, S. 67.

bildhauerische Umsetzung (Kat. Nr. 27, Abb. 43). Das Motiv der gerade auf die Knie gesunkenen, von Wolken aufgefangenen Marienfigur erinnert dagegen an die Darstellung weiblicher Heiliger im römischen Seicento, wie z.B. Cafàs *Hl. Katherina* in der Kirche S. Caterina da Siena a Magnanapoli (Abb. 68).¹²¹⁰ Auch sie ist halb auf die Knie gesunken, hält ihren Oberkörper dennoch aufrecht und den Blick gen Himmel gerichtet. Unterschiede wie das kleinteiligere, nervöser bewegte Gewand der *Hl. Katherina*, die stärker erfahrbare Aufwärtsbewegung der Komposition und die größere Leichtigkeit der Figuren und der Wolken sind unter anderem der verschiedenen Größenverhältnisse und der Epochenunterschiede geschuldet. Trotz der vielen Unterschiede in Stil und Dimension, so sind doch große Ähnlichkeiten zu sehen. Dass Bracci Cafàs römische Arbeit kannte steht außer Frage, da gerade dieses Relief in der Druckgrafik des frühen 18. Jahrhunderts rezipiert, und unter anderem von Bouchardon gezeichnet wurde.¹²¹¹ 1755, ca. zehn Jahre nach der Installation der *Assunta* in Neapel, würde Bracci zudem für dieses Altarbild die beiden mit ihm in Zusammenhang stehenden Seitenreliefs mit der Darstellung der *Hl. Agnes von Montepulciano* (Kat. Nr. 54, Abb. 69b) und der *Hl. Rosa von Lima* (Kat. Nr. 53, Abb. 69a) anfertigen, welche das Motiv jedoch nicht mehr in dieser Weise aufgreifen. Die Öffnung der Arme gen Himmel, wie sie Bracci seiner neapolitanischen Madonna gab, ist wiederum nicht bei Cafà, jedoch z.B. bei Ercole Ferratas *Hl. Agnes* in S. Agnese in Agone an der Piazza Navona (WITTKOWER 1999, Bd. 2, Abb. 152) zu finden. Bracci nahm sich folglich Ideen, Motive und Kompositions- bzw. Regieideen aus der römischen Seicentokunst, mischte und veränderte sie und schuf daraus ein neues Meisterwerk mit einer ganz eigenen und neuartigen Wirkung, unterstreicht damit aber noch stärker seine Zugehörigkeit zum römischen Barock.

Noch ähnlicher und als eines der direkten Vorbilder in Frage kommend, ist die Figur des *Hl. Franz von Assisi* an der Fassade von SS. Stimmate di S. Francesco (Abb. 96), die, wenn auch spiegelbildlich angeordnet, zudem auch ein Fenster hinterfängt – die Haltung, zwischen Knien und Stehen, das vordere Bein angewinkelt präsentiert, während sich das jeweils hintere in den Wolken verliert. Nur der ausladende Pathos der Armhaltung und des Gesichts mit geöffneten Lippen weicht einer stillen Andacht. Nach Berichten verschiedener, aber aufeinander bezogener Romguiden, sollte Bracci schon selbst in dieser Kirche gearbeitet haben.¹²¹² Zumindest befindet sich besagte Kirche aber an so prominenter Stelle in Rom, dass Bracci diese Fassade kennen musste.

Die der Ausführung vorangegangenen Zeichnungen zeigen ein ganz anderes Haltungsmotiv, das sich eher an die klassische Marienstatue anlehnt und an Vorbilder wie die *Madonna der Apokalypse* bzw. die *Mondsichelmadonna* (Kat. Nr. 27.3) erinnert.¹²¹³ Ein Beispiel dafür wäre die annähernd lebensgroße Marienstatue die Vanvitelli entworfen und für die Aufstellung in der linken Hälfte der *Cappella San Gennaro* in Neapel aus Silber hatte fertigen lassen (Abb. 97). Eine weitere, ganz ähnliche *Mondsichelmadonna* steht heute in der Kirche S. Restituta (DOVERE 2010, Abb. 15). Sie wurde allerdings erst 1793, vermutlich von Nicola Treglia, ausgeführt und konnte so nicht als Vorbild für besagte Zeichnung gedient haben.¹²¹⁴ Zudem hat sie ihre Arme eng an den Körper gedrückt und auf der Brust gefaltet. Dies ist eher die Darstellung einer *Immacolata Concezione*, die sich von der *Assunta* vor allem im Bereich der bei letzterer nach oben geöffneten Arme unterscheidet. Braccis Zeichnung vereint

¹²¹⁰ Für weitere Informationen zu Melchiorre Cafà und speziell zu seinem Relief in S. Caterina da Siena in Piazza Magnanapoli siehe: Dissertation von Shawon Kinew: *The Vision in Stone: Melchiorre Cafà in the World*, Harvard University/Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, betreut von Prof. Frank Fehrenbach (in Arbeit). Ihr möchte ich an dieser Stelle auch für ihre Hinweise zu Cafà danken.

¹²¹¹ Auch dazu: Dissertation von Shawon Kinew: *The Vision in Stone: Melchiorre Cafà in the World*, Harvard University/Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, betreut von Prof. Frank Fehrenbach (in Arbeit). Von ihr stammen die Hinweise zur Rezeption Caffàs in der Grafik.

¹²¹² Hier wurden ihm die Stuckengel am Giebel über der Hauptapsis zugeordnet. Diese werden ihm in der vorliegenden Arbeit aus stilistischen und formalen Gründen zugeschrieben, siehe Kap. III.3.2.

¹²¹³ MMBA, Inv. Nr. DR 1985.106, KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 116, S. 217/218, Abb. S. 234.

¹²¹⁴ DOVERE 2010, S. 34, Abb. 15.

Elemente beider Bildthemen, die durch die knienden Engel zu beiden Seiten der Madonna zusätzlich in den Verdacht einer *Anbetung Mariens* kommt. Wie es bei Bracci üblich war, handelt es sich bei dieser Zeichnung auch nicht um einen konkreten Entwurf, sondern um eine Studie eines ähnlich gefassten Bildthemas. Zwei weitere Zeichnungen, die beide einen Marienkopf mit gesenktem Blick – eine davon zudem Füße in offenen Sandalen, die auf einen planen Boden aufgestellt sind (Kat. Nr. 55.2),¹²¹⁵ die andere eine Hand mit leicht ausgestrecktem Zeigefinger und geflügelten Engelsköpfchen zeigen (Kat. Nr. 55.1) – waren offensichtlich nicht im Hinblick auf die *Maria Assunta* in Neapel, sondern als Studie für ein Verkündigungsrelief im Auftrag Giuseppe Rondaninis (Kat. Nr. 55) entstanden.

Bracci entschied sich nach Prüfung der bisher in der Bildhauerei gängigen Darstellung der himmelfahrenden Maria für eine andere, in diesem Medium eigentlich anderen Heiligen vorbehaltene Haltung, die unterwürfiger war, als das stolze Stehen auf der Mondsichel. Die *Maria Assunta* oder auch die in den Himmel getragene *Immacolata Concezione* in dieser Haltung darzustellen, war jedoch keine Neuerfindung Braccis, sondern lediglich eine Transferleistung – ein ikonografischer Transfer innerhalb der Plastik und ein formaler Transfer innerhalb der Bildgattungen. Denn im Medium der Malerei, u.a. aber auch im Relief,¹²¹⁶ war dieses Motiv schon in ganz ähnlicher Weise verwendet worden. Sehr ähnlich ist z.B. die *Immacolata Concezione* im Kuppelgewölbe von Giuseppe und Andrea Orazi in der Klosterkirche S. Maria dell'Orto in Rom (1703; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 293). Neben der ähnlichen Haltung finden sich zudem Parallelen in der sich hinter ihr öffnenden Engelsgloriole und der darin erscheinenden, den Hl. Geist symbolisierenden Taube. Das Motiv entstand dementsprechend aus Braccis Eindrücken, die er beim Betrachten von Heiligenapotheosen in Stein und gemalten bzw. gezeichneten Mariendarstellungen in römischen Kirchen gesammelt und kombiniert hatte. Die Ausführung einer Marienstatue mit dieser Haltung in solch monumentalen Ausmaßen war jedoch vollkommen neu.

IV.7.3.2 Virtus ex negativum

Unterhalb der Ehrenstatue für Papst Benedikt XIV. im Petersdom (Kat. Nr. 67, Abb. 76) sind zwei weibliche Tugenden leicht schräg zum Sarkophag auf Voluten sitzend angebracht. Aus dieser Anordnung entstand eine traditionell, besonders in Rom für Papstgrabmonumente oder große Kardinalsgrabmäler eingesetzte Dreieckskomposition¹²¹⁷ – oben der memorierte Papst, darunter die ihn auszeichnenden Tugenden, die das Fundament seiner Verehrung und Wertschätzung bilden. Ein Konzept, wie es immer wieder auftaucht und nicht traditioneller – und kaum ideenloser – sein könnte. Auf den zweiten Blick irritiert jedoch, zu Recht, die rechte dieser beiden Figuren, die letztlich von Gaspare Sibilla ausgeführt, doch eine Erfindung Braccis ist. Die üppige, in viel Stoff gehüllte weibliche Figur dreht sich bis zur Profilansicht nach rechts um ihre eigene Achse – ihren rechten Arm auf den Türrahmen gestützt, die linke in Richtung des außen zu ihrer Seite ankommenden geflügelten Putti, der mit seinem Füllhorn voller Reichtum, die Preziosen der profanen Welt anbietet und die Tugendhafte verführen möchte. Diese Tugend ist schon in den zuletzt angefertigten Entwurfszeichnungen,¹²¹⁸ in welchen der Putto teilweise schon geflügelt, immer aber mit Füllhorn, jedoch nicht so sehr neben,

¹²¹⁵ MMBA, Inv. Nr. DR 1985.105; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 118v, S. 218, Abb. S. 238.

¹²¹⁶ Siehe z.B. das Relief der Himmelfahrt Mariens von Vincenzo Felici an der Fassade von S. Maria dell'Umiltà.

¹²¹⁷ Zum Vergleich der Papstgrabmäler in Sankt Peter neben den üblichen Standartwerken v.a.: BREDECAMP 2001; Karsten, Arne und Philipp Zitzlsperger (Hg): Tod und Verklärung, Grabmalskulptur in der Frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien, 2004, S. 49-67; KIEVEN PAPSTGRABMÄLER 2006; KIEVEN 2007 und ZANELLA 2000. Zum Vergleich der Kardinalsgrabmäler in Rom besonders: RUGGERO 2004 und RUGGERO 2006.

¹²¹⁸ CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:024-26; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 48-50, S. 67-69, Abb. S. 148-150.

sondern eher schräg hinter der weiblichen Figur angeordnet ist und im Modell in der Akademie in Bologna (Kat. Nr. 67.I), wo der Putto leider fehlt, jedoch weiter nach außen gerückt und offensichtlich nicht mit ihr selbst verbunden war, sehr klar angelegt und schließt eine größere innovative Leistung, diese Figur betreffend, von Seiten Sibillas aus. Der Verdienst Braccis, diese ungewöhnliche und im Vergleich zur Ehrenstatue des Papstes auf demselben Monument häufiger gelobte Tugenddarstellung das erste Mal auf diese Weise zu gestalten, wird ihm leider oft wegen der letztlichen Ausführung durch Sibilla nicht hoch genug angerechnet.¹²¹⁹ Dass eine Tugend aus einer Interaktion zweier Akteure statt nur aus einer weiblichen, mit Attributen kenntlich gemachten Figur besteht, ist, wenn auch weniger üblich, so doch nicht völlig neu.¹²²⁰ Auch was das betrifft bleibt Bracci im Fahrwasser der traditionellen bzw. schon erprobten Darstellungen – um doch etwas Neues zu erschaffen. Zudem ist die Invention einer solchen Figur unter anderem eine bewusste Entscheidung Braccis gegen die ihm *in generale* attestierten und tatsächlich häufig angewandten „Versatzteil-Technik“ oder seriellen Verwendung seiner Figuren v.a. in den zeichnerischen Entwürfen¹²²¹ – dies jedoch in einer Form, die dem Betrachter erst bei weiterer Betrachtung und Reflexion der transportierten Inhalte auffällt.

Bracci benennt diese, nicht nur im Grabmalkontext ungewöhnliche Tugend mit „Disinteresse“,¹²²² was vermutlich die allem Weltlichen abgewandte Haltung meint. Brinckmann wird sie deshalb direkt „il disprezzo dell’interesse“¹²²³ nennen, was nicht ganz dasselbe ist, während das *Diario ordinario di Chracas* den Begriff „l’avversione della ricchezza“¹²²⁴ verwendet. Eine Tugend also, die, nicht wie in den meisten Fällen positiv belegt, sondern durch eine Negation positiver Eigenschaften definiert wird.¹²²⁵ Bei Cesare Ripa ist eine entsprechende Tugend nicht zu finden. In der Tat wählte Bracci in seiner Zeichnung für das sehr ähnliche, aber nie ausgeführte Grabmal Clemens XI. die Tugenden *Fortitudo*¹²²⁶ und *Religio*,¹²²⁷ in seinen vorhergehenden Entwurfszeichnungen für das Grabmonument Benedikts XIV. erst einmal die gängigen Personifikationen, wie *Religio*¹²²⁸, *Fides*¹²²⁹ und *Fama*¹²³⁰ und greift erst ab einem späteren Zeitpunkt auf die etwas ausgefalleneren Darstellungen zurück. Schon Elisabeth Kieven und John Pinto sehen in dieser Tugend, auch im Gegensatz zur Figur der *Sapientia sacra*, einen Traditionsbruch und eine Verschiebung des ikonografischen Programms – weg von der offiziellen

¹²¹⁹ Z.B. KIEVEN 2007, S. 372; hier wird die Figur nur in einem Teilsatz als von Sibilla ausgeführt aufgezählt.

¹²²⁰ Z.B. der Almosen an eine Frau verteilende Hl. Thomas von Villanova von Melchiorre Cafà in S. Agostino in Rom als Sinnbild der Caritas.

¹²²¹ KIEVEN 2007.

¹²²² Auch Fantoni verwendet diesen Begriff, den er offensichtlich in der Werkstatt gehört hatte: PEDROCCHI/FANTONI 1977, *Giornale*, Rom, S. 26.

¹²²³ BRINCKMANN 1919, Bd. 2, S. 379.

¹²²⁴ *Diario ordinario di Chracas*, 10 Juni 1769, Nr. 8065, S. 8.

¹²²⁵ Weiterführend und tiefergehend zum Thema Tugendenallegorien im Barock und Spätbarock, speziell u.a. auch auf das Grabmal Benedikts XIV. bezogen, siehe Dissertation von Alexandra Ida Maria Mütel: *Skulpturale Allegorie des Barock: Rhetorische Funktionalisierung und ästhetischer Eigenwert - Rom und Neapel*, Uni Bonn/Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, betreut von Prof. Roland Kanz (in Arbeit).

¹²²⁶ Die *Fortitudo* sitzt auf der linken Seite des Monuments. Als Attribut hält sie ein Schild, auf dem Kopf trägt sie einen der Kopfform gut angepassten Helm. Über ihrer Schulter ist bei genauerer Betrachtung noch ein fast vertikaler Graphitstrich zu sehen, der eventuell einmal als Ausrichtung für einen geplanten aber nie ausgeführten Speer oder ein entsprechendes Schwert gedient haben könnte.

¹²²⁷ Die *Religio* sitzt auf der linken Seite des Monuments. Als Attribut hält sie die Gesetzestafeln, auf dem Haupt trägt sie einen Schleier.

¹²²⁸ Linke Tugend mit Kelch und Hostie: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:017, publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 46, Abb. S. 146; rechte Tugend mit Kelch, Hostie und Schleier: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:027, publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 47, Abb. S. 147. Auch in einer Zeichnung, die für ein Papstgrabmal gedacht, allerdings nicht sicher dem Projekt Benedikt XIV. zugeordnet werden kann, linke Tugend mit Kelch, Hostie und Kreuz: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:042, publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 45, Abb. S. 145.

¹²²⁹ Rechte Tugend mit Schlüssel, Harfe und Schleier: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:017, publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 46. Auch in einer Zeichnung, die für ein Papstgrabmal gedacht, allerdings nicht sicher dem Projekt Benedikt XIV. zugeordnet werden kann, rechte Tugend mit Harfe und Tabernakelschrein: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:042, publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 45, Abb. S. 145.

¹²³⁰ Tugend mittig mit Posaune haltendem Putto und Pergamentrolle über der Tür: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:027, publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 47, Abb. S. 147. Auch als einzige Skulptur in einer Zeichnung die für ein Papstgrabmal gedacht, allerdings nicht sicher dem Projekt Benedikt XIV. zugeordnet werden kann: CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:065, publiziert in: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 44, Abb. S. 144.

Funktion des Papstes, hin zu einer Darstellung durchaus individueller Charakterzüge, die sich jedoch auf die Entscheidungen im Rahmen des Pontifikats ausgewirkt haben.¹²³¹ Auf die obligatorischen Kardinalstugenden verzichtete er dennoch nicht gänzlich, symbolisieren die an den Nischenwänden angebrachten Stuckreliefs mit der Darstellung von Spiegel mit Fasziensymbol und Helm mit Schild doch die Tugenden *Iustitia*, *Sapientia*, *Temperantia* und *Fortitudo*.¹²³²

Die Idee, eine negativ ausgedrückte Tugend für das Grabmal Benedikts XIV. zu konzipieren war allerdings nicht aus dem Nichts gekommen. Im frühesten uns erhaltenen Entwurf, damals noch von Paolo Posi, befindet sich das Grabmal noch in Santa Maria Maggiore an der Innenfassade (Kat. Nr. 67.2). Dem thronenden Papst zu Füßen stehen zwei Tugendpersonifikationen: zur rechten eine Frau mit verschleiertem Haupt, Kreuz und Gesetzestafeln, unschwer als *Religio* zu erkennen und auf der linken Seite ein junger Mann in Feldherrenkleidung und Fuß auf einer Weltkugel. Diese zweite Personifikation ist schwerer zu deuten, weil sie nicht den üblichen, für klerikale Grabmäler verwendeten Figuren entspricht. Generell sind an Grabmalen angebrachte Tugenden zumeist weiblich, schon alleine diese Tatsache ist ungewöhnlich. Schlägt man bei Ripa nach, so wird als Deutung für einen Mann in Rüstung mit dem Fuß auf einer Weltkugel die *Disprezio del mondo*, die Verachtung alles Weltlichen vorgeschlagen.¹²³³ Seltsam für einen Papst, der unter anderem regen Briefverkehr mit Voltaire geführt hatte, aber passend für einen Mann, der den Nepotismus während seines Pontifikats fast gänzlich zum Erliegen brachte und auch bei seiner eigenen Hofhaltung starke Einschränkungen und Kürzungen in Kauf nahm, um den päpstlichen Haushalt zu sanieren. Vermutlich war jedoch die diesem Vorschlag eigene Extremität durch die Verwendung einer Tugendpersonifikation, die, wenn auch durch Ripa kanonisiert, doch nie in Stein in einem Grabmal des höheren Klerus ausgeführt wurde, zu gravierend und provokativ. Bracci nahm später in seinem Entwurf quasi dieselbe Bedeutung, verpackte sie jedoch in eine zumindest formal traditionellere Hülle, indem er eine weibliche Figur bevorzugte. Dass sie, wie auch die von Bracci ausgeführte *Sapientia sacra* auf der anderen Seite, vollständig Braccis Invention entsprang,¹²³⁴ muss aufgrund seines offensichtlichen Ringens um die Form und die Gestaltung dieser Figuren als gesichert gelten. Die untere Partie mit den beiden weiblichen Tugendallegorien wurde von Bracci immer wieder verändert und übermalt, als er mit dem Übrigen schon zufrieden war (Kat. Nr. 67.10), bis er endlich die umgesetzte Form gefunden hatte.

IV.7.3.3 Braccis erhobene Papststatuen

In einem leichten, auch unter dem Gewand gut sichtbaren Kontrapost, das rechte Spielbein leicht angewinkelt, steht Benedikt XIV. – ein ebenso gebildeter wie beliebter Papst – in Marmor gemeißelt auf einem halbrunden Sockel über der Tür, die unter anderem zum Museo della Fabbrica di San Pietro führt (Kat. Nr. 67, Abb. 76). Seine rechte Hand ist zum Segen, oder eher zum Gruß, erhoben, während er mit der Linken Halt an der in einem Puttenkopf endenden Armlehne der hinter ihm stehenden Kathedra sucht. Sein Kopf ist nach rechts in Richtung des Hauptaltars gewendet, worauf auch sein Blick geheftet ist. Eine ewige Anbetung stehender Weise. Die Papststatue, die Bracci für das Grabmal Benedikts XIV., einer seiner letzten aber auch wichtigsten Aufträge seiner Karriere, wurde ab dem 19. und vor allem im beginnenden 20. Jahrhundert, häufig heftig kritisiert. Die Gründe waren ästhetischer Natur, denn Braccis Benedikt XIV. war einigen noch zu sehr in den Grundzügen des Barock verhaftet –

¹²³¹ KIEVEN/PINTO 2001, S. 67.

¹²³² Zuerst KIEVEN/PINTO 2001, S. 67; etwas ausführlicher dazu: GOLDHAHN 2004.

¹²³³ RIPA 1603, S. 159. Herzlichen Dank an Alexandra Ida Maria Mütel für ihre Hilfe bei der Deutung der Tugenden; etwaige Fehler sind jedoch alleine auf die Autorin zurückzuführen.

¹²³⁴ KIEVEN/PINTO 2001, S. 67.

oder eben nicht mehr barock genug. Tatsächlich beziehen sich die negativsten Äußerungen nie auf das Gesamtwerk, sondern im Wesentlichen auf die Figur des Pontifex. Durch die Ausblendung objektiver Kriterien und der daraus resultierenden, sehr subjektiven und oft pathetisch übersteigerten Meinungsäußerung kamen Schmähungen zustande, wie etwa bei Gregorovius: „Er streckt die rechte Hand mit so affektierter Bewegung der ganzen Gestalt aus, daß man in ihn nicht einen segnenden Papst, sondern einen selbstgefälligen Schauspieler zu sehen glaubt, der eine Glanzpartie deklamiert.“¹²³⁵ Etwas näher an einer kunstwissenschaftlichen Äußerung schreibt Brinckmann über zehn Jahre darauf: „der Papst segnend vom Thron aufgestanden, die Gewandmassen wehen, aber der Figur fehlt die plastisch bauende Wucht. (...) Bei Porträts achtet diese Kunst genauestens auf physiognomische Details, doch fehlt ihr gerade darum das, was Bernini verlangte: Größe und Bedeutung.“¹²³⁶ Auch, wenn Braccis Statue Benedikts XIV. qualitativ nicht an Berninis Papststatuen der Monumente für Alexander VII. und Urban VIII. herankommt, ist die Beobachtung der detailgetreuen physiognomischen Abbildung in dieser Zeit generell schwer zu halten. Zudem ist im Vergleich dieser Statue mit anderen Porträts Braccis, besonders aber mit der vergleichbaren Statue für Benedikt XIII. in Santa Maria sopra Minerva (Kat. Nr. 17, Abb. 31) zu sehen, dass er sehr wohl in der Lage war, veristischere Gesichter zu bilden. Roger Thynne und Werner Hager finden noch deutlichere und noch negativere Worte zu dieser Skulptur: „The Pope stands upright, a theatrical figure, with hand outstretched in what wax may be meant to represent benediction, but which is more reminiscent of bad acting“¹²³⁷ und Letzterer schreibt: „Eine völlig entgleiste Vereinigung des Negativen (...) stellt Braccis zu allen Zeiten getadelte Grabfigur des letzten Papstes dar.“¹²³⁸ Tatsächlich verstummen kritische Stimmen bis heute nicht, sie werden aber immerhin wissenschaftlicher. So findet sich auch bei Elisabeth Kieven die relativ harte aber nachvollziehbare Kritik: „Die ausgeführte Statue macht so einen mehr theatralischen als dynamischen Eindruck (...). Das Grabmal ist, was die Ausführung angeht, eines der schwächsten Werke Braccis. In der Tat hat er die Allegorie des Desinteresse von seinem Schüler Gaspare Sibilla ausführen lassen, während er sich bei der Arbeit an der Papststatue von seinem Sohn Alessandro Bracci helfen ließ, was sich zu Ungunsten der Qualität ausgewirkt zu haben scheint.“¹²³⁹ Tatsächlich wissen wir aus den Berichten von Braccis Mitarbeiter Fantoni, der in eben jener Zeit in seiner Werkstatt tätig war, dass nicht nur Braccis Sohn Alessanro, sondern auch Fanoni selbst, obwohl noch nicht lange dort tätig, an der Ausführung besonders der Pluviale beteiligt war.¹²⁴⁰ Obwohl diese Skulptur sicher nicht die qualitätvollste Arbeit seines Schaffens darstellt, so ist sie doch weit mehr, als bisher betont wurde: Sie ist die erste zur Ausführung gelangte stehend wiedergegebene Papstfigur auf einem Grabmonument. Zudem ist Hagers letzte Bemerkung, Braccis Papst sei „zu allen Zeiten“ getadelt worden, nicht zutreffend. Tatsächlich scheint sie hauptsächlich im deutschen und englischen Sprachraum diese sehr negative Stellung zu belegen. Die italienische Geschichts- und Kunstgeschichtsschreibung steht ihr sehr viel positiver gegenüber. Tatsächlich ist es verwunderlich, dass sie bei den Zeitgenossen, vor allem von denjenigen, die sich zur Zeit der Entstehung und der öffentlichen Präsentation des Monuments in Rom befanden, keine heftigere Reaktion und Diskussion ausgelöst hat – angesichts der drastischen Neuerung in der Ikonografie. Chracas erwähnt die stehende Haltung des Papstes, bewertet sowohl Gesamtentwurf als auch die Einzelfigur positiv, geht allerdings nicht weiter auf die bahnbrechende Neuerung ein: „In questi giorni nella Patriarcale Basilica di S. Pietro in Vaticano, si è veduto terminato, e scoperto il nobile grandioso deposito tutto di fini marmi inalzato alla san[ta] Mem[oria] di Papa Benedetto XIV

¹²³⁵ GREGOROVIVS 1911, S. 91.

¹²³⁶ BRINCKMANN 1919, Bd. 2, S. 379.

¹²³⁷ THYNNE 1924, S. 413.

¹²³⁸ HAGER 1929, S. 21. Der Autor lässt allerdings das ganze Buch hindurch eine gewisse negative Meinung über die Bildhauerei im 18. Jahrhundert durchblicken und vertritt den Standpunkt einer Degeneration der Kunst vom Barock zum Klassizismus.

¹²³⁹ KIEVEN 2007, S. 372.

¹²⁴⁰ PEDROCCHI/FANTONI 1977, S. 154, Brief an den Vater, Rom, 10.01.1767.

Lambertini (...), osservandovisi principalmente la statua del sommo Pontefice in piedi sopra una ben centinata Urna, in atto di dare la Pontif. benedizione, opera dello scultore sig. Pietro Bracci (...).¹²⁴¹ Etwa einen Monat später schreibt er im Bericht über die feierliche Enthüllung des Monuments, die äußerst positive allgemeine Meinung seiner Zeitgenossen wiedergebend: „(...) l'opera ha riscosso universale applauso non meno per il disegno del sig. Pietro Bracci, che per la finezza de marmi e scultore delle tre Statue colossali.“¹²⁴²

Nach dem knienden Papst Alexander VII. Berninis (WITTKOWER 2008, Abb. 117),¹²⁴³ hielten sich die folgenden fünf Papststatuen im sepulkralen Kontext erst einmal wieder an den traditionell verwendeten Typus des huldvoll thronenden und *ex cathedra* segnenden Papstes, bis es durch Braccis Benedikt XIII. in Santa Maria sopra Minerva (Kat. Nr. 17, Abb. 31) zu einer Abweichung von allem bisher in Papstgrabmälern Bekannten kam. Er zeigte den Orsini-Papst in einer Haltung, die eine zum Gebet auf die Knie herabfallende Bewegung darstellt.¹²⁴⁴ Der ganze Körper, vor allem aber der Kopf, sind in Richtung des Altars gedreht, vom Bischofsstuhl herab auf ein schmuckloses Kissen sinkend, wobei sein rechtes Knie offensichtlich schon fast auf demselben angekommen ist, zumindest schon die endgültige Gebetsposition angenommen hat, während das linke noch gebeugt ist. Seine rechte Hand ist auf die Brust gelegt, die Finger leicht angewinkelt, wie greifend. Seine linke Hand ist leicht auf die Armlehne gestützt, wobei alle Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Erstere gelenkt wird, die seine Ergriffenheit äußerlich kenntlich macht, die an den Gläubigen weitergegeben werden sollte. Ein Moment größter Dynamik also, wie sie nie zuvor bei einer Ehrenstatue für einen Papst umgesetzt wurde. Wie es in der Malerei schwierig ist, einen Sonnenaufgang von einem Untergang derselben zu unterscheiden, so ist in diesem Beispiel nur durch den Kontext die Abwärts- vor der Aufwärtsbewegung zu nennen. Theoretisch könnte man darin genauso ein Aufrichten nach dem Knien sehen. Dies würde jedoch der theologischen Überzeugung des Papstes und des Ordens entgegenstehen, denn in diesem Fall würde er nicht andächtig und demütig vor dem im Altar präsentierten Kultbild niedersinken, sondern sich in dessen Angesicht erheben.

Seltener wird die Haltung auch als Knien bezeichnet,¹²⁴⁵ was das Motiv deutlich vereinfacht und der Innovation der Figur nicht gerecht wird. Diese Vereinfachung kommt unter anderem auch durch die im *Diario* verwendete Bezeichnung „Statua di Papa Benedetto XIII situato in ginocchione“,¹²⁴⁶ was allerdings nicht zwingend das statische Knien meinen muss, das durch das deutsche Wort suggeriert wird. Hager macht es sich, was die Deutung des Haltungsmotivs angeht, leicht, indem er ihn im Laufe seines Buches nacheinander als kniend,¹²⁴⁷ als auf die Knie fallend: „(...) der streng gesinnte Benedikt XIV. ließ sich abbilden, wie er vom Throne herab auf die Knie sinkt, in ekstatisch religiöser Empfindung.“¹²⁴⁸ und letztlich als im Aufstehen begriffen beschreibt. Letzteres beurteilt er zumindest in Hinblick auf die dynamische Bewegung richtig, in dem er dessen Haltung als Bewegung, „(...) bei dem das Aufstehen tatsächlich ein anschaulicher und lebensvoller Vorgang ist (...)“,¹²⁴⁹ beschreibt.

Die Resonanz auf die Skulptur des „sommo pontefice Benedetto XIII, la cui statua è somigliantissima“¹²⁵⁰ blieb zwar positiver als diejenige auf Braccis folgende Papstgrabskulptur, bekam

¹²⁴¹ Diario Ordinario di Chracas, 13.05.1769, Nr. 8057 (o.S.).

¹²⁴² Diario Ordinario di Chracas, 10.06.1769, Nr. 8065, S. 8.

¹²⁴³ Kniende Papststatuen in der Sepulkralkunst seit Sixtus V. und Paul V. in S. Maria Maggiore, mit Tiara neben sich.

¹²⁴⁴ Zuletzt als das Herabsinken auf die Knie gedeutet: AGRESTI 2010, S. 56.

¹²⁴⁵ HAGER 1929, FN 2, S. 17; Zuletzt: KIEVEN/PINTO 2001, S. 16: Wird als Vorbild für Braccis später angefertigten Entwurf eines Papstgrabmals mit kniender Papstfigur, Zeichnung siehe: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 45.

¹²⁴⁶ Braccis Diario, Nr. 11, 1734, GRADARA 1920, S. 99.

¹²⁴⁷ HAGER 1929, FN 2, S. 17; KIEVEN 2007, S. 367.

¹²⁴⁸ HAGER 1929, S. 17.

¹²⁴⁹ HAGER 1929, S. 20.

¹²⁵⁰ AZZARELLI 1838, S. 9.

aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine vergleichbare Kritik aus London: „The figure of the bald-headed Pope, half standing, half kneeling in ecstatic prayer, lacks all dignity and repose, and the entire monument is unworthy of its position in the church.”¹²⁵¹ – harte Worte, die allerdings kaum weitere Entsprechungen fanden. Äußerungen dieser Art sind jedoch eher pathetisch-subjektiv und sagen mehr über das ästhetische Empfinden seiner Zeit, bzw. der des Schreibers, als über das Kunstwerk selbst aus. Wenn die Stimmen auch meist positiv waren, so spricht bisher keiner die nicht unterzubewertende Neuerung deutlich genug aus: Braccis Benedikt XIII. ist die erste Ehrenstatue eines Papstes, sei es im öffentlich-profanen Umfeld oder auf einem Grabmal, in Rom oder außerhalb, die mitten in einer Bewegung wiedergegeben ist und so die übliche Ruhe dieser Standbilder durchbricht – ja geradezu *ad absurdum* führt.

Zudem kommt seine Haltung zwischen Thronen und Knien, durch seine sehr aufrechte Körperhaltung, bisher formal am nächsten an eine, auf einem Papstgrabmal aufgestellte, stehende Figur heran. Bracci war sich quasi selbst der Wegbereiter, der sich Schritt für Schritt an neue Lösungen herantastete. Diese neue Form wurde jedoch nicht direkt im Grabmal von Clemens XII. Corsini, sondern erst in demjenigen für Benedikt XIV. verwirklicht. Unter anderem spricht das für Braccis Neigung, die feste Ikonografie der unbewegt thronenden Papststatue zu durchbrechen und neue Wege zu finden. Dies würde die Annahme untermauern, dass die Haltung Benedikts XIII. eher der Kreativität Braccis im Rahmen des Gesamtkonzepts von Carlo Marchionni entsprach und nicht von diesem als Entwerfer des Gesamtprojekts schon fest in dieser Weise angelegt war. Zu beweisen ist dies aufgrund der fehlenden Entwurfszeichnungen und –skizzen zu diesem Projekt jedoch bis zum Auffinden derselben nicht.

Obwohl Bracci das Verdienst zukommt, im Monument für Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) die erste stehende Papstfigur im Grabmalkontext tatsächlich ausgeführt zu haben, so gab es konkret im 18. Jahrhundert schon zuvor Entwürfe, die eine stehende Papstfigur angestrebt hatten. Besonders bekannt und in der Auseinandersetzung mit Bracci besonders aussagekräftig ist der Entwurf für ein Grabmal Papst Clemens' XI. Albani von Edme Bouchardon. Neben einer Zeichnung im Mainzer Landesmuseum (DESMAS 2012, Pl. 94b)¹²⁵² ist zudem im *Palazzo Mancini*, der ehemaligen *Accademia di Francia* in Rom eine große Wandzeichnung mit demselben Motiv, wenn auch konservatorisch schlecht, erhalten (DESMAS 2012, Pl. 95).¹²⁵³ Pietro Bracci hatte schon etwa zwanzig Jahre vor seinen Entwürfen – und fast zwanzig Jahre vor dem Entwurf mit Posi zusammen (Kat. Nr. 67.3) – Zeichnungen für ein Papstgrabmal angefertigt. Bezeichnenderweise für keinen anderen, als für eben jenen Albani-Papst. Clemens XI. (Kat. Nr. 35) steht aufrecht, sowohl mit seinem Körper, als auch mit dem Kopf aus der Sicht des Betrachters nach links gewendet, die Tiara auf dem Haupt, seinen rechten Arm zum Segen erhoben. Die Figur ist fein und genau gezeichnet, zudem sicher in der Pinselführung und Komposition. Tatsächlich war sich Bracci gerade bei diesem Entwurf früh über die Haltung und Ausbildung der Papststatue im Klaren, während er die Tugenden, die eigentlich traditioneller und dadurch leichter anzuordnen gewesen sein sollten, mehrfach übermalt und verändert hat – und das noch auf einer Zeichnung, die offensichtlich schon in einem fortgeschrittenen Entwurfsstadium war und vermutlich sogar als Präsentationszeichnung diente.¹²⁵⁴

Die Geschichte dieses Grabmals ist komplex und wurde in den wesentlichen Grundzügen schon erläutert.¹²⁵⁵ Die Idee, diesen Papst stehend auf seinem Grabmal zu zeigen, kam erst mit der Zeit. Zwischen 1728 und 1730 entwarf Edme Bouchardon im Auftrag Alessandro Albanis ein

¹²⁵¹ THYNNE 1924, S. 354.

¹²⁵² Mainz, Landesmuseum, Inv. Nr. G.S.0*274.

¹²⁵³ Zu diesen Zeichnungen und die Umstände der Auftragsvergabe besonders: DESMAS 2008.

¹²⁵⁴ Mehr zu dieser Zeichnung im Kapitel zum Werkprozess, Kap. III.2.1.

¹²⁵⁵ Siehe Kap. IV.6.I. Das letzte Wort ist dabei allerdings sicher noch nicht gesprochen. Es dürfte noch einige diesem Projekt zugehörige Zeichnungen unentdeckt sein. Unklar ist vor allem, was in den Jahren zwischen 1730 und 1743 passiert; immerhin mehr als zehn Jahre.

Grabmonument für seinen Onkel, diesmal sicher für Sankt Peter – genauer, für die freie Wandfläche gegenüber des Grabmals für Maria Clementina Sobieska.¹²⁵⁶ Auf der Entwurfszeichnung im Mainzer Landesmuseum (DESMAS 2012, Pl. 94b) verzichtete Bouchardon darauf, die ganze Wandarchitektur zu zeigen, sondern deutet lediglich rechts und links die das Bildfeld begrenzenden Säulen an. Der Fokus liegt ganz klar auf den dargestellten Figuren, die schon in diesem Entwurfsstadium eine auffällig ausgearbeitete Körperlichkeit besitzen. Hier wird ein großer Unterschied zu Bracci deutlich, der seine Figuren immer im Verbund mit der sie umgebenden räumlichen Struktur begriff und die Figuren deshalb auch nie sorgfältiger ausgearbeitet wurden, als die architektonischen Elemente des Ensembles. Über zwei bewegten, die Inschriftentafel haltenden Engeln erhebt sich die Basis, die die Ehrenstatue des Papstes trägt: Clemens XI. ist schon stehend dargestellt. Anne-Lise Desmas folgert daraus, dass Bracci entweder die Entwürfe Bouchardons kannte und verarbeitete, oder, dass die Albani nach Bouchardons Vorschlag gezielt einen stehenden Papst gefordert hatten.¹²⁵⁷ Diese These kann zum heutigen Stand weder verifiziert noch eindeutig falsifiziert werden – die Möglichkeit besteht jedenfalls. Doch selbst, wenn er diese Idee aufgriff und modifizierte, so hat Bracci dem Motiv des stehenden Papstes eine neue Qualität und dem Gesamtensemble eine gänzlich von Bouchardon verschiedene Gestalt gegeben. Der Körper des Papstes verschwindet bei Bouchardon fast gänzlich in den Falten des eher auf Breite angelegten Gewandes. Indem er den Papst mit seiner linken Hand in die Mulden des Umhangs auf seiner rechten Seite greifen lässt, erweckt er den Eindruck eines kurz nach dem Aufstehen noch sein Gewand ordnenden Mannes, der nebenher mit der anderen Hand den Segen spendet. Körper, Gewandfalten und der hinter ihm sichtbare Bischofsthron verschmelzen formal, was den Körper im Ganzen noch breiter wirken lässt, als er ohnehin schon ist. Dass der Papst tatsächlich steht, fällt eher in der vergrößerten Höhe, als tatsächlich motivisch auf. In Braccis Oxforder Blatt hingegen (Kat. Nr. 35.I), ist der Körper in die Länge gezogen, die Gewandfalten umspielen den Körper, lassen ihn aber eher hervortreten, als mit ihm zu verschmelzen. Der Thron ist nur noch an wenigen Stellen sichtbar, am ehesten aber im Bereich seiner Lehne auf Schulterhöhe des Papstes.

Da Braccis Blatt erst 1743 datiert ist, kann eine Teilnahme seinerseits am Wettbewerb von 1727/28, aus dem Bouchardon neben zwölf anderen Bewerbern als Sieger hervorgegangen ist, ausgeschlossen werden. Desmas' Argument, das sich auf der Annahme gründet, wenn sich insgesamt über ein Dutzend Künstler um einen so großen Auftrag beworben haben, so muss Bracci darunter gewesen sein,¹²⁵⁸ ist hier nicht gültig. Gerade bei Bracci, bei dem man sich immer wieder fragt: „Warum hat er sich nicht darauf beworben, wenn es doch alle anderen getan haben?“ ist das kein schlagkräftiges Argument. Wenn dem aber nicht so ist, so scheint Bracci auch hier wieder die Chance auf die Erlangung eines großen Auftrags bekommen zu haben, ohne die üblichen offiziellen Wege zu gehen.

Woher kam aber überhaupt die so lange gepflegte Tradition der Ehrenstatuen für Päpste in thronender Haltung? Führt die formale Veränderung des aufgerichteten Papstes auch zu einer abweichenden ikonologischen Aufladung? Ehrenstatuen für Päpste wurden zu deren Ehrung, vor allem für Wohltaten finanzieller oder auch ideeller Art, seit Papst Bonifaz VIII. (1294–1303)¹²⁵⁹ besonders außerhalb Roma aufgestellt. Diese Monumente werden erst durch die Präsentation im öffentlichen und säkularen Raum zu den Bedeutungsträgern, die sie sind. Sie „sind ihrer Absicht und Begründung nach öffentliche Ehrungen der Herrscher des Kirchenstaates mit Bezug auf ihre landesfürstliche Wirksamkeit“,¹²⁶⁰ müssen also die verschiedenen Rollen des Kirchenoberhauptes und des weltlich regierenden Fürsten

¹²⁵⁶ Erläuterung zu Bouchardons Arbeiten und die Transkription der für diesen Auftrag relevanten Briefe und Dokumente in: DESMAS 2008.

¹²⁵⁷ DESMAS 2008, S. 96.

¹²⁵⁸ DESMAS 2008, S. 96.

¹²⁵⁹ Das Errichten von Ehrenstatuen für Päpste beginnt unter Bonifaz VIII. als „neues historisch-ikonografisches Phänomen“, HAGER 1929, S. 4.

¹²⁶⁰ HAGER 1929, S. 3.

vereinen und bestenfalls glaubhaft vermitteln. Traditionell ist der Papst hierbei, egal für welchen Aufstellungsort, auf dem Bischofsthron sitzend dargestellt: „(...) die Haltung, in der sie den Papst abbilden (...) das Symbol höchster geistlicher Funktion; der thronende und ex cathedra segnende Nachfolger Petri (...)“,¹²⁶¹ das auch Barbier de Monault als einzig richtige Haltung für eine solche Statue ansieht.¹²⁶² Das Thronen war unter anderem spätestens seit der bronzenen Kultstatue des Apostels Petrus in Alt-Sankt Peter das Motiv, das auch die Petrusnachfolge versinnbildlichte. Der Einfluss des „Peterstypus“¹²⁶³ – thronend, mit Schlüsseln und Segensgestus – auf die Papststatuen ist groß, sodass dieses ruhige, Ehrfurcht gebietende Haltungsmotiv bald kanonisch für die Darstellung eines Papstes wurde: „Liegt doch im Thronen der Begriff der rechtmäßig von der Gottheit verliehenen Machtvollkommenheit; der gottähnlich Erscheinende ist Statthalter des Gottes auf Erden und genießt entsprechende Verehrung.“¹²⁶⁴

Der Beginn der Ehrenstatuen für Päpste lässt sich in das Pontifikat Bonifaz VIII. zurückverfolgen – nicht im Bereich der Sepulkralkunst, sondern in den zum Dank aufgestellten öffentlichen Ehrendenkmalern. In diesen entwickelte sich auch das Thronmotiv zu einer Tradition, schon bevor es in Pollaiolos Innozenz VIII. das erste Mal in die Grabmalkunst integriert wurde und die Liegefigur abzulösen begann.¹²⁶⁵ Die erste stehende Ehrenstatue eines Papstes wurde schon 1301 unter Bonifaz VIII. in Bologna auf dem Balkon des *Palazzo della Biada* aufgestellt (HAGER 1929, Abb. 4).¹²⁶⁶ Die nächste dieser Art entstand erst Jahrhunderte später postum für Papst Pius V. im 17. Jahrhundert und wurde 1692 in Pavia aufgestellt (HAGER 1929, Abb. 15). Bei ihr hält Hager das Standmotiv allerdings für eine Notlösung, wegen seiner Aufstellung in der Mitte eines großen Platzes.¹²⁶⁷

Bezieht man die außerhalb des sepulkralen Kontextes entstandenen Ehrenstatuen mit ein, so existierten vor Braccis Benedikt III. nur zwei weitere stehende Papstfiguren im 18. Jahrhundert. Agostino Cornacchini schuf eine Statue für Clemens XI. für den Großen Saal des ehemaligen Herzoglichen Palasts in Urbino von 1710 (HAGER 1929, Abb. 36).¹²⁶⁸ Urbino war die Heimat des Papstes, weshalb man die Stadt durch eine Aufstellung dieser Statue mitfeierte und ihr einen Teil des dem Papsttum eigenen Glanzes verlieh. Die einzige in Rom aufgestellte stehende Papstfigur vor Bracci war ein Stuckmodell für eine dann nie ausgeführte Skulptur in der Vorhalle von S. Alessio auf dem Aventin (HAGER 1929, Abb. 40/41).¹²⁶⁹ Falls die Inschrift auf dem Sockel tatsächlich zu dieser Skulptur gehört, sollte sie Benedikt XIII. darstellen. In diesem Fall wäre die fast völlig fehlende Porträtähnlichkeit ausreichend Grund gewesen, das Projekt in dieser Form zu verwerfen. Ein Stuckmodell in der genannten Vorhalle hatte, auch wenn sie nicht so abgelegen war, wie die übrigen Beispiele, keine große Präsenz in der Wahrnehmung der römischen Bevölkerung, bzw. keinen großen Einfluss auf das Kunstschaffen des römischen Settecento.

Umso größer ist die Leistung Braccis, sich das erste Mal überhaupt in Rom an die Ausführung einer stehenden Papststatue zu machen und dies nicht an versteckter Stelle, sondern in der größten und bekanntesten Kirche der Christenheit. Eine Neuerung zudem, die in Braccis Nachfolge noch häufiger zur Nachahmung führte und für kommende Bildhauergenerationen eine mögliche Alternative für die

¹²⁶¹ HAGER 1929, S. 3.

¹²⁶² Barbier de Montault, *Oevres completes*, Paris, 1890, III, S. 315: „Cette attitude est la seule vraie“.

¹²⁶³ HAGER 1929, S. 13. Der Wegfall der Schlüsselvollzieht sich relativ schnell, was auch schon die Diskussion um die Julius beizugebenden Attribute in seiner Statue von Michelangelo in Bologna zeigt, HAGER 1929, S. 19.

¹²⁶⁴ HAGER 1929, S. 7.

¹²⁶⁵ HAGER 1929, S. 16.

¹²⁶⁶ HAGER 1929, Kat. Nr. 6, S. 30/31, Abb. 4.

¹²⁶⁷ HAGER 1929, Kat. Nr. 29, S. 48, Abb. 15.

¹²⁶⁸ Agostino Cornacchini: Clemens XI., Marmor, Urbino, Dom, ehemals im Großen Saal des ehem. Herzoglichen Palast, 1847 an heutige Stelle versetzt, HAGER 1929, Kat. Nr. 66, S. 70, Abb. 36.

¹²⁶⁹ HAGER 1929, Kat. Nr. 67, S. 71, Abb. 40/41.

thronenden oder knienden Papstskulpturen aufzeigte: „Die traditionelle Papstgrabmallkonografie von Neu-Sankt Peter war (...) um ein neues Motiv bereichert worden (...).“¹²⁷⁰ Besonders zu nennen ist dabei das Grabmal für Leo XII. im Petersdom von Giuseppe de Fabris (1836; PERGOLIZZI 2001, Fig. 191) und das in der Nachfolge entstandene Grabmal für Leo XIII. in S. Giovanni in Laterano von Giulio Tadolini (1907; Abb. 99), wobei letzteres eine Mischung aus Braccis Entwurf und den Einflüssen Antonio Canovas und seiner Grabmale¹²⁷¹ ist, während das erste doch sehr direkt auf das Grabmal Benedikt XIV. zurückzuführen ist und wegen seiner Positionierung in derselben Kirche immer schon präsenter und vergleichbarer war.

IV.5.7 DIE SEITENRELIEFS FÜR DEN HAUPTALTAR IN S. CATERINA DA SIENA

Im Jahre 1755 bekam Bracci den Auftrag die Seitenreliefs für den Hauptaltar in S. Caterina da Siena an der Piazza Magnanapoli auszuführen (Kat. Nr. 53/54, Abb 68–69b). Die beiden Reliefs sollten die Hl. Agnes von Montepulciano (1274–1317) und die Hl. Rosa von Lima (1586–1617) zeigen,¹²⁷² und die *Hl. Katherina von Siena* von Melchiorre Cafà flankieren (Abb. 68). Die beiden Seitenszenen waren vermutlich von Beginn an geplant, um die im ehemals zu der Kirche gehörigen Kloster lebenden Dominikanerinnen durch ihre wichtigsten weiblichen Heiligen bestmöglich zu repräsentieren.¹²⁷³ Auch, wenn schon von Beginn an ein ganzes, den Chor vollständig einnehmendes Ensemble von Reliefs geplant war, wurden Braccis Seitenreliefs nicht nach bestehenden Entwürfen Cafàs, sondern davon völlig unabhängig nach Braccis eigenem *gusto* geplant und ausgeführt.¹²⁷⁴

Der Sichtbarkeit und der ästhetischen Wirkung wegen schauen die beiden im 18. Jahrhundert angefertigten Heiligen nicht in Richtung des Mittelreliefs, sondern aus der Kapelle heraus in das Kircheninnere.¹²⁷⁵ Tritt man durch den Haupteingang ins Hauptschiff, so sind die beiden Seitenreliefs kaum sichtbar. Die ganze Aufmerksamkeit wird auf den großartigen Mittelpunkt der Chorapsis aus verschiedenen, stark geäderten Bundmarmorsorten gelenkt. beim weiteren Nähern sind die stark schräg gestellten Seitenwände der Hauptapsis zu sehen und spätestens in dem Moment, in dem sich der Besucher direkt vor der Kapelle befindet, wird die Bedeutung der beiden Seitenwände für die Wirkung des Ganzen ersichtlich. Die weißen Skulpturenelemente treten in Hochrelief vor einem flachen Hintergrund aus Alabaster im oberen, und grau gemustertem dunklen Marmor im unteren Bereich hervor. Gerahmt werden alle drei Felder von gelben, offensichtlich goldene Bilderrahmen nachahmende Feldumrahmungen. Das mittlere und älteste Feld mit den Cafà-Figuren ist größer als die beiden anderen und bietet so schon von den Dimensionen her mehr künstlerische Möglichkeiten. Auf der linken Seite beugt sich die *Hl. Rosa von Lima* zu dem Jesuskind in ihren Armen herunter, das sie liebevoll anschaut (Kat. Nr. 53, Abb. 69a). Schräg links darunter kommt ein Putto mit Rosen in beiden Händen herangeflogen, der nicht wirklich von der Heiligen beachtet wird, aber sich auch selbst in die entgegengesetzte Richtung wendet – hin zum Besucher. Ihr gegenüber befindet sich die Figur der *Hl.*

¹²⁷⁰ KIEVEN 2007, S. 372.

¹²⁷¹ Zum Beispiel die Haltung seiner rechten, zum Segen erhobenen Hand, die auf diejenige Papst Clemens XIV. in SS. Apostoli und die trauernde Religio auf der rechten Grabmalssseite, die auf Canovas weibliche Trauernde in seinen Entwürfen zu den Grabmalen Clemens XIII. und Clemens XIV., insbesondere aber auf diejenige am Grabmal Clemens XIV. in SS. Apostoli zurückzuführen ist.

¹²⁷² Heiligensprechung der Agnes von Montepulciano von Papst Benedikt XIV. 1726; Heiligensprechung der Rosa von Lima von Papst Clemens X. 1671.

¹²⁷³ Das Kloster wurde Anfang des 20. Jahrhunderts abgerissen.

¹²⁷⁴ Das wurde u.a. schon von Rudolph Wittkover so eingeschätzt: WITTKOWER 1999, Bd. 2, Kap. 7, S. 123 und FN 14, S. 179; mehr dazu von Cafà aus betrachtet: Dissertation von Shawon Kinew: *The Vision in Stone: Melchiorre Cafà in the World*, Harvard University/Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, betreut von Prof. Frank Fehrenbach (in Arbeit).

¹²⁷⁵ Im Gegensatz zur tatsächlichen räumlichen Situation sind die beiden Reliefs in der Publikation DOMARUS 1915, Tafel VIII a und b, vertauscht. Die eigentlich links neben dem Hauptrelief dargestellte Hl. Rosa von Lima ist im Buch rechts, die Hl. Agnes links abgebildet.

Agnes von Montepulciano (Kat. Nr. 54, Abb. 69b). Sie ist stehend im Habit der Dominikanerinnen dargestellt, leicht in die Hocke gehend, um sich einem in aufrechter Haltung heranschwebenden Putto zuzuwenden, der in seiner linken Hand den Leidenskelch präsentiert, auf welchen er mit dem Zeigefinger der anderen Hand weist. Agnes hat ihr verschleiertes Haupt gesenkt, beide Arme vor die Brust gelegt, die Hände übereinander. Hinter ihr liegt das Lamm, ihr Attribut, das mit seiner Kopfwendung nach rechts und dem rund eingeknickten rechten Vorderbein die Form der Wolke aufnimmt und so stärker diesen, als der Figur zugeordnet ist. Bracci arbeitete die Gewandfalten sehr großzügig und scharf, was in seiner eckigen Erscheinung einen reizvollen Kontrast zu den aus runden Wirbeln bestehenden Wolken darunter bildet. Im Gegensatz zur asymmetrischen Komposition der Himmelfahrt der Heiligen Katherina, bei welcher die weißen, erhabenen Elemente einen nach links geöffneten Bogen bilden, fügen sich Braccis Heiligenfiguren inklusive Wolken und sonstigem Personal in ein spritzwinkliges Dreieck, das an beiden Seiten gegen die gelbe Rahmung stößt. Was aus frontaler Sicht etwas langweilig und bieder wirkt, kippt optisch bei einem Betrachterstandpunkt außerhalb der Kapelle, worauf sie auch konzipiert wurde, im oberen Bereich nach hinten: Richtung Hauptrelief – ein Verweis auf die Titelheilige im Zentrum. Dieses geschieht zudem noch einmal – diesmal im Kleineren – durch den unteren, spitz zulaufenden Teil der Wolken, die ebenfalls wie Finger in Richtung Altarzentrum zeigen. Im Gegensatz zum Mittelrelief wirken Braccis Heilige beruhigter und grober. Die Gewandfalten sind häufig durchgehend, schwer und hart gearbeitet, im Gegensatz zu Cafàs weiche Kaskaden- und Muldenfalten. Obwohl in kleineren Bildfeldern wirken Braccis Figuren fast monumental, die Zahl der beigegebenen Putti, Wolken und sonstiger Attribute ist verringert. Eine kleinteiligere Ausschmückung der an diesen sehr schräg zulaufenden Kapellenwänden wäre ästhetisch kaum umzusetzen gewesen und hätte zu unruhigen Linien geführt. Die beiden Reliefs bilden eine Art von weiterer Rahmung, die das Bild der *Hl. Katherina* präsentieren soll und eben bewusst nicht zu sehr davon ablenken.

Dass eine solche Verbindung von vorgegebenem Hauptbild Cafàs und flankierenden Reliefs aus dem folgenden Jahrhundert nicht immer so gelungen ist, wird am Beispiel der *Cappella S. Tommaso da Villanova* in S. Agostino deutlich.¹²⁷⁶ Rechts und links von der dynamischen Gruppe von *Hl. Thomas* mit einer Frau mit Kindern als Allegorie der Mildtätigkeit, von Melchiorre Cafà begonnen und von Ercole Ferrata nach dessen Tod 1667 fertiggestellt, sind zwei monumentale Hochreliefs von Andrea Bergondi eingelassen.¹²⁷⁷ Bergondi legt im Jahre 1760 keinen großen Wert darauf, seine Figuren in einer Weise anzuordnen, die sich dem Hauptbild unterordnet. Die Hintersten Figuren treten weit in den Raum hinein, fallen so stärker ins Gewicht, trennen sich dadurch vom zentralen Geschehen ab. Besonders verwirrend erscheint das durch die Mitra bekrönte Haupt des Heiligen im rechten Relief, der fast eine getreue Wiederholung des Cafà-Kopfes ist, im selben Winkel geneigt, und so eine Verdoppelung verursacht (Abb. 94).

Die zurückgenommene Dynamik in Braccis Reliefs, im Gegensatz zu Cafàs bewegtem, figuren- und wolkenreicherem Hauptaltarrelief mit der Titelheiligen, unterstützt das zentrale Motiv des Altars und den Hauptgegenstand der lokalen Anbetung. Nachdem er das Haltungsmotiv zehn Jahre zuvor für seine *Assunta* im Dom in Neapel (Kat. Nr. 27, Abb. 43) zu einem großen Teil übernahm, entschied er sich im Kontext der Altarausstattung in S. Caterina gegen eine direkte Konkurrenz zu seinem Vorgänger und für eine unterstreichende und hervorhebende Variante. Betrachtet man die Reliefs einzeln, so sind sie eher enttäuschend, betrachtet man beide allerdings nebeneinander, so sind Aufbau und Linienführung besser zu verstehen.

¹²⁷⁶ ANNECCHINO 2000, S. 34/35.

¹²⁷⁷ ANNECCHINO 2000, S. 35; zu Leben und Werk Andrea Bergondis siehe PIROTTA 1967.

IV.6 BRACCI ALS ENTWERFER UND DER STOLZ DES KÜNSTLERS

Das *Diario ordinario di Chracas* berichtete im Zusammenhang mit dem Imperiali-Grabmal: „Il papa va a S. Agostino a vedere il Deposito alla ch[iarissima] mem[oria] del Cardinale Giuseppe Renato Imperiali, nella Cappella di S. Agostino, vicino alla Porticella della Sacrestia con averne molto commendato sia la magnificenza che la struttura; essendone stato architetto il Sig[nore] Paolo Posi Senese che si trovò ivi presente ed ebbe l'onore di darne qualche piccolo ragguaglio a S[ua] S[antità] (...).“¹²⁷⁸ Paolo Posi wurde als leitender Architekt des Monuments vom Papst persönlich aufgesucht, um mit ihm zusammen das neu geschaffene Werk zu erforschen und den Künstler für sein Talent zu rühmen. Pietro Bracci wird in diesem Bericht zwar auch als Schöpfer der Marmorskulpturen genannt, war aber bei besagter Visite offensichtlich nicht zugegen. An diesem Detail ist abzulesen, dass der schöpferische Akt und vor allem die Position des Projektleisters durchaus dem handwerklichen Können vorgezogen wurden, denn nicht der Bildhauer wird zur Umsetzung befragt, sondern der Architekt zum zugrunde liegenden Konzept.

Im Folgenden sollen besonders die Grabmale genauer analysiert werden, bei denen Bracci den Hauptteil der Arbeiten und Entwurfszeichnungen selbst erbracht hatte und damit auch den alleinigen Ruhm für sich beanspruchen konnte. Zudem kommen die in Stein gemeißelten Belege seiner Autorschaft – die Signaturen – zu Wort, die von seinem Selbstbewusstsein als Künstler zeugen.

IV.6.1 „TUTTO IDEATO, ARCHITETTATO E SCOLPITO DA ME MEDESIMO“¹²⁷⁹ – GRABMALE NACH BRACCIS ENTWURF

Braccis erstes eigenes Monument ist ein Kardinalsgrabmal in der römischen Kirche S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5, Abb. 7). Enthüllt wurde das Grabmal im April 1729 nach einer dreijährigen Planungs- und Arbeitsphase: „(...) il nuovo bellissimo deposito della felice memoria del Card[inale] Paolucci, lavorato di pietre diverse, con vaghissimo disegno del virtuoso scultore Sig[nore] Pietro Bracci (...).“¹²⁸⁰ Das Lob fällt für die üblicherweise eher verhaltene, bzw. die Stimmen der Zeit als Beobachter einfangende Berichterstattung des *Diario ordinario di Chracas* nicht gering aus. Schon alleine die Bezeichnung des erst 29-jährigen Bildhauers als „virtuoso scultore“ ist eine Auszeichnung, die nicht vor jedem Künstlernamen zu finden ist.

Auffällig und für ein sonst relativ schlicht gestaltetes Monument ausgefallen, ist die geflügelte Inschriftenkartusche. Dieses Motiv verwendete unter anderem auch Filippo Juvarra (1678–1736) in seinen Grabmalsentwürfen für Carlo Fontana, die in einer mit hervorragenden Abbildungen versehenen, von Christina Ruggero herausgegebenen Aufsatzsammlung veröffentlicht und besprochen werden.¹²⁸¹ Eine direkte Beeinflussung durch dieses Blatt kann durch den rein imaginären Charakter der iuvarrischen Zeichnungen ausgeschlossen werden. Es handelt sich dabei demzufolge um ein Motiv, das dem Zeitgeist entsprang und somit Teil eines Zeit- und Nationalstils war, dem sich auch Bracci zugehörig fühlte. Im Fall der letztgenannten Grafik sind die Flügel wohl als Zeichen für den genialen Geist, der sich zu höheren Gefilden aufschwingt, zu verstehen. Auch bei Braccis Grabmal kann eine solche Bedeutungsebene angenommen werden. Ein weiterer Hinweis auf die bisher zu wenig erforschte

¹²⁷⁸ *Diario ordinario di Chracas*, 28.08.1745, Nr. 4383, S. 22.

¹²⁷⁹ Braccis *Diario*, Nr. 2, 1726, S. 97 und Nr. 23, 1748, S. 104.

¹²⁸⁰ *Diario ordinario di Chracas*, 16.04.1729, Nr. 1825, S. 4.

¹²⁸¹ RUGGERO 2008, Abb. S. 202.

Belesenheit, bzw. klassische Bildung Braccis und seine Vertrautheit mit den intellektuellen Diskursen des römischen Settecento.¹²⁸²

Das Grabmal musste, wie auch später das von Camillo selbst, in die vorhandene Kapellenarchitektur eingepasst werden. Bracci integrierte das Monument in die vorgegebene Scheintür, ohne sie wesentlich zu stören.¹²⁸³ Gerade auch im Falle dieses ersten Grabmonuments kamen kurzfristig Zweifel an seiner Invention durch noch zu Lebzeiten Braccis publizierte Gegenstimmen auf.¹²⁸⁴ In diesem Buch finden sich die Behauptungen, dass er auch für andere große Arbeiten Hilfe bekommen hatte. Dass wir keine einzige Vorzeichnung für dieses Grabmal besitzen, hilft nicht gerade dabei, eine Gegendarstellung zu formulieren. Für Braccis alleinige Invention spricht allerdings ein Kupferstich, den Bracci für Camillo Paolucci im Zuge dieses Auftrags angefertigt hatte. Die unter der Abbildung des Grabmals angebrachte Inschrift ist in der Ich-Perspektive Braccis formuliert (Kat. Nr. 5.I, Abb. 9a). Seine Unterschrift ist von Unterwürfigkeit und Dankbarkeit dem Auftraggeber gegenüber geprägt: „Um[iltissim]o Dev[otissim]o Servit[or]e Pietro Bracci.“ Doch selbst, wenn aus der Wortwahl der Signatur noch nicht das größte künstlerische Selbstbewusstsein spricht, so kann in der übrigen Inschrift sein Stolz auf das eben erst fertiggestellte Monument herausgelesen werden. Möglicherweise sind besagte Anschuldigungen Rattis, ob teilweise berechtigt oder nicht, zusammen mit der großen Bedeutung des ersten Grabmals für den Künstler, der Anlass dafür, in seinem alle Marmorarbeiten auflistenden *Diario* mehrfach, und auch im Zusammenhang mit diesem Grabmal, ganz deutlich zu erklären: „tutto ideato, architettato, e scolpito da me medesimo.“¹²⁸⁵

20 Jahre nach dem Paolucci-Monument in S. Marcello bekam Bracci erneut den Auftrag für ein Grabmal, das er selbst entwerfen und ausführen sollte (Kat. Nr. 37, Abb. 54). Der Auftraggeber war diesmal ein ehemaliger Bekannter von Kardinal Camillo Paolucci, dem Auftraggeber des eben erwähnten, frühen Monuments, namens Teofilo Calcagnini. Unter anderem widmete er dem verstorbenen Freund im Rahmen der *Accademia dell'Arcadia* ein Lobgedicht. Es ist wahrscheinlich, dass Bracci durch eine Empfehlung der Familie Paolucci zum neuen Auftrag kam.¹²⁸⁶ Dies enthält zwei Aussagen: Camillo Paolucci war mit dem Resultat von Braccis Bemühungen und den damit verbundenen Bedingungen, wie Kosten, Zeit und künstlerischer Qualität, zufrieden. Zudem war der Auftrag des neuen Mäzens schon von vornherein an bestimmte Erwartungen bezüglich der Form, des Stils aber auch der eben genannten organisatorischen Punkte geknüpft. Im Anhang des Nachlassinventars von Carlo Leopoldo Calcagnini im *Archivio di Stato di Modena* befindet sich eine chronologische Liste mit Personen, die im Zeitraum zwischen dem Tod des Kardinals 1746 und 1748 Geld aus dem Erbe bekamen, unter Angabe des Verwendungszwecks.¹²⁸⁷ Sehr weit vorne, also nicht lange nach dem Tod des Kardinals, ist ein Eintrag zu einer Vorzeichnung zum Grabmal zu lesen, der bisher völlig übersehen wurde. Der Wortlaut ist folgender: „per una scatoletta mandata à Ferrara diretta al Signore Marchese Teofilo Calcagnini, dove eravi il disegno del deposito, alla memoria dell'Eminenza Sua, e sua consegna“¹²⁸⁸ Eine der Vorstudien, möglicherweise besagtes Blatt in der Schachtel, befindet sich heute im *Metropolitan Museum* in New York (Kat. Nr. 37.1).¹²⁸⁹ Die Zeichnung zeigt eine proportional gesehen sehr hohe Basis mit Inschrift und geflügelten Totenköpfen an den Seiten. Darauf sitzt eine auf ihre Schriftrolle schreibende *Storia* neben einem, das ovale Medaillon tragenden Putto. Am Fehlen der Pyramide und den vom Paolucci-Monument abweichenden Proportionen ist zu sehen, dass sich Bracci

¹²⁸² Mehr dazu siehe Kap. III.7.

¹²⁸³ Zum Fall der Posaune am Grabmal Fabrizio Paoluccis in S. Marcello al Corso siehe Kap. III.3.5.

¹²⁸⁴ RATTI 1769, S. 304.

¹²⁸⁵ Braccis *Diario*, Nr. 2, 1726, S. 97 und Nr. 23, 1748, S. 104.

¹²⁸⁶ Zur Kunstpatronage siehe Kap. II.5.

¹²⁸⁷ ASM, Fondo Calcagnini, b. 140.

¹²⁸⁸ ASM, Fondo Calcagnini, b. 140, f. 31 r.

¹²⁸⁹ MMNY, Inv. Nr. 66.139.2; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 129, S. 220, Abb. S. 250.

nicht auf einmal gefundenen Lösungen ausruhte, sondern nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten suchte – auch nach neuen Zusammenstellungen, denn die sitzende weibliche Assistenzfigur erinnert in ihrer Haltung entfernt an die *Fama*, die er für das Grabmal in Aversa geplant und ausgeführt hatte (Kat. Nr. 22, Abb. 36, 38), wenn auch mit anderer Ikonografie. Beide haben die Beine angewinkelt und dabei eines auf der Grabmallsstruktur aufgestellt, das andere hingegen lose herabhängend. Die geflügelten Totenköpfe, die den Sockel in der Zeichnung im oberen Teil flankieren, hatte Bracci schon für Posis Imperiali-Grabmal gefertigt und deren Wirkung austesten können, wobei diese eine prominentere Position und eine monumentalere Wirkung haben. Dieser Eindruck kann jedoch auch durch die hier miteinander verglichenen Gattungen und ihre Grenzen und Möglichkeiten bedingt sein. Das Porträt des Verstorbenen im Medaillon hingegen erinnert in seiner strengen Profilansicht an das Porträt am Paolucci-Grabmal (Kat. Nr. 5, Abb. 7a, 7d). Tatsächlich stellt die Zeichnung, durch die Schattenbildung und die plastisch modellierende Kolorierung kenntlich gemacht, ein dreidimensional hervortretendes Relief dar – nicht, wie in der ausgeführten Version, ein Gemälde. Das auffälligste „Ersatzteil“ ist allerdings der das Medaillon tragende Putto. Bracci hatte schon im Rahmen des Grabmals für Maria Clementina Sobieska im Petersdom, auch dieses nach den Plänen Barigionis, einen ganz ähnlichen Putto gearbeitet (Kat. Nr. 25, Abb. 41), der fast dieselbe Haltung einnimmt. Die Körpergestaltung, die Flügelhaltung und das Schrittmotiv sind gleich – ohne Zweifel hatte Bracci diese konkrete Figur bewusst ausgewählt und in seinen Entwurf mit einbezogen. Der hauptsächliche Unterschied besteht in der Wendung des Kopfes und der Blickrichtung. Während der Putto am Sobieska-Monument den Kopf noch erhoben hat und offen nach dem hinter ihm eintretenden Besucher des Petersdoms schaut, ist der Kopf des Putto in der vorliegenden Zeichnung nach unten geneigt, der Blick gesenkt, ohne auf einen spezifischen Punkt gerichtet zu sein. Tatsächlich verwendete Bracci in seinen Entwürfen immer wieder ganz ähnliche Figurentypen und architektonische Raster, wie schon Elisabeth Kieven feststellte.¹²⁹⁰ Doch der von ihr geprägte, auf Bracci bezogene Begriff der Serialität kann im Wesentlichen auf die planerischen Schritte in seinen Zeichnungen, nicht jedoch auf seine ausgeführten Werke angelegt werden. Anders war dies z.B. bei seinem Kollegen Filippo della Valle, der mit seiner *Abundantia* am Trevibrunnen (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1248b) eine kaum veränderte Version seiner *Temperantia* der *Cappella Corsini* im Lateran (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 842) schuf. Filippo Barigioni etwa, hatte für die Katafalke für Clemens XI. (1721; SANTESE 1983, S. 141, Abb. 3) und Clemens XII. (1740; SANTESE 1983, Abb. S. 147-149) einen sehr ähnlichen Aufbau gewählt. Frappierender ist allerdings der Vergleich der von Paolo Posi entworfenen Katafalke für Benedikt XIV. (1758; DESMAS 2012, Pl. 75b) und Clemens XIII. (1769). Hier kann man schon nicht mehr von Ähnlichkeiten sprechen, sondern man muss die Varianten als nahezu identisch beschreiben. Eine *Fama* genau desselben Typs, wie sie Barigioni in seinem Katafalke für Clemens XII. verwendet hatte, zeichnete Posi in einem Vorentwurf für das Grabmal Giuseppe Renato Imperialis, dessen Verbleib heute ungewiss ist (Kat. Nr. 29–31.I). Sie weisen dieselbe Flughaltung und dieselben runden Brüste auf. Das Medaillon mit dem Porträt hält sie an einem Band in der einen, die Posaune in der anderen Hand. Die Ähnlichkeit ist so frappierend, dass man schon von einer Kopie sprechen kann, nur gespiegelt. Doch für eben jene Zeichnung bediente sich Posi nicht nur an besagtem Katafalke, sondern entlehnt die Haltung der *Caritas* auf der linken Seite dem Caracciolo-Grabmal (Kat. Nr. 22). Vor allem die runde Haltung ihres rechten Armes (Abb. 38a), die Kopfwendung und die Haltung der Beine (Abb. 36) erinnern stark an Braccis *Fama* in Aversa. Posi nahm die Figuren für seine Entwürfe dementsprechend nicht nur aus seinem eigenen Repertoire, sondern übernahm Typen und Formen aus den Arbeiten seiner Kollegen und Freunde bzw. ließ sich von ihnen Zeichnungen anfertigen, nach denen er sich richtete. Eine solche Verfahrensweise lag durchaus in der Tradition von hoch angesehenen Künstlern wie Andrea Bregno (1418–1506), der seine Grabmale tatsächlich „in

¹²⁹⁰ KIEVEN Serialität 2007.

Serie“ fertigte, oder auch Bernini, dessen Engel sich auch immer wieder in derselben Form finden lassen. Unter anderem wurde dadurch die Wiedererkennbarkeit der Künstler in ihren Werken verstärkt.

Im Folgenden verwarf er diesen ersten Plan für das Calcagnini-Grabmal mit den Versatzstücken früherer, von anderen Architekten entworfenen Arbeiten und kehrte in einer zweiten Zeichnung, die sich heute ebenfalls im *Metropolitan Museum* befindet (Kat. Nr. 37.2),¹²⁹¹ zu einer schon zuvor verwendeten Komposition zurück: Die Kulisse bildet hier wieder eine Pyramide auf einer Basis. Davor sitzt eine im Schreiben begriffene *Fama*, zusammen mit einem zu ihrer Linken liegenden Löwen. Auf der Pyramide prangt ein Medaillon mit dem Abbild des Verstorbenen. Noch ist es nicht die später ausgeführte Version, aber die Grundkomposition ist schon angelegt. Bracci experimentierte mit der Bekrönung des Monuments, die hier von Kardinals bzw. Bischofsinsignien geprägt ist und an das ähnlich komponierte Arrangement auf dem Imperiali-Grabmal erinnert (Kat. Nr. 29–32, Abb. 46). Die *Fama* hat eine geringere Größe im Verhältnis zum Rest des Monuments, bleibt sonst allerdings in einer ganz ähnlichen Haltung. Das Porträt bezeichnet weiterhin ein Relief. In einer dritten Zeichnung, heute im *Canadian Centre for Architecture* (Kat. Nr. 37.3),¹²⁹² ist das Grabmal schon in seinen wesentlichen Teilen angelegt. Auffällig ist die Verdoppelung des Löwen, der im Wappen nur einmal auftaucht und auch keine kompositorisch wichtigen Zwecke verfolgt. Die Löwen sitzen in diesem Entwurf nicht mehr vor der Pyramide, sondern tragen diese regelrecht.

In der Kopie des Vertrages für das Grabmal aus dem Jahr 1746 werden die Konditionen aufgeführt: Bracci hatte ein Jahr Zeit, um das Grabmal gemäß des eingereichten Entwurfs fertigzustellen.¹²⁹³ Er bekam dafür 1.000 Scudi Romani, inklusive aller anfallenden Kosten, wie Arbeiter, Material und Transport. Die Einzelzahlungen verteilten sich auf vier Überweisungen von 300, 200, 100 und 400 Scudi.¹²⁹⁴ In besagtem Vertrag ist von einem „disegno“ die Rede, die möglicherweise nicht nur den unbestimmten Entwurf sondern konkret diese letzte Zeichnung meinen könnte. Darin ist zu lesen: „(..)cioè rispetto alla scultura di marmo statuario, e rispetto all’architettura di marmo bianco venato in conformità del disegno pred[ett]o dal Sig[nore] Bracci fatto, ed approvato dall’Em[inentissi]mo e Rev[erendissi]mo Sig[no]r Card[ina]le Paolucci sud[etto], rappresentante una piramide sostenuta, da due leoni con una palla sotto una zona per ciascheduno posti sopra ad un basamento, sopra di cui posa la figura della Istoria in atto di scrivere à caratteri incisi, e dorati su d[ett]a piramide il nome del soprad[ett]o porporato defonto, ò pure altro modo à compiacimento, nel mezzo della quale Piramide viene situato il ritratto dell’antid[ett]o e[minentissi]mo defonto in medaglia di marmo (...).“¹²⁹⁵

Aufgrund aller hier dargelegten Entwürfe und Dokumente kann an einem alleine von Braccis Hand stammenden Entwurfsvorgang nicht gezweifelt werden. Eine Tatsache, die er selbstbewusst durch seine Signatur und wieder einmal durch seine erneute Beteuerung in seinem *Diario* ausdrückte: „Deposito del C[ardinale] Calcagnini (...) tutto ideato, architettato e scolpito da me med[esimo] (...).“¹²⁹⁶

Das Grabmonument für Papst Benedikt XIV. (Kat. Nr. 67, Abb. 76) hat eine lange Planungsgeschichte, die im Gegensatz zu vielen anderen Werken Braccis durch sehr viele erhaltene Entwürfe dokumentiert und durch die Publikation von Elisabeth Kieven und John Pinto sehr gut aufgearbeitet ist. Manche Aspekte liegen jedoch bis heute im Dunkeln. Es handelte es sich im Wesentlichen um zwei größere Planungsphasen, eine zwischen 1759–60 und eine ab 1763. Ein Jahr nach dem Tod des 1758 verstorbenen Papstes Benedikt XIV. ergriff der erste von ihm kreierte Kardinal, Giacomo Ferdinando

¹²⁹¹ MMNY, Inv. Nr. 66.139.1; KIEVEN/PINTO 2001, Kap. Nr. 128, S. 220, Abb. S. 249.

¹²⁹² CCA, Inv. Nr. DR 1966:0001:035; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 36, S. 60/61, Color Plate 5 und S. 136.

¹²⁹³ ASM, Fondo Calcagnini, b. 140, Anlage AA, Nr. 33.

¹²⁹⁴ ASM, Fondo Calcagnini, b. 140, Inventario dei beni dell’eredità del Cardinale Calcagnini 1746, f. 36v, 37v und 41r.

¹²⁹⁵ ASM, Fondo Calcagnini, b. 140, Anlage AA, Nr. 33.

¹²⁹⁶ Braccis *Diario*, Nr. 2, 1726, S. 97 und Nr. 23, 1748, S. 104.

Portocarrero aus Spanien, die Initiative zur Planung und Finanzierung des Grabmonuments. Er begann Spenden der mit dem verbliebenen Papst verbundenen Kardinäle zu sammeln, welche auf ein Konto bei der *Banca di Santo Spirito* eingezahlt wurden und pro Person zwischen 100 und 1.000 Scudi schwankten.¹²⁹⁷ Insgesamt bekam Bracci laut Eintrag in sein *Diario* ungefähr 11.000 Scudi: „Costò tutto il deposito in circa ad undicimila scudi“,¹²⁹⁸ tatsächlich genau 10.890 Scudi.¹²⁹⁹ Eine stolze aber sicher angemessene Summe. In dieser ersten Phase spielte Bracci noch keine sonderlich große Rolle im Gesamtentwurf des Grabmals.¹³⁰⁰ Nach dem Tod Portocarreros 1760 stagnierte das Vorankommen der Grabmalsplanung, obwohl Kardinal Camillo Merlini Paolucci nun den Vorsitz übernahm. Erst ab dem Jahr 1763, als sich der amtierende Papst Clemens XIII. zu einer Unterstützung des Projekts entschloss, kamen die Ereignisse wieder in Schwung. Zu dieser Zeit übernahmen die beiden äußerst aktiven wie einflussreichen Kardinäle Domenico Orsini und Prospero Colonna Sciarra die weitere Planung und trieben sie bis zur Wahl Braccis als Entwerfer und Bildhauer des Grabmals voran. Erst ab diesem Zeitpunkt engagierte sich Bracci aktiv und eigenständig für die Planung des Grabmals. Am 28. Juni 1764 bestellte Kardinal Orsini verschiedene Bildhauer zu sich, um den besten Entwurf für das Grabmal zu bestimmen: „Sie è spiegato, che volentieri osserverà li disegni di qualunque virtuoso che vogli esibirli per sceglerne il migliore.“¹³⁰¹ Im September desselben Jahres stand Bracci dann entgeltlich als Künstler fest: „Si è finalmente determinato dagli Em[inentissimi]i Sciarra, ed Orsini deputati all’affare de costruzione del deposito della S[antissima]a m[emoria]a Benedetto XIV, il lavoro del medesimo, il disegno, ed opera del rinomato scultore S[ignore] Bracci, ov’era questo inalzato nella Sagrata Basilica Vaticana sopra la porta incontro all’altare della navicella, configura alla Cappella di S[an] Michele.“¹³⁰² Danach begann konkret die Arbeit in Marmor und die Planung vor Ort.

Fertiggestellt war das Grabmonument im Mai 1769. Dies kann einem Bericht von Chracas vom 13. dieses Monats entnommen werden: „In questi giorni nella Patriarcale Basilica di S. Pietro in Vaticano, si è veduto terminato, e scoperto il nobile grandioso deposito tutto di fini marmi inalzato alla san[tissima] mem[oria] di Papa Benedetto XIV, Lambertini, situato vicino la Cappella della B[eatissima] Vergine, detta la Gregoriana (...).“¹³⁰³ Dass die Fertigstellung schon vor der Einweihungszeremonie des Werkes als wichtige Nachricht in Rom angesehen und von Chracas mit einer ausführlichen Beschreibung des Grabmals und dem Lob desselben veröffentlicht wurde, zeigt das große Interesse der Einwohner Roms an diesem Monument. Im *Diario ordinario* wird das Attribut „nobile“ inflationär und in verschiedensten Kontexten benutzt. Dagegen ist das Adjektiv „grandioso“ eher selten und unterstreicht die hohe Meinung des Nachrichtenblattes über dieses Monument und gibt die von ihm eingefangene positive Stimmung der Römer wieder. Die offizielle Präsentation des Grabmals fand einen Monat später, also fünf Jahre nach Arbeitsbeginn, statt. Auch darüber berichtete Chracas im *Diario ordinario*: „Domenica 4 giugno si scopre il deposito di Benedetto XIV fatto costruire a spese dei cardinali creati tali dal detto pontefice (...).“¹³⁰⁴ Nachdem Bracci die passende Form gefunden hatte, entstand das kleine plastische Modell, welches bemalt und vergoldet auch Kardinal Orsini und Kardinal Colonna di

¹²⁹⁷ KIEVEN/PINTO 2001, S. 64, FN 3, S. 65; Rom, Banca di Santo Spirito, Archivio Storico Santo Spirito, Libro mastro, 1759, 1760, 1763, 1764.

¹²⁹⁸ Braccis Diario, Nr. 35, 1769, GRADARA 1920, S. 108.

¹²⁹⁹ KIEVEN/PINTO 2001, S. 64, FN 3, S. 65; Rom, Banca di Santo Spirito, Archivio Storico Santo Spirito, Libro mastro, 1759, 1760, 1763, 1764.

¹³⁰⁰ Zu den Entwürfen der ersten Planungsphase für das Grabmal Benedikts XIV. siehe Kap. IV.6.3.

¹³⁰¹ Rom, Bibl. Casanatense, Cod. 3815, Vol. III, f. 354, 28.06.1764; Quellenangabe ohne Transkription bei KIEVEN/PINTO 2010, S. 64/65, FN 5.

¹³⁰² Rom, Bibl. Casanatense, Cod. 3815, Vol. III, f. 523/524, 21.09.1764; Quellenangabe bei KIEVEN/PINTO 2010, S. 64/65, FN 6.

¹³⁰³ Diario ordinario di Chracas, 13.05.1769, Nr. 8057 (o.S.).

¹³⁰⁴ Diario ordinario di Chracas, 6.06.1769, Nr. 8065, S. 8.

Sciarra vorgestellt wurde.¹³⁰⁵ Das Modell wurde vom Künstler persönlich der *Accademia Clementina* in Bologna übergeben und wird seitdem dort aufbewahrt (Kat. Nr. 67.I).

Von der von den beiden federführenden Kardinälen getroffenen Auswahl spricht Bracci in seiner Eintragung im *Diario* wie von einem öffentlich ausgetragenen Künstlerwettbewerb, was wohl nur in kleineren Dimensionen wirklich der Situation entsprach. Dennoch scheint Bracci stolz auf seinen Sieg mit dem eingereichten Holzmodell gewesen zu sein, denn er hielt fest: „Deposito di Papa Lambertini fatto à spesa dell' e[minentissimi]mi Cardinali Creature in S[an] Pietro, li quali avendo intimato il concorso di professori, scelsero il mio disegno avendomi deputato per scultore et architetto di questa spesa, avendo fatto il modellotto di legno terminato e dipinto e dorato di propria invenzione (...)“¹³⁰⁶ Es war ihm wichtig zu betonen, dass er selbst sowohl zum planenden Architekten als auch zum ausführenden Bildhauer gewählt wurde, was nicht selbstverständlich war. Dafür muss man sich nur das vorhergehende Grabmal für Clemens XII. in der *Cappella Corsini* des Lateran (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb.840), das Grabmal Innozenz' XII. im Petersdom (CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. II), oder das unter Braccis Partizipation entstandene Monument für Benedikt XIII. anschauen. Für die zeitliche Entstehung der Entwurfszeichnungen hat man einen *terminus ante quem* mit der Fertigstellung und Einreichung des plastischen Modells am 21. September 1764,¹³⁰⁷ bei welchen die Komposition des später ausgeführten Grabmals schon vorhanden war. Alle Zeichnungen für dieses Werk müssen demnach vor diesem Zeitpunkt entstanden sein, es sei denn, es handelt sich um Stichvorlagen oder andere Kopien. Zugleich ist dieses Datum ein *terminus post quem* für die Organisation und den Arbeitsbeginn in Marmor. Wir wissen nicht, welche anderen Künstler außerdem an besagter Auswahl teilgenommen haben. Bracci selbst liefert uns jedoch einen möglichen Anhaltspunkt mit seiner Formulierung: „concorso di professori“,¹³⁰⁸ die nahelegt, dass es sich bei den teilnehmenden Künstlern um lehrende Mitglieder der Akademie, vermutlich vor allem der *Accademia di San Luca* oder der *Accademia del Nudo* in Rom gehandelt haben dürfte. Neben dem Modell Braccis existiert, ebenfalls im Besitz der zur Akademie gehörigen Galerie in Bologna, ein weiteres, della Valle zugeschriebenes Modell, das man für einen weiteren Konkurrenzentwurf für dasselbe Projekt hält.¹³⁰⁹ Da es sich dabei jedoch um einen Entwurf für ein Wandgrabmal handelt und keinerlei Parallelen zum während des Wettbewerbs bereits feststehenden Standort in S. Pietro bestehen, kann man von einem anderen Kontext ausgehen. Viel mehr ähnelt der Entwurf den Ehrenstatuen der Päpste im ehemaligen Hospital der Kirche S. Trinità dei Pellegrini in Rom (Kat. Nr. 49).¹³¹⁰ Dass Bracci letztendlich den Zuschlag für die Ausführung des Grabmals bekam, war eine große Ehre und eine Auszeichnung seiner künstlerischen Leistungen.

Papst Clemens XI. starb im Jahre 1721 und blieb danach lange ohne ein ihn und damit die Familie Albani rühmendes Grabmal. Wenige Jahre nach dem Ableben des Pontifex begannen schon die verschiedenen Planungsphasen. Da sich der Kardinalnepot Alessandro Albani nicht so recht für einen Entwurf entscheiden konnte, wurden in mindestens einem Wettbewerb, von den unterschiedlichsten Bildhauern, die sich zu dieser Zeit in Rom aufhielten, Vorschläge eingereicht.¹³¹¹ Clemens XI. hatte während seines Pontifikats eine ausgeprägte Kulturpolitik verfolgt, die auch die Vervollständigung bis dahin unausgeführt gebliebener Papstgrabmale beinhaltet hatte.¹³¹² Im Jahr 1725 fand, von Alessandro

¹³⁰⁵ Rom, Bibl. Casanatense, Cod. 3815, Vol. III, f. 354, 28.06.1764; Quellenangabe bei KIEVEN/PINTO 2010, S. 64/65, FN 5.

¹³⁰⁶ Braccis Diario, Nr. 35, 1769, GRADARA 1920, S. 108.

¹³⁰⁷ Rom, Bibl. Casanatense, Cod. 3815, Vol. III, f. 523/524, 21.09.1764.

¹³⁰⁸ Braccis Diario, Nr. 35, 1769, GRADARA 1920, S. 108.

¹³⁰⁹ Die Zuschreibung an Filippo della Valle wurde vor allem auf der Grundlage eines in der Bibliothek der Galleria di belle arti in Bologna aufbewahrten Briefes getroffen, der beweist, dass sich ein Eintrittsgeschenk des Bildhauers in der Sammlung befunden hatte, ohne das Objekt allerdings genauer zu identifizieren. Transkription des Briefes: ZAMBONI 1764, S. 218, FN 18.

¹³¹⁰ Zu den Papstmonumenten im ehemaligen Hospital neben der Kirche S. Trinità dei Pellegrini siehe MONTAGU monumenti 2001.

¹³¹¹ Zur Geschichte der Grabmalsentwürfe besonders MARTIN 2007; zudem DESMAS 2008 und KIEVEN 2007.

¹³¹² Unter anderem ist ihm die späte Ausführung des zuvor nur in Stuck belassenen Grabmals für Papsr Gregor XIII. durch Camillo

Albani inszeniert, ein Wettbewerb für ein Grabmal Klemens' XI in SS. Luca e Martina statt, aus welchem Bernardino Cametti (1669–1736) als Sieger hervorging.¹³¹³ Dieses Projekt wurde jedoch gestoppt. Spätestens seit Herbst 1727 lagen dem Kardinal dann, sowohl zeichnerische Entwürfe, als auch ein Modell von Agostino Cornacchini (1686–1754) vor, die, nachdem sie akzeptiert und der Künstler engagiert war, verworfen wurden und Cornacchini wieder von dieser Aufgabe entbunden wurde.¹³¹⁴ Zwischen 1728 und 1730 hatte der französische Bildhauer Edme Bouchardon den Auftrag vorübergehend inne und führte sowohl eine in Mainz erhaltene Zeichnung (DESMAS 2012, Pl. 94b), als auch eine Wandzeichnung im *Palazzo Mancini* in Rom dazu aus (DESMAS 2012, Pl. 95).¹³¹⁵

Am 22. Januar 2003 wurde bei Christie's in New York eine Zeichnung versteigert und von einem privaten Sammler erstanden, die – unübersehbar wegen des Albani-Wappens – einen Entwurf für das Grabmonument Papst Clemens XI. zeigt (Kat. Nr. 35.I).¹³¹⁶ Das Blatt ist signiert mit „Petrus Bracci Rom. Fecit 1743“. Für eine lavierte Tuschzeichnung mit Kreide dieser Größe¹³¹⁷ von einem der bekanntesten Bildhauern des römischen Settecento wurde die qualitativ hochwertige Zeichnung im Katalog des Aktionshauses mit einem erwarteten Versteigerungswert von 25.000–35.000 Dollar eher mittelpreisig eingestuft und fällt hinter vergleichbaren Blättern des siebzehnten Jahrhunderts deutlich zurück. Interessant ist das Blatt allerdings nicht hauptsächlich wegen seiner zeichnerischen Qualität, sondern weil sie belegt, dass Bracci, wenn auch nur kurz, die Chance bekommen sollte, ein Papstgrabmal zu entwerfen – schon 20 Jahre vor dem Monument für Benedikt XIV. Lambertini. Nachdem die Entwürfe und Modelle von Agostino Cornacchini und diejenigen des aus dem Wettbewerb von 1725 als Sieger hervorgegangenen Bernardino Cametti offenbar nicht zum Einverständnis des Kardinalnepoten und Auftraggebers Alessandro Albani führen konnten, fertigte auch Bracci neun Jahre darauf einen solchen an.¹³¹⁸ Warum das Grabmonument für Clemens XI. nie umgesetzt wurde, kann politische, private oder finanzielle Gründe gehabt haben. Am wahrscheinlichsten ist aber, dass Alessandro Albani, der auch wegen seiner Leidenschaft für das Sammeln von Antiken immer knapp bei Kasse war,¹³¹⁹ keinen Vorteil eines solchen Monuments mehr für seine eigene Karriere sah und deshalb davon abließ. Tatsächlich muss die Planung dieses Projektes aber schon bekannt gewesen sein, wenn auch nicht speziell auf Bracci bezogen, denn auf einem leider undatierten Grundriss aus dem 18. Jahrhundert ist besagte Stelle als „Locus Sepolchri Clementis XI.“¹³²⁰

IV.6.2 SIGNATUREN

Im Medium der Skulptur ist die Dichte der signierten und vor allem der datierten Werke weit weniger hoch, als dies in der Malerei der Fall ist. Obwohl noch weniger Architekturen eine auf den Entwerfer

Rusconi zu verdanken.

¹³¹³ MARTIN 2007, S. 273-75 und SCHLEGEL Cametti 1963, S. 167.

¹³¹⁴ Im Oktober wendet sich Cornacchini Hilfesuchend in einem Brief an Violante Beatrice von Bayern, Ehefrau Ferdinando de' Medici, Erzherzog von Toscana, die sich allerdings nicht in der Lage fühlt, in dieser Sache zu vermitteln. U.a. DESMAS 2008, S. 88 und MARTIN 2007, S. 272. Transkription des Dokuments, auf das Bezug genommen wird: LANKHEIT/PAATZ 1962, Dok. 386, S. 288

¹³¹⁵ Siehe besonders: DESMAS 2008.

¹³¹⁶ Christie's New York, Old Master & 19th Century Drawings, 22.01.2003, Lot. 44, S. 58/59, Abb. S. 59 ganzseitig in Farbe.

Weiterführend zu dieser Zeichnung: MARTIN 2007, S. 274-276, Abb. 3, S. 274, Hinweis auf die Christie's Versteigerung FN 15, S. 275.

¹³¹⁷ Das Blatt hat die Maße: 42,5 x 25,6 cm.

¹³¹⁸ Zum Entwurfsprozess des Grabmonuments für Clemens XI.: MARTIN 2007.

¹³¹⁹ Zu Kardinal Alessandro und seiner Kulturpolitik immernoch grundlegend: Debenedetti, Elisa (Hg): Alessandro Albani patrono delle arti- architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700 [Studi sul Settecento 9], Roma, 1993; des Weiteren besonders: DEBENEDETTI 2010 und HESKIA 2007.

¹³²⁰ Anonym, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, FC 70444, Vol. 44 H 32.

hinweisende Inschrift tragen, sind die Architekten meist, schon alleine wegen der Größe und Sichtbarkeit ihrer Arbeiten im Stadtraum, bekannt. Die plastischen Bildwerke gehen unter Umständen in der Fülle des architektonischen Kontextes, z.B. einer Kirchengestaltung, unter und stellen die gegenwärtigen Forscher vor Rätsel. Zur Mitte des 18. Jahrhunderts verstärkte sich dieses Problem besonders in Rom, durch die immer weiter verbreitete und bei fast allen größeren Projekten praktizierte Arbeitsteilung im Medium der Skulptur. Man betrachte nur die Fassade von S. Maria Maggiore – mit elf beteiligten, bekannten Bildhauern – oder den Skulpturenschmuck der *Fontana di Trevi*, dessen letztendliche Umsetzung auch erst unter Hinzuziehung von Agostino Corsini, Bernardino Ludovisi, Bartolomeo Pincellotti, Francesco Queirolo, Filippo della Valle, Giovanni Battista Grossi, Andrea Bergondi und natürlich Pietro Bracci in dieser Form entstehen konnte, um nur zwei der wichtigsten Beispiele zu nennen. Fast keine dieser Skulpturen ist signiert. Erst durch Kosten- und Zahlungsbelege lässt sich die Urheberschaft klar belegen, was in anderen, weniger prominenten Kontexten oft nicht gegeben ist.

Bracci ist einer der wenigen Bildhauer der ersten 70 Jahre des 18. Jahrhunderts, von welchen uns noch ein großes Corpus an Zeichnungen erhalten ist. Die ausgesprochen gute Dokumentation derselben ist fast ausschließlich den Bemühungen von Elisabeth Kieven und John Pinto zu verdanken.¹³²¹ Neben den Berichten von Kurt von Domarus, besonders aber von Costanza Gradara, die einige der Blätter, die sie damals noch im *Archivio Bracci* vorfand, aufgelistet oder sogar abgebildet hat, ist es bei der späteren Wiederzuordnung von ausgesprochener Wichtigkeit, dass viele dieser Zeichnungen auch tatsächlich eine Signatur und bestenfalls sogar ein Datum tragen. Dagegen sind Signaturen an ausgeführten, plastischen Werken rar. Nur wenige seiner Marmorarbeiten und ein Modell tragen tatsächlich seinen Namen. Signiert wurden offensichtlich Grabmale, die Bracci nicht nur ausgeführt, sondern auch entworfen hatte sowie Skulpturen außerhalb Roms: die Heiligenfiguren in Mafra (Kat. Nr. 8 und 9), das Marucelli-Porträt in Florenz (Kat. Nr. 42) und die Ehrenstatue Clemens XII. in Ravenna (Kat. Nr. 12).

Vor allem die bis auf die besagte Ausnahme fehlenden Signaturen im Bereich der Porträtbüsten bereiten heute Kopfzerbrechen. Spätestens nachdem Ludwig von Pastor in seiner *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* einige nicht gesicherte Porträts des Papstes von Bracci in einer Fußnote aufzählte und ihn somit quasi als Hauptporträtisten Benedikts XIII. erscheinen ließ,¹³²² wurden diesem beinahe alle diesen Papst darstellenden Büsten mindestens einmal zugeschrieben. Erst nach und nach wurde dies revidiert. Mittlerweile jedoch in einem solchen Maße, dass wir nun kaum mehr Bracci zugeschriebene Büsten besitzen, was so vermutlich auch nicht der Wahrheit entspricht.

Das erste von Bracci signierte, plastische Werk ist das Grabmal für Kardinal Fabrizio Paolucci in S. Marcello al Corso (Kat. Nr. 5, Abb. 7). Auf dem Rand des Porträtreliefs rechts unten, vom vor der Kapelle stehenden Betrachter durchaus sichtbar, steht „Petrus Bracci Roman F“ (Abb. 7a). Diese kurze Signatur enthält nur wenige Informationen und betont vor allem den vollen Namen und die römische Herkunft. Auf den ganz ausgeschriebenen Vornamen wird er in der Folgezeit, wie auch auf den Zeichnungen, häufig verzichtet. Dass Braccis Wahl der Worte und der Stellen für die Anbringung dieser Inschriften auch innerhalb kürzester Zeit und in denselben Zusammenhängen variieren konnten, ist v.a. an den Bezeichnungen der Marmorskulpturen für die Palastbasilika in Mafra zu sehen. Während Bracci den *Hl. Felix von Valois* (Kat. Nr. 8, Abb. 12) auf der rauhen, von unten kaum sichtbaren, Innenfläche der zu seinen Füßen liegenden Krone mit „P. BRACCI R. F.“ signierte (Abb. 12d), liest man auf der rechten Seite der Statuenbasis des *Hl. Petrus Nolaskus* (Kat. Nr. 9) ganz deutlich die Worte: PETRVS. / BRACCI. / ROM. F.“ (Abb. 13d). Die zweite Inschrift ist sehr viel prominenter angebracht, während die erste der beiden mehr Kreativität ausdrückt. Offensichtlich hatte Bracci keine

¹³²¹ KIEVEN/PINTO 2001.

¹³²² PASTOR 1961, Bd. 16, I, FN 4, S. 25/26.

wirklich festgelegte Form der Beschriftung, sodass uns durch sie leider, sofern sie keine Jahreszahl beinhaltet, keine Datierungshilfe gibt. Interessant ist die Inschrift auf der Plinthe der Ehrenstatue Clemens XII. in Ravenna (Kat. Nr. 12, Abb. 19d), da der sauber eingehauenen Signatur „P. BRACCI / RO“ ein dahintergestelltes, eingeritztes „MANI“ folgt, was seltsam ist, weil sonst eher die sauberere Form „Romano“ oder „Romanus“ gewählt wird. Vermutlich stammt dieser Zusatz nicht von Bracci selbst. Möglicherweise sollte dadurch eine Verwechslung mit dem Wort „Romagnolo“ oder ähnliches nachträglich ausgeschlossen werden.

Eine Signatur an einer kaum sichtbaren Stelle wie dem Gewandsaum am Grabmal Benedikts XIV. anzubringen, ist im 18. Jahrhundert nicht mehr hauptsächlich als Empfehlung an Gott gemeint, wie das im Mittelalter noch häufig gepflegt wurde.¹³²³ Offensichtlich ist der Schriftzug auch nicht für die unmittelbar davorstehenden zeitgenössischen Betrachter gedacht, was wegen seiner Bekanntheit auch garnicht unbedingt nötig gewesen wäre, sondern schlichtweg für die Ewigkeit gemacht, als *Gloria Aeterna* – ewiger Ruhm für den Künstler. Gerade bei diesem Grabmal tritt eine weitere Besonderheit auf, auf die später noch ausführlicher zurückzukommen sein wird.

Bracci signierte seine Werke relativ selten, betrachtet man ihre Quantität im gesamten bildhauerischen Schaffen. Auffällig ist, dass er hauptsächlich diejenigen Grabmale signierte, an denen er nicht nur als Bildhauer, sondern auch als Inventor fungierte. Unklar ist, ob das Grabmal für Kardinal Innico Caracciolo in Aversa dabei eine Ausnahme bildete. Vergleicht man das ausgeführte Grabmal in der Kathedrale zu Aversa in seinem heutigen Erhaltungszustand mit dem sehr detailliert gearbeiteten Stich von Rocco Pozzi, so fallen vor allem die fehlenden Metallteile am Grabmal auf. Lenkt man den Blick auf die Posaune, so erkennt man, dass sie sich nicht mehr ganz in ihrer ursprünglichen Position befindet und zudem viel kürzer ist. Und gerade an dieser Stelle, wo im Stich in Saglioccos *Compendio delle virtù del Cardinale Innico Caracciolo* eine Künstlersignatur Braccis Autorschaft verkündete (Kat. Nr. 22/23.I, Abb. 37, 37a),¹³²⁴ ist heute eine geflickte Fehlstelle. Leider ist diese Stichaufgabe das einzige Zeugnis für diese Signatur, sowohl in bildhaften als auch in schriftlichen Quellen. Abgesehen von Bracci werden sonst alle beteiligten Künstler aufgeführt. Barigioni als „Architectus inventarius“, Posi als „Architectus delinearicus“ und Pozzi als Stecher am unteren Rand des Kupferstiches. In den meisten Fällen werden nur zwei Namen auf den Stichen genannt, der des hauptverantwortlichen Künstlers, der auch den Auftrag bekommen hatte und der Kupferstecher. Dass hier drei Namen genannt werden ist eher selten, aber nicht ganz ungewöhnlich. Die Nennung von gleich vier Namen am unteren Rand der Druckplatte wäre jedoch sehr außergewöhnlich gewesen. Braccis Signatur also sozusagen als Ergänzung des ausführenden Bildhauers mitten im Bild – die Platzierung einer nie dagewesenen Signatur aus Platz- und Ästhetikgründen durch Braccis Freund und Kupferstecher Rocco Pozzi, oder schlichtweg eine detaillierte Abbildung der Gegebenheiten? Letztlich kann diese Frage ohne das verlorene Metallfragment nicht mehr sicher beantwortet werden und muss bis zu einem gewissen Grad Spekulation bleiben.

Dem Namen als *Epithea* beigegebene Ehrenprädikate,¹³²⁵ verwendete Bracci weder für seine Signaturen in Stein, noch für diejenigen unter seinen meist zu fertigen Kunstwerken ausgeführten Zeichnungen. Die weiterführende Frage nach der Bedeutung dieser *Epithea* muss allerdings auch in Bezug auf das bei Bracci fast nie entbehrliche „Rom.“ oder „Romanus“ gestellt werden. Handelt es sich nur um eine Floskel, um ein Kriterium zur Unterscheidung verschiedener Künstler gleichen Namens oder sagt dieses Prädikat etwas über Selbstverständnis des Künstlers oder dessen Beurteilung durch die römischen Bürger aus? Vermutlich all dies zusammen.

¹³²³ Zumal auch eine Empfehlungsformel fehlt; DIETL 2009, S. 31.

¹³²⁴ Stich von Rocco Pozzi, ca. DIN A3 zum Ausklappen, hinten im Buch; SAGLIOCCO 1738.

¹³²⁵ DIETL 2009, Kap. D I, S. 100-103.

An den beiden von Bracci entworfenen Kardinalsgrabmälern sind die Signaturen noch gut lesbar, weil diese nicht an Metall, sondern am Marmor angebracht wurden. Hier vollzieht sich ein Wandel in der Signatur. Genügt es Bracci bei der Bezeichnung des frühen Paolucci-Grabmals (Kat. Nr. 5, Abb. 7a) noch sich als ausführenden Künstler zu nennen, kommt zwanzig Jahre später der Zusatz „invenit“ hinzu (Kat. Nr. 37, Abb. 54a). In seinem von Gradara-Pesci 1915 und 1920 transkribierten, heute leider verlorenen *Diario* betont er selbst im Hinblick auf beide Monumente, sie seien: „tutto ideato, architettato e scolpito da me medesimo.“¹³²⁶ Carlo Giuseppe Ratti behauptete in seiner Biografiensammlung *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi* in der Vita des Malers, angeblich auch bei Le Gros auch in der Bildhauerei ausgebildeten,¹³²⁷ Pietro Bianchi: „Anche il vivente degno Scultore Pietro Bracci con la direzione del Bianchi molte cose lavorò; e specialmente il sepolcro del Cardinal Paolucci a S. Marcello, (...). In fine il Bracci è debitore al Bianchi delle più insigni sculture, che egli abbia eseguite, sì per ornamenti di Chiese di Roma, sì per commissioni di fuori.“¹³²⁸ Er spricht Bracci also gerade die Innovation, die er so stolz als seine eigene deklariert, einem anderen, namentlich dem Maler Pietro Bianchi, einem Freund und Taufpaten eines Kindes von Bracci,¹³²⁹ zu. Das Buch erschien 1769, das heißt, noch zu Lebzeiten Braccis und noch während den Arbeiten am Grabmal für Benedikt XIV. im Petersdom (Kat. Nr. 6, Abb. 767).

Sind die Signaturen von Bildhauern Mitte des römischen Settecento sonst rar, so sind am Grabmal für Papst Benedikt XIV. gleich drei Signaturen angebracht und zwar links unten, am Gewandsaum der die *Sapientia sacra* einhüllenden Stoffe entlang (Abb. 76b), auf dem Buchschnitt am Attribut eben jener Skulptur und, rechts außen am Sockel, auf einer applizierten Marmormünze. Die Figur der Weisheit wurde von Bracci also doppelt signiert. Eine spätere Hinzufügung kann durch die sorgfältig eingestemte Signatur ohne stilistische Fehler als eher unwahrscheinlich angesehen werden. Komischerweise verwendete Bracci an beiden Stellen genau denselben Text und zwar: „PETR. BRACCI RO. OPERIS INV. ET SCULP.“, ohne jegliche Abweichungen, also auch nicht mit dem Zweck, neue Informationen unterbringen zu können. Auch die Schrift blieb die gleiche, die Länge der Inschrift variierte aufgrund des am Anbringungsort zur Verfügung stehenden Platzes etwas, jedoch nur unwesentlich. In der Textentwicklung von Braccis Signaturen kommt nun im Spätwerk der Zusatz des Wortes „Operis“ hinzu, um anzuzeigen, dass nicht nur die Skulpturen, sondern das ganze Monument – von der Planung bis hin zur Ausführung – von Bracci übernommen wurde.

Signaturen am Gewandsaum sind relativ häufig, ein zeitlich etwa entsprechendes Beispiel ist Tommaso Righis Signatur an seinem in Stuck ausgeführten Monument für Alessandro Borgia im Baptisterium von S. Giovanni in Laterano (Abb. 95). Mit der Signatur an den Seiten des Buches bezieht sich Bracci auf das Grabmal für Papst Paul III. von Guglielmo della Porta, wo ein Schriftzug auf dem Buch der *Prudentia* dessen Autorschaft bezeugt (Abb. 98). Bracci hatte dieses Monument, vermutlich sogar in Vorbereitung auf die eigenen Entwürfe eines Papstgrabmals im Petersdom, gezeichnet und dadurch studiert (KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 141). Offensichtlich galt es ihm, neben den zwei Bernini-Grabmälern und Algardis Monument für Papst Leo XI., als eines der großen, nachahmenswerten Vorbilder im Petersdom. Die Wahl der Stelle für die Signatur muss demnach als Hommage an den verehrten Vorgänger gedeutet werden. Die doppelte Signatur könnte auch in diesem Fall durch den Angriff Rattis auf seine Ehre gewesen sein, denn neben dem Grabmal für Fabrizio Paolucci, spricht er ihm auch die selbstständige Planung der Statue Clemens XII. auf dem Kapitol ab (Kat. Nr. 21).¹³³⁰

¹³²⁶ Braccis *Diario* Nr. 2, 1725 und Nr. 23, 1748, GRADARA 1920, S. 97 und S. 104.

¹³²⁷ RATTI 1769, S. 293.

¹³²⁸ RATTI 1769, S. 304.

¹³²⁹ GRADARA 1920, § 5, S.113.

¹³³⁰ RATTI 1769, S. 304.

Zudem erklärt er, Bianchi habe nicht nur diese, sondern auch andere wichtige Arbeiten Braccis entworfen und das „per ornamenti di chiese di Roma, sì per commissioni di fuori.“¹³³¹

Eine dritte Signatur, diesmal vom ausführenden Künstler der zweiten weiblichen Figur – Gaspare Sibilla – befindet sich unterhalb der *Disinteresse* auf der rechten Seite unten am Sockel. Darauf steht: „Gaspar Sibilla Romano invenit et sculpsit“. Das ist doch sehr überraschend, weil wir durch die Vorzeichnungen Braccis ganz sicher dessen Entwurf zugrunde legen können und seine Wahl zum entwerfenden Architekten des Grabmals dokumentarisch belegt ist, wie auch die Zahlungen an ihn.¹³³² Zudem suggeriert die Anbringung der sehr auffälligen Signatur am Sockel des Grabmals, nicht direkt an der Figur, der Gesamtentwurf stamme von Sibilla. Wie waren die Umstände, die zu dieser Situation führten? Vielleicht hat Sibilla außergewöhnlich viel an diesem Grabmal gearbeitet und sah sich so am Ende im Recht, seine Rolle auch durch eine gut sichtbare Signatur zum Ausdruck bringen zu dürfen. Dagegen sprechen die zahlreichen Zeichnungen und das Holzmodell Braccis, welche diese Figur schon im wesentlichen Aufbau zeigen. Hatte er Sibilla vielleicht vor seinem Tode nicht ausreichend bezahlt, wie Fantoni jedenfalls von sich behauptete, und der finanziell Geschädigte hatte dies mit besagter Signatur und einer dadurch erreichten Mehrung seines Ruhms ausgeglichen? Leider muss diese Frage unbeantwortet bleiben, bis neue Dokumente gefunden werden. Sicher ist jedoch, dass sich der Name Sibillas weder in den Romguiden, noch in den Kirchenbeschreibungen durchgesetzt hat. Braccis Name hingegen war immer mit dem Grabmal verbunden.

Die Signatur, die Bracci an einer seiner wichtigsten Arbeiten und heute seiner bekanntesten Skulptur anbrachte, ist bisher immer übersehen worden. Dabei prangt sie an zentraler Stelle auf dem Band, das über die Brust des *Oceanos* (Kat. Nr. 62, Abb. 72b) am Trevibrunnen gelegt ist.¹³³³ Die Größe des Gesamtensembles, die Vielfalt der Formen und Bildthemen und die Beschränktheit unseres Auffassungsvermögens versperrt uns den Blick für den hier zum ersten Mal näher betrachteten Schriftzug: „PET. BRACCI ROMAN. F.“ Dabei hat Bracci in diesem Fall keineswegs eine schlecht sichtbare und versteckte Stelle ausgewählt, sondern eine sehr prominente, die mit einer Legende eines der, damals und heute, bekanntesten italienischen Bildhauer in Zusammenhang gebracht werden konnte und kann. Schon Michelangelo signierte seine *Pietà* im Petersdom auf einem entsprechenden Band, das den Oberkörper seiner schönen, jungen Maria schmückt und unmissverständlich auf den Autor der Marmorgruppe verweist: „MICAEL ANGELVS BONAROTVS FLOREN. FACEBAT“. Bracci kannte Michelangelos *Pietà*, hatte er doch zuvor schon an vier großen Aufträgen in dieser Kirche gearbeitet und hatte sich sicher schon davor mit den Werken darin auseinandergesetzt. Vasari berichtet über den Hergang und das zugrunde liegende Motiv der Signatur: „Michelangelos Liebe und sein Bemühen wirkten in diesem Werk auf eine Weise zusammen, daß er es hier den Schriftzug seines Namens auf den Gürtel setzte, der über die Brust der Madonna läuft. Dazu kam es, als Michelangelo eines Tages dort hineinkam, wo sie aufgestellt war und eine große Zahl Fremder aus der Lombardei davor fand, die sie sehr lobten. Als einer von ihnen fragte, wer sie geschaffen habe, antwortete dieser: „Unser Gobbo aus Mailand.“ Michelangelo schwieg dazu, doch irgendwie erschien es ihm seltsam, daß seine Anstrengungen einem anderen Angerechnet werden sollten. Also schloß er sich eines Nachts mit einem Lämpchen ein und ritzte mit den mitgebrachten Meißeln seinen Namen ein.“¹³³⁴ Dass diese Arbeiten nicht provisorisch in einer wie hier geschilderten Nacht und Nebel Aktion von statten ging, wird schon aufgrund der sehr sorgfältig eingemeißelten Majuskeln mit fein gearbeiteten Serifen und ineinander gesetzten Buchstaben, die keinesfalls eingeritzt sind. Aber schließlich geht es in der

¹³³¹ RATTI 1769, S. 304.

¹³³² Mehr zu diesem Monument v.a. Kap. IV.3.1 und Kap. IV.6.1.3.

¹³³³ Wegen der Flut an Literatur, die den Trevibrunnen abbildet und ihn kurz erwähnt, kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass es doch in einem weniger zentralen Text schon einmal erwähnt wurde, nicht jedoch in der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur.

¹³³⁴ GABBERT/VASARI, S. 51.

Geschichte ja vielmehr darum, dass ein Künstler die Werke signieren sollte, die ihm am meisten am Herz liegen und die größte Kraft und Virtuosität verlangt haben – und das bestenfalls an einer gut sichtbaren Stelle. Folglich war Bracci damals schon bewusst, dass er mit diesem Auftrag die Chance bekam, einmal ebenso bekannt zu werden. Schon Plinius gestand der Signatur in seiner *Naturalis Historia* eine zentrale Rolle im Selbstverständnis eines mit seiner Arbeit zufriedenen Künstlers zu.¹³³⁵ Er hatte wohl nicht damit gerechnet, dass sich der durchschnittliche Rombesucher späterer Jahrhunderte nur noch einen Namen pro gesehenem Kunstwerk merken wollen würde, am besten nur einen Vornamen, wie bei Raffael, Donatello oder eben Michelangelo, was in diesem Fall der des Architekten ist – wenn überhaupt. Michelangelo war zu jeder Zeit ein Vorbild für die Künstler, besonders aber für die Bildhauer, sei es nun Bernini, Rusconi, Canova, Rodin, Canonica und Anderson oder Hredlichka. Auch der eben schon genannte Guliemo della Porta hatte seiner *Iustitia* am Grabmal Pauls III. eine solche „Signaturenschärpe“ umgelegt (Abb. 98), als Reverenz an den großen Vorgänger. Dieser letzten Signatur liegt somit nicht ausschließlich der Willen zu Grunde, seinen Ruhm zu verbreiten und unvergessen zu machen, sondern sie ist auch der Ausdruck eines großen künstlerischen Selbstbewusstseins.

¹³³⁵ DIETL 2009, S. 11; Plinius: *Naturalis Historia* I, Praefatio 26 f., S. 20.

FAZIT

In vielen Fällen war Bracci der ausführende Bildhauer, welcher nach dem *disegno* anderer Künstler, meist Architekten, arbeitete. Bisher wurde der Grad der geistig-schöpferischen Partizipation Braccis oft als sehr gering und seine Leistung als eine rein handwerkliche eingestuft. Diese Annahme wird in dieser Dissertation anhand von Stil- und Formvergleichen, Entstehungskontexten und Archivdokumenten widerlegt und gezeigt, dass Bracci oft nur groben Kompositionsrichtlinien unterlag und sonst die größte künstlerische Freiheit genoss. Des Weiteren werden typische Grundlinien Braccis in Stil und Form herausgearbeitet, wie z.B. die für ihn typische Einpassung und Unterordnung seiner Skulpturen in bzw. unter die sie determinierende, architektonische Struktur oder seine kraftvollen Körper, die sich von denen seiner Zeitgenossen unterscheiden und doch den Schönheitsidealen der Akademien unterliegen. Mehrere bisher unbekannte Auftragszusammenhänge konnten geklärt oder richtiggestellt werden. Zum ersten Mal wird hier die verloren geglaubte und neuerdings im Ashmolean Museum in Oxford wiederentdeckte Handschrift Braccis über die Obelisken in Rom und ihre Hieroglyphen näher beleuchtet und damit gezeigt, dass Bracci nicht nur der stumpfe Handwerker war, für den er lange gehalten wurde, sondern ein vielseitig gebildeter Angehöriger seiner Gesellschaft. Die bisher im Dunklen gebliebenen letzten Arbeitsjahre konnten beleuchtet und einige Tätigkeiten, wie etwa der Handel mit Kunst in kleinerem Stil, können seinem Arbeitsleben hinzugefügt werden. Es entstand ein präziseres, umfassenderes und interessanteres Bild des Künstlers und seiner Stellung im Rom des 18. Jahrhunderts.

Was Bracci ganz besonders unter seinen Zeitgenossen auszeichnete ist, dass sich der Stil, aber auch die Qualität seiner Werke, seien es nun Skulpturen oder Grabmonumente, über die gesamte Schaffenszeit kaum veränderte. Dies führte zu einem Image der Solidität und Vertrauenswürdigkeit, die ihm u.a. das Wohlgefallen der Päpste einbrachte, vor allem Benedikt XIV. und Clemens XIII., deren besonderer Schützling er war. Es konnte auch gezeigt werden, dass Bracci zudem Hilfestellung von Seiten mächtiger Kardinäle, vor allem von Annibale Albani, bekommen hatte und deshalb, auch ohne aktives Werben seinerseits, zu wichtigen Aufträgen kam. Sollte man den Stil Braccis benennen, so würde der Begriff „Spirituelle Monumentalismus“ am besten passen. Damit wäre sowohl der kraftvollen, monumentalen Figurenbildung, als auch seinen teilweise wie entmaterialisiert wirkenden Tugenden mit dem nach oben gerichteten, ins Leere gehenden Blick Rechnung tragen. Dass er eben nicht der oftmals deklarierte Bildhauer des römischen Rokoko war, wurde zur Genüge betont und ausgeführt.

Im Überblick kann festgestellt werden, dass Pietro Bracci zwar nicht der große Neuerer für die Kunstgeschichtsschreibung des römischen Settecento war, dass er aber wichtige Schritte auf dem Weg getan hatte, den Antonio Canova kurz darauf so konsequent verfolgte. In einer Zeit des sozialen und künstlerischen Übergangs war Bracci ebenfalls ein Grenzgänger, der innerhalb der Tradition immer wieder über die gewohnten Schwellen trat.

WERKKATALOG DER PLASTISCHEN ARBEITEN

In den Katalog sind alle bekannten, gesicherten Skulpturen und Monumente Braccis und die damit in direktem Zusammenhang stehenden Zeichnungen und Modelle aufgenommen. Stiche werden nur dann in separaten Katalognummern aufgeführt, wenn sie eine weiterführende Bedeutung für Braccis plastisches Œuvre, dessen Interpretation oder seine Reputation haben. Unsichere oder spekulative Zuschreibungen werden nicht berücksichtigt. Vorbereitende Bozzetti, Modelle oder Zeichnungen werden unter der Nummer des ausgeführten Werks aufgeführt. Die Statuen innerhalb der Ensembles, die von anderen Künstlern entworfen wurden, werden separat aufgeführt, um ihnen in vollem Maße gerecht zu werden.

In den Grundinformationen wurden die Angaben, die keine Ergebnisse liefern, weggelassen, um die Antworten „nein“ oder „keine“ zu vermeiden.

Kat. Nr. 1

KÖNIG JOSCHIJA VON JUDA ÜBERGIBT DAS GELD ZUR VOLLENDUNG DES TEMPELS

Terrakottarelief, helles Beige

1725

Ort: Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna, Rom

Auftraggeber: Teilnahme am Concorso Clementino der Accademia di San Luca

Geschichte und Beschreibung: Dieses Relief entstand im Rahmen des Concorso Clementino genannten Wettbewerbs der Accademia di San Luca im Jahre 1725. Bracci belegte zusammen mit Filippo della Valle den ersten Preis der I. Klasse Skulptur; Zweiter wurde José de Almeida (1700-1769). Es ist das einzige erhaltene Zeugnis für eine Teilnahme Braccis an einem dieser häufig stattfindenden Wettbewerbe.

Dargestellt ist die alttestamentarische Szene, in der König Joschija von Juda den Arbeitern in Anwesenheit des Hohepriesters Hilkija das Geld zur Erneuerung und Vollendung des Tempels überreichen lässt (2 Chr 34). Das Bildfeld ist in zwei Hälften geteilt, von welchen der Hohepriester mit den herbeigekommenen Arbeitern und Vertretern des Volkes mit einer architektonischen Öffnung in die Landschaft die linke, der thronende König auf seinem Podest und dem ihn überspannenden Baldachin aus fransengesäumtem Tuch mit zwei weiteren Figuren, die das Bildfeld nach außen hin schließen, die rechte einnimmt. Die Reliefbildung reicht von sanft eingeritzten Umrissen zur Gestaltung des Hintergrundes, über mehrfach abgestufte Relief- und Hochreliefebenen, bis zu fast vollplastisch modellierten Figuren im Vordergrund. Das scheinbare, nach vorne aus dem Bildfeld Kippen der plastisch am weitesten herausragenden Figuren ist nicht hauptsächlich den Unsicherheiten seines Alters, sondern vielmehr einer angestrebten und umgesetzten Untersicht geschuldet, die in der Frontalansicht eine ungünstige Wirkung hervorruft. Dennoch sind Jugendsünden wie die platt und ornamental wiedergegebenen Füße und Zehen und die fehlerhafte Perspektive bei der den Thron tragenden Treppe zu bemerken. Die Rückseite des Reliefs ist durch das Andrücken mit den Händen und einer Spachtel weitgehend geglättet.

Erhaltungszustand: Das Relief hat die Lagerung über Jahrzehnte im Depot relativ unbeschadet überstanden. Nur die fragilsten Stellen wurden hin und wieder in Mitleidenschaft gezogen. So fehlen hauptsächlich Zeigefinger und Daumen des Königs sowie einige Zacken seiner Krone und vier Finger an der Hand des links vor ihm knienden Mannes. Aus der untersten Stufe des abgetreppten Plateaus ist eine Ecke herausgebrochen. Mittlerweile gut restaurierte Risse im

Bereich des Oberkörpers des Königs und des darüber gespannten Stoffvorhangs sind kaum mehr zu sehen – sonst leichte Bestoßungen an den sowieso relativ unregelmäßig gestalteten Rändern.

Lit.: CIPRIANI 1989, Bd. II, S. 170; DESMAS 2012, S. 145, App. 2.2, S. 341; DOMARUS 1915, S. 9/10; GOLZIO 1933, S. 14, 38; KIEVEN/PINTO 2001, S. 13; SANTANGELO 1959, S. 34.

Archivquellen/Rara: ASL, Libro dei Decreti, Reg. 48: f. 118r-119r; f. 140v-142r.

Abb.: 4; zudem: DESMAS 2012, Pl. 4a; DOMARUS 1915, Taf. I; GOLZIO 1933, Taf. II.

KAT. NR. 2

KARDINAL FABRIZIO PAOLUCCI DE' CALBOLI

Porträtbüste

Marmor, weiß, leicht hellgrau geädert

1725

Ort: heutige Aufstellung in einer von fünf Nischen im Vorraum der Sakristei, Titi nennt hier „ricetto della sagrestia“ (CONTARDI/TITI 1987, Bd. I, S. 64), vermutlich gleicher Raum, nur in zwei gegenüberliegenden Nischen anderer Form, in der Kirche SS. Giovanni e Paolo, Rom

Auftraggeber: Kardinal Fabrizio Paolucci de' Calboli aus Forlì (1651-1726)

Geschichte und Beschreibung: Im Jahre 1725, das heißt nach dem Concorso Clementino (Kat. Nr. 1) und während der Arbeiten an den Stuckengeln über der Apsis (Kat. Nr. 4) gab Kardinal Fabrizio Paolucci zwei Marmorporträts in Auftrag. Eines davon stellt den Auftraggeber selbst dar.

Die Büste besteht aus weißem Marmor und zeigt den Kardinal in Mozzetta über dem Chorgewand. Auf dem Kopf trägt er den Pileolus, unter dem seine aufwendig tief gebohrten Haarlocken hervortreten, was ihm in Kombination mit seinem feisten Gesicht Kraft und Dynamik im Ausdruck verleiht. Der Büstenausschnitt ist frontal gewählt und langgezogen, mit einem schüsselförmigen Abschluss. Das Gesicht ist ins Dreiviertelprofil gedreht, was sie lebendiger und weniger steif macht. Die Iris ist eingeritzt, die Pupille tief gebohrt mit oben belassenem Steg. Das erste Mal verwendet Bracci hier die noch häufiger bei seinen Porträts auftauchende parabelförmige Schüsselfalte im Brustbereich und den hoch angesetzten, abstehenden Chorgewandkragen. Die Büste ist in einem drastischen Realismus gehalten, der Falten und Doppelkinn nicht kaschiert.

Erhaltungszustand: Es sind keine Fehlstellen oder Risse vorhanden, sonst leichte Kratzspuren und Bestoßungen am unteren Büstenrand.

Inscription: auf der Tafel unter der Büste, Majuskeln, eingehauen, mit Serifen, dunkelgrau auf hellgrauer Platte: FABRITIO CARD. PAULUTIO EPISC. OSTIENS. COLL. DECANO / AD PIETATIS ATQ. RELIGIONIS OPERA NATO / QUOD TEMPLUM HOC CUIUS TIT. FUIT INSIGNITUS / MAGNIFICENTISSIME INSTAURAVIT ET ORNAVERIT / DOMUM MISSIONIS FORLIVII EXTRUXERIT / TOTAMQUE CONGREGATIONEM / MAXIMIS SUMMISQ. BENEFICIIS CUMULAVIT / PERENNE MONUMENTUM

Eintrag im Diario: Nr. 1, 1725; GRADARA 1920, S. 97.

Lit.: AGRESTI 2010, S. 57; AZZARELLI 1838, S. 9; DOMARUS 1915, S. 11; GRADARA 1920, S. 18-20 und S. 97; NIBBY/VASI 1818, Bd. I, S. 267; TITI 1763, S. 77; CONTARDI/TITI 1987, Bd. I, S. 46, Bd. 2, S. 105.

Abb.: 5; zudem: DOMARUS 1915, Taf. IIB; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 383.

KAT. NR. 3

PAPST INNOZENZ XII.

Porträtbüste

Marmor, weiß

1725

Ort: heutige Aufstellung in einer Nische im Vorraum der Sakristei, Titi nennt hier „ricetto della sagrestia“ (CONTARDI/TITI 1987, Bd. I, S. 64), in der Kirche SS. Giovanni e Paolo, Rom, ehemals vermutlich gleicher Raum, nur in zwei gegenüberliegenden Nischen anderer Form, in der Kirche SS. Giovanni e Paolo, Rom

Auftraggeber: Kardinal Fabrizio Paolucci de' Calboli aus Forlì (1651-1726)

Geschichte und Beschreibung: Im Jahre 1725, das heißt nach dem Concorso Clementino (Kat. Nr. 1) und während der Arbeiten an den Stuckengeln über der Apsis (Kat. Nr. 2), gab Kardinal Fabrizio Paolucci zwei Marmorporträts in Auftrag. Eines davon stellt Papst Innozenz XII. Pignatelli dar, der für die Zuweisung der Kirche an die Lazaristen sorgte. Der Auftraggeber hatte dem Papst aufgrund seiner Kreation zum Kardinal viel zu verdanken.

Die Büste besteht aus weißem Marmor und zeigt den Papst mit ornamental verzierter Stola über dem Chorgewand und der mit Hermelinpelz gefütterten Wintermozetta. Die Ornamente der Stola sind durch drei Symbole gekennzeichnet, die symmetrisch auf beiden Seiten auftreten: in der Mitte der Topf der Pignatelli, darüber die Taube des Hl. Geistes und darunter ein griechisches Kreuz. Auf dem Kopf trägt er den Camauro. Der Büstenausschnitt ist frontal gewählt und langgezogen, jedoch proportional ausgewogener als bei der Büste Kardinal Paoluccis (Kat. Nr. 3), mit einem dreikantigen, sich an einen Vierteikreis annähernden Abschluss mit Fellbesatz. Das Gesicht ist frontal gezeigt. Die Iris ist eingeritzt, die Pupille tief gebohrt mit oben belassenem Steg. Er trägt einen hoch angesetzten, abstehenden Chorgewandkragen, der typisch für Braccis Porträtbüsten wurde. Die Büste ist in einem drastischen Realismus gehalten, der Falten, eingefallene Wangen und Doppelkinn nicht kaschiert.

Erhaltungszustand: Es sind keine Fehlstellen oder Risse vorhanden, sonst leichte Kratzspuren und Bestoßungen am unteren Büstenrand und Absplitterungen im unteren Teil der Stola.

Inscription: auf der Taf. unter der Büste, Majuskeln, eingehauen, mit Serifen, dunkelgrau auf hellgrauer Platte: OPT. MAX. / QUI AD CHRISTIANAE ET ECCLESIASTICAE DISCIPLINAE / INCREMENTUM / CONGREGATIONI MISSIONIS / INTER CAETERA AMPLISSIMAE MUNIFICENTIAE

Eintrag im Diario: Nr. I, 1725; GRADARA 1920, S. 97.

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 9; DOMARUS 1915, S. 11/12; GRADARA 1920, S. 18-20 und S. 97; NIBBY/VASI 1818, Bd. I, S. 267; TITI 1763, S. 77; CONTARDI/TITI 1987, Bd. I, S. 64, Bd. 2, S. 105.

Abb.: 6-6a, zudem: DOMARUS 1915, Taf. IIa; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 382.

KAT. NR. 4

KREUZ IN WOLKEN UND ENGEL

Stuck, weiß und vergoldetes Holz (Kreuz)

Nach 1725

Ort: am Apsisbogen über dem Hochaltar, SS. Giovanni e Paolo al Celio, Rom

Auftraggeber: Kardinal Fabrizio Paolucci de' Calboli aus Forlì (1651-1726)

Geschichte und Beschreibung: Durch das Fehlen von bestätigenden Archivquellen können Umstand und Datierung des Auftrages nur spekulativ rekonstruiert werden. Dass Bracci schon vor der Öffnung seiner eigenen Werkstatt im Jahre 1725 für diese Arbeiten engagiert wurde, ist nicht anzunehmen, womit ein terminus post quem festgelegt wäre, mit dem Tod des Kardinals 1726 dagegen ein terminus ante quem. Dies ist logisch, denn Paolucci wurde vermutlich beim Concorso Clementino der Accademia di San Luca im Jahre 1725 auf den jungen Bildhauer aufmerksam.

Es handelt sich um zwei auf einem geschwungenen Spitzgiebel sitzende Engel aus Stuck. Sie flankieren ein aus einer Anhäufung aus geflügelten Engelsköpfchen herausragendes, strahlendes Kreuz. Die geflügelte Figur auf der linken Seite hat ihre Arme vor der Brust gekreuzt, während die rechte ihren Oberkörper durch das Abspreizen ihres linken Armes öffnet und mit ihrem rechten den Stil des Kreuzes umfasst. Für Bracci sprechen besonders die Ruhe in Haltung und Ausdruck, die kräftig und breit gestalteten Körper, die durch ihre Anordnung und ihre Haltung doch nicht einer gewissen Leichtigkeit entbehren und die wenigen, klar angeordneten und scharf geschnittenen Faltenbahnen.

Erhaltungszustand: Es konnten keine Fehlstellen oder gravierende Risse auf die Entfernung ausgemacht werden. Abplatzungen an der Vergoldung des Kreuzes und Bestoßungen an den Kanten.

Lit.: DOMARUS 1915, S. 10/11; MELCHIORRI 1840, S. 291; NIBBY/VASI 1818, Bd. 1, S. 267; TITI 1763, S. 77; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 377, S. 103.

Abb.: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 377.

KAT. NR. 5

GRABMAL FÜR KARDINAL FABRIZIO PAOLUCCI DE' CALBOLI

Marmor, weiß und farbig, Lapislazuli, Bronze

1726-29

Ort: Kapelle des S. Pellegrino Laziosi, rechtes Querschiff S.Marcello al Corso, Rom, Entwurf und Ausführung von Bracci

Auftraggeber: Kardinal Camillo Merlini Paolucci (1692-1763), Cousin des Verstorbenen

Geschichte und Beschreibung: Der Auftrag muss relativ schnell nach dem Tod Kardinal Fabrizio Paolucci an Pietro Bracci ergangen sein. Dies war nicht so kompliziert wie in anderer Fällen, denn Kardinal Camillo Merlini Paolucci war zu dieser Zeit als Testamentsvollstrecker ebenfalls in Rom und hatte den Bildhauer bei seinen Arbeiten für den verstorbenen Onkel kennen- und schätzen lernen können. Die Kapelle, die ihm 1720 von den Brüdern des Ordens überreicht wurde (GIGLI 1977, S. 85), war von Fabrizio Paolucci zuvor selbst ausgestattet worden (z.B. CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 172), sicher schon im Hinblick auf eine Verwendung dieser Lokalität als Grablege und Familienkapelle. Der Ort der Errichtung war dementsprechend auch schon geklärt und erforderte keine weiteren Verhandlungen mit der Kirche oder dem Orden. Etwa drei Jahre darauf war das Monument beendet und konnte am

16.04.1729 offiziell eingeweiht und präsentiert werden. Das Grabmal für Kardinal Fabrizio Paolucci war Braccis erster großer Auftrag in Marmor und hatte für ihn und seine weitere Laufbahn eine Art Feuerprobe, aber auch ein Karrieresprungbrett. Dass es ihm noch zu Lebzeiten (1769) durch die Angabe Rattis, Bracci hätte hier nur nach dem Entwurf seines Freunes und Malers Pietro Bianchi gearbeitet (RATTI 1965, Bd. 2, S. 304), musste ihn sehr getroffen haben. Obwohl es im Gegensatz zu späteren, berühmteren Werken Braccis von eher kleinem Format ist, handelt es sich hierbei doch um ein Schlüsselwerk innerhalb seines Gesamtœuvres.

Das Grabmal ist horizontal in zwei Teile gegliedert: unten die Basis mit der geschwungenen und geflügelten Inschriftentafel, flankiert von aufrechten Voluten und oben die Pyramide mit der herabschwebenden Fama, die das ovale Porträt des Verstorbenen an der einen und die Posaune als Attribut in der anderen Hand hält. Das Monument wurde in eine fertig ausgestattete Kapelle eingepasst. Diesem Umstand hat das Ensemble ihren strukturell eher unruhigen Aufbau, aber auch die Steigerung der an Bracci gestellten Anforderungen zu verdanken. Im Hintergrund sind noch Teile des Rahmens der vorher zur Symmetrisierung der Kapelle eingebauten Scheintür vorhanden, die die Breite des Monuments angibt. Die Spitze der Pyramide und des oberen Flügels der Fama schneiden in das darüber, bzw. dahinter angebrachte Gemälde Aureliano Milanis mit der Darstellung des einen blinden Jungen heilenden Hl. Pellegrino Laziosi ein. Die Personifikation des Ruhmes ist an den meisten Stellen vollplastisch ausgearbeitet, nur ihr linkes Bein und die Gewandtrapperien im unteren Bereich sind als Hochrelief gestaltet, was ein Heraustreten der Figur aus dem Hintergrund suggeriert. Die Pyramide weist eine waagerechte, lineare Maserung auf, die eine Parallele zur Himmelsstruktur bildet und für die leichte Wirkung und die Illusion des Schwebens von vorteil ist. Das Porträt besteht aus der im Profil gezeigten Büste des Verstorbenen aus weißem Marmor vor einem Grund aus Lapislazuli, was ihn besonders stark hervorhebt. Das Monument kann ohne Informationsverlust von mehreren Seiten betrachtet werden, die Hauptschauseite ist jedoch von dem Eingang zur Kapelle von schräg links auf das Grabmal.

Erhaltungszustand: Sämtliche Risse in und gegen die Richtung der Maserung an der Pyramide und an der rechten Volute am Sockel, Kratzspuren auf der Inschriftentafel vermutlich durch eine Restaurierung hervorgerufene Spuren goldener Farbe an den Fingern der linken Hand den Elementen aus weißem Marmor, die an den Rahmen des Medaillons anschließen, abgebrochener und wieder angestückter Zeigefinger der rechten Hand, Posaune bei Restaurierung falsch herum angesetzt. Sonst nur leichte Bestoßungen an den Rändern des Gewandes, keine nicht ersetzten Fehlstellen an der Figur.

Signatur: auf dem erhabenen Rand des ovalen Porträtmedaillons, eingeritzt, ohne Farbe: „Petrvs Bracci Roman F“

Inscript: D.O.M. / FABRITIO CARD. PAVLVTVIO / PATRITIO FOROLIVIENSI / EPISCOPO OSTIEN. / ET VELITERN. / SACRI COLLEGII DECANO / SVMMIS NVMERIBVS / MAIORIS POENITENTIARII / PONTEFICII IN VRBE VICARII / CLEMENTIS XI ET BENEDICTI XIII / PER ANNOS XXIII / PRIMI ADMINISTRI / SVMMA CVM LAVDE PERFVNCTO / RELIGIOSISSIMO INTEGERRIMO / IN DEI CVLTVM AC PAVPERES / MVNIFICENTISSIMO / CAMILLUS MERLINUS ARCHIEP. ICONII / IN FAMILIAE NOMEN ET HAEREO DI TATEM VOCATVS / AVVNCVLO INCOMPARABILI POSUIT / OBIIT PRIDIEDVS IVNII AN. D. MDCCXXVI / AETAT. LXXVI

Eintrag im Diario: Nr. 2, 1726; GRADARA 1920, S. 97.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: „In questi giorni nella chiesa di S. Marcello, si è scoperto il nuovo bellissimo Deposito della felice memoria del Card. Paolucci, lavorato di pietre diverse,

con vaghissimo disegno del Virtuoso Scultore Sig. Pietro Bracci, allievo del celebre Sig. Cavalier Rusconi.“ 16.04.1729, Nr. 1825, S. 4.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Zwei Kupferstiche (Kat. Nr. 5.1 und 5.2). Keine Vorzeichnungen oder Modelle erhalten.

Lit.: AGRESTI 2010, S. 57; AZZARELLI 1838, S. 9; CARLONI 2003, S. 201-204; DOMARUS 1915, S. 12; FASTENRATH VINATTIERI 2003, Absatz 10; GIGLI 1977, S. 85-92; GIGLI 1996, S. 105/106; GRADARA 1920, S. 20-23, S. 97; KIEVEN/PINTO 2001, S. 14-15, FN 30-33, S. 284; MALLORY 1974b, 3-4, 171; MARIANI 1963, S. 149; MELCHIORRI 1840, S. 268/269; MUÑOZ GASPARINI 1925, S. 50-51; PAOLUCCI DE' CALBOLI GINNASI 1925, S. 95; RAGGI 1844, Bd. II, S. 70-71, RATTI 1965, Bd. 2, S. 304; RUGGERO 2004, S. 113, 116, 187, 189, 238, 252, 259, 325-329, Kat. Nr. 32, S. 454-456; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 172, Bd. 2, S. 314.

Archivquellen/Rara: APSM, Series chronologica e Campione universale, alle varie date, 04.07.1709, Brief von Francesco Saverio Parisani an Kardinal Paolucci; APSM, Series chronologica e Campione universale, alle varie date, 1709, Antwortschreiben von Francesco Saverio Parisani an den Kardinal Paolucci; APSM, Series chronologica e Campione universale, alle varie date, 1720, Cappella del B. Pellegrino.

Appendices: App. I-4

Abb.: 7-7f; zudem: DOMARUS 1915, Taf. IIIa; GIGLI 1977, Abb. 24; GRADARA 1920, Taf. III; KIEVEN/PINTO 2001, Fig. 5; MUÑOZ GASPARINI 1925, Abb. 16, S. 50; PAOLUCCI DE' CALBOLI GINNASI 1925, Abb. S. 95; RUGGERO 2004, Abb. 90 und 140; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1151.

KAT. NR. 5.1

GRABMAL FÜR KARDINAL FABRIZIO PAOLUCCI DE' CALBOLI

Kupferstich von Pietro Bracci, Werkstatt

Um 1729

Beschreibung: Die unten angebrachte Signatur Braccis, das Fehlen einer weiteren Angabe eines Zeichners oder Stechers und die Formulierung der Inschrift im lyrischen Ich lassen auf eine Entstehung des Stiches durch Bracci selbst, bzw. in seiner Werkstatt schließen. Das Monument ist sehr detailliert und wirklichkeitsnah abgebildet. Haltung, Flügelstellung und Faltenanordnung der Fama und die Kartusche mit der Inschrift stimmen genau überein. Die Posaune trägt sie noch in ihrer ursprünglichen Weise nach unten geöffnet, was die Line des Oberkörpers aufnimmt und zu mehr Symmetrie innerhalb des Monuments führt. Ihr Gesicht ist runder als bei der Ausführung, aber auch hier wurde viel Wert auf eine differenzierte Gestaltung der Frisur gelegt. Ein grundlegender Unterschied zwischen der Darstellung auf dem Stich und der ausgeführten Version ist die architektonische Rahmung des Grabmals. Hier ist eine Bogennische, getragen von schlichten Pfeilern und abgesetzten Zwickeln im oberen Bereich, gezeigt, die das Grabmal ganz in seiner Tiefe aufnimmt. Tatsächlich musste sich Bracci aber in eine andere, vorgegebene architektonische Struktur einfügen. Zudem hätte bei einer Umsetzung nach Vorbild des Stiches, das dahinterliegende Gemälde von Aureliano Milani zerstört werden müssen, um der Architektur Platz zu schaffen. Der Stich ist wegen seiner minutiös genauen und damit vertrauenswürdigen Darstellung des Monuments, seiner frühen Datierung und der aufschlussreichen Inschrift und Signatur äußerst bedeutsam für die Erforschung und Bewertung des Monuments.

Signatur: unten rechts: „Um[iltissim]o Dev[otissim]o Servit[or]e Pietro Bracci.“

Inschrift: „Presento all'E[minenza] V[ostra] le primizie del mio scarpello. Se in opera furono dedicate alla memoria del Sig[nore] Card[inale] Paolucci suo degniss[im]o zio, ora in stampa si devono in V[ostra] E[minenza] che e me ne commise l'opera, et adequa si bene la dignità et il merito di quel gran Porporato. Un offerta si tenue per quel molto, che l'E[minenza] V[ostra] vi riconosce del suo, mi lusinga di benigno gradimento nel presentargliela in attestato di più umile ossequio.“

Lit.: FASTENRATH VINATTIERI 2003, Absatz 10.

Abb.: 9a

KAT. NR. 5.2

GRABMAL FÜR KARDINAL FABRIZIO PAOLUCCI DE' CALBOLI

Kupferstich

1841 gedruckt

Beschreibung: Die Zeichnung des Stichs ist sehr einfach gehalten und eher ornamental aufgefasst. Im Gegensatz zum früher entstandenen Stich (siehe Kap. Nr. 5.a) ist das Monument hier isoliert, ohne rahmende Architektur dargestellt. Die Inschrift auf der Tafel wird nur angedeutet und nicht ausgeschrieben. Der Text war folglich, wie die Details der Figurenbildung und der genauen Komposition der Binnenlinien, nicht die Hauptintension, sondern das Vermitteln einer groben Vorstellung des Monuments für einen gänzlich unwissenden Betrachter. Seiner Profession als Architekt folgend, hielt sich der Zeichner der Vorlage jedoch genau an die real ausgeführten Maße und Proportionen. Die Bedeutung des Stichs für die Forschung liegt vor allem in ihrer Darstellung der heute falsch angebrachten Posaune in ihrer annähernd ursprünglichen Lage vor der Restaurierung der Kirche zwischen 1861 und 1867.

Signatur: links zwischen Abbildung und Maßstab: „Cav. Tosi Arch. mis. e dis.“

Inschrift: „MONUMENTO DEL CARD. FABRIZIO PAOLUCCI“

Lit.: RAGGI 1841, S. 70/71.

Abb.: 9b

KAT. NR. 6

KARDINAL FABRIZIO PAOLUCCI DE' CALBOLI

Porträtbüste

Marmor, weiß, dunkel geädert

1727

Ort: ursprünglicher Aufstellungsort unbekannt, heute in der Fondazione Cavallini Sgarbi in Salemi

Auftraggeber: Kardinal Camillo Merlini Paolucci

Geschichte und Beschreibung: Bei der Fabrizio Paolucci darstellenden Büste aus Marmor von 1727 handelt es sich, wie Cristina Ruggero schon richtig bemerkt hatte (RUGGERO 2007, S. 114), um eine Replik der früheren Porträtbüste für diesen Kardinal (Kat. Nr. 2). Auftraggeber war offensichtlich Fabrizio's Cousin, Kardinal Camillo, denn Bracci gibt in seinem Diarioeintrag einen „Mons[ignore] Paolucci“ an. Die Provenienz konnte wie folgt festgestellt werden: Heim Gallery, London; Galleria Pratesi, Florenz; 2000 von einem mailänder Privatsammler gekauft; heutiger Aufbewahrungsort ist die Fondazione Cavallini Sgarbi in Salemi.

Die beiden Porträts des Kardinals ähneln sich sehr, und doch handelt es sich nicht um eine stumpfe Kopie, denn zumindest kleinere Details weichen vom Urbild ab. Die Haare sind noch etwas differenzierter ausgearbeitet, aber weniger voluminös. Der untere Teil der Knopfleiste wurde geändert. Die Brustpartie der Büste ist etwas kürzer, womit Bracci auch die Proportion leicht veränderte. Die Wiederauffindung der Büste durch Petrucci, der dies nicht als solche ausweist, bedeutet eine erhebliche Bereicherung für den Werkkatalog Braccis.

Erhaltungszustand: Der Erhaltungszustand der Büste von 1727 ist, vermutlich durch den mehrfachen Transport innerhalb und außerhalb Roms, etwas schlechter, als bei der früheren Version. Die vorderen Spitzen des Kragens sind großflächig und unregelmäßig abgebrochen, die Brustpartie ist von Rissen und Abplatzungen im Bereich von Äderungen überzogen, besonders auffällig ist ein langer Riss, der sich von rechts oben nach links unten quer über die Büste erstreckt. Die Nasenspitze wurde repariert. An den Knöpfen und am Büstenrand leichte Bestoßungen. Die Politur wurde an vielen Stellen verkratzt und lässt die Oberfläche stumpfer und matter wirken.

Eintrag im Diario: Nr. 3, 1727; GRADARA 1920, S. 97.

Lit.:

1. Für verschollen erklärt: DOMARUS 1915, S. 13; GRADARA 1920, S. 23; HONOUR 1971.
2. Wiederentdeckt: PETRUCCI 2005; RUGGERO 2007, S. 114/115.

Abb.: RUGGERO 2007, Abb. S. 114.

KAT. NR. 7

PUTTI MIT FLAMMENDEM HERZEN UND BUCH

Giebelfiguren

Marmor, weiß; Flügel, Herz und Buchseitenschnitt ehemals vergoldet

1730

Ort: auf dem Giebel der Tür zum Chor, links des Hochaltars, S. Agostino, Rom

Auftraggeber: die Augustiner der Parocchia S. Agoatino in Campo Marzio; Stiftung des Ordensbruders Fulgenzio Bellelli

Geschichte und Beschreibung: Das Putto-Paar auf dem den linken Chorzugang bekrönenden Giebel wurde 1730 im Auftrag der Augustinerbrüder des Konvents von S. Agostino und als Stiftung des Ordensbruders Fulgenzio Bellelli (ANNECCHINO 2000, S. 28) ausgeführt. Diese Gruppe entstand nicht isoliert, sondern als Pendant zu, und gleichzeitig mit, einem vergleichbaren Paar auf der rechten Seite, gefertigt von Bartolomeo Pincellotti (1707/08-1740). Zudem wurden sie als Staffeln zu den anonymen Putto-Paaren aus dem Seicento vor den Chorkuppelpfeilern entworfen. Dass die plastischen Elemente, die näher am Altar und damit an den heiligsten Reliquien angebracht waren, auch bekannteren Bildhauern gegeben wurden, als die äußeren, rein dekorativen Pendants, sollte nicht überraschen. Zudem mussten Künstler gefunden werden, die die formale und stilistische Einheit des im vorangegangenen Jahrhundert von verschiedenen bekannten Künstlern wie Bernini (ev. der Gesamtentwurf) und Finelli (die Engel auf den Seitenteilen des gesprengten Giebels) geschaffenen Hochaltars unterstützten und nicht zu sehr ins Auge stachen.

Die Putti bekrönen den Dreiecksgiebel auf besagtem Durchgang, sind aus Marmor, waren aber an sämtlichen Stellen vergoldet, wie an den Flügeln, an den Attributen und an den Flügeln. Zusätzliche Farben, wie sie Pincellotti bei der Mitra seiner Gruppe verwendet hatte, können bei Bracci nicht nachgewiesen werden. Der linke Putto ist kniend von der Seite dargestellt und hält ein brennendes Herz mit beiden Händen in Richtung des Hochaltars, wo er auch hinschaut. Im

Gegensatz zu ihrem Pendant auf der rechten Seite sind die Putti Braccis zarter und zurückhaltender konzipiert, die Ausarbeitung ist differenzierter und feiner. Der rechte Putto nimmt eine halb sitzende, halb liegende Position ein und präsentiert über der Mitte des Giebels ein Buch, vermutlich die Regel des Hl. Augustinus. Zeichnungen Braccis, die Putto-Paare auf Giebelchen zeigen (GRADARA 1920, Abb. Taf. III), können nur schwer mit den ausgeführten Statuen für S. Agostino in Zusammenhang gebracht werden, denn während hier die Attribute des Titelheiligen getragen werden, stellen die besagten Zeichnungen Tugenden dar, was durch Inschriften belegt ist.

Erhaltungszustand: Die Vergoldung an den Flügeln und am Goldschnitt des Buches ist zu großen Teilen abgeblättert. Dass das brennende Herz in der Hand des linken Putto noch gänzlich seine goldene Farbe besitzt, wird auf eine nachträgliche Restaurierung zurückzuführen sein. Ein Bruch am rechten Oberschenkelhals des linken Putto wurde durch das Einsetzen einer orthogonal verlaufenden Marmorklammerung stabilisiert. Zusätzlich Beschädigungen am Knie und am kleinen Zeh. Der rechte Putto weist einen Riss an seinem rechten und eine Erneuerung an seinem linken Knie auf. Auch der Giebel ist rechts unten abgebrochen.

Eintrag im Diario: Nr. 4, 1730; GRADARA 1920, S. 97.

Kosten/Preise: In seinem Diario listet Bracci sämtliche Kosten für die Herstellung auf: 11 Scudi für den formatore der großen Gipsmodelle, 18 Scudi für die Bearbeitung des tragenden Giebelsegments an den scalpellino, 1 Scudo und 10 Baiocchi für die Bossierung des Marmors, 19 Scudi und 10 Baiocchi für den Transport, 25 Scudi als Bezahlung für Mitarbeiter und 5 Scudi für die Politur der Putti. Das macht eine Summe von insgesamt 79 Scudi und 20 Baiocchi. Leider wissen wir bisher nicht, wieviel die Augustiner ihm für seine Arbeit bezahlten.

Lit.: ANNECCHINO 2000, S. 28; DOMARUS 1915, S. 13; GRADARA 1920, S. 23/24; KIEVEN/PINTO 2001, S. 14, FN 34/35, S. 284; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 210, Bd. 2, S. 390.

Abb.: 10; zudem: ANNECCHINO 2000, Abb. 36; GRADARA 1920, Taf. IV; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1480.

KAT. NR. 8 UND 9

STATUEN FÜR DEN ZYKLUS IN DER PALASTBASILIKA ZU MAFRA

Carraramarmor, weiß

1730; Aufstellung 1731-33

Ort: in einer Nische der polygonalen Eckrisalite des Portikus der Palastbasilika in Mafra, Portugal, Teil eines 58 Statuen umfassenden Heiligenzyklus in und an der Kirche

Auftraggeber: König Johann V. von Portugal (1689-1750), vermittelt durch José Maria da Fonseca de Évora

Geschichte: In den Bracci-Minographien von Kurt von Domarus und bei Costanza Gradara liest man noch, dass die Statuen, die Bracci für den portugiesischen König geschaffen hatte, nicht aufzufinden sind und vermutlich beim Erdbeben von 1755 zerstört worden (DOMARUS 1915, S. 13; GRADARA 1920, S. 25/26). Diese Annahme bezog sich jedoch auf die Angabe Braccis, die Statuen seien nach Lissabon verschifft worden. Dass sie im Anschluss auf dem Landweg weiter nach Mafra gebracht wurden, war offensichtlich nicht mehr in der Verantwortlichkeit des Künstlers. Dort hatte König Johann V. von Portugal einen monumentalen Palastkomplex mit Kloster und Klosterbasilika erbauen lassen. Er beauftragte den portugiesischen Bischof José Maria da Fonseca de Évora damit, sich um die Auftragsvergabe und die Verschiffung zu kümmern. Im Jahr 1730 entstanden die beiden

Ordensgründer Braccis: der Hl. Petrus von Nolascus und der Hl. Felix von Valois für Nischen in den Eckrisaliten des der Kirche vorgelagerten Portikus. Die Situation in Mafra ist mit der großen Zahl gleichzeitig entstandener, überlebensgroßer Marmorstatuen ein einzigartiges Sammelsurium von Werken der wichtigsten Bildhauer aus Florenz und Rom des Settecento, und damit ein unermesslicher Schatz für den Vergleich von einzelnen Bildhauern und Bildhauerschulen.

Eintrag im Diario: Nr. 5, 1730; GRADARA 1920, S. 98.

Kosten/Preise: Kostenauflistung in Braccis Diario über 25 Scudi für das Material für die großen Stuckmodelle „in stucco nero“ mit tragendem Holzgerüst, 75 Scudi für den Lohn der Mitarbeiter für Arbeiten am Hl. Petrus Nolascus, 140 Scudi für den Lohn der Mitarbeiter für Arbeiten am Hl. Felix von Valois und 15 Scudi für kleinere Ausgaben, was einer Summe von 255 Scudi entspricht. Über den festgelegten Preis werden keine Angaben gemacht.

Lit.:

1. (Erwähnung des Diarioneintrags) DOMARUS 1915, S. 13; GRADARA 1920, S. 25/26
2. (Skulpturen in Mafra) AGRESTI 2010, S. 58/59; FERNANDES PEREIRA 1994, S. 220, 236, 250-256; FERNANDES PEREIRA 2003; GRADARA 1938; IVO 1906, S. 42; KIEVEN/PINTO 2001, S. 14/15; LAVAGNINO 1940, S. 99, Abb. Taf. XCVIII; VALE 2002.

Abb.: 11

KAT. 8

HL. FELIX VON VALOIS

Statue, überlebensgroß

Marmor, mit Metallteil

Ort: nordöstliche Nische, Westwerk der Basilika, südlicher hexagonaler Seitenraum, Mafra, Portugal

Beschreibung: Der Heilige Felix von Valois, zusammen mit dem Hl. Johannes von Matha Gründer des Trinitarierordens, ist stehend im Habit mit Mantel dargestellt. Er trägt einen Haarkranz aus kurzen Locken mit einigen Wellen im vorderen Stirnbereich und einen langen Bart. Das Standbein ist nach hinten gestellt, das Spielbein nach vorne gestreckt, wobei die Fußspitze über den Rand der Basis ragt. Der Oberkörper ist nach rechts gebäugt, was der Figur zusammen mit der Beinstellung eine leichte Bogenform verleiht. Aus dieser brechen seine Arme hervor, die er entgegen der Kopfdrehung nach links ausstreckt, was die Gesamtkomposition auflockert und die sonst geschlossene Kontur öffnet. In den Händen hält er eine Metallkette, die für die Tätigkeit der Trinitarier zu Gunsten der christlichen Gefangenen steht und ihn als aktiv handelnden Heiligen ausweist. Tatsächlich unterstreichen auch die Spannung in seiner Haltung, die Dynamik der Kopfdrehung und das weite Ausgreifen der Arme, diese Aktion. Links unten liegen eine Krone und ein Szepter auf dem Boden, als Zeichen seiner Abkehr von der weltlichen Macht, die ihm seiner Abstammung halber gegeben worden war. Als signierte, überlebensgroße Statue ist sie, zusammen mit ihrem Pendant in der gegenüberliegenden Nische, eher eine Seltenheit in Braccis Œuvre. Sie ist handwerklich meisterlich gearbeitet und zeigt damit, dass Bracci auch unter hohem zeitlichem Druck qualitativ anspruchsvoll arbeiten konnte.

Erhaltungszustand: Die Kupferkette ist durch Oxidation grün verfärbt und vermutlich ersetzt worden. Die rechte untere Ecke der Basis ist angestückt. Direkt über seinem rechten Armgelenk verläuft ein Riss, der eine Neuzusammenfügung nahelegt. Ebenso ein Riss um den kleinen Finger seiner rechten Hand. Die Figur ist besonders im Sockelbereich mit Algen überzogen, Merkmale von

Witterungserrosionen an der Oberfläche. Kratzspuren an der Basis. Keine Fehlstellen oder Reparaturen im Gesicht.

Signatur: innerhalb der Krone, grob eingehauen, nicht gut sichtbar, da auf rauem Grund und an schwer einsehbarer Stelle: „P. BRACCI R. F.“

Inscription: auf der Statuenbasis, Majuskeln, mit Serifen, schwarze Schrift auf weißem Marmor: S. FELIX DE VALOIS.

Eintrag im Diario: Nr. 5, 1730; GRADARA 1920, S. 98.

Kosten/Preise: Kostenaufstellung in Braccis Diario über 25 Scudi für das Material für die großen Stuckmodelle, wovon die Hälfte für das Modell einer Statue entfällt, 140 Scudi für den Lohn der Mitarbeiter und 15 Scudi für kleinere Ausgaben, wovon wieder die Hälfte für je eine Statue angesetzt werden kann. Insgesamt entspricht das einem Kostenpunkt von 160 Scudi für die Statue des Hl. Felix von Valois.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Das kleine Terrakotta oder Gipsmodell und das große Modell im Verhältnis 1:1 aus Gips (im Diario bei Gradara als „stucco nero“ bezeichnet) sind nicht erhalten.

Lit.: CARVALHO 1950, S. 20; FERNANDES PEREIRA 1994, S. 220, 250, 256; FERNANDES PEREIRA 2003, Kat. Nr. 17, S. 88; GRADARA 1938, S. 2; IVO 1906, S. 42; VALE 2002, S. 54/55.

Abb.: 12-12d; zudem: FERNANDES PEREIRA 2003, Abb. S. 89; VALE 2002, Abb. 24.

KAT. NR. 9

HL. PETRUS NOLASCUS

Statue, überlebensgroß

Marmor, weiß

Ort: südöstliche Nische, Westwerk der Basilika, südlicher hexagonaler Seitenraum, Mafra, Portugal

Beschreibung: Der Hl. Petrus Nolascus war Ordensgründer der Mercedarier, oder auch „Kongregation der Seligen Jungfrau Maria vom Loskauf der Gefangenen“ (Ordo Beatae Mariae de Mercede redemptionis captivorum), was ihn thematisch mit dem gegenüber aufgestellten Hl. Felix von Valois (Kat. Nr. 8) verbindet. Doch führt er keinerlei Attribute mit sich, die konkret auf die Gefangenenbefreiung hindeuten, sicherlich, um ihn ikonografisch von den Vertretern des Trinitarierordens zu unterscheiden. Seine Haltung ist bewegter und geöffneter als beim Hl. Felix von Valois, der Ordenshabit aufgewühlter und vor allem seitlich und am Saum stärker in Falten gelegt. Sein Blick ist verzückt nach schräg links oben gerichtet, sein Mund staunend geöffnet. Dargestellt ist die Situation, in der ihm der Legende nach die Hl. Madonna erschien und zur Gründung des Ordens aufforderte (SCHAUBER/SCHINDLER 2001, S. 663/64). In seiner linken Hand hält er eine Fahne, die das Wappen der Mercedarier mit der aragonesischen Königskrone zeigt. Unter seinem Reisemantel, der vorne bis über den Brustbereich reicht, trägt er ein Medaillon mit demselben Wappen und an seiner linken Hüfte einen Rosenkranz mit Medaille.

Erhaltungszustand: Der kleine und der mittlere Finger sind abgebrochen, die Metallbolzen treten hervor. Nach Auskunft vor Ort, sind diese jedoch noch erhalten und können wieder angesetzt werden. Am Gewandsaum oberhalb seines linken Fußes ist ein kleines, rechteckiges Stück herausgesägt, ein Überbleibsel einer ehemaligen, wieder entfernten Reparatur. Im Großen und Ganzen aber gut erhalten. Die Figur ist besonders im Sockelbereich mit Algen überzogen,

Merkmale von Witterungserrosionen an der Oberfläche. Kratzspuren an der Basis. Keine Fehlstellen oder Reparaturen im Gesicht.

Signatur, an der rechten Seite der Statuenbasis, eingestemmt, Majuskeln mit Seriefen: „PETRVS. / BRACCI. / ROM. F.“

Inscription: auf der Statuenbasis, Majuskeln, mit Serifen, schwarze Schrift auf weißem Marmor: S. PETRVS NOLASCO.

Eintrag im Diario: Nr. 5, 1730; GRADARA 1920, S. 98.

Kostenaufstellung in Braccis Diario über 25 Scudi für das Material für die großen Stuckmodelle, wovon die Hälfte für das Modell einer Statue entfällt, 75 Scudi für den Lohn der Mitarbeiter und 15 Scudi für kleinere Ausgaben, wovon wieder die Hälfte für je eine Statue angesetzt werden kann. Insgesamt entspricht das einem Kostenpunkt von 95 Scudi für die Statue des Hl. Petrus Nolascus.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Gipsmodell (Kat. Nr. 9.1); Das große Modell im Verhältnis 1:1 aus Gips (im Diario bei Gradara als „stucco nero“ bezeichnet) ist nicht erhalten.

Lit.: AGRESTI 2010, S. 58/59; CARVALHO 1950, S. 20; FERNANDES PEREIRA 1994, S. 235, 250-256; FERNANDES PEREIRA 2000, Kat. Nr. 18, S. 90; GRADARA 1938, S. 2; IVO 1906, S. 42; LAVAGNINO 1940, S. 99; VALE 2002, Tabelle 4.2, S. 137.

Abb.: I3-I3e; zudem: AGRESTI 2010, Taf. 59; FERNANDES PEREIRA 2000, Abb. S. 91; LAVAGNINO 1940, Taf. XCVIII; VALE 2002, Abb. 48.

KAT. NR. 9.1

HL. PETRUS NOLASCUS

Präsentationsmodell

Gips, terrakottafarben gefasst

1730

Ort: Palácio Nacional, Mafra, Portugal

Beschreibung: Der Heilige Peter Nolascus richtet seinen Blick in Richtung Himmel, die Augenbrauen in der Mitte stark nach oben gezogen, den Mund leicht geöffnet. Seine Arme hat er weit ausgebreitet, in der linken Hand eine Fahne mit dem Mercedarier-Wappen eingeritzt. Er trägt den typischen Habit seines Ordens mit einfachen Schuhen. Hauptunterschiede zur ausgeführten Marmorversion ist vor allem seine viel passivere Form. Die Falten seines Gewandes sind ruhiger geführt, der Öffnung seiner Arme fehlt die Spannung. Unten am Sockel sind ihm noch Ketten mit einer Armschelle als Attribut der Gefangenenbefreiung beigegeben, die bei der Ausführung weggelassen wurden. Das Modell besteht aus bemaltem Gips, was die Existenz eines davon unterschiedenen Urmodells aus Ton voraussetzt. Die Bearbeitung weist Spuren von Fingerabdrücken auf und ist im Bereich des Gesichts relativ fein, an den übrigen Partien und besonders an der Rückseite grober. Da von Bracci nur noch relativ wenige Bozzetti bzw. Modelle erhalten sind, ist diese Statuette eine Chance, seine Arbeitsweise in Ton bzw. Gips näher zu studieren.

Erhaltungszustand: Beschädigungen an seiner rechten Hand, alle Finger fehlen. Die Fahnen spitze war abgebrochen und wurde durch eine Holzspitze ersetzt und bemalt. Dunkle Farbspuren im Bereich des Gesichts, vor allem unter den Augen. Sonst keine Brüche oder Fehlstellen.

Lit.: FERNANDES PEREIRA 1994, S. 255; FERNANDES PEREIRA 2000, Kat. Nr. 18, S. 90.

Abb.: I7-I7a; zudem: FERNANDES PEREIRA 2000, Abb. S. 90.

KAT. NR. 10

RESTAURIERUNG DES KONSTANTINSBOGENS

Antikenrestaurierung

Anstückung der Köpfe und fehlenden Glieder: Köpfe der 8 dakischen Sklaven auf Säulen, alle fehlenden Arme und Hände, 8 Köpfe des Kaisers Konstantin, 4 Köpfe von Soldaten und Frauen auf Reliefs und Erneuerung einer ganzen Dakerfigur, Marmor, gefasst, Erneuerungen mit Metallbolzen angestückt, davor Gipsmodelle zur Probe

1732/33

Ort: Konstantinsbogen, Rom

Auftraggeber: Papst Clemens XII. Corsini (1652-1740, Pontifikat ab 1730); vertretend zuständig für die Arbeiten: Marchese Alessandro Gregorio Capponi und Marchese Girolamo Theodoli

Beteiligte Künstler neben Bracci: Filippo Barigioni als leitender Architekt der Restaurierungsarbeiten, Carlo Giardoni als formatore der großen Modelle

Geschichte und Beschreibung: Im05.1732 begannen die Restaurierungsarbeiten am Konstantinsbogen unter der theoretischen Leitung der Adligen Kunstverständigen Alessandro Gregorio Capponi und Girolamo Theodoli (FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 26 und FN 3) und unter der praktischen Aufsicht des Architekten Filippo Barigioni. Für die Restaurierung konkret der Skulpturenelemente des Bogens, wurde Pietro Bracci herangezogen. Insgesamt erneuerte Bracci 8 Köpfe der großen Dakerfiguren und alle fehlenden Arme und Hände. Dazu kam die Neuschöpfung von 8 Köpfen des Kaisers Konstantin und 4 Köpfen von Soldaten und Frauen auf den darunter angebrachten Reliefs. Eine der großen Dakerfiguren wurde nach Braccis Aussage von einem Blitz getroffen und weitgehend zerstört, sodass die ganze Statue neu hergestellt werden musste (GRADARA 1920, S. 99). Zum Prüfen der Wirkung wurden den antiken Torsos zuerst Köpfe aus Gips angestückt und ein Modell des ganz neu zu schaffenden Dakers aufgestellt, gegossen von Carlo Giardoni, dem Bruder Francesco Giardonis (D'ONOFRIO 1961). Nach der vollständigen Wiederherstellung des Skulpturenensembles wurden die neu angefertigten Marmorelemente farblich monochrom gefasst, um eine antike Patina vorzutauschen (GRADARA 1920, S. 99). Braccis Neuschöpfungen halten sich sehr zurück. Er orientierte sich an der eher ornamentalen Gestaltung der Haare und versuchte den Originalen so nahe wie möglich zu kommen, was ihm durchaus gelang. Seine Beteiligung an den Restaurierungsarbeiten am Konstantinsbogen wurden sowohl in seiner Zeit, als auch später kaum propagiert, ging es doch eher um die Verbreitung der Wohltätigkeit des Papastes, der dieses Vorhaben initiiert hatte: Clemens XII. Corsini. Dennoch stellt dieser Auftrag eine große Aufgabe und Chance für Bracci dar, die ihm so früh in seiner Karriere gelegen kam.

Erhaltungszustand: Starke Verwitterung und Errosion der Oberflächen, sonst keine größeren Frakturen, letzte Reparaturen im Zuge der Restaurierung in den Jahren 2013/14 (für kleinere Beschädigungen siehe ausführlichen Restaurierungsbericht der Soprintendenza).

Eintrag im Diario: Nr. 7, 1732; GRADARA 1920, S. 98/99.

Kosten/Preise: Kostenauflistung in Braccis Diario über 8 Scudi für die großen Modelle zweier Dakerköpfe, 135 Scudi für Löhne der Mitarbeiter, 3 Scudi für die Fassfarbe, dazu 90 Scudi reine Herstellungskosten für die neu angefertigte Dakerfigur, exklusive Materialkosten. Dies macht insgesamt einen Kostenpunkt von 236 Scudi exklusive Kosten des Marmors. Ausgezahlt bekam er für seine Arbeiten 805 Scudi (ASR, Camerale II, Antichità e belle arti, b. 3, fasc. 124), ob inclusive oder exklusive der Marmorkosten wird nicht klar dargestellt.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: großes Gipsmodell des Dakers ehemals (zumindest zwischen 1750 und 1775) in der Stanza del Torso in den Vatikanischen Museen (KOCKEL/SÖLCH 2005, S. 232), heute verloren

Lit.: ARATA 1998; AZZARELLI 1838, S.7; CONSOLI 1996; DE LACHENAL 1987; D'ONOFRIO 1961; FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 14, 17, 26-28, 70/71, 122; KIEVEN/PINTO 2001, S. 15; KOCKEL/SÖLCH 2005, S. 232, FN 119, 120, 121; MELCHIORRI 1840, S. 742; PENSABENE 2007; PUNZI 1998, S. 194-206; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 246, Bd. 2, S. 105.

Archivquellen/Rara: ASC, Archivio Cardelli, Cat. IV, Sez. 24, I, b. 66, mazzo VIII, fasc. 3; ACR, Arch. del Protonotaro del Senatore, Sez. I, Serie IV, Notai dei Conservatori, b. 13, f. 100; ACR, CC, Cred. IV, b. 115, f. 182-186, f. 200; ACR, CC, Cred. VI, b. 83, f. 23, 81 und b. 74, f. 440, f. 443; ASR, Ufficio RCA, prot. 918, f. 909; ASR, Camerale II, Antichità e belle arti, b. 3, fasc. 124.

Appendix: 5

Abb.: 18; zudem: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 384.

KAT. NR. 11

DIE FUßWASCHUNG DES HL. ANDREA CORSINI

Relief

Marmor, weiß

1733/34; Vertrag mit Alessandro Galilei vom 30.01.1733; letzte Zahlung am 10.05.1734

Ort: über der Nische mit der Prudentia Agostino Cornacchinis, linke Kapellenwand, Capella Corsini, S. Giovanni in Laterano, Rom

Auftraggeber: Papst Clemens XII. Corsini (1652-1740, Pontifikat ab 1730) und Kardinal Neri Corsini (1685-1770)

Beteiligte Künstler neben Bracci (nur in Bezug auf das Relief): Alessandro Galilei als Architekt und Entwerfer des Gesamtensembles

Geschichte und Beschreibung: Im Rahmen der Ausstattung der Familienkapelle der Corsini in der Lateransbasilika unter dem florentiner Architekten Alessandro Galilei wurde ein vier Teile umfassender Reliefzyklus in Auftrag gegeben, der über den vier Nischen mit den überlebensgroßen Marmorstatuen von Filippo della Valle, Giuseppe Rusconi, Agostino Cornacchini und Giuseppe Lironi angebracht wurde. Eines der Reliefs, das den Hl. Andrea Corsini bei der Fußwaschung zeigt, fiel Bracci zu, die anderen drei sind von Lambert-Sigisbert Adam (Die Erscheinung der Hl. Jungfrau, 1732), Pierre de L'Estache (Heilung eines Blinden, 1733) und Paolo Benaglia (Die Brotvermehrung des Hl. Andea Corsini, 1733). Der Vertrag mit der Festlegung der Bedingungen zwischen Alessandro Galilei und den vier ausführenden Bildhauern stammt vom 30.01.1733 (ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 30.01.1733, f. 50). Die finale Zahlung an Bracci wurde am 10.05.1734 geleistet (ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 12.05.1733, f. 11), was zudem einen terminus ante quem für die Fertigstellung des Reliefs darstellt.

Dargestellt ist der Hl. Andrea Corsini in Bischofsgewand mit ornamentierter Alba, vor einem nur in ein Tuch gekleideten Mann kniend, dessen Bein er gerade heilt. Darunter steht eine Wasserschale zum Reinigen der Wunden. Der Kranke wird von hinten von einer jungen Frau umarmt. Am linken Bildrand kommen zwei Männer in die Szene, die zudem das Bildfeld eröffnen und in Richtung des Hauptgeschehens weisen. Am rechten Rand sind ein Mädchen

mit Wasseramphora und ein sitzender Mann, die das Bildfeld als Pendant wieder abschließen. Darüber ist im Hintergrund ein Knabe geteigt, der eine Säule umarmt – ein spielerisches Motiv, das bei Bracci häufiger auftaucht. Das Relief reicht von vollplastischen Köpfen (Hl. Corsini, Frau, Kranker, Mann links und Sitzender rechts), über Körper im Hochrelief, bis hin zu leichten Erhebungen und Ritzungen im Hintergrund. Qualitativ übertrifft es die anderen Teile des Zyklus' bei weitem. Das Relief ist die einzige Arbeit, die Bracci für die Cappella Corsini fertigte.

Erhaltungszustand: Der Zeigefinger des gehenden Mannes am rechten Rand ist abgebrochen. Sonst keine Brüche oder Fehlstellen.

Eintrag im Diario: Nr. 6, 1732; GRADARA 1920, S. 98.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas (ohne Nennung des Namens): „Essendosi terminata la fabrica della magnifica cappella dell'Eccma Casa Corsini, nuovamente costrutta nella sagrosanta Patriarcale Basilica di S. Giovanni in Laterano, ornata di fini marmi, bassirilievi, statue e bellissimi stucchi messi ad oro, con ottima architettura e buon gusto in tutte le sue parti, siccome arricchita di tutte le sagre suppellettili, ed altri finimenti che si richiedono per un sì decoroso luogo, con ogni proprietà e splendidezza (...)“ 8.01.1735, Nr. 2721, S. 10.

Kosten/Preise: Kostenauflistung in Braccis Diario über 10 Scudi für ein Tonmodell und den entsprechenden Gipsguss, 78 Scudi und 30 Baiocchi für die Löhne der Mitarbeiter, 1 Scudo und 40 Baiocchi für das Zuschneiden durch einen Steinmetz, 8 Scudi für die Politur und 10 Scudi für kleinere Ausgaben und Werkzeuginstandhaltungskosten. Dies macht insgesamt einen Kostenpunkt von 107 Scudi und 70 Baiocchi. Ausgezahlt bekommt Bracci am 12. Mai, 17.09. und 18.12.1733 je 50 Scudi, am 17.03.1734 weitere 100 Scudi und am 10.05. desselben Jahres einhe abschließende Zahlung von 150 Scudi, was eine Gesamtsumme von 400 Scudi ergibt (ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 12.05.1733, f. 11). Nimmt man die Auszahlung abzüglich der Kosten, so erhält man einen Reingewinn von 292 Scudi und 30 Baiocchi für diesen Auftrag.

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 8/9; BRINCKMANN 1919, Bd. 2, S. 378; CARAFFA 1974; DESMAS 2012, S. 265; DOMARUS 1915, S. 15/16; GRADARA 1920, S. 26/27, 98; KIEVEN/PINTO 2001, S. 15/16; MELCHIORRI 1840, S. 169, MONTAGU 2001, S. 20; NAPOLEONE 2001, S. 11; NIBBY/VASI 1818, Tomo I, S. 130; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 121; VASI 1970, S. 126.

Archivquellen/Rara: ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 12.05.1733, f. 11; ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 30.01.1733, f. 50.

Appendices: 6, 7

Abb.: DESMAS 2012, Pl. 15b; DOMARUS 1915, Taf. 10a; GRADARA 1920, Taf. IV; NAPOLEONE 2001, Abb. S. 58.

KAT. NR. 12

PAPST CLEMENS XII.

Ehrenstatue

Marmor, weiß

1733-36, 1736 Ankunft in Ravenna, 1738 Aufstellung und Einweihung

Ort: originale Aufstellung: Westseite, Piazza Vittorio Emanuele (Piazza del Popolo/Piazza Maggiore), Ravenna; heutige Aufstellung: seit 1913/14 im Hof des Museo Nazionale di Ravenna, Chiostro II von S. Vitale; weitere Standorte: 1797 – Im Zuge der Franzoseninvasion: S.

Sebastiano, 1820 – Rückkehr auf die Piazza del Popolo, zw. den venezianischen Säulen, 1867
– aus Angst vor Vandalismus in die Accademia di belle arti

Auftraggeber: Einwohner der Stadt Ravenna in Vertretung des Stadthalters: Kardinal Giulio Alberoni
(1664-1752)

Geschichte/Beschreibung: Ab dem Jahr 1733 arbeitete Bracci an einer Ehrenstatue für Papst Clemens XII. Corsini aus Marmor. Diese wurde in seiner Werkstatt in Rom hergestellt und drei Jahre darauf nach Ravenna verschifft (GRADARA 1920, S. 99). Ihre Aufstellung auf der Westseite der größten Piazza in Ravenna als Pendant zur Bronzestatue Alexanders VII. von Francesco Maria Bandini (ca. 1610/20-1673) und ihre feierliche Einweihung fielen in das Jahr 1738.

Die Statue ist monumental und stellt den Papst ex cathedra segnend dar. Dafür hebt er seinen rechten Arm, sein Körper ist nach vorne und leicht nach unten geneigt, um die Distanz zum Volk zu verringern. Durch diese Bewegung wird eine in der Seitenansicht eine C-Form gebildet und die Haltung wirkt dynamischer, die Kontur offener und belebter. Als erste monumentale Ehrenstatue für einen Papst ist diese Arbeit, vor allem für Braccis Umgang mit dieser repräsentativen Funktion seiner Figur, wichtig für seine formale und stilistische Sprache.

Erhaltungszustand: Die rechte Hand ist wieder angesetzt, kleiner Finger und Daumen seiner rechten Hand sind abgebrochen. Bruchstellen an allen vier Seiten der Plinthe. Sockel durch Backsteinaufmauerungen teilweise ersetzt. Corsini-Wappen entfernt und auf der rechten Seite durch ein anderes Ersetzt, Fehlstellen und Neueinsätze im Bereich der Inschriftentafel. Sonst keine Fehlelemente an der Figur selbst. Durch das lange Stehen im Freien witterungsbedingte Erosionen der Oberfläche und Algen vor allem an tiefer liegenden Stellen und im Sockelbereich und an seiner rechten Körperseite.

Signatur: Majuskeln, mit Serifen, eingehauen, am rechten Rand der Plinthe: „P. BRACCI / RO“, daran schließt sich „MANI“ an, eingeritzt, spätere Zufügung

Inschrift: Majuskeln, mit Serifen und Codae, auf der Inschriftentafel an der Vorderseite des Sockels:
CLEMENS XII P. M. / QVOD AD AVERTENDAS AB / RAVENNA EIVSQUE /
AGRO INVNDATIONES BEDESIM FLVVIVM CATARACTA / MVLTIPLICIS
VSVS EXTRVCTA IN NOVVM ALVEVM / DEDUXIT / IN EVMDEMQUE
VITEM / IMMISIT / QVOD ROMANAM VIAM EO ALVEO INTERRVPTAM /
MAGNIFICI OPERIS PONTE / COMMISIT / QVOD AB VRBE AD MARE PER
SEPTEM MILLE BIS CENTVM / SAXAGINTA OCTO PASS. FOSSAM / PERDVXIT
/ IN EAMQUE CORRIVATIS AQVIS FACILIORI / MERCIVM TRANSVECTIONI
/ PROSPEXIT / S.P.Q. RAV. / PROVIDENTISSIMI PRINCIPIS MVNIFICENTIAE
DEVOTVS / STATVAM P. / ANNO SALVTIS MDCCXXXVIII / INCHOATA
CATARACTA ET ALVEVS BART. MASSEO / ABSOLVTA OMNIA IVLIO
ALBERONIO / S.R.E. CARDINALIBVS FLAMINIAE LEGATIS

Eintrag im Diario: Nr. 8, 1733; GRADARA 1920, S. 99.

Kosten/Preise: Kostenauflistung in Braccis Diario über 221 Scudi und 85 Baiocchi für Löhne der Mitarbeiter und 20 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge. Insgesamt macht dies einen Kostenpunkt von 241 Scudi und 85 Baiocchi.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Stich zur Illustration der akademischen Lobgedichte der Statue

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 6/7; BALELLA 2007; CASSINI 1778, S. 168/169; DOMARUS 1915, S. 17; GRADARA 1920, S. 7, 30-33, 99; COYER 1775, S. 7; GROSLEY 1764, S. 325-340; HAGER 1929, S. 15, 20, Kat. Nr. 68, S. 72; KIEVEN/PINTO 2001, S. 16; LANDI 1738; LEFRANÇAIS DE LALANDE 1786, S. 210-226; MARTYN 1791, S. 116-119; RICCI 1917; SAVINI 1905, S. 2/3; VOLKMANN 1778, Bd. 3, S. 515-532.

Archivquellen/Rara: Gazzetta di Ravenna, Nr. 42, 16.10.1736; LANDI 1738; Soprintendenza di Ravenna, Abteilung Fotografie: Foto vom Transport 1913/14: Inv. Nr. 4-0-3; Fotos von den Restaurierungsarbeiten: Inv. Nr. I43106, I43108, I44443, I43123, I43142.

Abb.: 19-19d; zudem: BALELLA 2007, Abb. S. 199/200; GRADARA 1920, Taf. VI; HAGER 1929, Abb. 38; SAVINI 1905, Karte Fig. 2a.

KAT. NR. 13

AUFERSTEHUNG CHRISTI

Relief

Marmor, weiß

1734

Ort: über Straßentür eines Hauses neben S. Girolamo della Carità, führt zur Via de' Farnesi, von Piazza Farnese nach S. Maria della Morte, Rom

Auftraggeber: nicht angegeben, vermutlich die Erzbruderschaft der Mildtätigkeit, denen die Kirche S. Girolamo della Carità als Ordenskirche in Rom diente

Geschichte/Beschreibung: Zur Auftragsvergabe ist in diesem Fall leider nichts bekannt. Sicher ist nur, dass Bracci im Jahr 1734 daran arbeitete. Die Kostensituation zeigt, dass Bracci die Ausführung persönlich übernahm, eventuell auch, um Kosten zu sparen. Die Anbringung an einer Fassade des Komplexes von S. Girolamo della Carità legt die darin ansässige Erzbruderschaft der Mildtätigkeit als Auftraggeber nahe, jedoch sind keine Archivadokumente zur Sicherung dieser Annahme bekannt.

Das Relief wurde in ein ovales, schlicht gerahmtes Feld aus Stuck an der besagten Fassade eingefügt, das scheinbar an einem ornamentalen Band, ebenfalls aus Stuck, aufgehängt ist. Christus ist frontal als Halbfigur über einem kurzen Sarkophag mit einem griechischen Kreuz in einem Strahlenkranz dargestellt. Sein Blick ist nach oben gerichtet, seine Arme zu beiden Seiten nach unten gestreckt, mit nach vorne geöffneten Handflächen. Um seine Hüfte trägt er ein fransengesäumtes Tuch, das über die linke Hälfte des Sarkophags fällt und diese zwei Teile so optisch miteinander verbindet. Wegen der Konzeption auf Untersicht tritt sein Kopf weiter aus dem Stein heraus, als der Rest des Leibes. Bedeutend ist diese Arbeit vor allem für Braccis Auffassung eines idealen, männlichen Körpers.

Erhaltungszustand: Beide Daumen abgebrochen, sonst keine Fehlstellen. Kleinere Kratzer und Bestoßungen, keine Risse. Durch die Anbringung im Freien witterungsbedingte Erosionen der Oberfläche und Algen, vor allem an tiefer liegenden Stellen.

Inscription, unter dem Sarkophag, mittig, gestemmt und gehauen, mit Seriefen: „CHARITAS“

Eintrag im Diario: Nr. 9, 1734; GRADARA 1920, S. 99.

Kosten/Preise: Kostenaufstellung in Braccis Diario von 8 Scudi für den Marmor, 25 Scudi für den Transport des Materials, 15 Baiocchi für Löhne, 90 Scudi für die Politur und 1 Scudo und 35 Baiocchi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge. Die Kosten für die Politur waren in diesem Fall besonders hoch, die ausgezahlten Löhne sehr niedrig, was für eine hohe Selbstbeteiligung spricht. Insgesamt ergibt dies einen Kostenpunkt von 125 Scudi und 50 Baiocchi.

Lit.: DOMARUS 1915, S. 18; GRADARA 1920, S. 34, 99; KIEVEN/PINTO 2001, S.17, FN 48, S. 284.

Abb.: 21; zudem: DOMARUS 1915, Taf. IVa; GRADARA 1920, Taf.VII; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. 7.

KAT. NR. 14

RESTAURIERUNG DES ANTINOUS CAPITOLINUS (AUCH: ANTINOUS ALBANI)

Antikenrestaurierung, mit Marmoranstückung

1734

Ort: Fechtersaal, Kapitolinische Museen, Rom

Auftraggeber: Papst Clemens XII. Corsini (1652-1740, Pontifikat ab 1730); Kardinal Alessandro Albani (1692-1770) als Vorbesitzer; Carlo Antonio Napolioni (1675-1742) als Hauptrestaurator

Geschichte/Beschreibung der Brüche und Anstückungen: Die Restaurierung erfolgte im Zuge des Ankaufs der Antikensammlung Kardinal Alessandro Albanis für die neu eröffneten Kapitolinischen Museen durch Clemens XII. Corsini im Jahre 1733/34. Der Auftrag ging eigentlich an den spezialisierten Antikenrestaurator Carlo Antonio Napolioni (FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 29), der Bracci wohl wegen der großen Menge der zu restaurierenden Antiken für diese Arbeit engagierte.

Im Großen und Ganzen wurden lediglich kleinere Partien angestückt oder wieder zusammengefügt. An seinem linken Fuß sind bis auf den kleinen Zeh alle Zehen angesetzt, ebenso der linke Unterschenkel. Am rechten Bein befindet sich ein Bruch um den ganzen Knöchel und oberhalb des Knies. Sein linker Arm ist oberhalb des Ellenbogens angestückt, sein linker kleiner Finger, Mittel- und Zeigefinger wurden ebenfalls, diesmal aus Gips in etwas dunklerem Ton erneuert. An der rechten Hand befindet sich ein Bruch an Daumen und Zeigefinger unterhalb der Fingerwurzel, das rechte Handgelenk ist angestückt, zudem zeigt sich ein Bruch oberhalb des rechten Ellenbogens und unterhalb der Schulter. Der Bruch am Hals und der vom Rest der Figur abweichende Stil des Kopfes, lässt eine Neufertigung desselben wahrscheinlich werden. Er ist glatt und idealisiert ohne sichtbaren Adern oder Sehnen gearbeitet, die Muskeln sind eher angedeutet und die Locken gebohrt. Am linken Teil des als Stütze dienenden Baumstumpfes musste ein rechteckiges Stück erneuert werden, das durch seine hellere Färbung erkennbar ist.

Erhaltungszustand: durch spätere Restaurierungen fast vollständig überformt

Inschrift: später angebracht: „SPQR / REST MDCCCLXXXI“.

Eintrag im Diario: Nr. 10, 1734; GRADARA 1920, S. 99.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: (von Bracci) keine; sonst eine der am häufigsten gezeichneten Antiken der Grand Tour in Rom, z.B. von Jean Grandjean aus dem Jahr 1780 im Rijksmuseum

Kosten/Preise: Insgesamt bezahlte der Papst Kardinal Alessandro Albani 66.000 Scudi „includere le spese di restauro“ (FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 14). Einzelzahlungen sind bisher nicht bekannt.

Lit.: ARATA 1998; DOMARUS 1915, S. 18; FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 14, 17, 29/30; GRADARA 1920, S. 35, 99; HASKELL/PENNY 1981, S. XIV, S. 143/144; KIEVEN/PINTO 2001, S. 15.

Abb.: GRADARA 1920, Taf. VII; HASKELL/PENNY 1981, Fig. 74.

KAT. NR. 15

TAUFE CHRISTI

Marmorrelief, weiß

1734/35; Vertrag zwischen Alessandro Galilei und den ausführenden Bildhauern am 6.09.1734, mit der Angabe von 6 Monaten zur Fertigstellung (März 1735)

Auftraggeber: Papst Clemens XII. Corsini (1652-1740, Pontifikat ab 1730) und die Vertreter der Kirche S. Giovanni die Fiorentini

Ort: zweites Relief von links, Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini, Rom

Beteiligte Künstler neben Bracci: Alessandro Galilei als Architekt

Geschichte und Beschreibung: Das Relief ist Teil eines Zyklus von vier Reliefs mit Themen aus dem Leben Johannes des Täufers: die Heimsuchung von Paolo Benaglia, die Taufe Christi von Pietro Bracci, die Predigt Johannes des Täufers von Filippo della Valle, die Enthauptung Johannes des Täufers von Domenico Scaramucci. An Stelle Paolo Benaglias sollte erst der ältere Meister Bernardino Cametti (1669-1736) eingesetzt werden, der allerdings am 17.04.1735 durch Paolo Benaglia ersetzt wurde (ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 6.09.1734, f. 278). Er entstand im Rahmen des Neubaus der Fassade der florentinischen Nationalkirche in Rom, die hauptsächlich von Papst Clemens XII. vorangetrieben wurde. Der dafür beauftragte Architekt war wieder Alessandro Galilei. Die Planungsphase für das Relief fiel ins Jahr 1734, ein Jahr später war es fertiggestellt und konnte in die neu gestaltete Fassade eingesetzt werden. Alessandro Galilei war immer sehr genau mit seinen Angaben, in diesem Fall hält er sogar vertraglich fest, dass sich die ausführenden Bildhauer an seine Entwürfe halten sollten. Für diese Arbeit bekamen sie einen Zeitrahmen von 6 Monaten bis zur Vollendung der Reliefs in ihren eigenen Werkstätten (ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 6.09.1734, f. 278).

Dargestellt ist die Taufe Christi durch Johannes den Täufer im Jordan (Mk I, 9-II). Bracci komponiert die Szene aus nur vier Figuren: Täufer, Getaufte und zwei Engel auf der linken Seite, was für ihn eher ungewöhnlich ist und sich wohl auf eine eher geringe Bezahlung zurückführen lässt. Christus nimmt das Zentrum des Bildfeldes ein, das durch ihn und die über ihm angebrachte Hand des Täufers mit der Wasserschale, in zwei Hälften unterteilt wird, von welchen eine von den Engeln, die andere von Johannes dem Täufer eingenommen wird. Die Bemerkung Kurt von Domarus', der Christus gleiche demjenigen an der Fassade von S. Girolamo della Carità so sehr, dass es sich wohl um denselben Entwurf gehandelt habe (DOMARUS 1915, S. 21), ist überzogen und so nicht haltbar, allerdings ist hier tatsächlich dieselbe ideal-maskuline Körperbildung zu erkennen. Das Relief ist wegen der hohen Anbringung auf Untersicht konzipiert, was u.a. heißt, dass die Köpfe und oberen Extremitäten weiter hervortreten, bzw. plastischer ausgearbeitet sind, als die unteren Körperpartien.

Erhaltungszustand: Die Finger der rechten Hand und der Daumen der linkenhand Christi und die Fingerkuppen der rechten Hand des Täufers fehlen, die Taufschale ist am Rand mehrfach abgebrochen, zudem fehlt der Kopf der Taube des Hl. Geistes. Die Nase Christi und des stehenden Engels sind beschädigt. Starke witterungsbedingte Errosionen der Oberfläche.

Eintrag im Diario: Nr. 13, 1734; GRADARA 1920, S. 100.

Kosten/Preise: Kostenaufstellung in Braccis Diario über 93 Scudi und 10 Baiocchi für Löhne und 7 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge. Insgesamtkostenpunkt exklusive Marmorbeschaffung: 100 Scudi und 10 Baiocchi. Die Bezahlung beläuft sich hingegen auf 300 Scudi, den Marmor bekam er gestellt und auf Kosten des Architekten in die Werkstatt geliefert, was insgesamt eine Wertschöpfung von 199 Scudi und 90 Baiocchi bedeutet.

Zeichnungen/Stiche/Bozzetti: Terrakotta-Bozzetto (Kat. Nr. 15.1)

Lit.: DOMARUS 1915, S. 21; GRADARA 1920, S. 38, 100; KIEVEN/PINTO 2001, S. 16;
MARIANI 1963, S. 189.

Archivquellen/Rara: ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1.

Appendix: 8

Abb.: 22; zudem: DESMAS 2012, Abb. Pl. 24b.

KAT. NR. 15.1

TAUFE CHRISTI

Bozzetto für das Relief der Taufe Christi, Relief

Terrakotta, hell

1734

Ort: Privatsammlung, Rom

Beschreibung: Im Gegensatz zum ausgeführten Relief ist der Bozzetto fast quadratisch, die Figuren sind näher aneinandergerückt und der Bildausschnitt ist auf die wesentliche Taufszene reduziert. Die zwei Engel zur Linken Christi sind in flacherem Relief gearbeitet, der hintere von beiden sogar vollständig im Flachrelief, dem Hintergrund zugeordnet. Der Bozzetto ist noch eine Skizze zur Findung der geeigneten Komposition, die auch weitgehend beibehalten wird. Die Gesichter der beiden Hauptpersonen sind durch das Zusammendrücken von Daumen und Zeigefinger und einem kurzen Ziehen des Tons gebildet und so spitz nach vorne zulaufend. Die Körper, vor allem die Muskeln sind eher angedeutet als ausformuliert aber in ihrer Anlage schon vorhanden. Das Standmotiv Johannes' des Täufers ist noch instabiler, denn sein rechtes Bein ist leicht angehoben und frontal ausgerichtet, während es bei der Ausführung in Marmor fest auf den Grund gestellt und Christus entgegen gedreht ist. Der Hintergrund mit den Wolken und den Felsen, der an der Fassade, wenn auch fast ohne Binnenlinien, plastisch moduliert wurde, ist in der Terrakottastudie durch Ritzungen angegeben, was eine stärker strukturierte Fläche zur Folge hat. Wegen der geringen Häufigkeit erhaltener Terrakottabozzetti im Œuvre Braccis ist diese Skizze ein wichtiges Beispiel für Braccis Arbeitsweise. Zudem ist es das einzige erhaltene Modell, das sich in einer so frühen Phase der Planung erhalten hat. Glücklicherweise ist nicht nur für die Taufe Christi, sondern auch für die Predigt des Täufers in der Wüste von Filippo della Valle ein entsprechender Bozzetto erhalten, so dass man diese beiden Entwürfe im Vergleich betrachten kann.

Erhaltungszustand: Bei den beiden Hauptfiguren ist je der rechte Unterarm abgebrochen, d.h., dass auch die Taufschale völlig fehlt, wie auch der Kopf der Taube. Ein großer Teil des linken, hinteren Oberschenkels Christi und am linken Unterarm des Täufers ist herausgebrochen. Auch die linke obere Ecke des Reliefs ist abgebrochen. Am unteren Bildrand zieht sich ein planer Streifen ohne Motive, der eventuell für die Befestigung in einer Rahmung gedacht war. Ansonsten kleinere Risse und Abplatzungen an der Oberfläche. Bestoßungen an den Ecken und Kanten.

Lit. (fälschlicher Weise Filippo della Valle zugeschrieben): BRINCKMANN Bd. II, S. 118/119.

Archivquellen/Rara: ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, Bellissime memorie circa la facciata de S. Giovanni in Laterano, 6.09.1734, f. 278.

Abb.: 26; zudem: BRINCKMANN Bd. II, Seite zwischen S. 118/119.

KAT. NR. 16

STRAFPREDIGT JOHANNES DES TÄUFERS GEGEN HERODES

Relief

Marmor, weiß

1734-37; 1734 ist in Braccis Diario angegeben und markiert vermutlich den Beginn der Arbeiten; erste Zahlungen erfolgten 1735; abschließende Zahlungen für das vollendete Relief 1737

Ort: rechte Querwand, Portikus, S. Giovanni in Laterano, Rom

Auftraggeber: Papst Clemens XII. Corsini (1652-1740, Pontifikat ab 1730)

Beteiligte Künstler neben Bracci: Alessandro Galilei als Architekt

Geschichte/Beschreibung: Im Zuge des Neubaus der Hauptfassade der Lateransbasilika durch Alessando Galilei auf Geheiß Papst Clemens XII., wurde auch der vorgelagerte Portikus ausgestattet. Unter anderem entstand dafür ein dreiteiliger Reliefzyklus mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers: Zacharias gibt seinem Sohn den Namen Johannes von Bernardino Ludovisi, Predigt Johannes des Täufers in der Wüste von Giovanni Battista Maini, Strafpredigt Johannes des Täufers gegen Herodes von Pietro Bracci. Später hinzugefügt wurde ein Filippo della Valle zugeschriebenes Relief mit der Enthauptung Johannes des Täufers.

Dargestellt ist die Strafpredigt Johannes des Täufers gegen König Herodes, den er des Ehebruchs mit Herodias bezichtigt (Lc 3, 7-9; Mt 3, 7-10), in einer figurenreichen Szenerie (12 Figuren). Das Bildfeld ist in zwei Hälften unterteilt, wobei die linke durch Herodias und sein Gefolge, einer üppigen Kulisse von Podesten, Säulen und Stoffbehängen vorgelagert, die rechte von Johannes dem Täufer und den ihn vorm Eindringen hindernden Soldaten vor einem Landschaftsausblick eingenommen wird. Die links neben dem König stehende Herodias erinnert in ihrer Haltung, aber auch im Schnitt des Gewandes und dem Unterbrustgürtel an die Religio am Grabmal Benedikts XIII. in S. Maria sopra Minerva. Die antik-wehrhafte Kleidung des Herodes ist dagegen der Fortitudo am Grabmal Giuseppe Renato Imperialis vorweggenommen. Das Bildfeld wird auf der linken Seite von zwei, stark plastisch hervortretenden jungen Frauen begrenzt, die in Richtung des Hauptgeschehens schauen und damit die Erzählung einleiten. Auf der rechten Seite ist das Bild jedoch offengelassen und gibt Raum für Spekulation über folgende Ereignisse. Die technische Reliefgestaltung reicht von vollplastisch ausgearbeiteten Elementen, über Hochrelief bis hin zur regelrecht eingeritzten Andeutung von Hintergrundelementen. Diese Arbeit ist mit Abstand das aufwendigste und sowie technisch als auch formal gelungenste Relief seines Gesamtwerks. Die Figuren sind bis ins kleinste Detail, wie Haare, Mimik und Schmuck der Damen hinein ausformuliert und durchkomponiert. Ein längeres Betrachten ist die Voraussetzung dafür, es vollständig erfassen zu können. Die Frauen am linken Rand erleichtern das Einsehen ins Geschehen.

Erhaltungszustand: Der Zeigefinger der rechten Hand Johannes' des Täufers fehlt als einziges Element ganz. Im Bereich des Hintergrundes und über den Oberkörper des Soldaten hinter dem König und über den linken Arm des Letzteren ziehen sich tiefe, durchgehende Risse, die teilweise mit Füllmasse repariert wurden.

Eintrag im Diario: Nr. 13; GRADARA 1920, S. 100/101.

Kosten/Preise: In der Kostenauflistung in Braccis Diario werden folgende Kostenpunkte aufgeführt: 16 Scudi und 70 Baiocchi für das große Modell zu Gunsten des formatore, 360 Scudi für Löhne, 20 Scudi für die Politur, 26 Scudi für das Zuschneiden des Marmorblocks und die Abnutzung der Werkzeuge im Kontext dieses Arbeitsschrittes und 600 Scudi für die übrigen Vorarbeiten und die schriftlichen Vereinbarungen im Vorfeld. Mit insgesamt 1.022 Scudi und 70 Baiocchi, vermutlich inklusive der in den Vorbereitungen enthaltenen Marmorkosten, ist dieses mit

Abstand das teuerste Relief, dessen Kosten u.a. auch die Herstellungskosten der Statuen am Grabmal Benedikts XIII. in S. Maria sopra Minerva übersteigen. Die reinen Arbeitskosten ohne die vorbereitenden Schritte und das Material belaufen sich immerhin noch auf 422 Scudi und 70 Baiocchi. Da auch im Falle der nur einige Jahre zuvor entstandenen Reliefs für die Cappella Corsini und für die Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini unter demselben Papst und demselben Architekten der Marmor gestellt worden war, so kann dies in diesem Kontext ebenso angenommen werden. Bracci erhält, wie die anderen Bildhauer auch, eine Zahlung über 200 Scudi im Jahr 1735 und eine abschließende Zahlung über 400 Scudi im Jahr 1735, was eine Summe von 600 Scudi als Preis macht. Abzüglich der Arbeitskosten entspräche dies einer Wertschöpfung von 177 Scudi und 30 Baiocchi. Sehr wenig für eine Arbeit, die sich über zweieinhalb Jahre hinzog.

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 8; DESMAS 2012, Abb. Pl. 21a; DOMARUS 1915, S. 21/22; GRADARA 1920, S. 38/39; KIEVEN/PINTO 2001, S. 16; MELCHIORRI 1840, S. 161; MONTAGU 2001, S. 16-19; NIBBY/VASI 1818, Tomo I, S. 128, CONTARDI/TITI 1987, Bd. I, S. 122.

Archivquellen/Rara: ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 23.06.1735, f. 260; ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 1737, f. 211.

Appendices: 9, 10

Abb.: 28-28b; zudem: DESMAS 2012, Pl. 21a.

KAT. NR. 17 UND 18

SKULPTUREN AM GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIII.

Marmor, weiß (Grabmal selbst zudem: Buntmarmor, vergoldete Bronzeteile, Stuck vergoldet)

1734-39, 1736 Modelle in Originalgröße vor Ort, 1739 Translation des Leichnams in das fertiggestellte Grabmonument

Ort: Grabmal für Papst Benedikt XIII. Orsini, Cappella San Domenico, rechte Seitenwand, S. Maria sopra Minerva, Rom

Auftraggeber: Orden der Dominikaner mit dem Generalprotektor des Ordens: Domenicano Fr. Tommaso Ripoll, der zudem das Wappen stiftete; Genehmigung durch Papst Clemens XII. Corsini (1652-1740); Kardinal Alessandro Albani (1682-1751) und Domenico Orsini, Duca d'Aragona (1719-1789) als Stifter und treibende Kräfte in der Planung; Angelo Maria Querini (1680-1755), Niccolò Maria Lercari (1675-1757), Francesco Antonio Fini (1669-1743) und als zusätzliche Geldgeber

Beteiligte Künstler neben Bracci: Carlo Marchionni als Architekt; außerdem im Rahmen des Grabmals: Bartolomeo Pincelotti als Bildhauer (Humilitas)

Geschichte: Benedikt XIII. war Dominikaner, weshalb eine Beisetzung in der Ordenskirche S. Maria Sopra Minerva nahe lag, zumal in der zuvor vom Papst selbst so großzügig ausgestatteten Cappella San Domenico. Bald nach seinem Tod im Jahr 1730 begannen Planungen für ein Grabmal zu Ehren des Papstes, die besonders von Kardinal Domenico Orsini und Kardinal Alessandro Albani vorangetrieben wurden. Weshalb die Wahl des Bildhauers auf Bracci fiel, ist nicht mehr sicher zu rekonstruieren. Kardinal Querini und Kardinal Fini waren die Geldgeber, aber hatten sie Einfluss auf die Wahl des Künstlers? Im Jahr 1733 hatte Bracci schon die Ehrenstatue für Clemens XII. in Ravenna begonnen, sein Engagement kam möglicherweise auch durch die Fürsprache des Papstes direkt. 1734 begannen die Arbeiten am Grabmal. Zwei Jahre darauf waren bereits die großen Modelle im Maßstab 1:1 auf dem Grabmal angebracht (KIEVEN/PINTO 2001, S. 16), um ein vorübergehendes Monument zu haben und um die

Wirkung zu überprüfen. Im Jahre 1739 war das Grabmal fertiggestellt und der Leichnam des Papstes konnte an seinen endgültigen Bestimmungsort überführt werden (TRIA 1751, S. 50-52).

Signatur: nicht durch Bracci; auf dem Relief des Sarkophags aber Signatur von Carlo Marchionni, Rand unten: „CAROLVS MARCHIONNI ARC.ECTVS ROMANV. FACIEBAT ROME ANNO MDCCXLVIII“

Inscription: Inschriftentafel über dem Sarkophag, Majuskeln, aplizierte und vergoldete Metalllettern auf rotem Grund, mit Serifen: BENEDICTVS XIII. VRSINVS / PONT. OPT. MAX. / EX ORDINE PRAEDICATORVM

Zeichnungen/Stiche/Modelle: von Bracci keine; sonst: eine Vorzeichnung und ein gefasstes und gerahmtes Stuckmodell von Carlo Marchionni für das Sarkophagrelief; Stich des Reliefs und des Grabmals bei Litta (Kat. Nr. 17/18.1)

Lit.: AGRESTI 2010, S. 67-68, FN I-6; ANTINORI 2011; AZZARELLI 1838, S.9; BORGOLTE 1989; GREGOROVIVS 1911, S. 90; HC 1913ff; HAGER 1929, S. 17, FN 2, S. 17, 20; KIEVEN / PINTO 2001, S. 16, FN 46-47, S.284; LITTA Orsini 1846-48, Taf. XXX; MELCHIORRI 1840, S. 286; MONTINI Papi 1957; NIBBY/VASI 1818, Tomo I, S. 276-278; RATTI 1965 (1769), S. 304; SPINELLI 1928, S. 83; THYNNE 1924, S. 354; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 90, Bd. 2, S. 175; TRIA 1751, S. 50-52; WITTKOWER 1999, S. 59/60; ZANELLA 2000.

Archivquellen/Rara: AFP, Arm. 12, G, 12, f. 554 ff: „Distinto raccolto della solenne traslazione del corpo di papa Benedetto XIII alla chiesa di S. Maria sopra Minerva, fatta alli 22 di febraro 1733“; ACR, Fondo Orsini, Serie I, busta 4I, f. 20; TRIA 1751, S. 50-52.

Appendices: II, 12

Abb.: 29-29b; zudem: AGRESTI 2010, Taf. 52/53; GREGOROVIVS 1911, Abb. 6I; KIEVEN / PINTO 2001, Abb. 6, S.16; LITTA Orsini 1846-48, Taf. XXX, 2 Abb.; SPINELLI 1928, Abb. 29; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 645; WITTKOWER 1999, Abb. 73.

KAT. NR. 17/18.1

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIII.

Kupferstich

1846-48

Beschreibung: Der Stich aus dem 19. Jahrhundert zeigt das gesamte Monument in seiner vollständigen architektonischen Rahmung. Besonderer Wert wurde auf eine detaillierte Darstellung architektonischer und struktureller Details gelegt. Die Statuen sind in der richtigen Haltung, jedoch nicht in der originalen Proportionierung dargestellt. Das Blatt besitzt dennoch einen besonderen Wert für die Gestaltung, denn hier sieht man die Ähnlichkeit in der Figurenauffassung zwischen den beiden Bracci-Skulpturen im Gegensatz zur Humilitas von Pincellotti und ihre kompositionelle Verbindung. Zudem sind auf dem Stich noch die heute verlorenen Metallteile am Sarkophag zu sehen.

Signatur: links unten: „A. Chiari dis.“, rechts unten: „Bramati inc.“

Inscription: keine, außer Originalinschrift auf dem Sarkophag

Lit.: LITTA Orsini 1846-48, Taf. XXX.

Abb.: 17/18.1; zudem: LITTA Orsini 1846-48, Taf. XXX, Abb. (o.S.).

KAT. NR. 17

PAPST BENEDIKT XIII.

Marmorstatue, weiß

1734

Ort: oberste Statue, Grabmal für Papst Benedikt XIII, Cappella San Domenico, S. Maria Maggiore, Rom

Stifter: Kardinal Angelo Maria Querini (1680-1755)

Beschreibung: Der Papst ist in vollem Papstornat in ehrfürchtiger Haltung dargestellt. Er ist gerade dabei aus der Position des Thronens auf der hinter ihm stehenden Kathedra auf die Knie zu sinken, wo schon ein Kissen mit Trotteln für diesen Zweck bereitgelegt ist. Mit seiner linken Hand hält er sich noch an der Lehne fest, mit seiner rechten greift er sich pathetisch an die Brust. Er wendet sich mit dem ganzen Körper in die Richtung des Altars, besonders seinen Kopf hat er nach links gedreht, so dass man vom Eingang der Kapelle aus kaum etwas von seinem Gesicht sehen kann. Eine besondere Art der ewigen Anbetung. Die Tiara ist ihm quasi als Attribut der Papstwürde beigegeben und steht zu seiner Linken neben dem Kissen. Auf dem Kopf trägt er ausschließlich den Piläus, der so zart gearbeitet ist, dass es wirkt, als wäre der Papst barhäuptig. Ein Kunstgriff, der die Würde des Amtes bewahrt und dennoch Ergebenheit und Unterwürfigkeit gegenüber der Religion symbolisiert. Bracci hat die Figur so in die Architektur eingepasst, dass genau über seinem Kopf in der hinter ihm befindlichen Apsiswölbung die den Heiligen Geist darstellende Taube in einem halbrunden Feld plaziert ist und damit wie ein Heiligenschein wirkt. Besonders gelungen ist die Darstellung seines asketisch ausgemergelten Gesichts und der alten, knochigen Finger, die sowohl den Verfall des Körpers, als auch die Würde des Alters und die Bürden seines Amtes verdeutlichen. Besonders seine Haltung, die für ein Papstgrabmal eine Neuerung darstellt, ist wichtig für die weitere Genese dieses Grabmaltypus.

Erhaltungszustand: Durch die gute Konservierung und die geschützte Aufstellung innerhalb der Sakramentskapelle der Kirche gibt es keine Fehlstellen, Risse oder Anstückungen. Vereinzelt Kratzer und Bestoßungen an den Rändern und der Oberfläche.

Signatur/Inscription: keine

Eintrag im Diario, Nr. 11, 1734, GRADARA 1920, S. 99.

Kosten/Preise: Kostenaufstellung in Braccis Diario von 25 Scudi für das Material der großen Modelle für den Guss und der Guss selbst, 8 Scudi für Transport des Gipsmodells, 123 Scudi für das grobe Marmorbossenwerk für die Figur des Papstes, 10 Scudi für den Transport vom Hafen zur Werkstatt, 4 Scudi und 50 Baiocchi für die Aufstellung, 15 Scudi und 20 Baiocchi für das Bossenwerk für die Lehne der Kathedra, wovon 1 Scudo und 20 Baiocchi für den Transport veranschlagt sind, 135 Scudi für die Löhne der Mitarbeiter, 10 Scudi für die Politur und 8 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge. Gesamtkostenpunkt: 328 Scudi und 70 Baiocchi.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Kupferstich (Kat. Nr. 17.1)

Bibl. (speziell Papststatue): AZZARELLI 1838, S. 9; HAGER 1929, FN 2, S. 17; KIEVEN 2007, S. 367; KIEVEN/PINTO 2001, S. 16; NAVA-CELLINI 1992, S. 53; THYNNNE 1924, S. 354; WITTKOWER 1999, S. 60.

Abb.: 31

KAT. NR. 17.1

PAPST BENEDIKT XIII.

Kupferstich von Rocco Pozzi

Um 1739

Ort: u.a. Biblioteca Casanatense, Ident. RML0194548

Auftraggeber: Kardinal Angelo Maria Querini

Geschichte/Beschreibung: Kardinal Angelo Maria Querini stiftete die Ehrenstatue am Grabmal für Papst Benedikt XIII. in S. Maria sopra Minerva. Um diese großzügige Geste auch allgemein bekannt zu machen, ließ er diesen Kupferstich von Rocco Pozzi stechen und das Motiv damit vervielfältigen.

Gezeigt ist die Ehrenstatue Papst Benedikts XIII. für dessen Grabmal von Pietro Bracci. Dieser Kupferstich ist besonders deshalb interessant, weil er die Papststatue separat in einer Rundbogennische darstellt und so den Kontext des Grabmals ausblendet. Damit wird der Figur der Charakter einer eigenständigen Ehrenstatue gegeben.

Inschrift: STATUAM HANC MARMOREAM / BENEDICTI I3. P.O.M. / AD EIUS
TUMULUM IN AEDE S. MARIAE SUPER MINERVAM / APPONENDAM
CURAVIT / GRATI ANIMI MONUMENTUM / ANG. MAR. TIT. S. MARCI
CARDIN. QUIRINUS / ... ANNO CHR. MDXXXVI

Signatur: Petrus Bracci inven. et sculp in marmore; Roccus Pozzi incidit Romae

Abb.: 32

KAT. NR. 18

RELIGIO

Skulptur, leicht überlebensgroß

Marmor, weiß

1734

Ort: linke Statue (auf der Altarseite), Grabmal für Papst Benedikt XIII., Cappella San Domenico, S. Maria Maggiore, Rom

Auftraggeber/Stifter: Kardinal Francesco Antonio Fini (1669-1743)

Beschreibung: Braccis Personifikation der Religio ist relativ untypisch mit Weihrauchgefäß und ohne Kopfbedeckung sowie ohne Krone dargestellt. Dies ist, wie auch die Umsetzung des Piläus bei der Figur des Papstes (Kat. Nr. 17), eine Anpassung der Ikonografie und der Form an das schlichte Leben des Papstes und seine besondere Tugendhaftigkeit. Die Religio steht auf der linken Seite des Grabmals, die Hüfte nach links gedreht, Oberkörper und Kopf zum Papst in der Mitte der Komposition gedreht. Ihr Gewand ist lang, mit schaf geschnittener, langbahniger Faltenführung, die sich besonders im Bereich des Beckens raffen und diese ausladender erscheinen lässt. Die Figur besitzt im Ganzen eine halbmondförmige Silhouette, die sich mit ihrer konkaven Öffnung an das Monument schmiegt. Im Rahmen ihres relativ schlicht gestalteten Kleides fallen die kleinen Details der Figur, in denen Bracci sein ganzes künstlerisches Talent und seine Raffinesse zeigen konnte, umso stärker ins Auge. Besonders die ornamental verzierte Bauchbinde, das kleinteilig aufgebohrte Weihrauchgefäß und ihre differenziert gearbeitete Haartracht mit dem starken Hell-Dunkel-Kontrast und dem Band und

dem Flechtzopf auf dem Oberkopf. Diese Statue ist besonders in der Kombination mit dem darüber aufgestellten Papst und als Kompositionselement innerhalb des Ganzen von Bedeutung.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen, Risse oder Anstückungen. Leichte Kratzer und Bestoßungen an den Kanten und an der Basis. Durch das Fehlen der ehemals angebrachten Metallverzierungen am Sarkophag sind die mit diesem Bereich in Berührung kommenden, roh belassenen Stellen der Skulptur zu sehen.

Eintrag im Diario, Nr. 12, 1734; GRADARA 1920, S. 100.

Kosten/Preise: Kostenauflistung in Braccis Diario von 15 Scudi für das Material des großen Modells, 140 Scudi für die Löhne der Mitarbeiter, 8 Scudi für die Politur und 9 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge. Gesamtkostenpunkt exklusive Kosten des Marmors: 172 Scudi.

Abb.: 33-33d

KAT. NR. 19

ERZENGEL MICHAEL

Altarskulptur

Holz, ehemals vergoldet (Altar: versch. Buntmarmorsorten)

1735

Ort: Museo Castel Sant'Angelo; ehemals Altar der Cappella del maschio, Engelsburg

Auftraggeber: Papst Clemens XII. Corsini (1652-1740, Pontifikat ab 1730) und Alessandro Galilei als bestimmender Architekt, Ansprechpartner für diesen Auftrag war Zanobio Savelli, Fürst von Palombara, vicecancellano der Engelsburg

Beteiligte Künstler neben Bracci: Alessandro Galilei als Architekt, Entwurf des Altars

Geschichte/Beschreibung: In den Jahren 1734 und 1735 ließ Papst Clemens XII. die von Leo X. eingerichtete Cappella del maschio in der Engelsburg restaurieren. In diesem Zuge wurde ein neuer Altar für den Hl. Erzengel Michael aus buntem Marmor eingerichtet. Das zentrale, plastische Kultbild war von Pietro Bracci 1735 aus Holz ausgeführt und in der von ionischen Säulen gerahmten Ädikula aufgestellt worden (KIEVEN 1987, S. 158).

Die kleine Holzfigur zeigt den Erzengel Michael in antikischer Feldherrentracht in dem Moment, in dem er gerade das Schwert aus der Scheide zieht bzw. es wieder dahin zurückschiebt. Dass Bracci den Moment mitten in einem Bewegungsablauf wählte und sich damit gegen eine ganz ausgeführte Handlung entschied, ist für seine Skulpturen typisch. Die Figur ist schlank, mit gelängten Gliedern, weist dazu hochbarock bewegte und eingedrehte Locken und Faltenschwünge auf. Ein Rückgriff Braccis auf ältere Stilformen kann eine absichtsvolle Antikisierung der als Kultbild verwendeten Statue bedeuten, die ein höheres Alter und damit eine längere Tradition und einen größeren religiös-kultischen Wert suggeriert. Als einziges, repräsentativ gearbeitetes und singuläres Werk aus Holz, nimmt diese Statue im Werkkatalog Braccis einen hohen Stellenwert ein – besonders hinsichtlich der Materialbearbeitung. Damit ist es auch das einzige Beispiel für das in frühester Jugend bei seinem Vater erlernte Handwerk der Bildschnitzerei.

Erhaltungszustand: Keine Bruch- oder Fehlstellen. Holzwurmlöcher an allen Teilen der Statuette. Vergoldung nur noch sporadisch vorhanden.

Kosten/Preise: Zahlung von 70 Scudi an Pietro Bracci, Auszahlungsanweisung durch den Schatzmeister der Engelsburg auf Geheiß von Zanobio Savelli

Lit.: BEAN 1990, S. 56; BORGATTI 1929, S. 95; CONTARDI 1987, S. 158-61; KIEVEN 1986; KIEVEN/PINTO 2001, S. 13, FN 24, S. 284.

Archivquellen/Rara: ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 613, f. 15; ASR, GI, GT, b. 607, fasc. I; ASR, CI, GT, b. 608, fasc. 2 (zur Verwendung der verschiedenen Steinsorten); App. 14: ASR, GI, GT, b. 607, fasc. 1: „Conto di lavori fatti per un Ciborio del Altare che si è fatto in Castel S. Angelo fatto di Rame dorato per ordine della Santità di N.S. Papa Clemente XII“, Kostenaufstellung der Fondatori Pietro e Giacomo Cechi vom 02.08.1735, unterschrieben und quittiert von Alessandro Galilei.

Appendix: I3

Abb.: BORGATTI 1929, Abb. 56; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. 3.

KAT. NR. 20

VISION DES HL. FRANZ VON PAOLA VON DEN DREI KRONEN

Relief, Kapellenausstattung

Stuck, weiß

Ca. 1735/36 (sicher zw. 1726 und 1736)

Ort: Lünette, rechtes Relief, Cappella S. Francesco da Paola, S. Andrea delle Fratte, Rom

Auftraggeber: Ordine dei Minimi (Minimen oder Orden der mindesten Brüder)

Beteiligte Künstler neben Bracci: Filippo Barigioni als Architekt; Pendant zu diesem Relief auf der gegenüberliegenden Seite von Giovanni Battista Maini

Beschreibung: Auf dem Relief ist der Hl. Franz von Paola, Ordensgründer der Minimen, bei dem legendären Erscheinen der drei Kronen während einer Messe zu sehen. Gebracht werden diese offensichtlich von einem Engel, der von links, über dem Altar, auf Wolken mit geflügelten Puttoköpfchen ins Bildfeld schwebt. Auch der Hl. Franz ist kniend und betend auf einer Wolke dargestellt. Im rechten, unteren Bildrand sind drei kniende Männer wiedergegeben. In der Lünette gegenüber ist das Relief Giovanni Battista Mainis mit der Szene: der Erzengel Michael reicht dem heiligen Franz von Paola den Schild der Caritas zu sehen. Besonders im Vergleich fällt die für Bracci typische Ruhe und Klarheit in der Komposition auf. Die Haltung und die Körpergestaltung unter langen, scharf geschnittenen Faltenbahnen, erinnern an die der Seitenreliefs in S. Caterina da Siena in Piazza Magnanapoli (Kat. Nr. 53 und 54), ebenso, wie die typische Art der Wolkenbildung mit kreisförmig gezogenen Zahneisenlinien.

Erhaltungszustand: Linker Daumen und Zeigefinger des Engels sind abgebrochen, sonst keine Fehlstellen. Risse am rechten Rand, mitten durch die vordere, am Boden kniende Figur und ein vertikaler Riss in der rechten Hälfte der Wolke.

Lit.: MONTAGU 2000, S. 260/261.

Archivquellen/Rara: Biblioteca Casanatense, Ms. Casanatense 2178, Diario des Gregorio Giacomo Terribilini, f. 76 „li due bassi rilievi che stanno Laterale alla Finestra uno e del detto Sig[no]r Maini, e l'altro dal Sig[no]r Pietro Bracci.“ (Ich danke Jennifer Montagu herzlich für diese Information.)

Abb.: MONTAGU 2000, Abb. S. 260/261.

KAT. NR. 21

PAPST CLEMENS XII.

Ehrenstatue, heute verloren

Bronze

1735-40; Auftragsvergabe an Bracci ab 20.05.1735; 1504.1736: Aufstellung des Stuckmodells am vorgesehenen Ort; am 10.09. wird der Vertrag mit Francesco Giardoni für den Guss geschlossen; am 14.12.1740 aufgestellt; 1798 eingeschmolzen

Ort: ehemals Salone grande des Palazzo Nuovo, Kapitol, Rom

Auftraggeber: Senat und das Volk der Stadt Rom, in Vertretung durch die Abgeordneten Emilio Massimi und Antonio Grassi; unter der Aufsicht von Kardinal Neri Corsini, zudem Geldgeber, und dem Marchese Alessandro Gregorio Capponi

Beteiligte Künstler neben Bracci: Francesco Giardoni als Gießer; in früheren Phasen unausgeführte und verworfene Entwürfe von Giovanni Battista Maini im Jahr 1734

Geschichte: Am 10.09.1734 beschloss der römische Senat, dem regierenden Papst Clemens XII. vor allem für sein Engagement im Kontext des Kapitolinischen Museums eine Ehrenstatue im Salone grande des Palazzo Nuovo errichten zu lassen. Der Auftrag ging damals auf Wunsch Kardinal Neri Corsinis noch an Giovanni Battista Maini, der auch zwei Modelle präsentiert hatte und dann ab dem 20.05.1735 ohne Angabe von Gründen durch Bracci ersetzt wurde (FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 45, FN 96). Im Jahr 1736 war das Stuckmodell in Originalgröße bereits an Ort und Stelle installiert. Ab 09.1737 beginnen die Vorarbeiten für den Guss der Statue aus einem Stück durch Francesco Giardoni unter der Aufsicht Pietro Braccis (GRADARA 1920, S. 101). Die endgültige Aufstellung der Statue erfolgte erst während des Folgepontifikats am 14.12.1740 gegenüber von, und somit auch in Konkurrenz zu, der Baronzestatue Innozenz X. von Alessandro Algardi, die sich heute in der Sala degli Orazi e Curiazi im Konservatorenpalast befindet – als Pendant zu Berninis Marmorstatue (ACR, CC, Cred. 6, tomo CXIII, f. 153). Die Bronzestatue Clemens' XII. wurde im Jahre 1798 während der französischen Belagerung eingeschmolzen (DUPPA 1799, S. 145) und ist uns heute nur noch in Berichten und einem Stich von Rocco Pozzi überliefert.

Erhaltungszustand: zerstört

Signatur: keine überliefert

Inschrift: Majuskeln, auf der Vorderseite des Statuensockels, Verfasser ist nach eigenen Angaben Capponi, überliefert durch den erhaltenen Stich Rocco Pozzis und im Diario ordinario di Chracas: CLEMENTI XII PONT. MAX. / OB SENATUS PRIVILEGIA / AMPLIFICATA / EXORNATAM AEDIFICIIS URBEM / LAXATAS AREAS / DIRECTAS PROLATAS STRATASQUE VIAS / VETERA SIGNA MULTO AERE / COMPARATA / IN CAPITOLIUM INVECTA / MAGNIFICEQUE DISPOSITA / SPQR / OPTIMO ET MUNIFICENTISSIMO / PRINCIPI / STATUAM DECREVIT / A. S. MDCCXXXIII

Eintrag im Diario: Nr. 15, 1736; GRADARA 1920, S. 101.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: "In questi giorni è stata esposta alla pubblica vista nella Sala di uno de Pallazzi del Campidoglio la gran statua di bronzo rappresentante la figura della santa memoria di Clemente XII, che con decreto dell'Ecc.mo Senato Romano sotto la cura e sopra intendenza degli Ill.mi signori marchese Emilio Massimi e M. Antonio Grassi Patrizi Romani, con il disegno della Scultura del sig. Pietro Bracci Romano, è stata fatta, e perfezionata dal fonditore sig. Pietro Francesco Giardoni Romano ed eretta nel suo piedistallo in detta Sala in perpetua memoria dei benefici fatti a quella città, al suo popolo e delle copiose e rare statue e

altre antichità di considerevole valore donate al Campidoglio dal Pontefice e collocate in detto Palazzo. Avendo detta opera incontrato il comune applauso sì per la simiglianza dell'effigie che per la perfezione del lavoro, leggendosi in detto piedistallo nel ramo inciso dal sig. Rocco Pozzi Romano: "CLEMENTI XII PONT. MAX. // OB SENATUS PRIVILEGIA // AMPLIFICATA // EXORNATAM AEDIFICIIS URBEM // LAXATAS AREAS // DIRECTAS PROLATAS STRATASQUE VIAS // VETERA SIGNA MULTO AERE // COMPARATA // IN CAPITOLIUM INVECTA // MAGNIFICEQUE DISPOSITA // SPQR // OPTIMO ET MUNIFICENTISSIMO // PRINCIPI // STATUAM DECREVIT // A. S. MDCCXXXIII", 31.12.1741, Nr. 3654, S. 3.

Kosten/Preise: Kostenaufstellung in Braccis Diario über 100 Scudi für das Holzgerüst des Stuckmodells, sonstige Materialkosten für Gips etc. und kleinere Ausgaben. Giardoni bekommt für den Guss der Statue inklusive Materialkosten 5.100 Scudi. Das „L.“ in der Transkription von Braccis Diario muss ein Lesefehler sein, denn das Zeichen für Scudi sieht einer L-Majuskel ähnlich. Giardoni hatte schon alleine für alle Metallarbeiten am Grabmal Maria Clementina Sobieskas insgesamt 3611:85 Scudi ausgezahlt bekommen, so dass 5100 Baiocchi, bzw. 51 Scudi, selbst exklusive Materialkosten, zu gering bemessen wären.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Stich von Roccus Pozzi, Abzüge in der Corsiniana (Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei), im Dresdner und im Berliner Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 21.1)

Lit.: ARATA 1994, S. 61; AZZARELLI 1838, S. 5/6; FASTENRATH VINATTIERI 2003, Absatz II und FN 29; FRANCESCHINI/CAPPONI 2005, S. 45/46, 73, 87; DOMARUS 1915, S. 22-24; DUPPA 1799, S. 145; GRADARA 1920, S. 40-44; HAGER 1929, S. 14/15, 20, Kat. Nr. 69, S. 72; KIEVEN / PINTO 2001, S.16; MORITZ 2013, I., S. 69-70; NOUGARET 1776, II., S. 475-476; STEINMANN 1928, S. 480-503; CONTARDI/TITI 1987, Bd. I, S. III.

Archivquellen/Rara: ACR, CC, Cred. 6, tomo CXIII, f. 153, Chirograph von Benedikt XIII. zur Aufstellung; ACR, CC, Cred. 6, tomo CXVIII, f. 184; Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 355/3, Vol. I, f. 327r; Kronprinz Friedrich Christian von Sachsen: Journal du voyage.

Appendix: I4

KAT. NR. 21.1

EHRENSTATUE CLEMENS XII.

Kupferstich von Rocco Pozzi

Undatiert. Zwischen 1736-39 (falls nach dem Modell) und 1740 (falls nach der Bronzeausführung)

Beschreibung: Der Kupferstich von Rocco Pozzi ist nach der Zerstörung der Bronzestatue auf dem Kapitol das einzige erhaltene, bildliche Zeugnis dieses Werkes und damit von unermesslichem dokumentarischem Wert. Leider ist keiner der bekannten Abzüge datiert, weshalb auch unsicher ist, ob sie nach dem Stuckmodell oder nach dem endgültig ausgeführten Guss gefertigt wurde. Normalerweise wurden derartige Stiche für die offizielle Einweihung produziert, wo sie auch verteilt wurden, in diesem Fall also am 14.12.1740. Die Frage kam jedoch auf, weil Friedrich Christian von Sachsen bei seinem Romaufenthalt auf seiner Kavaliertour 1738/39 schon einen Stich der Statue erwarb und sie nach Dresden schickte (FASTENRATH VINATTIERI 2003, Absatz II, FN 29). Falls es sich dabei um den Stich Pozzis gehandelt haben sollte, so musste dieser zwischen der Aufstellung des Modells 1736 und dem Besuch Friedrich Christians 1739 nach dem Stuckmodell im Salone grande gezeichnet und gestochen worden sein, denn hinter der Statue ist deutlich die Wandgliederung dieses Raumes zu erkennen.

Der Papst ist ex cathedra segnend dargestellt, in relativ klassischer Form, die sich relativ stark von der doch sehr ungewöhnlichen Statue in Ravenna unterscheidet. Auch hier passte Bracci seine Arbeit wieder

den kontextualen Gegebenheiten an, um die Gesamtwirkung des Raumes zu bereichern und nicht, um den Vorgänger auszusteichen. Zudem berichten auch Costanza Gradara und Kurt von Domarus von Rocco Pozzis Stich in Dresden, den sie auch in ihrer Biografie abbildet (GRADARA 1920, S. 42, Abb. Taf. IX; DOMARUS 1915, S. 23/24, Abb. Taf. Va).

Signatur: links unten: „Petrus Bracci Romanus inven. et scul.“, rechts unten: „Stephanus Pozzi Romanus delin.“, „F. Giardini Rom. Fudit.“ und ganz außen: „Roccus Pozzi Romanus Sculp.“

Inschrift: auf der Inschriftentafel im Bild: siehe Kat. Nr. 21; in der Kartusche am unteren Rand:
„Em[inentiss]imo et Rev[erendiss]imo Principi / NEREO S.R.E. CARD. CORSINO / Crea statua
imaginem / In Capitolinus Aedibus S.P.Q.R. decreto posita. / Optimi Pontificus meritorum perennis
monumentis / Marchio Aemilius Maximus M. Ant. De Grassis / Operis curatores D.D.D.“

Lit.: DOMARUS 1915, S. 23/24; GRADARA 1920, S. 42.

Abb.: 35; zudem: DOMARUS 1915, Taf. Va; GRADARA 1920, Taf. IX.

KAT. NR. 22/23

SKULPTUREN AM GRABMAL FÜR INNICO CARACCIOLIO

Marmor, Bronze; sonst am Grabmal: Buntmarmor, u.a. Verde antico, Pseudoporphyr, Alabaster, Bronze, vergoldet

I736-38

Ort: rechte Seitenwand, Cappella del SS. Sacramento, Kathedrale von Aversa

Auftraggeber: Martino Innico Caracciolo (1713-1754), Neffe des Verstorbenen

Beteiligte Künstler neben Bracci: Filippo Barigioni und Paolo Posi als Architekt, Archen. Angelo Spinali als Bronze gießer; sonstige am Grabmal: anonym Mosaizist, Ludovico Stern als Porträt- und Vorlagenmaler

Geschichte: Sechs Jahre nach dem Tod Kardinal Innico Caracciolos kümmerte sich sein Neffe Martino Innico Caracciolo um die standesgemäße Memorialbildung in Form einer Errichtung eines repräsentativen Grabmonuments. Als Architekt wurde Filippo Barigioni herangezogen, der sich von seinem Schüler Paolo Posi bei den Arbeiten unterstützen ließ.

Signatur: auf erhaltenen Grabmalsteilen weder von einem der Architekten noch von Bracci; auf dem Stich: „P. Bracci scul. in Marm“

Inschrift: auf der Tafel unterhalb des Sarkophags, untypisch niedrige Anbringung der Tafel und außergewöhnlich lange Wortreihen, eingehauen, Majuskeln mit Seriefen, vergoldet auf roter Taf.: MEMORIAE. SEMPITERNAE. INNICI. TIT. S. THOMAE. IN PARIONE. S.R.E. PRESB. CARD. CARACCIOLI. / E. MARTINENSIVM. DVCIBVS. PONTIFICIS. AVERSANI. OPTIMI. SANCTISSIMIQVE. / VIRTUTIBUS. A. DEO. ET. CONTEMPLATIONIS. DONO. ILLUSTRATI. / QVEM. D.O.M. IN HAEC. TEMPORIA. RESERVAVIT. VT. PER. MAGNI. BORROMAEI. VESTIGIA. STERNVE. INGREDIENS. / DIFFLVENTES. ORDINIS. PLEBIVMQ. MORES. CORRIGERET. ARTES. ET. INTERIORES. / LITTERAS. AB. INTERITU. VINDICARET. RELIGIONEM. CONSTABIBAIOCCHIT. FLORENTISSIMO. IPSE. EDITO. SEMINARIO. CETEROS. AD. PATRIA. / PROVOCARET. IVVARETQ. SE. VERO. OMNIBVS. CIRCA. EPISCOPI. INLVSTRE. PASTORALIVM. OFFICIORIVM. EXEMPLAR. / PROPONERET. SEDIT. AN. XXXIII. MENS. V. D. XIII. VIXIT. ANNOS. LXXXVIII. MENS. I. D. XXVII. AD. AETATEM. / ET. RES. GESTAS. PERDIV. AD. EGENTIVM. ET. POPVLORVM. SOLATIVM. HEV. PARVM. DIV. AD. COMITIA. PONTEFICIA. / HOMO. ID. AETATIS. PROPECTVS. ROMAE. OBIIT. POSTRID. NON. SEPT. AN. CI, I, CCXXX. / EIVS. POLLINCTVM.

CORPVS. MARTINVS. INNICVS. SVAE. IN. PATRVVM. MAGNVM. EIVSQ.
SPONSAM. ECCLESIAM. / PIETATIS. CAVSSA. REDVXIT. ET. POSITO. A. SE.
MONVMENTO. CONDIDIT. AN. CI, I, CCXXXVIII.

Eintrag im Diario: Nr. 16, 1736; GRADARA 1920, S. 101.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: "In Aversa si è terminato in quella chiesa Cattedrale il nobile Tumulo" del Cardinale Innico Caraccioli, consistente in una Fama che sostiene il ritratto del Defunto a mosaico, sopra vi è un leone, alludente allo stemma del Porporato, stemma che corona tutto il monumento, in pietre miste e metallo, "disegno dell'Architetto sig. Filippo Barigioni Romano, e scoltura del sig. Pietro Bracci parimenti Romano." 26.07.1738, Nr. 3274, S. 9.

Kosten/Preise: In der Kostenaufstellung sind folgende Ausgaben notiert: 10 Scudi an den formatore für das große Modell, 127 Scudi und 80 Baiocchi für Löhne der Mitarbeiter, 12 Scudi für die Politur der Marmorskulptur, 8 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Kupferstich von Rocco Pozzi (Kat. Nr. 22/23.1), ein Abzug z.B. Stich in der Biblioteca Corsiniana, Rom

Lit.: DOMARUS 1915, S. 24/25; GRADARA 1920, S. 44/45, 101; GRIMALDI 2010, S. 113/14; FIENGO/GUERRIERO 2002, Bd. I, S.107, KIEVEN/PINTO 2001, S. 17, FN 49-50, S. 284; PETRUCCI 2012, Kat. Nr. B2, S. 107; PEZONE 2004, S. 71-73; PEZONE 2008, S. 272; SANTESE 1983, S. 131-33.

Archivquellen/Rara: SAGLIOCCO 1738.

Appendix: 15

Abb.: 36; zudem: DOMARUS 1915, Taf. VIa; GRADARA 1920, Taf. X; GRIMALDI 2010, Fig. 80a-80b; PEZONE 2004, Fig. 28; PEZONE 2008, Abb. 154, S. 73; SAGLIOCCO 1738, o.S., Stich ganz hinten im Buch; SANTESE 1983, Abb. 3, S.133.

KAT. NR. 22/23.1

GRABMAL FÜR INNICO CARACCIOLIO

Kupferstich von Rocco Pozzi

1738

Beschreibung: Der Kupferstich von Rocco Pozzi ist äußerst genau gearbeitet und zeigt alle Details, sowohl die architektonische Rahmung und Struktur, als auch die Figuren betreffend. Der gewählte Ausschnitt zeigt die gesamte Wandfläche mit korinthischen Pilastern und dem Kardinalswappen Innico Caracciolos darüber. Sein dokumentarischer Wert resultiert vor allem aus der Abbildung des heute weitgehend verlorenen, das Medaillon einrahmenden Blätterkranzes aus Bronze, der vermutlich vergoldet war, wie das auch am Grabmal Giuseppe Renato Imperialis in S. Agostino (Kat. Nr. 29) zu sehen ist. Speziell Braccis Fama betreffend, ist hier die Originalform und -ausrichtung der Posaune zu erkennen. Zudem trägt diese eine heute nicht mehr erhaltene Signatur Braccis, von der nicht ganz klar ist, ob es sie tatsächlich auch am ausgeführten Monument gab.

Signatur: links unten: „Filippo Barigioni Arch. inven.“, unten, mittig: „Paolo Posi Arch. delin.“, rechts unten: „Rocco Pozzi Scol. in Roma con lic. de Sup.“ Und auf der Posaune: „P. Bracci scul. in Marm“.

Inschrift: „Disegno del Deposito fatto erigere nella Cattedrale d'Aversa dall' Ill[ustrissi]mo, e R[everendissi]mo Mons[igno]re Martino Innico Caracciolo alla ch[iara] mem[oria] del Sig[no]r

Card[inale] Innico Caracciolo suo Prozio Vescovo della med[esi]ma Chiesa; composto di alabastri, verdi antichi, porfidi, ed altri scelti marmi, e metalli dorati col ritratto in mosaico.“

Lit.: PEZONE 2008, S. 272; SAGLIOCCO 1738, o.S.

Abb.: 37-37a; zudem: PEZONE 2008, Abb. 154; SAGLIOCCO 1738, Stich ganz hinten im Buch.

KAT. NR. 22

FAMA

Marmorskulptur, weiß; Metallattribut: Posaune, ehemals vergoldet

Beteiligte Künstler neben Bracci: Filippo Barigioni und Paolo Posi als Architekt

Beschreibung: Die Marmorfigur am Grabmal Innico Caracciolos wurde, wie auch die Heiligenstatuen für Mafra (Kat. Nr. 8 und 9), die Ehrendtatie für Clemens XII. für Ravenna (Kat. Nr. 12) oder die Marienstatue der Assunta in Neapel (Kat. Nr. 27), in seiner bottega in Rom gefertigt und dann zum eigentlichen Anbringungsort transportiert und persönlich an Ort und Stelle installiert. Die Figur der Fama, Personifikation des Ruhmes mit Flügeln und Posaune, sitzt links auf dem Sarkophag und hält scheinbar mühelos ein ovales Medaillon mit dem Porträt des verstorbenen Kardinals in ihrer linken Hand. Sie wendet sich von besagtem Porträt aus Mikromosaik nach einem Gemälde des Malers Ludovico Stern ab und schaut in Richtung des Altars der Kapelle. Ihre Flügel sind links hinter ihr, etwas aus der Perspektive geraten, zu sehen. Sie sind separaten Marmorteilen gefertigt und wurden vor Ort zusammengesetzt. Die Personifikation des Ruhmes ist stabil sitzend wiedergegeben, mit ihrem linken Bein hinten angewinkelt auf den Bauch des Sarkophags aufgestellt, das rechte Bein an demselben herabhängend und die diagonale Linie ihres Oberkörpers weiterführend. Ihr am Arm geschmücktes Gewand rutscht an eben jener Stelle von der Schulter und gibt diese und ihre rechte Brust frei, die sie jedoch mit dem zum Bogen geformten rechten Arm vor einer direkten Sichtachse zum Altar hin abschirmt. Die Statue ist mehransichtig, wobei ihre Hauptschauseite kompositorisch die frontale Vorderseite ist. Die am häufigsten gesehene Seite ist wegen der schlechten Zugänglichkeiten der durch ein Gitter abgeschirmten Kapelle jedoch die Sicht aus der Höhe des Gitters von schräg links auf das Grabmal. Von hier aus ist die Fama im Profil, scheinbar nach links kippend zu sehen, ihr Körper durch die Rückwertswendung der Figur und ihres rechten Armes zum Betrachter hin geöffnet. Die Kontur ist mehrfach durchbrochen, was eine lebhaftere Dynamik erzeugt und den Eindruck, dass sie gerade mitten in dieser Rückwärtswendung eingefroren wurde. Ihre Haltung wird labiler, sie verliert an Bindung an das Monument und wirkt so leichter, fast schwebend.

Erhaltungszustand: An der Marmorskulptur selbst ist nur ihr rechter, ursprünglich die Posaune berührender Zeigefinger nach dem untersten Glied abgebrochen. Sonst keine Fehlstellen am Stein. Die Oberfläche ist durch die geschützte Anbringung des Monuments kaum beeinträchtigt und nur von kleineren Kratzern und Bestoßungen besonders an den Kanten beeinträchtigt. Die Bronzeteile um das Medaillon und die Posaune wurden offensichtlich entwendet, letztere aber durch eine neue Posaune ersetzt, die mittlerweile auch schon wieder an Form verloren hat. Ursprünglich muss es eine längere Posaune gewesen sein, eventuell mit Signatur, die am Gewand im Bereich ihres rechten Oberschenkels befestigt war, wo heute noch das Ende des Metallbolzens zur Befestigung zu sehen ist. Die Posaune weist eine Schnittstelle auf.

Signatur/Inchrift: möglicherweise auf der Posaune, wie auf dem Stich Rocco Pozzis zu sehen: „P. Bracci scul. in Marm“

Kosten/Preise: siehe Gesamtkosten; für die Politur des Marmors wurden 12 Scudi ausgegeben

Abb. 38-38b

KAT. NR. 23

LÖWE

Skulptur, lebensgroß

Bronze

Beteiligte Künstler neben Bracci: Filippo Barigioni und Paolo Posi als Architekt, Argon. Angelo Spinali als Bronzegießer

Beschreibung: Der Bronzelöwe liegt mit dem Kopf Richtung Kapelleneingang auf dem Sarkophag aus Pseudoporphyr. Es handelt sich genauer genommen nur um eine Teilskulptur, denn das Hinterteil, das sowieso durch die davor sitzende Fama verdeckt worden wäre, fehlt. Ebenso die hintere Tatze. Zudem wurde der Löwe ohne Rückseite gegossen, was u.a. bedeutet, dass auch Bracci keinen Grund hatte, die Rückseite seines Modells auszuarbeiten. Das Gesicht des Tieres ist rund und weich geformt, die Mähne jedoch scharf geschnitten, was einen reizvollen Effekt zur Folge hat. Die Binnenlinien sind klar und eher ornamental gesetzt, was ihm ein comichaftes Aussehen verleiht. Er schaut in demselben Winkel, wie es auch bei der Fama der Fall ist, in Richtung des Kapellenaltars. Der Löwe ist sowohl Symbol der Stärke, als auch heraldisches Tier der Caracciolo, der seine Parallelen in den am Altar angebrachten Wappen findet.

Erhaltungszustand: unbeschädigt

Kosten/Preise: keine Angaben für den Guss, für Modell siehe Gesamtkosten

Abb.: siehe Kat. Nr. 22/23

KAT. NR. 24

KURPRINZ FRIEDRICH CHRISTIAN VON SACHSEN

Porträtbüste, verloren

Modell aus Ton; ausgeführte Büste aus weißem Marmor

1738/39; erste Sitzung am 31.12.1738; letzte Modellsitzung am 22.01.1739; danach vermutlich Arbeiten in Marmor

Ort: verschollen bzw. nicht zugeordnet

Auftraggeber: Kardinal Annibale Albani (1682-1751)

Geschichte: Kurprinz Friedrich Christian von Sachsen (1722-1763) kam auf seiner Kavaliertour durch Italien auch etwa ein Jahr nach Rom. Ab Ende des Jahres 1738 wohnte er bei den Albani-Kardinälen im Stadtpalast an den vier Brunnen (alle quattro fontane). Kardinal Annibale Albani beauftragte Bracci, eine Bildnisbüste des Prinzen anzufertigen. Arbeitsbeginn war der letzte Tag im 01.1738. Nach mehreren Sitzungen, scheint das Modell am 22.01. eine so fortgeschrittene Form besessen zu haben, dass die Sitzungen beendet und die Arbeiten im Atelier weitergeführt werden konnten.

Leider ist zu diesem Auftrag bisher weder ein passendes Modell, noch eine entsprechende Marmorbüste identifiziert worden. Durch die Quellenlage, die ausschließlich die Zeit des Prinzen in Rom selbst, also die Zeit der Modellherstellung, dokumentiert, kann nicht einmal mit Sicherheit gesagt werden, dass Bracci die Marmorbüste überhaupt beendet hatte. Denn in keinem Dokument oder Brief ist tatsächlich von einer fertigen Marmorversion die Rede. Die Versicherung der Mitreisenden, das Porträt gleiche dem Dargestellten sehr, spricht eher für eine Idealisierung, als für eine zu naturgetreue Abbildung des jungen aber kranken Prinzen.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: keine erhalten; die Arbeit Braccis an einem Tonmodell ist überliefert

Lit.: FASTENRATH VINATTIERI 2003, Absatz 4.

Archivquellen/Rara: SSHD, 10026 Geh. Kab., Loc. 768/3, Ihrer Hoheit der Königl. Chur-Printzens, Herrn Friedrichs Ruck-Reise von Neapolis nach Rom etc., Ao. 1739, vol. II, 19.01.1739; SSHD, 10026 Geh. Kab., Loc. 768/3, Ihrer Hoheit der Königl. Chur-Printzens, Herrn Friedrichs Ruck-Reise von Neapolis nach Rom etc., Ao. 1739, vol. II, 22.01.1739; SSHD, Loc. 355/03, Journal du Voyage de son Altesse Royale Monseigneur le Prince Royal de Pologne etc., f. 147v/148r, 22.01.1739.

KAT. NR. 25/26

STATUEN AM GRABMAL FÜR MARIA CLEMENTINA SOBIESKA

Marmor, weiß, Bronze (Grabmal: Buntmarmor, Alabster, Porphy, Mikromosaik)

1739-42; offizielle Einweihung am 30.01.1745

Ort: über Tür zur Kuppel (innen, erste Tür links), Petersdom, Vatikan

Auftraggeber: erst Papst Clemens XII. Corsini (1652-1740, Pontifikat ab 1730), dann sein Nachfolger Benedikt XIV. Lambertini (1675-1758, Pontifikat ab 1740); Vermittler war der Präfekt der Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro: Kardinal Annibale Albani

Beteiligte Künstler neben Bracci: Filippo Barigioni als Architekt; sonst am Grabmal: Francesco Giardoni als Bronzegießer und Goldschmied, Pietro Paolo Christofari als Mosaikkünstler, Ludovico Stern als Porträt- und Vorlagenmaler

Geschichte: Im Jahr 1739 begann Filippo Barigioni in seiner Funktion als Architekt der Fabbrica di San Pietro im Auftrag des damals regierenden Papstes Clemens XII. ein Grabmonument für die Witwe Jakobs III. Stuart zu errichten. Wann der Auftrag tatsächlich erteilt wurde, ist bisher nicht bekannt – frühestens aber nach dem Tod der Exilkönigin im Jahr 1735. An den Arbeiten waren neben den obligatorischen Steinmatzen, Maurern und Helfern, die Künstler Pietro Paolo Christofari als Mosaizist, Francesco Giardoni als Bronzegießer und Ludovico Stern für die gemalten Vorlagen für das Porträt und den Himmel hinter dem Obelisk im Hintergrund. Die Herstellung der Marmorskulpturen an diesem Grabmal wurde hingegen Bracci übertragen, der schon am Grabmal für Innico Caracciolo in Aversa (Kat. Nr. 22/23) mit dem Architekten zusammengearbeitet hatte.

Inscr.:

1) auf dem Spiegel des Sarkophags, mittig: Majuskeln, mit Serifen, Bronzelettern appliziert, vergolder, auf Porphy: MARIA CLEMENTINA MAGNAE BRITANNIAE / FRANCIAE ET HIBERNIAE REGINA

2) auf einem Band im Metallkranz aus Rosen: graviert auf Metall, Tympanon unter den Putti mit Machtinsignien: OBIIT XV KAL FEBR AN. MDCCXXXV

Eintrag im Diario: Nr. 17, 1739; GRADARA 1920, S. 102.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: "Parimente nella scorsa nella Basilica di Petersdom si vidde terminato, e scoperto alla publica vista il nuovo nobilissimo deposito eretto alla defonta Regina della Gran Britannia, consorte della Maestà del Rè Giacomo III, il quale deposito è situato sopra la porta per cui si va alla cuppola della stessa Basilica, & è costruito di fini marmi, consistenti tra gl'altri ornati, in una urna di porfido con sua cornice di metallo dorato, nel di cui corpo leggesi la seguente iscrizione: Maria Clementina Magnae Britanniae, Franciae, & Hiberniae Regina. Sopra alla detta urna vi è una statua di marmo bianco rappresentante l'Amor Divino, che sostiene con la sinistra una fiamma, e con la destra, unitamente ad un'altro Putto di marmo bianco, sostiene il ritratto della sud[etta] regina, effigiato di mosaico con cornice di

metallo dorato; & al di sotto della detta urna vi sono altri due puttini parimente di marmo bianco, l'uno de quali tiene in mano lo scettro, e l'altro la corona reale. Evvi anche una piramide sepolcrale di porfido situata in mezzo ad un riquardo rappresentante un'aria aperta di mosaico, color celeste ed un bene inteso panneggiamento di marmo mischio frangiato di metallo dorato, che rende co i suoi scherzi vaghissimo ornamento al medesimo deposito, il di cui disegno è dell'architetto Sig[nore] Filippo Barigioni; le statue sono state lavorate dallo scultore Sig[nore] Pietro Bracci; li mosaici, dal Sig[nore] Cav[aliere] Pietro Paolo Cristofori, e li metalli dal fonditore Sig[nore] Francesco Giardoni, il tutto con ogni perfezzione e buon gusto." 15.12.1742, Nr. 3960, S. 6-8.

„Fattosi nella sera di Giovedì della scorsa, il trasporto della cassa entro cui viene rinchiuso il corpo della defonta Regina della Gran Britannia Maria Clementina Subieski, dalla Chiesa sotterranea di Petersdom, ove fù collocata fino dall'anno 1735 nel mese di febraro in cui passò la Maestà Sua da questa all'altra vita, alla Cappella del Coro di quel R[everendissi]mo Capitolo, che seguì con torce alzate, e coll'accompagnamento di 4. di quei R[everendissi]mi Canonici, 4. beneficiati, più sacerdoti, e ministri della Bsilica, e di due gentiluomini di Sua Maestà il Rè della Gran Britannia, mandativi per tale effetto. Terminate le preci, che fino dal principio del trasporto si recitarono per suffragio dell'anima della defonta regina, e fattasi dal notaro del medesimo capitolo la legale ricognizione de sigilli apposti nella detta cassa, senza però aprirla, fù questa collocata sopra dell'alto tumulo magnificente eretto nel mezzo della medesima cappella, rimanendo così per tutta l'intiera notte in custodia di alquanti ministri di quella Sagrosanta Basilica sempre salmeggiando, e con un competente numero di ceri accesi all'intorno. Giunta la mattina di venerdì, a tenore della permissione datene dalla Santità Sua, a fini potessero intervenire li Sign[ori] Cardinali all'Essequie nella medesima Basilica, da quali in snocchi, e seguito 25. di essi E[minentissi]mi, che furono: Rufo Decano del Sag[ro] Collegio; Albani Arciprete della Basilica; Caraffa, Bichi, Borghese, Guadagni, Acquaviva, Riviera, Spinola, Delci, Valenti, Portocarrero, Cavalchini, Ricci, Antonio Rufo, Calcagnini, Monti, Tamburini, Besozzo, Mosca, Bolognetti, Colonna de Sciarra, Tanara, Bardi, e Orsini, vi si portarono tutti in abito pavonazzo, ed assunta in sagrestia la cappa parimente pavonazza, entrati in essa ogn'uno delle Eminenze Loro secondo la loro anzianità vi prese luogo nelli stalli superiori di quel coro della parete del vangelo, trovandosi già ivi quel R[everendissi]mo Capitolo, alla di cui testa sedette l'E[minentissi]mo Arciprete per assistere alla funzione; si diede principio alla gran messa, che fu pontificata da Monsign[ore] Cervini Patriarca di Gerusalemme, accompagnata a due organi, e da scelta musica a due cori, non solamente de musici soliti della Basilica, ma anche di molti altri al servizio della stessa non addetti. Datosi alla fine alla messa, intanto, che Monsig[nore] Patriarca celebrante si parava di piviale, furono distribuite le stampe in rame del deposito di marmo già eretto nella Basilica alla Maestà Sua, e propriamente sopra alla porta, che conduce alla cuppola, a tutti i detti E[minentissi]mi, e susseguentemente furono fatte attorno al tumulo le cinque assoluzioni, chiamate dal ceremoniale Majoris Potentiae, tanto dal sudetto Monsign[ore] Patriarca celebrante, che dalli Monsignori Ferroni archivescovo di Damasco, Santamaria vescovo di Cirene, Pezzella vescovo di Costanza, e Merani vescovo di Porfirio, e prefetto della Sagristia Apostolica, tutti canonici della basilica a riserva dell'ultimo. A tutta questa lugubre funzione volle dispensarsi dall'intervenirvi la Maestà del Rè della Gran Britannia per non ammentare il duolo della perdita di una sì degna consorte, ma vi assistette bensì il Principe Reale Duca di Yorck secondogenito della Maestà Sua, e della defonta regina, in uno de coretti di essa cappella, a cui nello stesso tempo, che, come si è detto, si distribuirono le stampe a Signori Cardinali, fu presenta la stessa stampa del deposito con particolare distinzione da Monsig[nore] Olivieri Canonico della Basilica, Segretario, ed Economo della Rev[erenda] Fabrica. V'intervenne ancora buona parte della regia nobile corte, siccome buon numero di principesse, e dame in altri coretti parimente nella cappella, eccettuate le Signore Principesse d'Acquaviva Strozzi e Salviati, che stiedero nello stesso coretto del Principe Reale; alla quale Nobiltà tutta furono ande dispensate abbondantemente le sudette stampe del deposito, che è

architettura del Sign[ore] Filippo Barigioni architetto della Rev[erenda] Fabrica, ne fu il scultore il Sig[nore] Pietro Bracci, e lo ha ora intagliato in rame il Sign[ore] Rocco Pozzi.“ 30. 01.1745, Nr. 4293, S. 2-15.

Erhaltungszustand: Sehr gut; nur leichte Bestoßungen im unteren Bereich des Grabmals an den Kanten.

Kosten/Preise: Insgesamt soll die Fabbrica di San Pietro 18.000 Scudi für die Errichtung des Grabmals aufgebracht haben (NIBBY/VASI 1818, Tomo II, S. 447). Die Kostenauflistung in Braccis Diario führt folgende Ausgaben auf: 20 Scudi für das Material der großen Modelle, 550 Scudi für Löhne von Mitarbeitern, 30 Scudi für die Politur der vier Marmorskulpturen und 20 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge. Insgesamt ergibt dies einen Kostenpunkt von 620 Scudi. Als Bezahlung wurde eine Gesamtsumme von 4.500 Scudi angesetzt (AFP, Arm. 27, E, 426, 20.03.1741, f. 82. Einzelzahlungen finden sich im Registro degli Ordini della Rev. Fabrica di S. Pietro diretti alli Signori Quarantotti Depositarii, AFP, Arm. 27, E, 426: 500 Scudi am 18.01.1740, 500 Scudi am 03.06.1740, 700 Scudi am 20.03.1741, 500 Scudi am 22.06.1741, 900 Scudi am 25.09.1742 und im Giornale, AFP, Arm. 27, D, 412: 300 Scudi am 31.07.1739, 500 Scudi am 14.12.1739, 500 Scudi am 11.04.1740, 700 Scudi am 17.05.1741, 500 Scudi am 09.09.1741, 300 Scudi am 31.12.1741, 900 Scudi am 22.03.1742). Nach Abzug der verursachten Kosten ergibt dies eine Produktionswertschöpfung von 3880 Scudi, was pro Jahr 970 Scudi allein für diesen einen Auftrag ausmacht.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Stich von Rocco Pozzi (Kat. Nr. 25/26.I)

Lit.: AZZARELLI 1838, S.8; Chracas, Diario Ordinario, Vol. 2, S. 31/32, 1742, 15/12, Nr. 3960 und Vol. 2, S. 49/50, Jahr 1745, 30/I, Nr. 4293 (S. 2-15); GALASSI PALUZZI 1963, S. 97; GARMS 1974, S. 162, FN 297-299; KIEVEN/PINTO 2001, S. 17/18, FN 51, 52, S. 284, FN 53, S. 285; KÜTHMANN 1973, S. 211/213, Kat. Nr. 362, S. 226; MELCHIORRI 1840, S. 192/193; MONTINI 1957, S. 27/28; NAVA-CELLINI, S. 54/55; NIBBY/VASI 1818, Tomo II, S. 447; SANTESE 1983, S. 155/56; THYNNE 1924, S. 429; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 13, Bd. 2, S. 31; VENUTI 1766, S. 47.

Archivquellen/Rara: AFP, Arm. 27, D. 412, Giornale: 31.07.1739, f. 550; 14.12.1739, f. 552; 11.04.1740, f. 554; 14.08.1740, f. 556; 31.12.1740, f. 558; 17.05.1741, f. 560, Konk. Nr. 137; 9.09.1741, f. 561; 31.12.1741, f. 564/565; 22.03.1742, Konk. Nr. 137; 9.08.1742, f. 568; 20.12.1742, f. 572, Konk. Nr. 243; AFP, Arm. 27, E, 426, Registro degli Ordini della Rev. Fabrica di S. Pietro diretti alli Signori Quarantotti Depositarii: Nr. 15, 3.07.1739, 18.01.1740, f. 39; 3.06.1740, f. 73; 13.08.1740, f. 78; 20.12.1740, f. 79, Konk. 20.12.1740, Nr. 112; 20.03.1741, f. 82; 22.06.1741, f. 84, Konk. Nr. 19; 25.09.1742, f. 88, Konk. 20.12.1741, Nr. 34; 9.01.1742, f. 90, Konk. 23.03.1742, Nr. 3; 16.05.1742, Konk. 31. Juli, Nr.16; 25.09.1742, f. 97, Konk.12.1742, Nr. 29; AFP, Arm. 43, D, 80, Liste Mestrue della R. Fabrica di S. Pietro, e Giustificazio della medema dell' Anno 1739: fasc. 8, vom 7.02.1739; 31.07.1739; fasc. 28, fasc. 35; AFP, Arm. 43, D, 81, Liste Mestrue della R. Fabrica di S. Pietro, e Giustificazio della medema dell' Anno 1740: fasc. 21; fasc. 31; fasc. 38, fasc. 39; AFP, Arm. 43, D, 82, Liste Mestrue della R. Fabrica di S. Pietro, e Giustificazio della medema dell' Anno 1741: 28.06.1741, fasc. 19; 19.03.1742; 23.03.1742; AFP, Arm. 43, D, 84, Liste Mestrue della R. Fabrica di S. Pietro, e Giustificazio della medema dell' Anno 1743: 28.02.1743.

Abb.: 40; zudem: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. 8, S. 18; MONTINI 1957, Tavola X; SANTESE 1983, Abb. 1, S. 154, Abb. 2, S. 155; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 55.

KAT. NR. 25/26.1

GRABMAL FÜR MARIA CLEMENTINA SOBIESKA

Kupferstich von Rocco Pozzi

1742; Verteilung bei der öffentlichen Einweihung am 30.01.1745

Beschreibung: Der Stich zeigt detailgetreu alle Elemente der Wandfläche an der Seitenwand des Nebenschiffes, an der das Grabmal angebracht wurde, mit den flankierenden, korinthischen Säulen, den Details des Statuenschmucks und den daneben angebrachten Reliefs aus der Ausstattungsperiode des Seicento. Abgesehen davon, dass die Skulpturen zu sehr in die Breite gezogen sind, hat Rocco Pozzi sie in ihrer Haltung und Proportionierung gut eingefangen. Wichtig ist dieser Stich vor allem, weil er am Tag der festlich gestalteten öffentlichen Einweihung am 30.01.1745 an hochrangige Gäste des Klerus und des Adels verteilt wurde (Diario ordinario di Chracas, 30.01.1745, Nr. 4293, S. 2-15). Durch die Beschriftung des Stiches, nicht nur mit dem Namen des Architekten und des Stechers, sondern auch mit Braccis Namen, zeigt deutlich, dass er bei der Ausführung der Skulpturen auch einen wesentlichen Anteil an deren Entwurf hatte. Zudem konnten sich die Besitzer eines solchen Stiches auch im Fall eigener Projekte an die beteiligten Künstler erinnern und auf dieselben zurückgreifen – der Stich quasi als Auftragsvermittler.

Signatur: klein im Doppelrand Namen von Filippo Barigioni als Architekt, Pietro Bracci als Bildhauer und Rocco Pozzi als Stecher; unten rechts: „Econemus et Rev. Fabricae Secretarius“

Inscript: „Jacobo III. Magnae Britanniae Regi / Monumentum marmoreis statuis, numidiis lapidus aureis ornamentis, et musivo opere insigne in Vaticana S. Petri Apostolorum Principis Basilica in quo corpus Mariae Clementinae Magnae Britanniae Reginae lectissimae Conjugis Majestatis Tuae erimus christianisque virtutibus ubique commendatissimae / recondetum est jamdum meo optum Benedicto XIV. P.O.M. qui piissimam Reginam ob regales dotes, et integer- / rimos mores semper plurimi fecit, mandate et urgente, tandem exactum atque aere incisum Majestati Suae / Cea, qua decet, veneratione dicat.“

Lit.: SANTESE 1983, S. 155/56.

Abb.: 39; zudem: SANTESE 1983, Abb. 2.

KAT. NR. 25/26.2

GRABMAL FÜR MARIA CLEMENTINA SOBIESKA

Münzprägung von Ottone Hamerani, Rom

1742

Beschreibung: Auf der Rückseite einer Münze von 1742 mit dem Porträt von Papst Benedikt XIV. ist das in diesem Jahr vollendete Grabmal für Maria Clementina Sobieska abgebildet. Wie Benedikt z.B. Cornacchinis Reiterstatue Karls des Großen auf der Rückseite einer für ihn geprägten Münze wählte (von Ermenegildo Hamerani, 1725; KÜTHMANN 1973, Kat. Nr. 364, S. 227), so entschied sich Benedikt XIV. für dieses Kunstwerk. Dargestellt ist besonders der Ausschnitt, der am dichtesten mit den Marmorstatuen und dem Tuch aus Alabaster besetzt ist. Das Mosaikfeld mit der Himmelsstruktur im Hintergrund und die vorgelagerte Pyramide wurden für die Einpassung in die Kreisform erheblich verkürzt und nehmen hier nur noch eine Kopfhöhe der Amore divino ein. Damit gewinnen die Skulpturen an Prominenz und werden als zentrales Element noch stärker in Szene gesetzt. Wichtig ist diese Münze vor allem wegen ihrer Eigenschaft, wie etwa Kupferscheine auch, weit herumzukommen und das Grabmal besonders in der elitären Gesellschaft bekannt zu machen.

Inscript auf der Seite mit der Abbildung des Grabmals: „MEMORIÆ. M. CLII. M. BRIT. REGINA“

Lit.: KÜTHMANN 1973, Kat. Nr. 362, S. 226.

Abb.: KÜTHMANN 1973, Abb. S. 226.

KAT. NR. 25

AMOR DIVINO MIT PORTRÄT UND PUTTO

Skulpturengruppe, überlebensgroß

Marmor, weiß, Porträt aus Miktomosaik, bunt und Holzrahmen mit Metallapplikation, vergoldet

Ort: oberste Figurengruppe, Grabmal für Maria Clementina Sobieska, linkes Seitenschiff, Petersdom

Beteiligte Künstler neben Bracci: Filippo Barigioni als Architekt, Francesco Giardini als Bronzegießer und Goldschmied, Pietro Paolo Christofari als Mosaikkünstler, Ludovico Stern als Porträt- und Vorlagenmaler

Beschreibung: Die Personifikation der brennenden Gottesliebe bekrönt das Monument für Maria Clementina Sobieska im Petersdom. Sie ist sitzend dargestellt, die Beine nach links, den Kopf und den ausgestreckten Arm mit der vergoldeten Metallflamme in der geöffneten Handfläche nach rechts gewendet. Ihr Haar ist aufwendig frisiert und durch tiefe Bohrungen und kleinteilige Meißelarbeit differenziert dargestellt. Ihr Haupt ist teilweise durch ein Tuch bedeckt, das hinten als Schleife den Haarknoten zusammenhält und dann wie ein Schleier nach unten und über ihre linke Schulter fällt. Über einem schlichten, antikisierenden Gewand trägt sie ein schärpenähnliches Brustband und einen ornamentalen Gürtel in Form einer Bauchbinde, wie im Relief in der Vorhalle von S. Giovanni in Laterano (Kat. Nr. 16) und bei der Religio am Grabmal Benedikts XIII. (Kat. Nr. 18). In ihrem rechten Arm hält sie ein ovales Porträt der Verstorbenen in Mikromosaik. Links daneben, bzw. darunter, ist ein schreitender Putto angebracht, der das Bildnis von unten festhält, seinen Kopf aber davon abwendet, um nach schräg links unten zum Kirchenbesucher zu schauen und so in die Figurengruppe einzuführen. Die Gesamtkomposition der Gruppe erinnert an Ercole Ferratas Spes mit dem Porträt des Verstorbenen für das Grabmal für Lelio Falconieri in der Kirche S. Giovanni dei Fiorentini (1665-70). Bracci lockerte diese jedoch auf und übersetzte die Gruppe in einen monumentaleren Maßstab. Durch die Anordnung und die Sichtbarkeit bedingt, ist der Putto fast rundplastisch ausgearbeitet, während die gesamte Rückseite der weiblichen Tugenddarstellung als rohes Bossenwerk bestehen blieb. Letzteres ist von aus der Betrachterperspektive von schräg rechts noch gut zu erkennen – ein technischer Fehler entweder in der Planung Braccis, oder im Aufstellungswinkel durch die verantwortlichen Helfer bei der endgültigen Installation der Statue vor Ort.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen an den Marmorskulpturen, lediglich leichte Beeinträchtigungen der Oberflächenpolitur durch Kratzer und Bestoßungen, besonders an den Kanten kleinere Materialabplatzungen. Die Vergoldung des Mosaikrahmens ist stumpf geworden und teilweise ganz abgeblättert. Einige Mosaiktessellae ersetzt.

Kosten/Preise: siehe Gesamtkosten

Abb.: 4I-4Ib

KAT. NR. 26

PUTTI MIT KÖNIGSINSIGNIEN

Skulpturengruppe, überlebensgroß

Marmor, weiß, Metallattribute, vergoldet

Ort: Figurengruppe über dem Giebel des Türrahmens, Grabmal für Maria Clementina Sobieska, linkes Seitenschiff, Petersdom

Beteiligte Künstler neben Bracci: Filippo Barigioni als Architekt und Francesco Giardoni als Gießer der Metallattribute

Beschreibung: Auf dem Dreiecksgiebel über der Tür am Grabmal für Maria Clementina Sobieska sind zwei schräg auf dem Architekturelement liegende, weiße Marmorputti mit den Königsinsignien angebracht. Der linke Putto hält einen Krönungsstab in seiner rechten Hand, während er sich auf den Ellenbogen des anderen Armes stützt. Dadurch entsteht eine sehr offene Körperhaltung, die zudem eine gewisse Aktivität vermittelt. Der rechte Putto hält eine Krone mit dem Reichsapfel darauf in den Händen, die sich dadurch genau in der Mitte der Gruppe über der Giebelspitze befindet. Durch das Greifen über die Brust zur Mitte, wirkt diese Figur geschlossener und passiver als sein Pendant. Daraus entsteht ein reizvoller Kontrast zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen an den Marmorskulpturen, lediglich leichte Beeinträchtigung der Oberflächenpolitur durch Kratzer und Bestoßungen, besonders an den Kanten kleinere Materialabplatzungen. Die Vergoldung der Attribute ist stumpf geworden und teilweise ganz abgeblättert.

Kosten/Preise: siehe Gesamtkosten

Abb.: 42

KAT. NR. 27

MARIA ASSUNTA IN ENGELSGLORIE

Figurative Apsisausstattung

Marmor, weiß, Stuck, weiß und vergoldet

1739-45; Chirograph des Papstes zur Finanzierung schon 17.04.1738; Auftrag 1739; Ausstellung der fertigen Marienfigur in Rom 1743; Transport nach Neapel und Installation vor Ort in Stuckgloriole 1744/45; Fertigstellung 1745

Ort: Scheitelwand hinter dem Hauptaltar, Hauptapsis, Kathedrale S. Gennaro, Neapel

Auftraggeber: Kardinal Giuseppe Spinelli (1694-1763)

Beteiligte Künstler neben Bracci: Paolo Posi als Architekt, Andrea Parascan als Gehilfe bei den Stuckaturen im Bereich der Glorienstrahlen

Geschichte/Beschreibung: Im Jahre 1755 erschütterte ein Erdbeben die Stadt Neapel so stark, dass auch an der Kathedrale S. Gennaro, besonders im Bereich der Hauptapsis, erhebliche Schäden auftraten. Der Papst stimmte in einem am 17.04.1738 verfassten Chirograph der Finanzierung einer Neuausstattung des beeinträchtigten Bauteils durch Mittel der Fabbrica di San Pietro zu (AFP, Arm. 43, D, 80, fasc. 38, 17.04.1738). Im Herbst des darauffolgenden Jahres kam dann die konkrete Zahlungsanweisung, unterschrieben von Kardinal Annibale Albani als Präfekt der Congregazione della Reverendissima Fabbrica di San Pietro, an Kardinal Giuseppe Spinelli, die einen Beginn der Planungen für die Neuausstattung der Apsis ermöglichten (AFP, Arm. 27, D. 412, 12.10.1739, f. 551). Der Auftrag ging 1739 an den Architekten Paolo Posi. Eine Empfehlung des Kardinals Annibale Albani zu Gunsten Braccis ist gut denkbar. Er arbeitete die monumentale Marienfigur in vier Stücken in seiner Werkstatt in Rom. Dort wurde sie vor ihrem Transport nach Neapel noch einmal in Rom ausgestellt, um Braccis Kunstfertigkeit, aber in der Hauptsache den großen Kunstverstand des regierenden Papstes Benedikts XIV. zu rühmen und in der Öffentlichkeit bekannter zu machen (Diario ordinario di Chracas, 26.01.1743, Nr. 3978).

Die monumentale Marienstatue aus Marmor schwebt hoch über dem Altar inmitten einer von Engeln bevölkerten Strahlengloriole auf Wolken, den Blick zum Himmel gerichtet, die Arme leicht zu den Seiten ausgebreitet. Direkt hinter ihrem Kopf und darüber öffnet sich ein großes ovales Fenster mit buntem Glas in rot-gelbem Farbspektrum, in der Mitte die den Hl. Geist versinnbildlichende Taube. Die Inszenierung durch das warme, durch die Scheiben fallende Licht und die damit bewirkte theatralische Inszenierung der Szenerie, ist an diejenige in Berninis Kathedra im Petersdom angelehnt. Doch übernimmt er das Motiv nicht nur, sondern verändert den Eindruck durch die Verwendung weißer Wolken und Putti, anstatt der goldenen bei seinem Vorgänger, zu einem Ensemble mit monumentalerer Wirkung. Zudem nimmt das Fenster hier die Funktion eines Heiligenscheins ein, der das Haupt der Jungfrau hinterfängt. Die weißen Partien beginnen unten in einer kreisförmigen Linie, die zu beiden Seiten von goldenen Strahlen beschnitten wird und bildet insgesamt die Form einer Pfeilspitze. Darüber sind zu beiden Seiten zwei große Engel gezeigt, die entweder die Wolken tragen oder Palmzweige bzw. Lilien herbeitragen. Ein Putto versteckt sich inmitten der dazwischen befindlichen Wolken unter der Marienfigur, darum geflügelte Puttenköpfchen. Darüber steigt die Statue der Hl. Jungfrau in die Höhe, ab den Knien etwa vor dem Hintergrund goldener Strahlen bzw. des Fensters. Schon alleine dieser farbliche Kontrast hebt sie optisch stark hervor und bedingt ein klares und sofortiges Erkennen der Figur schon beim Eintreten in die Kathedrale. Die von Putti aller Größenordnungen bevölkerte Wolkendecke um das ovale Fenster ist am obersten Punkt nach oben spitz in die Länge gezogen, womit ein relativ gleichförmiges, gleichschenkliges Dreieck entsteht und die Aufwärtsbewegung des Gesamtensembles unterstrichen wird. Ein Werk, das besonders durch seine Ausmaße und seine monumentale Wirkung auffällt.

Erhaltungszustand: keine Fehlstellen, wenige Wasserflecken an den Seiten der Engelsgloriole.

Eintrag im Diario: Nr. 18, 1739; GRADARA 1920, S. 102.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas "Avendo l'E[minentissi]mo S[ignore] Cardinal Spinelli di Napoli fatto lavorare da quello virtuoso scultore Sig[nore] Pietro Bracci una statua di fino marmo di circa 20 palmi d'altezza rappresentante la S[antissi]ma Vergine Assunta per mandarla a Napoli a quella cattedrale tutti la vanno a vedere." 26.01.1743, Nr. 3978.

Kosten/Preise: Insgesamt wurden im Chirograph Clemens XII. aus dem Jahr 1739 eine Summe von 21.000 Scudi aus den Mitteln der Fabbrica di San Pietro zu Gunsten der Neuausstattung der Hauptapsis des Doms in Neapel angewiesen, zu zahlen in einer jährlichen Summe von 7.000 Scudi über den Zeitraum von drei Jahren.

Die Kostenauflistung in Braccis Diario verzeichnet folgende Ausgaben: 15 Scudi für das in der Architektur verankerte Holzgerüst, 38 Scudi für das große Modell der Maria, 240 Scudi für Löhne, 15 Scudi und 50 Baiocchi für die Politur der Marmorstatue, 11 Scudi für die Hilfe des neapolitanischen Stuckateurs Andrea Parascan, 17 Scudi für Löhne in Rom und 8 Scudi und 50 Baiocchi für kleinere Ausgaben. Dies macht einen Gesamtkostenpunkt von 346 Scudi, exklusive Materialkosten.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Ein offizieller Stich präsentiert die Neuschöpfung des Architekten Paolo Posi unter detaillierter Wiedergabe der Gesamtkomposition (Kat. Nr. 27.1). Unter mehreren erhaltenen Stichen, die die Assunta als Hintergrund des Blutwunders des Hl. Januarius zeigen, wurde eine Aquatintagraphik zur näheren Betrachtung im Katalog ausgewählt (Kat. Nr. 27.2). Von Braccis Hand sind keine Zeichnungen erhalten, die ganz sicher diesem Projekt zugeordnet werden können. Dass jede Zeichnung mit einem Putto oder einer Maria darauf eine Vorstudie für diesen Auftrag war ist schlichtweg nicht haltbar. Dennoch lassen sich einige der erhaltenen Blätter zumindest ikonografisch mit eventuellen frühen Vorstudien, in denen die endgültige Form noch nicht gefunden war, in Zusammenhang bringen. Eine Zeichnung mit einer Mondsichelmadonna und anbetenden Engeln (Kat. Nr. 27.3),

Zeichnungen von Putti mit Attributen und Studien zu geöffneten Händen (Kat. Nr. 27.4), eine Zeichnung eines knienden Engels auf einer Wolke (Kat. Nr. 27.5), zwei Zeichnungen mit Studien zu geflügelten Puttoköpfchen (Kat. Nr. 27.6 und 27.7), zwei detailliertere Zeichnungen mit je einem geflügelten Putto-Kopf (Kat. Nr. 27.8 und 27.9) und eine Zeichnung mit einem fliegenden Putto auf Stoff und Wolken mit nach oben gestrecktem Arm (Kat. Nr. 27.10).

Lit.: CASTANÒ 2003; DOMARUS 1915, S. 27/28; GRADARA 1920, S. 47/48, 102; JORIO/RECANATESI 2013, S. 30/31; KIEVEN/PINTO 2001, S. 18, FN 54-55, S. 285; NIBBY/VASI 1819, S. 137-139; PEZONE 2008, S. 272-274; STRAZZULLO 1957; STRAZZULLO 1959, S. 252-164; THOENES 1983, S. 131/132.

Archivquellen/Rara: AFP, Arm. 27, D. 412, Giornale: 12.10.1739, f. 551; AFP, Arm. 43, D. 80, Liste Mestruè della R. Fabrica di S. Pietro, e Giustificazio della medema dell' Anno 1739: fasc. 38, 31.08.1739; AFP, Arm. 43, D. 80, Liste Mestruè della R. Fabrica di S. Pietro, e Giustificazio della medema dell' Anno 1739: fasc. 38, 17.04.1738, Chirograf des Papstes.

Appendices: 16, 17

Abb.: 43-43c; zudem: DOMARUS 1915, Taf. VIb; GRADARA 1920, Taf. XII; PEZONE 2008, Abb. 156; STRAZZULLO 1959, Fig. 103-113.

KAT. NR. 27.1

HAUPTAPSIS DER KATHEDRALE VON NEAPEL

Kupferstich, Paolo Posi, Werkstatt

1744 (datiert)

Beschreibung: Der von Paolo Posi ausgewählte Bildausschnitt zeigt die Hauptapsis mit einem großen Teil der daran angrenzenden Querhauswand und den vorgelagerten Treppen mit Abstieg zur Grablege des Hl. Januarius. Der Hauptakzent liegt hier ganz offensichtlich nicht auf der getreuen Darstellung der Figuren in der Gloriole, die nur einen kleinen Teil des Bildes in Anspruch nehmen, und die, wie auch Bracci selbst, im Gegensatz zu den beteiligten Malern, nicht genannt werden, sondern auf der Inszenierung der gesamten neuen architektonischen Situation dieses Bereiches. Durch das Einsetzen von umhergehenden Edelmännern wird auch der außergewöhnlich große Maßstab des Werkes ersichtlich. Zudem belebt er mit diesem Kunstgriff die Szene. Leider geht gerade durch die weiter vorne positionierten und deshalb größeren Figuren der Eindruck der Monumentalität der Marienfigur verloren. Auch die Haltung der Statue ist nicht die der Originalversion. Ob es nun daran lag, dass die Arbeiten noch nicht vollständig abgeschlossen waren, dass der Stich in Rom produziert wurde oder ob Posi sich einfach nicht für die originalgetreue Darstellung der Skulptur interessiert hatte ist nicht sicher. Jedenfalls zeigt es, dass Bracci in dieser Bildaufgabe relativ freie Hand beim Entwurf der Komposition, Haltung und Figurenauffassung hatte.

Signatur: unten rechts: „Umiltis[*sim*]o devotis[*sim*]o oblig[*ho*] Servitore Paolo Posi Architetto“

Inschrift: „All'E[*minentissim*]o, e R[*everendissim*]o Principe il Sig[*no*]r Cardinale Spinelli Arcivescovo di Napoli / Chi[*arissim*]o ed Emminentiss[*imo*] Principe abbiate me giovine, ed insperato prescelto a formare, ed eseguire il disegno di quest'Altare, e Tribuna che dopo la eccelsa pietà vostra è il maggiore ornamento di / vostra Metropolitana Sede, è stato effetto di quella somma benignità, con cui i più bassi insegni alle alte cime di onore innalzar sapete: Ma che io nell'esperre al Pubblico l'idea dell'opera / la sua magnificenza, e ricchezza di rari, e preziosi, ed effigiati marmi con immensa spesa adornata, ed'illustrata anche dalle pitture di celebri Uomini Stefano Pozzi, e / Corrado Giaquinto, non può in carta delinearisi, la consagri all'immortal

Nome vostro, e debito di giustizia. Or mentre adempiendolo paleso al Mondo l'onore di Em[inentissi]mi artisti fatto degno, e la gratitudine che vi devo, permettetemi Principe E[minentissi]mo, che inchinato al bacio della Sag[ra] Porpora mi s[o]ttoscr[itt]o. Roma 1744“

Lit.: PEZONE 2008, S. 272-274; STRAZULLO 1959.

Abb.: PEZONE 2008, Abb. 155; STRAZULLO 1959, Fig. 105.

KAT. NR. 27.2

BLUTWUNDER DES HL. JANUARIUS IN DER HAUPTAPSIS DER KATHEDRALE IN NEAPEL

Aquatinta

Ohne Datierung

Beschreibung: Der Stich eines französischen Autors versucht vor allem die Atmosphäre während des Blutwunders und die aufwallenden Emotionen innerhalb dieses mächtigen und beeindruckenden architektonischen Rahmens einzufangen. Ein wesentlicher Faktor für besagte Atmosphäre ist der Lichteinfall und das Strahlen der monumentalen Assunta hinter dem Zelebranten.

Inschrift: „Vue de l'interieur de l'Eglise Cathedrale de S. Janvier à Naplea, Apse dans le moment du S. Miracle de la Liquefaction di Sangue (...)“

Lit.: STRAZULLO 1959.

Abb.: STRAZULLO 1959, Fig. 106.

KAT. NR. 27.3

MONDSICHELMADONNA MIT ANBETENDEN ENGELN

Zeichnung

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.106

Beschreibung: In der Mitte des Blattes ist die Hl. Mutter Gottes als Mondsichelmadonna dargestellt, mit seitwärts ausgebreiteten Armen, einem Heiligenschein aus Sternen und einem leichten S-Schwung in der Haltung. Der Blick ist nach oben gerichtet, der Mund vor Verzückung leicht geöffnet. Flankiert wird sie von zwei Engeln in anbetender Haltung. Der linke hat seinen rechten Arm von sich gestreckt und presst die linke Hand gegen seine Brust. Er kniet mit seinem linken Bein auf einem Steinquader, was auf eine Akademiesituation bzw. eine Studie nach einem Modell hinweisen könnte, bei welchen die Modelle eine solche Hilfe für Positionen bekamen, die sie anders nicht so lange durchhalten konnten. Der rechte Engel hat eine ganz ähnliche Beinhaltung inne, überkreuzt aber beide Unterarme vor der Brust und hält die Augen geschlossen. Die Engel haben einige Ähnlichkeit mit Bernis Engeln z.B. für den Altar der Cappella del Sacramento im Petersdom (ca. 1674). Die dargestellte Anbetungsszene hat keine Ähnlichkeit mit der Assunta in Neapel, doch stellt sie wohl ebenfalls eine Himmelfahrt Mariens bzw. eine Immacolata Concezione dar und kann somit als Ausgang in der Formfindungsphase gedient haben. Eine tatsächliche Verbindung zwischen dem Werk in Neapel und der Zeichnung ist nicht gesichert.

Lit.: Kieven/Pinto 2001, Kat. Nr. II6, S. 217/218, Abb. S. 234.

Abb.: Lit.: Kieven/Pinto 2001, Abb. S. 234.

KAT. NR. 27.4

STUDIEN FÜR PUTTI UND GEÖFFNETE HÄNDE

Zeichnung

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.105

Beschreibung: Das Blatt zeigt einen fliegenden Putto ohne Flügel, der eine Mitra in den Händen hält. Darüber befindet sich eine Oberkörperstudie für einen zweiten Putto, der in seinen Händen angedeutete Insignien hält: einen Säbel in seiner rechten und eine Blume, eventuell eine Lilie, in der linken Hand. Dass diese beiden Figuren tatsächlich konkret für die Maria Assunta in Neapel gedacht waren, ist wegen der Ikonografie relativ unwahrscheinlich. Es fehlen Flügel und Wolken, die Mitra wäre in diesem Kontext unpassend und anmaßend und auch der Säbel kämen nicht in Frage. Einzig die Lilie könnte auf die Jungfräulichkeit der Madonna hindeuten. Eher mit der Marienstatue in Verbindung zu bringen sind die Handstudien rechts daneben. Dargestellt ist sowohl eine rechte, als auch eine linke Hand, die mit den Handflächen nach oben gedreht und geöffnet sind, wie es bei einer Himmelfahrt Mariens meist dargestellt wurde, ob die Figur selbst nun Stand, saß oder kniete.

Lit.: Kieven/Pinto 2001, Kat. Nr. 118r, S. 217/218.

Abb.: Kieven/Pinto 2001, Abb. S. 237.

KAT. NR. 27.5

ANBETENDER ENGEL AUF WOLKE

Zeichnung

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.92

Beschreibung: Dargestellt ist ein kniender Engel mit gefalteten Händen und gesenktem Blick auf einer Wolke. Die Zeichnung mit Graphit und Weißhöhungen ist skizzenhaft umgesetzt, mit Pentimenti besonders im Bereich der Hände, der Flügel und des Knies. Obwohl die weiß kolorierten Stellen und die dunklen Schraffuren eine gewisse Plastizität andeuten, ist diese Zeichnung flacher als andere Vorzeichnungen. Die Perspektive steht bei dieser Studie im Vordergrund: die gelungene Verkürzung der Beine und besonders der abgewanten, zum Gebet gefalteten Hände. Ein derartiger, in seiner Anbetung dargestellter Engel taucht weder so, noch ähnlich in der Engelsglorie auf. Doch wäre eine solche Figur in besagtem Rahmen gut denkbar, weshalb diese Figur als Formfindungsstudie für die Assunta gedient haben könnte.

Lit.: Kieven/Pinto 2001, Kat. Nr. 119, S. 217/218.

Abb.: Kieven/Pinto 2001, Abb. S. 239.

KAT. NR. 27.6

STUDIE FÜR VIER GEFLÜGELTE ENGELSKÖPFCHEN

Zeichnung

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.90

Beschreibung: Auf diesem Blatt sind vier geflügelte Puttoköpfchen zu sehen, wobei die Hauptaufmerksamkeit nicht auf der Gestaltung der Flügel, sondern auf der möglichst plastischen Ausarbeitung der Gesichter und auf den verschiedenen Mimiken liegt. Die Münder sind bei allen Köpfen leicht geöffnet, um ihre Verzückung darzustellen, die Haare in schwungvollen Wellen um die Gesichter gelegt. Diese Art von Puttoköpfchen wurde im 17. und 18. Jahrhundert in sehr vielen Kontexten, vor allem bei Altarausstattungen, Stuckaturen in Kapellen oder Privaträumen und in der Holzschnitzkunst für die Verzierung von Kanzeln, Beichtstühlen, Möbeln und vielem weiteren verwendet. Das Fehlen von sie umgebenden Wolken macht die Zuordnung zur Assunta in Neapel noch unsicherer. Bisher kennen wir innerhalb Braccis Œuvre jedoch nur zwei Arbeiten, bei denen er nachweislich dieses Motiv umgesetzt hatte: die Assunta und den Tabernakel in der Cappella della Madonna del sudore in der Kathedrale von Ravenna (Kat. Nr. 36). Möglicherweise entstand dieses Blatt also in einem der beiden Kontexte.

Lit.: Kieven/Pinto 2001, Kat. Nr. 120, S. 217/218.

Abb.: Kieven/Pinto 2001, Abb. S. 240.

KAT. NR. 27.7

STUDIE FÜR VIER GEFLÜGELTE ENGELSKÖPFCHEN

Zeichnung

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.91

Beschreibung: Dargestellt sind vier geflügelte Puttoköpfchen, die aus Wolken heraus schauen. Dieses Blatt kann unter allen der Assunta nahestehenden Zeichnungen mit der größten Sicherheit gerade diesem Projekt zugeordnet werden. Abgesehen von der Anordnung der Köpfe innerhalb einer Wolkendecke, sprechen auch die verschiedenen Blickrichtungen für die Glorie in Neapel, wo die Putti, je nach Anbringungsort, in verschiedene Richtungen schauen mussten, um die Marienfigur oder den Hl. Geist zu sehen. Dazu kommt die Staffelung der beiden mittleren Putti, die eine Darstellung innerhalb einer größeren, bildhaft konzipierten Inszenierung nahelegen und z.B. für eine Verwendung an Möbeln und anderen Gegenständen des Kunsthandwerks völlig ungeeignet wären.

Lit.: Kieven/Pinto 2001, Kat. Nr. 121, S. 217/218.

Abb.: Kieven/Pinto 2001, Abb. S. 241.

KAT. NR. 27.8

STUDIE FÜR EIN GEFLÜGELTES ENGELSKÖPFCHEN

Zeichnung

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.101

Beschreibung: Diese Zeichnung zeigt ein Puttoköpfchen, das direkt auf die Flügel gesetzt wurde und nach rechts ins Profil gedreht ist. Gesicht und Flügel sind gleichermaßen sorgfältig behandelt, die Haare eher zurückgenommen aber in luftigen Wellen angeordnet. Wolken sind keine angedeutet, weshalb eine Zuordnung zur Assunta nicht sicher belegt werden kann, aber dennoch möglich ist.

Lit.: Kieven/Pinto 2001, Kat. Nr. 122, S. 217/218.

Abb.: Kieven/Pinto 2001, Abb. S. 242.

KAT. NR. 27.9

STUDIE FÜR EIN GEFLÜGELTES ENGELSKÖPFCHEN

Zeichnung

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.104

Beschreibung: Bei dieser Zeichnung ist ebenfalls ein isoliertes Puttoköpfchen mit Flügeln dargestellt, wie schon bei Kat. Nr. 27.8. Der Kopf ist hier jedoch annähernd frontal mit einer nur geringen Drehung nach rechts und nach unten geneigt und mit gesenktem Blick dargestellt. Haare, Gesicht und Flügel sind gleichmäßig ausgearbeitet, wobei durch das Gegenüberstellen dunkler Schraffuren und Striche mit weißen Kreidestrichen eine große Plastizität entsteht. Die beiden Flügelschwingen nehmen je eine unterschiedliche Haltung ein, was auf die Suche nach der geeigneten Form hindeutet.

Lit.: Kieven/Pinto 2001, Kat. Nr. 123, S. 217/218.

Abb.: Kieven/Pinto 2001, Abb. S. 243.

KAT. NR. 27.10

PUTTO OHNE FLÜGEL AUF WOLKEN

Zeichnung

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.96

Beschreibung: Dargestellt ist hier ein vollständiger Putto ohne Flügel, der schräg und bäuchlings auf einem Stoffabschnitt und Wolken liegt. Seinen linken Arm hebt er in die Höhe, die rechte hat er in eine Stofffalte gesteckt. Es handelt sich um einen eher skizzierten, wenig differenziert ausgearbeiteten Entwurf. Die Zeichnung, die bisher dem Projekt der Stuckaturen im Palazzo Borghese zugeordnet waren (Kieven/Pinto 2001, Kat. Nr. 125, S. 219/220; siehe Kat. Nr. 38), sollen hier in den Kontext der Assunta gestellt werden. Die Hauptsächliche Begründung dafür sind die dargestellten Wolken, die bei den Borghese-Stuckaturen an keiner Stelle auftauchen. Wegen der fehlenden Flügel ist jedoch auch diese Zuordnung nur gemutmaßt.

Lit.: Kieven/Pinto 2001, Kat. Nr. 125, S. 219/220.

Abb.: Kieven/Pinto 2001, Abb. S. 245.

KAT. NR. 28

HUMILITAS

Giebelstatue, überlebensgroß

Travertin, gräuliches Weiß

1741

Ort: rechte Giebelseite, über Segmentgiebel der Mitteltür, Fassade S. Maria Maggiore, Rom

Auftraggeber: Papst Benedikt XIV. Lambertini (1675-1758, Pontifikat ab 1740)

Beteiligte Künstler neben Bracci: Ferdinando Fuga als Architekt der Fassade; daneben als Pendant:
Virginitas von Giovanni Battista Maini

Geschichte/Beschreibung: Im Zuge der neu errichteten Fassade der Kirche S. Maria Maggiore 1741/42 nach dem Entwurf und unter der Oneraufsicht des Architekten Ferdinando Fuga wurden verschiedene Statuen von unterschiedlichen Künstlern als Bauplastik entworfen und ausgearbeitet. Braccis Allegorie der Demut, ein Lamm haltend, ist als Pendant zur ebenfalls aus Travertin bestehenden Virginitas, der Personifikation der Jungfäulichkeit mit einem Einhorn, auf der rechten Seite auf dem Segmentgiebel über dem Hauptportal angebracht.

Die Statue ist halb liegend aber mit aufgerichtetem Oberkörper dargestellt. Mit beiden Armen umfasst sie sanft ein links neben ihr lagerndes Lamm. Die Humilitas ist mit *caput velatum* gezeigt, worunter allerdings große Teile einer locker zusammengefassten Frisur hervortreten, und schaut nach schräg rechts unten. Ihr rechtes Bein ist ausgestreckt und folgt dem Giebelbogen, während ihr linkes Bein angewinkelt ist und die Figur so optisch vor dem Herunterrutschen bewahrt. Die Rückseite der Figur ist roh belassen.

Erhaltungszustand: Durch ihre Aufstellung im Freien und die Verwendung des weniger resistenten Travertins anstelle von Marmor, wurde vor allem die Oberfläche der Figur stark durch das Wetter beeinträchtigt: dort finden sich starke Erosionen und Abtragungen, was zu einer stark rauhen und porigen Oberfläche führt. Am Gesicht und an den tiefer liegenden Stellen haben sich Algenablagerungen und dunkle Verfärbungen festgesetzt. Ausbesserung von abgeplatzten Stellen am Hals beider Figuren und am linken Unterarm der Tugend. Langrechteckige Fehlstelle an der Oberseite ihres rechten Beines von der Mitte des Oberschenkels bis unterhalb des Knies. Sehr schlechter Zustand, der dringend durch eine erneute Restaurierung vor dem weiteren Verfall geschützt werden müsste. Am besten wäre eine Verlagerung der Originale in ein Museum und die Aufstellung von Kopien nach dem Modell von mittelalterlichen Kathedralen, wie z.B. in Straßburg vorbildlich umgesetzt.

Eintrag im Diario: Nr. 19, 1741; GRADARA 1920, S. 102/103.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas, keine direkte Nennung der Humilitas: „Mercoledì il papa va a S. Maria Maggiore a vedere la nuova fabbrica di quel portico, facciata e scalinata, che con tanta magnificenza a proprie spese fa costruire.“ 30.09.1741, Nr. 3771, S. 7.

Kosten/Preise: Die Kostenauflistung in Braccis Diario führt folgende Ausgaben auf: 10 Scudi für das grobe Bossenwerk aus Travertin, 45 Scudi für Material und Transport, 106 Scudi und 75 Baiocchi für Löhne und 15 Scudi für Transport der fertigen Statue zur Kirche und diesbezüglich anfallende Kosten. Insgesamt macht dies einen Kostenpunkt von 171 Scudi und 75 Baiocchi.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Zeichnung von Bracci (Kat. Nr. 28.I)

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 9; DESMAS 2012; DOMARUS 1915, S. 28/29; GRADARA 1920, S. 49/50, 102/103; KIEVEN/PINTO 2001, S. 18, FN 57-59, S. 285; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 135, Bd. 2, S. 261.

Abb.: 44, 45; zudem: DESMAS 2012, Pl. 33a; DOMARUS 1915, Taf. VIIa; GRADARA 1920, Taf. XIII; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 939.

KAT. 28.1

HUMILITAS

Zeichnung

Um 1741/42

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.94

Beschreibung: Auf diesem Blatt befindet sich neben der Humilitas im unteren Bereich zudem die Figur der Caritas vom Grabmal für Giuseppe Renato Imeriali (Kat. Nr. 30.1). Die Zeichnung entspricht relativ genau der ausgeführten Steinversion, bis hin zu kleinsten Details, wie etwa ihrer rechten Hand, mit der sie das Lamm festhält und deren Zeige- und Mittelfinger ein „V“ bilden, weshalb sich die Frage stellt, ob diese eventuell nicht vor, sondern nach der Vollendung des Monuments entstand. Da die Zeichnung, aufgrund der von Elisabeth Kieven und John Pinto geprüften Qualität der Zeichnung, ausschließlich Pietro Bracci persönlich zuzuschreiben ist, wäre auch eine endgültige Version direkt vor der Ausführung denkbar. Falls sie tatsächlich nachträglich entstanden sein sollte, könnte sie z.B. als Zeichenvorlage für seine Lehrlinge gedient haben – eine sehr typische Vorgehensweise bei der Unterrichtung von Schülern. Die Präsenz einer weiteren Zeichnung auf demselben Blatt im selben Stil, spricht ebenfalls für die letztgenannte Variante.

Lit.: GRADARA 1920, S. 49/50, 102/103; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 124, S. 218/219.

Abb.: GRADARA 1920, Taf. XIII; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 244.

KAT. NR. 29-32

SKULPTUREN AM GRABMAL FÜR GIUSEPPE RENATO IMPERIALI

Marmor, weiß; am Grabmal zudem Buntmarmor, Porphyrt, Bronze, vergoldet, Mikromosaik, bunt
1741-45; Datierung in Braccis Diario: 1741; in Signatur Posis: 1745

Ort: rechtes Querschiff, S. Agostino, Rom

Auftraggeber: Michele Imperiali (1719-1782), Principe von Francavilla Fontana; beteiligt an der Entscheidung für die Aufstellung: Kardinal Giuseppe Spinelli; Testamentsvollstrecker Monsignore Martino Innico Caracciolo

Beteiligte Künstler neben Bracci: Paolo Posi als Architekt; sonst am Grabmal: Pietro Paolo Christofari als Mosaikkünstler, Ludovico Stern als Porträt- und Vorlagenmaler

Geschichte: Kardinal Giuseppe Renato Imperiali aus dem Geschlecht der Fürsten von Francavilla Fontana starb im Jahre 1737. Sein Neffe Michele Imperiali übernahm danach, ab ca. 1740/41, zusammen mit Kardinal Giuseppe Spinelli, Erzbischof von Neapel und dem Monsignore Martino Innico Caracciolo aus dem benachbarten Fürstentum Martina Franca die Planungen für das Grabmal des verstorbenen Kardinals. Diese Auftraggebersituation konnte keine andere Künstlerwahl als die gegebene zulassen: Paolo Posi als Architekt und Pietro Bracci als Bildhauer, wie es schon beim Grabmal für Innico Caracciolo in Aversa (Kat. Nr. 22/23) und bei der Apsisneugestaltung in der Kathedrale von Neapel (Kat. Nr. 27) der Fall war. Die Arbeiten begannen nach dem Eintrag in Braccis Diario spätestens 1741 und wurden laut der Künstlersignatur und den Berichten im Diario ordinario di Chracas 1745 fertiggestellt, feierlich eingeweiht und sogar von Papst Benedikt XIV. persönlich in der Kirche besichtigt.

Signatur: nicht durch Bracci; links außen auf Augenhöhe, eingraviert in ein Bronzeblatt: „PAOLO POSI SENESE ARCH 1745“

Inschrift: JOSEPHO RENATO / TIT·S·LAURENTII IN LUCINA S·R·E / PRESBYTERO
CARD·IMPERIALI / LEGATIONE FERRARIENSI ET ALTERA OFFICII CAUSA /
AD CAROLUM VI·CAES·HISP·REGEM PERFUNCTO / MAGNITUDE ANIMI
ET CONSILII / FIRMISSIMA IN SEDEM APOSTOLICAM FIDE / PUBLICIQUE
BONI STUDIO / SUO AEVO CLARISSIMO / ET A CIVITATIBUS ET OPPIDIS
PONTIFICAЕ DITIONIS / QUORUM PATRIMONIIS PRAEFUIT / PARENTIS
LOCO HABITO / QUI VIXIT ANN·LXXXV·M·VIII·D·XVII / OBIIT
XVIII·KAL·FEBR·A·D·MDCCXXXVII / MICHAEL IMPERIALIS PRINCEPS
FRANCAVILLAE / HAERES POSUIT

Eintrag im Diario: Nr. 20, 174I; GRADARA 1920, S. 103.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: „Seguì [...] nella Chiesa di S. Agostino [...] il trasporto del
Corpo della ch. mem. del fu Cardinale Giuseppe Renato Imperiali, dalla Cappella di S. Monaca
[...] all'altra Cappella di S. Agostino, dove fu collocato in terra a piedi del nobile Deposito
eretto alla lui memoria, ma non peranche del tutto terminato, e scoperto.“ 22.08.1745, Nr.
4380, S. 7/8.

„Il papa va a S. Agostino a vedere il deposito alla ch[iara] mem[oria] del Cardinale Giusppe
Renato Imperiali, nella Cappella di S. Agostino, vicino alla porticella della sacrestia con averne
molto commendato sia la magnificenza che la struttura; essendone stato architetto il Sig[nore]
Paolo Posi Senese che si trovò ivi presente ed ebbe l'onore di darne qualche piccolo ragguaglio a
S[ua] S[antità], e lo scultore è stato il Sig[nore] Pietro Bracci Romano (...) nella quale è detto
che il ritratto del Cardinale defonto ovato lavorato egreggiamente in mosaico dal fu
Cav[alier]e Cristofori“ 28.08.1745, Nr. 4383, S. 22.

Kosten/Preise: In der Kostenaufstellung in Braccis Diario sind folgende Ausgaben vermerkt: 13 Scudi
und 20 Baiocchi für die Herstellung der großen Modelle, 765 Scudi für Löhne, 27 Scudi für
die Politur der drei Marmorstatuen und 15 Scudi für die Instandhaltungskosten der
Werkzeuge. Insgesamt ergibt dies einen Kostenpunkt von 820 Scudi und 20 Baiocchi.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Für das Grabmal sind zwei Zeichnungen vom Architekten Paolo Posi
erhalten: eine Vorzeichnung bzw. Variante (Kat. Nr. 29-32.1) und eine nachträgliche
Zeichnung, eventuell als Stichvorlage (Kat. Nr. 29-32.2), eine Zeichnung von Bracci mit der
Figur der Caritas (Kat. Nr. 30.1) und ein Terrakottamodell der Fortitudo (Kat. Nr. 31.1)

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 10; BRINCKMANN 1919, Bd. 2, S. 378; CANEPA 2011; DOMARUS 1915, S.
29/30; GAMBARDELLA 1979; GRADARA 1915, 242-252; GRADARA 1920, S. 50-53;
Kieven/Pinto 2001, S. 13, 19, FN 61-67, S. 285; MELCHIORRI 1840, S. 178; NAVA CELLINI
1992, 51-59; OLTRONA VISCONTI 1999, S. 61/62, 92; PAARDEKOOOPER 1996, S. 269-270;
PETRUCCI 2012, Kat. Nr. B4, S. 108/109; RUGGERO 2004, S. 94-96, 112, 114, 116, 130, 162-
168, 195, 229, 232, 259, 266, 321-125 und 328, Kat. Nr. 25, S. 428-431; RUGGERO 2006, S.41-
52; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 210, Bd. 2, S. 389; VENUTI 1766, S. 196/97.

Archivquellen/Rara: ASR, Notar RCA., Gregorio Castellani, b. 398, f. 59f, 69f; ASR, 30 Not. Cap.,
uff. 34, b. 253, f. 315-328; ASR, Archivio Congregazione Agostiniani, b. 8, f. 228v; Bibl.
Casanatense, Rom, Cod. 3815, Vol. III, f. 21r-22v, Mittwoch den 11., 1764.

Appendices: I8, I9

Abb.: 46; zudem: GRADARA 1920, Taf. XIV; Kieven/Pinto 2001, Abb. 4 und 9; OLTRONA VISCONTI
1999, Abb. S. 93; PAARDEKOOOPER 1996, Abb. 10; RUGGERO 2004, Abb. 60, 119, 135, 252, 285
und 286; RUGGERO 2006, Fig. 13; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1478.

KAT. NR. 29-32.1

GRABMAL FÜR GIUSEPPE RENATO IMPERIALI

Vorzeichnung von Paolo Posi

Ca. 1740/41, noch vor Beginn der Arbeiten in Stein

Ort: unbekannt seit Versteigerung bei Sotheby's im Jahr 1976

Beschreibung: Die Vorzeichnung für das Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali in S.

Agostino von Paolo Posi (Zuschreibung durch Autorin, Hinweis auf die Zeichnung durch Alexandra Ida Maria Mütel) zeigt eine Variation des tatsächlich ausgeführten Monuments. Die Grundarchitektur ist darin schon festgelegt. Unterschiede sind vor allem im Bereich des plastischen Schmucks festzustellen. Die Figuren nehmen alle eine vollkommen vom ausgeführten Monument verschiedene Haltung ein, obwohl die Platzierung innerhalb des Gesamtensembles und die Ikonografie schon angelegt sind. Die Fama schwebt im oberen Bereich der Pyramide, mit einer Posaune in ihrer rechten und dem an einem Band aufgehängten Medaillon mit dem Bildnis des Verstorbenen in der linken Hand. Diese Figur ist ein fast wörtliches Zitat aus dem Katafalk Filippo Barigionis für Clemens XII. für die Peterskirche von 1740. Die aufgeführte Figur Braccis hält allerdings das Medaillon mit beiden Händen und ist nicht über, sondern eher unter dem Porträt situiert. Die Caritas auf der linken Seite hält einen schlafenden Säugling an ihre freie, linke Brust, während ein anderes Kleinkind von der anderen Seite auf die Volute klettert. Die Personifikation der Nächstenliebe legt diesem aktiv herbeikommenden Kind ihre rechte Hand auf den Rücken, um es zu stützen und schaut in seine Richtung, dreht ihren Körper aber nach rechts. In der ausgeführten Version wendet die Figur ihren Körper dagegen nach links, während ihr Kopf sich nach rechts oben gedreht ist, der Blick zur oben schwebenden Fama gerichtet. Der Putto an der Seite wird verworfen und dafür ein naderes Kind hinter ihre linke Schulter gestellt. Der größte Unterschied findet sich allerdings in der Figur der Fortitudo. Sie sitzt schräg dem Grabmal zu Gewand mit einer Lanze in ihrer rechten Hand, während sie sich auf einem hinter ihr positionierten Säulenschaft aufstützt. Im Gegensatz zur Marmorversion trägt sie weder Rüstung noch Schild bzw. einen Helm. Zudem ist sie spiegelbildlich angeordnet. Sprächen die beigegebenen Attribute keine so deutliche Sprache, hätte man Probleme, dasselbe Bildmotiv zu sehen. Während der Adler schon die spätere Haltung einnimmt, weicht auch das Arrangement der Kardinalsinsignien vom finalen Zustand ab. These ist, dass Posi die Figuren als formale Empfehlung an Bracci und als Platzhalter in die Zeichnung einfügte und dem Bildhauer letztlich aber die Planung seiner Statuen selbst überließ.

Lit.: KIEVEN Architettura 1991, Kat. Nr. 33, S. 63; SOTHEBY'S 1976, Kat. Nr. 56, S. II.

Abb.: SOTHEBY'S 1976, Plate 24, Nr. 56.

KAT. NR. 29-32.2

GRABMAL FÜR GIUSEPPE RENATO IMPERIALI

Zeichnung von Paolo Posi, Stichvorlage

Um 1745

Ort: Museo di Roma, Palazzo Braschi, Rom, Inv. Nr. MR I6634

Beschreibung: Die aquarellierte Zeichnung von Paolo Posi zeigt das Monument in der ausgeführten Form. Vor allem legte der Architekt, gemäß seiner Profession, besonderen Wert auf eine genaue Wiedergabe der architektonischen Situation, während die Statuen zwar die richtigen Haltungen und Positionen einnehmen, sich aber vor allem in der Körperauffassung von den Figuren Braccis

unterscheiden. Die etwas stilisierte Darstellung derselben zeigt, dass Posi es damit nicht ganz so genau nahm. Die Leiber sind eher als die Struktur unterstützende Ornamente aufgefasst, was besonders bei der Fama zu beobachten ist, die wie ein weiterer Rahmen fast körperlos um das Medaillon herumgelegt wurde. Auch die beiden flankierenden Personifikationen sind eher personifizierte Kompositionslinien als eigenständige Figuren, die sie bei Bracci jedoch sind. Aufgrund der Stilistik und der Nähe zum ausgeführten Monument muss diese Zeichnung als Vorstudie ausgeklammert und eher als Stichvorlage angesehen werden. Wichtig für den kompositorischen Zusammenhalt des Monuments ist die genaue Darstellung des ursprünglichen Stillebens um den Adler herum auf dem Sockel, das heute zur Hälfte verloren ist und erst durch diese Zeichnung vollständig rekonstruiert werden kann.

Lit.: KIEVEN Architettura 1991, Kat. Nr. 33, S. 63; RUGGERO 2004, Kat. Nr. 25, S. 428.

Abb.: RUGGERO 2004, Abb. 61.

KAT. NR. 29

FAMA MIT MEDAILLON

Skulptur, überlebensgroß

Marmor, weiß, Portrait aus Mikromosaik, bunt, Rahmen aus Metall, vergoldet

1741-45

Ort: oberste Figur, Grabmal für Giuseppe Renato Imperiali, rechtes Qurschiff, S. Agostino, Rom

Beteiligte Künstler neben Bracci: Paolo Posi als Architekt, Paolo Christofari als Mosaikkünstler, Ludovico Stern als Porträt- und Vorlagenmaler

Beschreibung: Die oberste Marmorstatue ist die Personifikation des Ruhmes. Auf die ihr sonst als Attribut beigegebene Posaune verzichtete Bracci gänzlich, zu Gunsten eines beidhändigen Haltens des Medaillons mit dem Bildnis des Verstorbenen. Dieses Porträt wurde nach der Vorlage eines Gemäldes von Ludovico Stern von Pietro Paolo Christofari in der Technik des Mikromosaiks ausgeführt und wird von einem Metallrahmen mit Lorbeerblättern umschlossen. Die Figur umfängt es auf der gesamten linken Seite. Ihr linker Flügel ist nach oben ausgerichtet, wodurch die Statue eine größere Fläche der dahinter angebrachten Pyramide aus Porphyrausfüllt, während ihr rechter Flügel die Außenlinie dieser Gliederungsform nach unten aufnimmt. Ihren Kopf neigt sie nach schräg rechts vorne, um scheinbar auf das Bild des Verstorbenen zu blicken, das sie von ihrer Position aus aber nicht sehen kann. Sie hat ihr rechtes Bein über das linke geschlagen und nach unten gedreht, eine Haltung, die weniger natürlich ist, als vielmehr der harmonischen Anordnung von Kompositionslinien geschuldet. Nur durch das Medaillon, das die Körperparie mit der stärksten und unnatürlichen Kontraktion verbirgt, wirkt die Fama nicht manieristisch verdreht, sondern klassisch beruhigt.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen, Bruch am Daumen ihrer rechten Hand. Ansonsten leichte Beeinträchtigung der Oberfläche durch kleinere Kratzer und Bestoßungen. Verfärbung des Marmors an den erhabenen Stellen.

Abb.: 47-47a

KAT. NR. 30

CARITAS

Skulptur, überlebensgroß

Marmor, weiß

1741-45

Ort: linke Figur, Grabmal für Giuseppe Renato Imperiali, rechtes Qurschiff, S. Agostino, Rom

Beschreibung: Die Caritas sitzt vom Zentrum des Grabmals abgewandt auf der Volute links der Sockelzone über der Tür. Auf ihrem Schoß und an ihre linke, entblößte Brust gedrückt, liegt ein schlafendes Kleinkind, während sich ein weiteres hinter ihr versteckt und rechts an ihr vorbeischaute. Die Caritas ist in einer Diagonale angeordnet, von der sowohl ihr Kopf, als auch ihr rechter Unterarm ausbrechen. Sie beugt ihren Oberkörper nach links und schaut nach oben zur Fama mit dem Medaillon. Ihren rechten Unterarm hat sie nach links vom Körper weg ausgestreckt, die Hand ist geöffnet. Ihre Haltung und der Gesichtsausdruck verraten Überraschung und ein Eingefrorensein in einer gerade ausgeführten Bewegung. Ein Motiv, das für Braccis Skulpturen typisch ist.

Erhaltungszustand: Der kleine Finger ihrer rechten Hand ist nach dem untersten Glied abgebrochen. Sonst keine Fehlstellen oder größere Brüche. Leichte Beeinträchtigung der Oberfläche durch kleinere Kratzer und Bestoßungen. Verfärbung des Marmors an den erhabenen Stellen.

Abb.: 48-48c; zudem: RUGGERO 2004, Abb. 286

KAT. NR. 30.1

CARITAS

Zeichnung

1741-45

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.94

Beschreibung: Auf diesem Blatt befindet sich neben der Caritas ebenfalls eine Zeichnung der Humilitas von der Fassade der Kirche S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 28.1) im oberen Bildfeld. Die Zeichnung entspricht relativ genau der ausgeführten Marmorversion, weshalb sich die Frage stellt, ob diese eventuell nicht vor, sondern nach der Vollendung des Monuments entstand. Da die Zeichnung aufgrund der von Elisabeth Kieven und John Pinto geprüften Qualität der Zeichnung jedoch niemandem anderen als dem Meister persönlich zuzuschreiben ist, wäre auch eine endgültige Version direkt vor der Ausführung denkbar. Falls sie tatsächlich nachträglich entstanden sein sollte, könnte sie z.B. als Zeichenvorlage für seine Lehrlinge gedient haben – eine sehr typische Vorgehensweise bei der Unterrichtung von Schülern. Die Präsenz einer weiteren Zeichnung auf demselben Blatt im selben Stil, spricht ebenfalls für die letztgenannte Variante.

Lit.: GRADARA 1920, S. 49/50, 102/103; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 124, S. 218/219; RUGGERO 2004.

Abb.: GRADARA 1920, Taf. XVI; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 244; RUGGERO 2004, Abb. 62.

KAT. NR. 31

FORTITUDO

Skulptur, überlebensgroß

Marmor, weiß

1741-45

Ort: rechte Figur, Grabmal für Giuseppe Renato Imperiali, rechtes Qurschiff, S. Agostino, Rom

Beschreibung: Die Fortitudo sitzt, wie die Caritas (Kat. Nr. 30), vom Zentrum des Grabmals abgewandt auf der Volute rechts der Sockelzone über der Tür. Sie hat ihren Kopf auf die rechte Hand gestützt, dessen Ellenbogen sie wiederum auf die Sockelkante gelegt hat. Tatsächlich berührt jedoch keines der Körperteile die angrenzenden Elemente. Mit ihrer linken Hand hält sie das Schild, das sie, zusammen mit dem Helm, den Riemensandalen und dem Harnisch, als Fortitudo ausweist, bzw. als Costanza d'animo, wie sie Bracci auch in seinem Diario nennt (GRADARA 1920, S. 103). Ihr Körper ist in einer diagonalen Linie entsprechend dem Winkel der Pyramide angeordnet, die Kontur geschlossen und ruhig. Nur zwischen ihrem rechten Arm und ihrem Kopf ist ein Durchbruch angelegt. Mit ihrer ruhigen Haltung und der nachdenklichen Mimik bildet sie einen Gegenpol zu der viel dynamischeren Caritas auf der gegenüberliegenden Seite, womit Bracci wieder einmal die beiden Seiten der vita aktiva und der vita contemplativa einander gegenüberstellt. Die Fortitudo schaut vom Monument weg, hin zum Altar der benachbarten Cappella di S. Agostino, wodurch sie das Grabmal teilweise in diese integriert.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen oder tieferen Risse. Leichte Beeinträchtigung der Oberfläche durch kleinere Kratzer und Bestoßungen. Leichte Verfärbung des Marmors an den erhabenen Stellen.

Abb.: 49-49b; zudem: RUGGERO 2004, Abb. 285.

KAT. NR. 31.1

FORTITUDO

Modell

Terrakotta, beige

Ca. 1741; oder 1749-53

Ort: Farsetti Collection, Hermitage, St. Petersburg

Geschichte/Beschreibung: Die Haltung und der Ausdruck der Marmorversion sind in diesem Modell schon angelegt. An der Stelle des Grabmalsockels befindet sich in der Terrakottaversion allerdings ein Säulenstumpf, auf den die Fortitudo ihren Ellenbogen gestützt hat. Zu ihren Füßen liegt zudem ein Löwe, das Sinnbild der körperlichen und psychischen Stärke. Das Modell ist detailliert gearbeitet, mit sauber ausformulierten Details. Diese Tatsache und die beigefügten Attribute, die wegen der architektonischen Grundsituation nie in dieser Form für die Marmorversion geplant waren, sprechen gegen die Verwendung als Vorstudie oder Präsentationsmodell und weisen die Terrakottafigur als nachträgliche Arbeit aus. Diese mag von Bracci persönlich stammen und eigens für den venezianischen Sammler Filippo Vincenzo Farsetti (1703-1774) und seine Sammlung entstanden sein, der zwischen 1749 und 1753 in Rom weilte und in dieser Zeit den Grundstock für seine Sammlung anlegte. Ob nun für diesen oder einen anderen Kontext geschaffen: das Modell war für eine Aufstellung in einem Kabinett oder einer Sammlung bestimmt oder aber als Kopiervorlage für die Schüler in Braccis Werkstatt, nicht aber als Entwurfshilfe für die ausgeführten Marmorstatuen. Eine Nutzung als

Präsentationsmodell ist wegen der Isolierung der Figur vom Gesamtensemble, um das es dem Auftraggeber gehen musste, kaum denkbar. Bei einem ebenfalls im Inventar der Collezione Farsetti aufgeführten Reliefs oder Modells des „Deposito del Cardinale Imperiali, a S. Agostino a Roma“ (ANDROSOV 1991, S. 147) kann sowohl eine Abbildung des Grabmals von Posi und Bracci, mit größerer Wahrscheinlichkeit jedoch eine des gegenüberliegenden Monuments von Domenico Guidi meinen – doch in beiden Fällen, wird es eher eine Kopie gewesen sein.

Erhaltungszustand: Der gesamte vordere Teil des Löwen, inklusive Kopf und Vordertatzen, ist herausgebrochen. Der rechte Fuß der Fortitudo fehlt schon ab oberhalb des Knöchels und hinterlässt eine Bruchstelle auf der Flanke des Löwen. Der vordere Teil ihres linken Fußes ist durch eine keilförmige Anstückung ersetzt worden. Ein horizontaler Riss zieht sich unterhalb der Mitte über das beigegebene Schild, mittlerweile geschlossen aber noch deutlich sichtbar. Riss an ihrem rechten Zeigefinger und an den Fingern ihrer linken Hand, sowie am oberen Teil des Schildes. Ihr linker Daumen ist nach dem untersten Glied abgebrochen. Ansonsten leichte Kratzer und Bestoßungen an der Oberfläche.

Lit.: ANDROSOV 1991, Kat. Nr. 30, S. 79 und S. 152; ANDROSOV 1998; ANDROSOV 2000; ANDROSOV 2005, S. 37, 110; ANDROSOV 2006, Kat. Nr. 87, S. 203; KIEVEN/PINTO 2001, S. 13, 17, FN 28, S. 284, FN 66, S. 285; RUGGERO 2004.

Archivquellen/Rara: Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia, o.O., o.J., S. 14 (publiziert in ANDROSOV 1991, S. 140-153).

Abb.: ANDROSOV 2006, Abb. S. 202; RUGGERO 2004, Abb. 63.

KAT. NR. 32

GEFLÜGELTE TOTENKÖPFE

Grabmalsskulptur, überlebensgroß

Marmor, weiß

1741-45

Ort: über der Tür, die Inschriftentafel flankierend, Grabmal für Giuseppe Renato Imperiali, rechtes Qorschiff, S. Agostino, Rom

Beschreibung: Die beiden aus weißem Marmor gefertigten, geflügelten Totenköpfe flankieren die große Porphyrtafel mit der Inschrift in der Mitte des Grabmals, überschneiden leicht die Ecken der beiden darunterliegenden Türen und schaffen durch das waagerechte Ausstrecken des je äußeren Flügels eine obere Rahmung derselben. Die handwerkliche Umsetzung dieser eher zum Schmuck abgebrachten Elemente steht derjenigen der übrigen Statuen in nichts nach. Die Schädel sind realistisch dargestellt, mit den tiefen Augenhöhlen, den Nasenöffnungen und den eingefallenen Wangen. Herausgebrochene Zähne geben ihnen eine furchterregende Note. Aufgefangen wird die daraus resultierende, abstoßende Wirkung durch die differenziert gearbeiteten und dynamisch bewegten Federn der Flügel und durch die raffiniert gestalteten Frisuren. Den linken Kopf schmückt ein Kranz aus Eichel- den rechten ein Kranz aus Lorbeerblättern, die den um ihren Hals gelegten, bis zur unteren Mitte der Inschriftentafel geführten Metallgirlanden entsprechen.

Erhaltungszustand: Keine erkennbaren, unabsichtlichen Fehlstellen. Wenige Kratzer und Bestoßungen an der Oberfläche.

Abb.: 50-50b

KAT. NR. 33

ERGÄNZUG UND RESTAURIERUNG DES APOLLO ALBANI

Antikenrestaurierung

neue Teile aus weißem Marmor

1742

Ort: rechter Portikusarm, Casino der Villa Albani an der Via Salaria, Rom, Inv. Nr. 113

Geschichte/Beschreibung: Nach den Restaurierungen der Stücke seiner Sammlung beim Verkauf an Clemens XII. zu Gunsten der Sammlung in den Kapitolinischen Museen im Jahr 1733, für die Bracci schon den Antinous Capitolinus in Stand gesetzt hatte (Kat. Nr. 14), wurde Bracci im Jahre 1742, fast zehn Jahre darauf, erneut als Antikenrestaurator herangezogen. Diesmal ging es um die Wiederherstellung einer römischen Neuschöpfung einer griechisch-antiken Apollofigur.

Nach Braccis Diario schuf er Kopf, Arme, Schenkel mit herabfallenden Gewand, Basis und Baumstumpf mit Köcher neu. Diese Angabe wurde bisher weiterhin in der nicht-archäologischen Literatur übernommen. Tatsächlich entspricht es nicht ganz der Wahrheit, denn der Kopf ist ein antikes, neu angesetztes Fragment, das allerdings nicht zum ergänzten Torso gehört, sondern ursprünglich ein idealer Frauenkopf war (MADERNA-LAUTER 1990, S. 302-306). Bracci verband diese beiden Teile lediglich, indem er einen Teil des Halses neu fertigte und die Haare des Kopfes so verlängerte, dass sie mit den auf dem Torso noch erhaltenen Haarspitzen verbunden wurden. Nach barocker Manier wurde der nicht sichtbare Hinterkopf nicht weiter bearbeitet. Neu angestückt wurden zudem die Nase, ein Teil des Unterkiefers, wie Kinn und Unterlippe. Sein ganzer linker Unterarm und der als Stütze dienende Baumstumpf sind Neuschöpfungen Braccis. Am Baumstumpf ist ein Köcher mit Pfeilen aufgehängt und eine Schlange windet sich in einer spiralförmigen Bewegung um den Stamm und schaut zu dem Gott hinauf. Zudem sind die Beine ab den Oberschenkeln, ein Teil des auf seinem linken Bein aufliegenden Gewandbausches und die gesamte, tragende Plinthe, Ergänzungen Braccis. Erst bei einer späteren Restaurierung wird das Feigenblatt aus Stuck über dem Schambereich hinzugekommen sein, das heute schon nicht mehr existiert. Die ergänzten Partien, besonders die Finger seiner linken Hand weisen eine Zurückhaltung auf, die Braccis Personalstil fast vollkommen ausklammern und sich einer antik anmutenden Form unterwerfen.

Erhaltungszustand: Der Baumstumpf ist mehrfach gebrochen, mehrere grobere Abplatzungen im Bereich der Haare und des Stammes. Die Ergänzungen Braccis sind erhalten und sichtbar, die Statue im Ganzen befindet sich jedoch in einem bedauerlich schlechten Zustand. Die Politur der Oberfläche ist durch die ganzen Kratzer, Risse, Abplatzungen und Bestoßungen matt geworden und mit einer dunklen Patina aus Schmutz und sonstigen Ablagerungen bedeckt.

Eintrag im Diario: Nr. 21, 1742; GRADARA 1920, S. 103.

Lit.: AGRESTI 2010, S. 58; DOMARUS 1915, S. 31; GRADARA 1920, S. 52/53, 103; KIEVEN/PINTO 2001, S. 15, FN 43; S. 284; MADERNA-LAUTER 1990, Kat. Nr. 234, S. 300-306.

Abb.: GRADARA 1920, Taf. XV; MADERNA-LAUTER 1990, Taf. 205-207.

KAT. NR. 34

DIE SYNODE VON 465 UNTER PAPST HILARIUS

Relief, Marmor, weiß

1742

Ort: Supraporte der rechten Seitentür, Vorhalle, S. Maria Maggiore, Rom

Auftraggeber: Papst Benedikt XIV. Lambertini (1675-1758, Pontifikat ab 1740); Parocchia di S. Maria Maggiore

Beteiligte Künstler neben Bracci: Ferdinando Fuga als Architekt; sonst am Reliefzyklus beteiligt: Giovanni Battista Maini, Bernardino Ludovisi und Giuseppe Lironi

Geschichte/Beschreibung: Im Zuge der Erneuerung der Fassade von S. Maria Maggiore (1741/42) wurde auch der dem Innenraum vorgelagerte Portikus neu ausgeschmückt. Unter anderem erhielt er nach der Vollendung der Bauskulptur an der Fassade, einen vierteiligen Reliefzyklus, von denen zwei die Funktion einer Supraporte übernahmen. Daraus resultierte ihre relativ langgezogene, schmal geschnittene Form, die eine szenische, nicht additive Anordnung der Figuren erschwerte.

Dargestellt ist eine Szene aus der römischen Synode im Jahr 465, die unter der Leitung des heiliggesprochenen Papstes Hilarius, die in der Kirche S. Maria Maggiore stattfand und sie damit unter den anderen Patriarchalkirchen auszeichnete. Die figurenreiche Szene (18 Figuren und zwei Puttenköpfchen) ist im Wesentlichen in drei Teilen aufgebaut: die Mitte wird zu etwa zwei Viertel von dem thronenden, von Priestern, Bischöfen und Diakonen umringten Papst eingenommen, während die äußeren Partien, die je ein Viertel der Bildfläche einnehmen und die von einer prominenten, fast vollplastisch herausgegebenen Figur dominiert werden: links ein bärtiger Mann mittleren Alters, der an einem Pult aus einer Pergamentrolle vorliest und durch seine Wendung nach rechts in das Geschehen einführt, rechts ein sitzender Mann, der sich nachdenklich an den Bart fasst und mit seiner Positionierung und Ausrichtung nach links das Bildfeld abschließt. In der Zone zwischen diesen Seitenteilen ist das Relief eher flach gearbeitet, nur der Papst selbst und ein rechts neben ihm stehender Geistlicher sind plastisch stärker hervorgehoben. Durch die Vergrößerung der Bodenfläche vor der Mittelszene wird die Kulisse verändert, der Raum wirkt tiefer und plastischer. Während die Personen im Vordergrund die für Bracci typische Ruhe und schwere Körperlichkeit ausstrahlen, sind die im Flachrelief gearbeiteten Figuren Hintergrund flüchtiger, mit kürzeren Kontur- und Binennlinien versehen, hektischer und bewegter. Das ganze Relief lässt ein horror vacui spüren, denn Bracci ließ keine Stelle des Reliefs unbearbeitet. Zwischen der rechten Figur und dem Papst sind im Hintergrund kannelierte Säulen, von denen eine von einem Knaben umarmt wird, eine strukturierte Sockelzone und vier Kandelaber mit brennenden Kerzen zu sehen. Links neben dem Kopf des Papstes sind aus dem Himmel kommende Strahlen und zwei geflügelte Puttoköpfchen angebracht, die die göttliche Inspiration anzeigen.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen oder Risse, nur leichte Beeinträchtigung der Oberkläche durch Kratzer.

Eintrag im Diario: Nr. 22, 1742; GRADARA 1920, S. 103.

Kosten/Preise: In der Kostenaufzählung in Braccis Diario sind folgende Ausgaben aufgelistet: 40 Scudi für das Bossenwerk in mehreren Teilen, 5 Scudi für das Zuschneiden des Marmors, 150 Scudi für die Löhne der Mitarbeiter, 3 Scudi für die Politur, 2 Scudi und 50 Baiocchi für den Transport zur Kirche und 6 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge und sonstige kleinere Ausgaben. Dies macht insgesamt einen Kostenpunkt von 206 Scudi und 50 Baiocchi.

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 9; DEAMAS 2012; DOMARUS 1915, S. 31/32; GRADARA 1920, S. 53/54, 103; KIEVEN/PINTO 2001, S. 18, FN 60, S. 285, MARIANI 1963, S. 196; MELCHIORRI 1840, S. 212; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 136, Bd. 2, S. 263.

Abb.: 52; zudem: DEAMAS 2012, Pl. 36c; GRADARA 1920, Taf. XV; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 935.

KAT. NR. 35

PROJEKT FÜR EIN GRABMAL FÜR CLEMENS XI.

Unausgeführter Entwurf des Grabmals mit Grundriss

kolorierte Zeichnung

1743

Ort: Ashmolean Museum, Oxford, geplanter Aufstellungsort des Grabmals: Wandfläche gegenüber dem Grabmal für Maria Clementina Sobieska im Petersdom

Auftraggeber: Kardinal Alessandro Albani (1692-1779), vermutlich unter Mitwirkung dessen Bruders: Kardinal Annibale Albani (1682-1751)

Geschichte und Beschreibung: Etwa ab dem Jahr 1725, vier Jahre nach dem Tod des Papstes, begannen die ersten Planungen für ein monumentales und Räpresentatives Grabmal für Clemens XI., das er in dieser Form für sich selbst nie gewünscht hatte (MARTIN 2007, S. 272). Erst über zwanzig Jahre später zeichnete auch Pietro Bracci, vermutlich im Zuge eines weiteren, ausgeschriebenen Wettbewerbs, einen Entwurf für dieses Monument. Warum das Monument so nie zur Ausführung kam, ist nicht überliefert.

Dargestellt ist das Monument innerhalb der von Säulen eingerahmten, langrechteckigen Wandfläche. Der Papst ist in der oberen Zone, unterhalb seines Papstwappens, auf einem halbrunden Sockel stehend und segnend dargestellt. Über ihm schwebt die Taube des Hl. Geistes in einem Strahlenkranz, der auch den Papst mit einbezieht und den Schein erzielt, er würde leuchten. Im unteren Bereich wird der Sarkophag mit pontifikalischen Insignien von zwei weiblichen Personifikationen flankiert: von einer Fortitudo und einer Religio. Unter der Frontalansicht des Grabmals befindet sich zudem ein sorgfältig konstruierter Grundriss im selben Maßstab, der in einer ein Pergament andeutenden Rahmung präsentiert wird. Die Zeichnung besitzt einen großen Wert für die Bewertung von Braccis Stellung innerhalb des römischen Settecento. Wäre dieser Entwurf zur Ausführung gekommen, so hätte sie sein Œuvre erheblich bereichert. Aber auch so erfahren wir aus diesem Entwurf mehr über Braccis Kompositionsstrategien innerhalb eines so schwierig zu gestaltenden Rahmens.

Erhaltungszustand: Die Zeichnung wurde fachgerecht konserviert, denn sie ist sehr gut erhalten. Die Farben sind nur sanft ausgebleicht, das applizierte Blatt mit den Tugenden löst sich an den Rändern nur leicht ab. Auf der Rückseite scheint die verwendete Klebemasse durch und macht das Papier an diesen Stellen wellig.

Signatur, links unten: "Petrus Bracci Rom. Fecit 1743"

Lit.: CHRISTIE'S 2003, Lot. 44, S. 58/59; DESMAS 2008; KIEVEN Serialität 2007, S. 367-368; MARTIN 2007, S. 271-280.

Abb.: CHRISTIE'S 2003, Abb. S. 59; KIEVEN Serialität 2007, Abb. 1; MARTIN 2007, Abb. 3.

KAT. NR. 36

ALTAR DER CAPPELLA DELLA SANTA MARIA DEL SUDORE

Figurative und architektonische Kapellenausstattung

Marmor, weiß, Stuck, weiß und vergoldet, vergoldetes und silbern glänzendes Metall, vergoldetes Holz und Silber für das Tabernakel; auch Architektur von Bracci: Buntmarmor und Metallteile, vergoldet; vorher Holzmodell zur Überprüfung und als temporärer Platzhalter, bemalt und vergoldet

Um 1744-52; Auftrag spätestens ab 1744; installiertes Holzmodell, bemalt und vergoldet, am 28.01.1745 bezahlt; beendet am 30.05.1752

Ort: Cappella della Santa Maria del Sudore, Chiesa Metropolitana, Ravenna

Auftraggeber: die geistlichen Vertreter der Metropolitankirche in Ravenna: der Erzdiakon Malatesta Monaldini, die Kanoniker Cesare Antonio Morandi und Luigi Santacroce und Kardinal Giovanni Battista Gordi

Beteiligte Künstler neben Bracci: Pietro Martinetti aus Ravenna als Stuckateur

Geschichte/Beschreibung: Um das Jahr 1744 bekam Bracci von den Vertretern der Metropolitankirche in Ravenna den Auftrag, einen Neuen Altaraufbau in der Cappella della Madonna del Sudore mit dem darin integrierten Tabernakel für das Kultbild zu entwerfen und auszuführen. Bracci nennt in seinem Diario die Namen der beteiligten Gestlichen (GRADARA 1920, S. 106). Im Januar 1745 war das aus Holz gefertigte, temporäre Modell in Originalgröße, bemalt und vergoldet, an Ort und Stelle installiert. Sieben Jahre darauf war es schließlich ausgeführt. Die Marmorarbeiten wurden in Rom hergestellt und dann nach Ravenna transportiert, genau wie die Säulen aus grauweißem Marmor, die Basen und Kapitelle, der Tabernakel aus Metall und andere Architekturelemente (GRADARA 1920, S. 106). Vor Ort wurde Bracci von einem aus Ravenna stammenden Stuckateurmeister, Pietro Martinetti, dem Sohn von Antonio Martinetti, unterstützt (VIROLI 1994, S. 313).

Der Metalltabernakel mit dem Kultbild der Hl. Maria del Sudore mit einer Rahmung aus vergoldetem Holz wird von zwei flankierenden Engeln getragen. Darunter sind Wolken als die Engel verbindendes Element und vergoldete Strahlen angebracht. Darüber schaut ein Putto über den Rand des Tabernakels, während weitere kleine Engelchen und geflügelte Puttoköpfchen in einer Wolkengloriole um den als Taube dargestellten Hl. Geist vor einer goldenen, kreisrunden Fläche angeordnet sind. Drei dieser Putti wurden ebenfalls aus Marmor gearbeitet und sind fast vollplastisch. Der linke der großen Engel schaut in Richtung des Bildes, hält das Schränkchen mit beiden Händen fest und befindet sich ganz am Rand des Altarfeldes. Sein linker, nach vorne herausragender Flügel überschneidet die Säule links neben ihm, während sein rechter Fuß dahinter platziert ist. Der rechte Engel ist hingegen raumgreifender hat beide Beine angewinkelt und unter dem Tabernakel nach oben gezogen, sein linker Arm greift vorne über den Rahmen, um das Schränkchen am unteren Rand festzuhalten, sein linker Flügel überschneidet die rechts platzierte Säule etwa auf mittlerer Höhe. Im Gegensatz zu seinem Pendant schaut er vom Tabernakel weg und hinein in den Kapellenraum, womit er den Betrachter anspricht und in das Ensemble einführt. Über dem eigentlichen Altarbildfeld befinden sich auf einem goldgelben Rundbogen zwei weitere Marmorputti, die in ihren Händen einen Kranz aus Metallrosen mit Blüten und Blättern tragen und damit die gesamte Szene krönen. Der linke dieser Putti ist bäuchlings fliegend dargestellt, wobei kaum ein Berührungsfeld mit der Architektur zu sehen ist, womit die Illusion des Schwebens hervorgerufen wird. Der rechte Putto sitzt etwas fester auf dem Bogensegment und hält den Kranz ganz leicht mit drei Fingern seiner linken Hand.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen. Der Riss zwischen den beiden Wolkenfeldern unter dem Tabernakel ist tiefer und besser sichtbar, als dies wohl zur Entstehungszeit der Fall war. Sonst sehr gute Konservierung.

Eintrag im Diario: Nr. 28, 1752; GRADARA 1920, S. 106.

Kosten/Preise: Für in Rom ausgeführte Arbeiten, die die Architektur und die Umsetzung des Tabernakels betreffen, wurden einem gewissen Giovanni Battista del Cerno 102 Scudi und 50 Baiocchi ausgezahlt. Dagegen bekam Bracci alleine für das Modell, gefasst und vergoldet, am 28.01.1745 eine Summe von 120 Scudi, eingezahlt im Monte di Pietà in Rom von einem gewissen Abt Barboncelli. Sonstige Kosten oder Löhne sind nicht überliefert.

Lit.: CASALI 1994; DOMARUS 1915, S. 36/37; GRADARA 1920, S. 106; KIEVEN/PINTO 2001, S. 19, FN 68, S. 285; VIROLI 1994, S. 313/314.

Archivquellen/Rara: ADR, Acta et Produce V.S. Visir Canto in Civitate 1780-1781, Inventario di Beni della Ven: Cappella della B. Vergine del Sudore fatto secondo l'Istruzione del Concilio Romano, e con maggior asattezza che non fu usata nell'altro inventario consegnato a quello Archivio Archivescovile l'an: 1776, ab f. 103r-118r.

Abb.: 53-53b; zudem: DOMARUS 1915, Taf. XIIa; GRADARA 1920, Taf. XXI.

KAT. NR. 37

GRABMAL FÜR KARDINAL CARLO LEOPOLDO CALCAGNINI

Marmor, Bronze, vergoldet

1746-49; Kopie des Vertrages datiert auf den 4.II.1746; Angabe in Braccis Diario: 1748; letzte Zahlungen von 1749

Ort: rechte Wandfläche, Innenfassade, S. Andrea delle Fratte, Rom

Auftraggeber: Marchese Teofilo Calcagnini aus Modena, Erbe und Neffe des Verstorbenen; Vorschlag für den Künstler und Überwachung der Arbeiten vor Ort: Kardinal Camillo Merlini Paolucci

Signatur: auf Pergamentrolle in der Hand der Fama, hinten: "PET. BRACCI / ROMANUS / INVE. ET FE."

Inschrift:

- 1) auf der Inschriftentafel am Sockel, eingestemmt und gehauen, mit Seriefen, goldene Schrift auf dunkelgrauem Marmor: D.O.M. / CARLO LEOPOLDO S.R.E. / TIT. S. MARIAE DE ARA COELI / PRESBYT. CARDINALI CALCAGNINO PATRITIO FERRARIENSI / IURIS UTRIUSQUE SCIENTIA QUA PER ANNOS VIGINTI TRES / ROTAE AUDITOR ET DECANUS SUMMOOPERE CLARUIT / ROMANAE CURIAE SPECTATISSIMO / THEOPHILUS MARCHIO CALCAGNINUS FRATRIS FILIUS / HAERES PATRUO OPTIMO POSUIT / VIXIT A. LXVII. M. VI. OBIIT XXVII. AUGUSTI A. MDCCXLVI
- 2) auf der Pyramide, eingestemmt und gehauen, mit Seriefen, goldene Schrift auf hellgrauem Marmor: CAROLUS LEOP / CAICAGNINUS / S.R.E. CA
- 3) Pergament vorne, Gold eingeritzt auf weißem Marmor: GALBINUS. / CALCAGNINUS. / THEOPHILIUS. ALPHUNSUS / GUIDO. CAESAR. / BORSUS. FRANCISCUS. / MARIUS. HERCULES.
- 4) auf der Banderole oberhalb des Monuments, gehalten im Schnabel des oben sitzenden Wappenvogels:
IL EST BIEN SECRET

Eintrag im Diario: Nr. 23, 1748; GRADARA 1920, S. 104.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: "(...) nella chiesa di S. Andrea delle Fratte de P[atri] Minimi, ove fu sepolto il Cardinale Calcagnini, si vidde terminato e scoperto il nobile deposito ultimamente costruito quale è ideato con figura di fino marmo rappresentante la Storia, posata sopra di un basamento di bardiglio, e questa dopo aver già notato su volumi la genealogia dell'III[ustrissi]ma Casa Calcagnini si finge in atto di scrivere il nome del sudetto defonto porporato, sopra un tumulo di cipollino antico, in mezzo del quale scorgesi situato il ritratto del medesimo viene sostenuto detto tumulo da due leoni, ed un cigno, che fra rami di lauro orna la cornice del ritratto, e questi costituiscono lo stemma gentilizio del cardinale defonto; il tutto eccellentemente eseguito, sì di invenzione che di scultura dal celebre S[ignore] Pietro Bracci, romano (es folgt die Transkription der Inschrift)." 5.04.1749, Nr. 4947.

Kosten/Preise: Der Platz für das Grabmal wurde von den Mönchen für 25 Scudi abgekauft, eine Summe, die eher der Auftraggeber, als der Künstler zu tragen hatte. Die Kostenauflistung in Braccis Diario vermerkt Ausgaben über 100 Scudi für den Kauf von Marmor, 70 Scudi für einen Steinmetz, 165 Scudi und 80 Baiocchi für die Löhne innerhalb der eigenen Werkstatt, 5 Scudi für Transporte, 8 Scudi für die Vergoldung der Buchstaben und des Porträtrahmens, 45 Scudi für die Schreibfeder aus Kupfer, 4 Scudi für die Kugeln, auch aus Kupfer, 2 Scudi und 40 Baiocchi für die Vergoldung der Feder und der Kugeln, 15 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge und sonstige Ausgaben. Zusammen macht das eine Summe von 445 Scudi und 20 Baiocchi, wenn die genannten Angaben korrekt sind. Komischerweise gibt Bracci selbst als Summe nur 410 Scudi und 65 Baiocchi an, was man aus den genannten Beträgen nicht herausbekommen kann. Bezahlt wurde das Grabmal aus dem Nachlass Carlo Leopoldo Calcagninis. Insgesamt bekommt Bracci für das Monument inklusive Materialkosten eine Summe von 1.000 Scudi in vier Zahlungsschritten im Jahr 1749 (ASM, Fondo Clacagnini, b. 140, fasc. 220). Dem geht eine Bezahlung von 25 Baiocchi für eine Zeichnung, die Bracci in einer Schachtel nach Ferrara gesendet hatte, damit Teofilo Calcagnini seine Zustimmung geben konnte. Der Vollendung folgte zudem ein Geschenk, das die Zufriedenheit des Auftraggebers ausdrücken sollte: weitere 50 Scudi. Zieht man von der insgesamt eingenommenen Summe von 1.050 Scudi und 25 Baiocchi die Ausgaben von 445 Scudi und 20 Baiocchi, bzw. 410 Scudi und 65 Baiocchi ab, so erhält man immerhin eine Wertschöpfung von 605 Scudi und 5 Baiocchi, bzw. 639 Scudi und 60 Baiocchi.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Drei Vorzeichnungen von Bracci (Kat. Nr. 37.1-37.3), eine Zeichnung als Stichvorlage (Kat. Nr. 37.4) und ein danach gedruckter Kupferstich (Kat. Nr. 37.5), beide vermutlich von Pietro Braccis Sohn Filippo.

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 9, CARLONI 2003, S. 201-222; DOMARUS 1915, S. 33; D'ONOFRIO 1971, S. 60-62; GRADARA 1915, S. 242-252; GRADARA 1920, 55f., 104, Nr. 23; KIEVEN/PINTO 2001, S. 19/20, FN 69-70, S. 285; RUGGERO 2004, S. 113, 116, 124, 187, 195, 239, 252, 260, Kat. Nr. 9, S. 368-370; SALVAGNINI 1957, S. 64/65; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 182, Bd. 2, S. 325; WITTKOWER 1999, S. 60/61.

Archivquellen/Rara: ASM, Fondo Clacagnini, b. 140, Anlage AA, Nr. 33, 4.II.1746; ASM, Fondo Clacagnini, b. 140, fasc. 220.

Appendices: 20, 21

Abb.: 54-54h; zudem: CARLONI 2003, Abb. 1-11; DOMARUS 1915, Taf. III b; D'ONOFRIO 1971, Fig. 24, S. 61; GRADARA 1920, Taf. XVI; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. 10; RUGGERO 2004, Abb. 14-18, 122, 134, 293; SALVAGNINI 1957, Abb. 27; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1201; WITTKOWER 1999, Abb. 75.

KAT. NR. 37.1

GRABMAL FÜR KARDINAL CARLO LEOPOLDO CALCAGNINI

Vorzeichnung

Um 1746

Ort: New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 66.139.2

Beschreibung: Diese Zeichnung ist am weitesten von der tatsächlich ausgeführten Version entfernt, vor allem, weil Bracci hier auf die den Hintergrund bestimmende Pyramide verzichtete. Zudem nimmt der Sockel einen viel größeren Anteil der Gesamthöhe ein: und zwar mehr als die Hälfte, als das für Bracci typisch war. Auf diesem vorne runden, seitlich abgeschrägten Sockel mit Löwenkopf mit Fruchtgirlanden im Maul, Inschrift und flankierenden, geflügelten Totenköpfen, ist eine Storia mit einem das Porträt des Verstorbenen tragenden Putto angeordnet. Der Putto kommt von links heran, während die geflügelte Personifikation der Geschichtsschreibung die rechte Seite und die Stelle unterhalb des Medaillons einnimmt. Sie sitzt auf dem Monument, nach links gewendet, mit einer Pergamentrolle quer über ihre Oberschenkel gelegt, die sie mit ihrer linken Hand festhält und mit der Feder in ihrer rechten Hand beschriftet. Dieses Blatt wird relativ am Anfang von Braccis Ideenfindung gestanden haben, denn hier verwendete er noch Versatzteile aus anderen Monumenten, die er dann zu Gunsten einer neuen Form aufgab. Die geflügelten Totenschädel neben der Inschriftentafel erinnern an diejenigen am Grabmal für Giuseppe Renato Imperiali (Kat. Nr. 32), entsprechende Löwenköpfe fanden sich überall in Rom, die sitzende und schreibende Fama findet sich in ähnlicher Weise etwa an einem Grabmal Bernardino Camettis in S. Rosalia in Palestrina, außerdem hatte auch Braccis selbst am Grabmal für Innico Caracciolo in Aversa schon einmal eine sitzende, geflügelte Personifikation ausgeführt (Kat. Nr. 22) und der Putto mit dem Bildnis ist ein Zitat von demjenigen am Grabmal für Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25). Im unteren Teil des Blattes ist ein Grundriss des Monuments und ein Maßstab in *Palmi romani* in einer gezeichneten Pergamentkartusche angefügt.

Signatur: unten links: „Petrus Bracci Rom. F.“

Lit.: BEAN/GRISWOLD 1990, Kat. Nr. 15, S. 35; BEAN/STAMPFLE 1971, Kat. Nr. 170; CARLONI 2003, S. 201-204; DOMARUS 1915, S. 33; GRADARA 1920, S. 55; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 129, S. 220; RUGGERO 2004.

Abb.: BEAN/GRISWOLD 1990, Abb. 15, S. 37; CARLONI 2003, Abb. 5; GRADARA 1920, Taf. XVI; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 250; RUGGERO 2004, Abb. 18.

KAT. NR. 37.2

GRABMAL FÜR KARDINAL CARLO LEOPOLDO CALCAGNINI

Vorzeichnung

Um 1746

Ort: New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 66.139.1

Beschreibung: Diese Zeichnung kommt schon näher an das tatsächlich ausgeführte Monument heran. Die Sockelzone nimmt nun nur noch etwas mehr als ein Drittel der Gesamthöhe ein und ist abgesehen von der Inschriftentafel klar und schmucklos gestaltet. Den Hintergrund und die übrigen zwei Drittel der Höhe wird von einer schmalen Pyramide gebildet, auf dessen stumpfer Spitze ein Stilleben aus Kardinals- und Bischofsinsignien mit herabhängenden Blattgirlanden arrangiert ist. Etwa in der Mitte dieser Pyramide ist ein Medaillon mit dem ins Profil gedrehten Porträt des Verstorbenen. Davor sitzt eine Storia mit einer Tafel in der linken und einer

Schreibfeder in der rechten Hand, mit der sie gerade nicht zu entziffernde Worte an die Pyramide schreibt. Links neben ihr liegt ein Löwe mit einer Kugel unter seiner rechten Tatze, was dem Wappenmotiv der Familie entspricht. Im Wesentlichen ist die Komposition des Grabmals hier schon angelegt, wurde allerdings noch in Nuancen verändert. Im unteren Teil des Blattes ist ein Grundriss des Monuments und ein Maßstab in Palmi romani in einer gezeichneten Pergamentkartusche angefügt.

Signatur: unten links: „Petrus Bracci Rom. F.“

Lit.: BEAN/GRISWOLD 1990, Kat. Nr. 14, S. 35; BEAN/STAMPFLE 1971, Kat. Nr. 171; CARLONI 2003, S. 201-204; GRADARA 1920, S. 55; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 128, S. 220; RUGGERO 2004.

Abb.: BEAN/GRISWOLD 1990, Abb. 14, S. 36; CARLONI 2003, Abb. 4; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 249; RUGGERO 2004, Abb. 17.

KAT. NR. 37.3

GRABMAL FÜR KARDINAL CARLO LEOPOLDO CALCAGNINI

Vorzeichnung

Um 1746

Ort: Montreal, Canadian Centre of Architecture, Inv. Nr. DR 1966:0001:035

Beschreibung: Diese Zeichnung ist diejenige, die die letztlich umgesetzte Version des Grabmals in den schon richtigen Proportionen zeigt: Der Sockel nimmt nur noch etwas mehr als ein Viertel der Gesamthöhe ein, die Storia ist viel prominenter und größer ins Bild gesetzt. Aus einem Löwen neben der Personifikation (Kat. Nr. 37.2) sind zwei die Pyramide tragende Löwen mit Kugeln geworden. Die Spitze des Monuments hat nun die für Obelisken typische Form und auf dem Porträtmedaillon sitzt ein Vogel, der laut der Beschreibung im Vertrag aus dem Jahr 1746 als Schwan bezeichnet wird. Die einzige wesentliche Änderung, die Bracci bei der Ausführung anbrachte, ist die weiter getriebene Monumentalisierung der Skulpturen, besonders die der weiblichen Personifikation. Im unteren Teil des Blattes ist ein Grundriss des Monuments und ein Maßstab in Palmi romani in einer gezeichneten Pergamentkartusche angefügt.

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 36, S. 60/61; RUGGERO 2004.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 136; RUGGERO 2004, Abb. 15.

KAT. NR. 37.4

GRABMAL FÜR KARDINAL CARLO LEOPOLDO CALCAGNINI

Zeichnung, Stichvorlage

Um oder nach 1748/49

Ort: Montreal, Canadian Centre of Architecture, Inv. Nr. DR 1966:0001:034

Beschreibung: Diese Zeichnung zeigt bis ins Detail das ausgeführte Grabmal, jedoch noch ohne Porträt im Medaillonrahmen und ohne Inschriften auf der Pyramide und der dafür vorgesehenen, oberen Sockelzone. Wegen dieser Fehlstellen datieren Elisabeth Kieven und John Pinto das Blatt vor die endgültige Fertigstellung des Grabmals (KIEVEN/PINTO 2001, S. 61), was möglich ist, aber nicht bewiesen werden kann. Die Zeichnung wurde jedenfalls vor dem Monument, ob beendet oder nicht, entweder von Pietro Bracci selbst oder von seinem Sohn Filippo, der den Beruf des Malers ergriffen hatte, ausgeführt. Alleine die sehr sachlich-klare

Form der Linienführung weist darauf hin, dass es sich um eine Vorlage für einen Kupferstich handelt. Durch Kat. Nr. 37.5 wird diese These belegt werden.

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 37, S. 60/61; RUGGERO 2004.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 137; RUGGERO 2004, Abb. 16.

KAT. NR. 37.5

GRABMAL FÜR KARDINAL CARLO LEOPOLDO CALCAGNINI

Kupferstich von Filippo Bracci

Nach 1749

Ort: Privatsammlung

Auftraggeber: Kardinal Camillo Merlini Paolucci (1692-1763) oder Pietro Bracci und Filippo Bracci selbst als Geschenk für Kardinal Camillo Merlini Paolucci

Beschreibung: Der Stich ist ganz offensichtlich nach der in Kat. Nr. 37.4 besprochenen Zeichnung entstanden, denn die Linien stimmen exakt überein. Hinzugekommen sind allerdings das Porträt des Kardinals und die Schrift an der Pyramide – die Beschriftung der oberen Sockelzone fehlt jedoch noch immer. Auf diesem Blatt wird das Porträt im Medaillon das erste Mal so dargestellt, wie es auch tatsächlich umgesetzt wurde: gemalt, also flach, mit dem Kardinal im Dreiviertelprofil. Rudolph Wittkower vermutete, dass ein dreidimensionales, wenn auch im Flachrelief umgesetztes Porträt zu realistisch gewesen wäre und es deshalb ausgetauscht wurde (WITTKOWER 1999, S. 61). Die vorhergehenden Zeichnungen zeigen ein eher plastisches Porträt, in der Art des am Paolucci-Monument angebrachten Reliefs (Kat. Nr. 5) im Profil. Tatsächlich ist auch im Vertrag von 1746 noch von einem „ritratto dell’antid[ett]o e[minentissi]mo defonto in medaglia di marmo“ die Rede. Der Plan ein Marmorrelief in das Medaillon einzufügen wurde dementsprechend erst später verworfen, vielleicht schon nach der Ausführung der Monumentstruktur und der Skulpturen. Eine wichtige dokumentarische Funktion fällt diesem Stich auch wegen der Inschrift zu, die Filippo Bracci als Kupferstecher identifiziert und dadurch seine Bandbreite an Techniken nachweislich erweitert. Zudem wird die wichtige Rolle, die Kardinal Camillo Merlini Paolucci bei der Auftragsvergabe spielte, hervorgehoben und untermauert.

Signatur: nicht separat, ist aber im Ausdruck „Petrus Parens meas“ im Text der Inschrift enthalten: Filippo, der Sohn Braccis, der auch Kupferstiche fertigte, war der Zeichner und Stecher

Inschrift: „Em.mo ac Rev.mo Principi Camillo S.R.E. Presb. Card. Paolutio. Monumentum hoc in Templo S. Andreae ad Montem Pincium tuo jussu E.P. propinquo, et Colloge tuo Clarissimo positum, a quocumque perfectum fuisset, in tuo apparere debebat nomine. Quanto nunc magis, quod et Petrus Parens meas illud e marmore exsculpserit, et ego in ere (experiendi solum gratia) illius formam iinciderim. Cum enim tam multa tua sint in utrumque nostrum promerita, nefas omnino esset observantiam erga te, nostram non hoc saltem testificationis genere declarare. Hanc ut ratam habeas, Princeps Em.e, petimus, atq; ut etiam inposternum nos tibi in perpetuum obstrictos, ac deditos tuearis.“

Lit.: CARLONI 2003, S. 201-204.

Abb.: CARLONI 2003, Abb. 7.

KAT. NR. 38

DECKENSTUCKATUREN IM PALAZZO BORGHESE

Ausstattung

Stuck, weiß und vergoldet

1746/47 und 1754-57

Ort: Decke, Stanza delle Quattro Parti del Mondo, Palazzo Borghese

Auftraggeber: Fam. Borghese Aldobrandini; Marcantonio IV Borghese (1730-1800), Principe von Sulmona und Rossano (?)

Beteiligte Künstler neben Bracci: Ludovico Stern als Maler

Beschreibung: Die Rahmung des Deckenspiegels ist von Blumengirlanden mit Jakobsmuschelschmuck geprägt. An den vier Seiten des polygonalen Bildfeldes sind Masken mit drei weiblichen und einem männlichen Kopf als Blickanzugspunkte angebracht. Dargestellt sind, in Parallelisierung zu den an den Wänden angebrachten Fresken mit Ludovico Sterns dasselbe Thema verbildlichenden Putti, die vier Jahreszeiten. In den Haaren tragen sie als Attribute die Feldfrüchte bzw. floralen Kennzeichen der jeweiligen Saison: Ähren, Weintrauben, Blumen und Schilf. Die Ecken der Decke sind am reichsten mit Stuck ausgeschmückt. Bracci hatte hier für je einen Viertelkreis mit Hilfe eines plastischen Rahmens abgetrennt, dessen obere Mitte von einer nach unten geöffneten Jakobsmuschel und einer ebenso muschelförmigen Ornamentierung gebildet wird. In der Eckenspitze platzierte Bracci Trophäenstillleben mit Schildern, Helmen, Waffen und Fahnen. Sie sind Symbole weltlicher Macht und verweisen in diesem Kontext auf die konkrete fürstliche Macht der Familien Borghese und Aldobrandini. Flankiert werden diese von je zwei Blumen und Girlanden tragenden Stuckputti im Hochrelief. Die Farbgebung von Braccis Stuckdekorationen entspricht der typischen Kombination aus weiß belassenem, poliertem Stuck und Vergoldungen, die meist die ornamental schmückenden Elemente betreffen.

Erhaltungszustand: Keine größeren Fehlstellen oder größeren Risse; teilweise Abblätterungen der Vergoldung.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: keine gesicherten Zeichnungen von Bracci; eine möglicherweise in die Planungsphase für diesen Auftrag fallende Zeichnung zweier Putti mit Girlande (Kat. Nr. 38.I)

Lit.: FUMAGALLI 1994, S. 68, 75, 121-131; KIEVEN/PINTO 2001, S. 219; MARIGNOLI 2012, S. 88/89.

Abb.: MARIGNOLI 2012, Abb. Fig. 97.

KAT NR. 38.1

PUTTI MIT GIRLANDE

Zeichnung; ev. Skizze in Vorbereitung auf die Borghese-Stuckaturen

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.83

Beschreibung: Zwei Putti fliegen bäuchlings in einem nicht definierten Raum und halten eine Blattgirlande. Dieses Motiv ist in genau dieser Form innerhalb der im Palazzo Borghese ausgeführten Stuckaturen nicht zu finden. Sicher ist jedoch die ausgesprochen dekorative, wenig funktionale Auffassung der beiden Putti, die keine separate Arbeit vorbereiten. Die Zeichnung

kann ebenso gut in einen anderen, ebenfalls dekorativen Rahmen gehören, der uns noch garnicht bekannt ist.

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 126, S. 219/220.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 247.

KAT. NR. 39

TEMPELGANG MARIAE

Relief, Kapellenausstattung

Marmor, weiß; Rahmen aus Giallo Antico

1747/48

Ort: erstes Relief an der linken Wand, über der Nische mit der Hl. Maria Magdalena von Gianlorenzo Bernini, Cappella della Madonna del Voto bzw. Cappella Chigi, Dom, Siena

Auftraggeber: Fürst Agostino Chigi della Rovere (1710-1769)

Beteiligte Künstler neben Bracci: im Rahmen des Reliefzyklus: Filippo della Valle, Giovanni Battista Maini und Carlo Marchionni

Geschichte/Beschreibung: Um das Jahr 1747/48 erteilte Fürst Agostino Chigi della Rovere vier römischen Bildhauern den Auftrag, je eine Szene aus dem Marienleben für einen vierteiligen Reliefzyklus in der Cappella della Madonna del Voto anzufertigen. Ausgeführt wurden sie schließlich im Jahr 1748 und konnten bei der von der Accademia dell'Arcadia veranstalteten Ausstellung am 19.03.1748 im Pantheon gezeigt werden (Diario ordinario di Chracas, 23.03.1748, Nr. 4785), bevor sie nach Siena geschickt wurden. Eine solche Ausstellung diente der Bekanntmachung der für Destinationen außerhalb Roms gefertigten Arbeiten auch in der Hauptstadt selbst und der Rühmung der Künstler und der Auftraggeber gleichermaßen. Der Zyklus besteht aus der Geburt Mariens von Carlo Marchionni, dem Tempelgang Mariens von Pietro Bracci, der Heimsuchung von Filippo della Valle und dem Marien Tod von Giovanni Battista Maini.

Dargestellt ist der Tempelgang Mariens, eine beliebte Stelle aus der Legenda Aurea. Maria, als junges Mädchen dargestellt, kniet auf der zweiten Stufe von vier, die symbolisch für die eigentlich 15 Stufen des Tempels stehen, einen Kniefall vor dem rechts von ihr stehenden Hohepriester. Hinter ihm stehen zwei Männer mit Fackel und Buch und in der Ecke rechts oben ein Mann mit Weihrauchfass vor dem auch in der Legenda Aurea genannten Brandopferaltars, aus dem ein Widderkopf hervorlugt. Am rechten Bildrand unten kniet ein fast vollplastisch ausgearbeiteter Knabe mit Fackel, der außerdem die Funktion übernimmt, die Narrationskette zu beenden und das Bildfeld abzuschließen. Am linken Bildrand steht Joachim hinter der auf die Knie gesunkenen Anna. Sie sind beide nach rechts gewendet und führen in die Szene ein. Über ihnen sind im Hintergrund zwei weitere Figuren dargestellt, wovon die Frau eine Säule umarmt. Bracci verwendete für die Darstellung des Hohepriesters denselben Typus, den er schon bei seinem ersten Relief für den Concorso Clementino 1725 konzipiert hatte und der vermutlich auf die Ausbildung bei Camillo Rusconi zurückgeht (Kat. Nr. 1). Die Körper sind klar und plastisch ausformuliert und die Bildszene auf Untersicht ausgelegt.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen oder größeren Risse. Leichte Beeinträchtigung der Politur durch feine Kratzer.

Signatur: Majuskeln, mit Seriven, eingestemmt, Schrift mit Farbe abgehoben auf weiß, am Rand rechts unten: "PETRVS BRACCI ROMANVS F."

Eintrag im Diario: Nr. 24, 1748; GRADARA 1920, S. 104.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: "Per il giorno di S. Giuseppe vengono esposti sotto il portico del Pantheon bassorilievo che saranno inviati a Siena per la Cappella Chigi nel Duomo: Nascita della Vergine di Carlo Marchionni, Presentazione al Tempio di Pietro Bracci; Visitazione di S. Elisabetta di Filippo della Valle e Transito della Vergine di G[iovanni] B[attista] Maini."
23.03.1748, Nr. 4785.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Tonmodell (Kat. Nr. 39.I)

Lit.: ANGELINI 2009; CACIORGNA 2013, S. 122; DOMARUS 1915, S. 34; GRADARA 1920, S. 56-59, 104; PECCI 2000, S. 156; SCHLEGEL 1988, S. 26/27, Kat. Nr. 7, S. 30-33.

Abb.: 56; zudem: ANGELINI 2009, Abb. 3; DOMARUS 1915, Taf. Ia; GRADARA 1920, Taf. XVII; SCHLEGEL 1988, Abb. II, 41b, 42.

KAT. NR. 39.1

TEMPELGANG MARIENS

Relief, Präsentationsmodell

Terrakotta, helles Beige, ehemals vergoldet

1747/48

Ort: Skulpturensammlung, Bode-Museum, Berlin, Inv. Nr. 20/79

Beteiligte Künstler neben Bracci: im Rahmen der Modelle für den Reliefzyklus: Filippo della Valle, Giovanni Battista Maini und Tommaso Righi

Geschichte/Beschreibung: Die Reliefs wurden nach der Präsentation und beurteilung vom Auftraggeber einbehalten und im Rahmen seiner Sammlung präsentiert. Die Terrakottareliefs waren vergoldet und in der Camera dei Disegni im römischen Palazzo Chigi an der Piazza Colonna ausgestellt, von wo aus sie zuerst in die Kapelle desselben Hauses und dann in den Familienpalast in Ariccia gebracht wurden, bis sie dann im 1979 aus dem Londoner Kunsthandel nach Berlin verkauft wurden (SCHLEGEL 1988, S. 30/31).

Das Terrakottamodell unterscheidet sich nicht wesentlich von der ausgeführten Marmorversion. Geringe Unterschiede in der Modulation der Gesichter und der Körper lässt sich auf die verschiedenen Materialeigenschaften zurückführen. Die einzigen motivischen Unterschiede sind der erst im Marmorrelief hinzugefügte Strahlenkranz als Heiligenschein Mariens und ein Frauenkopf, der im Bozzetto noch im linken Hintergrund rechts der Säule zu sehen ist. Letzterer war wohl aus größerer Entfernung zu schlecht zu sehen und wurde zur Klärung der Komposition weggelassen. Es ist ein großes Glück, dass alle vier Terrakottamodelle noch erhalten und heute wie damals im selben Rahmen präsentiert und öffentlich besichtigt werden können.

Erhaltungszustand: Joachims linker Daumen und der linke Daumen des Hohepriesters und die Zehenspitzen Annas sind abgebrochen, die gefalteten Hände der Mutter Mariens wurden mehrfach ausgebessert. Ehemalige Vergoldung ist nicht mehr erhalten.

Signatur: rechts unten, auf Stufe, eingeritzt: „P. BRACCI F.“

Lit.: ANGELINI 2009, S. 78; FRASCHETTI 1900, S. 285, FN I; SCHLEGEL 1988, Kat. Nr. 7, S. 30-33, Abb. II, 41b.

Abb.: SCHLEGEL 1988, Abb. II, 41b.

KAT. NR. 40/41

BALDACHINBEKRÖNUNG

Engel: Marmor, weiß und getriebene Kupferplatten, vergoldet; Putti und Krone: Holz, vergoldet; Putti als Altarstützen: Bronze, vergoldet

1748-50; 15.04.1748 erste Kostenaufstellung Braccis über das Material; 1749 nennt Bracci im Diario, weitere Kostenaufzählungen und Guss der Metallkleider; Jnuar 1750 öffentliche Präsentation

Ort: ehemals Hauptbaldachin, S. Maria Maggiore, Rom; ab 1931 demontiert

Beteiligte Künstler neben Bracci: Ferdinando Fuga als Architekt des Baldachins, Francesco Giardini als Bronzegießer und Metallbearbeiter; Paolo Cappelletti als Maurermeister und Nicola Vanetti für die Transporte

Auftraggeber: Papst Benedikt XIV. Lambertini (1675-1758, Pontifikat ab 1740) und die geistlichen Vertreter der Kirche S. Maria Maggiore, in Vertretung von Kardinal Girolamo Colonna di Sciarra (1708-1763)

Geschichte/Beschreibung der Originalsituation: Nachdem schon die Fassade und der Portico von S. Maria Maggiore in den Jahren ab 1741 restauriert bzw. neu errichtet wurden, folgte in den Jahren darauf eine Erneuerung einiger Teile des Innenraums der Basilika. Ein Teil davon war die Neukonstruktion des Hauptaltars und eines diesen überspannenden Baldachins nach dem Vorbild Berninis im Petersdom. In einer Vereinbarung vom 15.04.1748 verpflichtet sich Bracci bis August 1748 das vollständige Modell im Maßstab 1:1 auf dem Baldachin installiert zu haben und die Marmorarbeiten inklusive der Bekrönung aus Holz bis Juli 1749 fertigzustellen (ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 995, Nr. 420). Die Arbeiten an den Marmorskulpturen waren im Jahr 1749 auch tatsächlich abgeschlossen, so dass der Guss der Metallgewänder der Engel durch Francesco Giardini erfolgen konnte (PASTINA 1987, S. 76). Der Beginn der Planungsphase war schon vor 1748 (ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 995, Nr. 420). Im Januar 1750 konnte das monumentale Ensemble bereits der Öffentlichkeit präsentiert werden.

Ursprünglich befanden sich die vier großen Engel aus Marmor je an einer Ecke der Baldachinüberdachung. Sie nahmen eine Art Kniefallhaltung ein, wobei die nach vorne gesetzten Beine je in Richtung des Chores bzw. des Hauptschiffs und nicht auf die Ecken selbst gerichtet waren und je ein Flügel radial auf die Mitte der Bekrönung zulief, während der andere parallel zur Baldachinkante geführt war, um so das tragende Holzgerüst in der Mitte zu verdecken. Mit diesem Kunstgriff schien es, als würde die von zwei Holzputti getragene, monumentale Holzkrone mit Kreuz und Palmzweigen über dem Baldachin schweben. Dieses Ensemble nahm von den Füßen der Engel bis zur obersten Kreuzspitze ein Drittel der Gesamthöhe ein, dominierte damit den Eindruck des Hauptschiffes der Basilika – und es verhinderte den uneingeschränkten Blick auf die Mosaik der Apsis und des Triumphbogens, weshalb die Figuren 1931 abgebaut und an verschiedene Orte gebracht wurden.

Eintrag im Diario: Nr. 27, 1749; GRADARA 1920, S. 105/106.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: „Essendosi già veduta del tutto terminata ed aperta alla pubblica divozione, mercoledì la Basilica di S. Maria Maggiore (...) il nuovo Altare Papale ornato con quattro colonne di porfido e maestoso baldacchino tutto messo a oro, come anche la nobilissima volta tutta eccellentemente lavorata, e dorata, ed altresì tutte le nuove dorature, pitture, statue, stucchi messi a oro, oltre il bellissimo pavimento, & altri magnifici rinnovamenti, & ornati la rendevano insieme di una divota ammirazione e maestosissima comparsa (...) quel sacro tempio quasi tutto rinovato e così nobilmente abbellito.“ 3.01.1750, Nr. 50/64, S. 8-10.

Kosten/Preise: Bracci hält in seinem Diario folgende Kosten fest: 420 Scudi für Löhne über 53,6 Arbeitstage, 10 Scudi für das Zuschneiden der Flügel und 20 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge, dazu 250 Scudi für den Marmor, der aber offensichtlich

für ihn übernommen wurde, insgesamt ein für Bracci anfallender Kostenpunkt für die Marmorverarbeitung von 450 Scudi. Dazu kommen die Kosten für die Arbeiten in Holz von insgesamt 145 Scudi und 45 Baiocchi und die Kosten für die Modelle: 25 Scudi und 50 Baiocchi für das innere Holzgerüst, 37 Scudi und 40 Baiocchi für die zur Stuckherstellung und –verarbeitung notwendigen Materialien, 22 Scudi und 20 Baiocchi für die Hilfe eines Stuckateurs und 15 Scudi und 19 Baiocchi für einen jungen Helfer, was für die Arbeiten an den Modellen insgesamt 100 Scudi und 29 Baiocchi ergibt. Alles zusammengenommen betragen die Kosten für 695 Scudi und 74 Baiocchi. Diese Summe ist exklusive der Marmorkosten von 250 Scudi, womit wohl 250 Scudi pro Engel ohne Flügel gemeint waren, die die Auftraggeber übernahmen. In einem Dokument im Vatikanischen Archiv ist eine genauere Kostendarstellung erhalten, die für den Marmor insgesamt 1.273 Scudi anberaumt. Zudem wird ein Gesamtkostenpunkt für das Material, den Transport und die Verarbeitung von insgesamt 5.600 Scudi angegeben. Das meiste davon übernahm die Camera Apostolica und gewährte Bracci eine Zahlung von 3.000 Scudi, von der vermutlich nur die im Diario vermerkte Ausgabensumme von 695 Scudi abgingen, was einen Gewinn von 2.305 Scudi bedeuten würde.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Entwurfszeichnungen Ferdinando Fugas; von Braccis Hand existiert eine motivisch passende Zeichnung mit einem Putto, der eine Krone über seinen Kopf hält (Kat. Nr. 41.1) und eine Zeichnung mit Putto in ähnlicher Haltung (Kat. Nr. 41.2)

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 9; DOMARUS 1915, S. 36; GRADARA 1920, S. 62-64; GALLETTI 2010, S. 52/53; KIEVEN/PINTO 2001, S. 20, FN 72/73, S. 285; SANTA MARIA MAGGIORE 2010; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 139, Bd. 2, S. 265.

Archivquellen/Rara: ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 995, Nr. 420, 15.04.1748; ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 997, Nr. 319, 24.02.1749 und Nr. 392, 9.09.1749, Kostenauflistung und Zahlungsanweisung an dem Maurermeister Paolo Cappelletti und an Nicola Vanetti für den Transport; transkribiert von Anne-Lise Desmas: DESMAS 2012, App. 4.4, S. 374; ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 998, Nr. 467, 16.01.1750; ASV, SS, Iura diversa, Nr. 5-12, 25.11.1756.

Appendices: 22-24

Abb.: 57, 58-58b; zudem: GRADARA 1920, Taf. XIX, XX; GALLETTI 2010, Abb. S. 53; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 943.

KAT. NR. 40

ENGEL MIT LILIEN UND PALMZWEIGEN

Skulpturen, überlebensgroß

Marmor, weiß, mit Bronzegewändern, vergoldet und Metallattributen, vergoldet

Ort: heute, seit 1932, in den vier Ecken der Benediktionsloggia, S. Maria Maggiore, Rom; ursprünglich (bis 1931): an den vier Ecken auf dem Hauptbaldachin, S. Maria Maggiore

Beteiligte Künstler neben Bracci: Ferdinando Fuga als Architekt des Baldachins, Francesco Giardini als Bronzegießer und Metallbearbeiter

Beschreibung: Dargestellt sind vier Marmorengel, von welchen zwei als Attribut einen Lilienspross und die zwei anderen einen Palmzweig in der Hand halten. Die Engelsfiguren wurden aus je vier Marmorblöcken zusammengesetzt: der vordere Engel mit Lilie aus Blöcken von 6 ½, 6, 4 und 1 Carrettate für 328 Scudi, der vordere Engel mit Palmzweig aus Blöcken von 5 ¾, 6, 4 und 1 Carrettate für 312 Scudi, der hintere, zum Chor gewendete Engel mit der Lilie aus Blöcken von 5 ¾, 6, 4 und 1 Carrettate für 312 Scudi und der letzte, hintere Engel mit Palmzweig aus Blöcken von zweimal 6, einmal 4 und 1 Carrettate für 321 Scudi. Die einzelnen Blöcke wurden

für die Beine, den Oberkörper mit Kopf und je einer pro Flügel verwendet. Ihre Hüfte und die Oberschenkel werden von einem vergoldeten Tuch aus Metall, gegossen von Francesco Giardini, der ebenfalls für die Herstellung der Metallattribute verantwortlich war, verhüllt. Der Körper, das heißt vor allem die Muskeln am Oberkörper und an den Oberarmen, das Gesicht und die Haare sind eher einfach gestaltet, ohne große Differenzierung in der Ausarbeitung. Im Gegensatz dazu sind gerade die Flügel mit den einzeln wiedergegebenen Federn fein wiedergegeben – möglicherweise, um den Blick so von dem hin und wieder hervorblitzenden Holzgerüst der Originalaufstellung abzulenken. Dies gilt nur für die Vorderseite, während die Rückseite der Schwingen zwar gestaltet, aber eher einfach gehalten ist. Auch die Fußsohlen, die ursprünglich nicht zu sehen waren, sind regelrechtes Bossenwerk geblieben. Die Gesichter sind für Braccis Verhältnisse relativ langgestreckt, mit langen geraden und scharf geschnittenen Nasen. Dies kann durch die Vorbereitung auf die perspektivische Verkürzung durch die Aufstellung in großer Höhe bedingt sein. Heute sind die beiden Engel, die in Richtung des Langhauses blickten, rechts und links der nordöstlichen Schmalseite der Loggia aufgestellt, das heißt am Durchgang zum rechten Seitentrakt, die ehemals hinten positionierten entsprechend gegenübergestellt. Der Besucher, der heute eine Führung zu den Mosaiken der Loggia macht, sieht zuerst die beiden vorderen Engel in beinahe derselben Ausrichtung wie früher auf dem Baldachin, um dann, wenn er in der Loggia steht und sich umwendet, die einst hinteren Engel zu bemerken. Trotz der durch die Versetzung bedingten Entkontextualisierung ist dies immerhin eine gelungene Neuaufstellung.

Erhaltungszustand: Trotz der langen, schmalen und damit fragilen Finger und dem Transport vom Inneren der Kirche auf die Benediktionsloggia sind keine Fehlstellen oder Brüche erkennbar. An einigen Stellen der Oberfläche sind Kratzer und Bestoßungen festzustellen und die Vergoldung der Metallgewänder ist mittlerweile durchscheinend. Die Metallattribute sind teilweise sehr verbogen und daher außer Form gebracht.

Kosten/Preise: Ca. 900 Scudi pro Engel für alle anfallenden Kosten zur Steinbearbeitung und für die Modelle und zusätzlich etwa 312-328 Scudi für den Marmor eines Engels. Insgesamt 3.600 Scudi für die Herstellung der vier Engel und 1.273 Scudi für den Marmor. Mehr siehe Gesamtkosten.

Lit.: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 139, Bd. 2, S. 265.

Archivquellen/Rara: ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 995, Nr. 420, 15.04.1748.

Abb.: 59-59c; zudem: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 943.

KAT. NR. 41

PUTTI, EHEMALS MIT KRONE

Skulpturen, Baldachinbekrönung, überlebensgroß

Holz, dünne Stuckschicht, weiße Fassung über grün-grauer Grundierung

Ort: ursprünglich zwischen den großen Engeln und Krone, S. Maria Maggiore, Rom; heute, seit 1931: Magazzino ex Cornici, Vatikanische Museen, Vatikan, Inv. Nr. MV 42353 und Inv. Nr. MV 42354

Beteiligte Künstler neben Bracci: Ferdinando Fuga als Architekt des Baldachins

Beschreibung: Die Putti, die ehemals die Krone trugen, werden heute im Depot der Vatikanischen Museen aufbewahrt. Um einen massiven Holzkern wurde eine dünne Stuckschicht gelegt, welche die feinere Modulation festlegt. Die Holzschnitzerei gibt folglich die Hauptlinien vor, während die Modellierung der Stuckschicht die eigentliche Oberfläche und so die finale Qualität festlegt. Die Flügel der Putti sind weitgehend stilisiert, die Beine sind am Fußgelenk

mit dem typischen Fettpolster belegt. Der Putto mit der Inventarnummer MV 42354 ist etwas weicher gestaltet, hat kurze, wellige Haare und das Tuch ist vom Schritt in einem Rechtsbogen geführt und verläuft dann waagrecht über den Bauch. Sein rechter Arm ist nach oben angewinkelt, um die Krone zu halten. Der andere Arm kreuzt seinen Körper und schließt somit die Komposition. Er war im Originalensemble auf der Vorderseite unter der Krone angebracht. Der Putto mit der Inventarnummer MV 42353 ist etwas grober ausgeführt, mit längeren Haaren und einem stärker gelängten Oberkörper. Er hält seinen linken Arm erhoben, den rechten annähernd waagrecht von sich gestreckt. Das Tuch ist relativ schlicht über sein Becken gelegt, verbirgt mehr, als bei seinem Pendant und ist nach rechts ausgreifend. In den Händen hielten sie ehemals Metall- oder Holzbänder, die zudem das tragende Holzgerüst in der Mitte des Aufbaus verbargen. Er war im Originalensemble an der Rückseite, unter der Krone angebracht.

Erhaltungszustand: Die linken Zehen vom Putto MV 42353 fehlen ganz, ein großer Riss geht über das linke Bein. Sonst keine Fehlstellen oder tieferen Risse. Die weiße Fassung ist nur noch an wenigen Stellen erhalten, die Vergoldung ist an den höchsten Stellen abgerieben oder abgeplatzt. Immer wieder Bestoßungen und Kratzer in der Oberfläche. Die von diesen Putti getragene Krone mit den Palmzweigen und einem mittig angeordneten Kreuz sind heute, vermutlich wegen des geringen Materialwerts und der sperrigen Ausmaße, verloren.

Lit.: CONTARDI/TITI 1987, Bd. I, S. 139.

Archivquellen/Rara: ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 995, Nr. 420, 15.04.1748.

Abb.: siehe Kat. Nr. 40/41.

KAT. NR. 41.1

PUTTO, EINE KRONE HALTEND

Zeichnung

Um 1748 (?)

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.87

Beschreibung: Auf dem Blatt ist ein Putto in Halbfigur zu sehen, der mit seiner linken Hand eine Krone nach oben hält und mit dem anderen Arm einmal quer über den Bauch greift um ein Tuch herbeizuziehen. Im Gegensatz zu Elisabeth Kieven und John Pinto, die in dieser Zeichnung eine Vorstudie bzw. eine Variante des Putto mit Krone am Grabmal für Maria Clementina Sobieska sehen, soll diese Zeichnung hier den Holzputti auf dem Baldachin für S. Maria Maggiore zugeordnet werden. Für den Kontext in S. Maria Maggiore sprechen die Krone, deren angedeuteter Durchmesser keinem kleinen Attribut wie am Sobieska-Monument, sondern einem Monumentalen, von mehreren Händen getragenen Aufsatz entspricht, und das schalförmige Tuch in seiner Hand, das ganz ähnlich auch von den Stoffbekleidungen der Holzputti ausgehen, um das dahinterliegende Holzgerüst zu kaschieren. Auch sein nach unten gerichteter Blick würde der Platzierung auf dem Baldachin entsprechen.

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 115, S. 217.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 233.

KAT. NR. 41.2

PUTTO UND ARMSTUDIEN

Zeichnung

Um 1748 (?)

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.89

Beschreibung: Unsicherer als bei Kat. Nr. 41.I ist die Zuordnung dieser Zeichnung zur Bekrönung des Baldachins in S. Maria Maggiore, denn hier ist der Putto in Halbfigur zwar ebenfalls mit erhobenem Arm und einer Greifbewegung der Hand, bzw. der Hände in den zwei darunter angesetzten Armstudien wiedergegeben, doch der gehaltene Gegenstand ist nicht einmal angedeutet. Die Verbindung eines Putto mit etwas längeren Haaren, dem Greifen und einer Haltung, die ein Fliegen suggeriert, würde gut auf die Situation am Baldachin passen. Zudem fehlen Wolken, was eher gegen eine Zuordnung etwa zur Assunta in Neapel (Kat. Nr. 27) spricht. Dazu kommt auch die Betonung des hinaufgestreckten Armes und der greifenden Hand durch die dreifache Darstellung, wodurch Bracci selbst den Fokus auf dieses Bewegungsmotiv legte.

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 127, S. 220.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 248.

KAT. NR. 42

ABT FRANCESCO MARUCELLI

Porträtbüste

Marmor, weiß, Sockel aus Bardiglio

1749; postum; öffentliche Präsentation bei der Eröffnung der Bibliothek im Jahre 1752

Ort: in halbrunder Nische über der hinteren Tür des großen Lesesaales, Biblioteca Marucelliana, Florenz

Auftraggeber: Alessandro Marucelli (1672-1751), Neffe des Porträtierten

Geschichte/Beschreibung: In seinem Diario listet Bracci unter dem Jahr 1749 eine Büste des Abtes Francesco Marucelli aus Florenz auf, die für die von ihm gegründete Biblioteca Marucelliana in seiner Heimatstadt gedacht war. Auftraggeber war der Neffe und Erbe Francescos, Alessandro Marucelli, der auch die Bauarbeiten an der Bibliothek bis zu seinem Tod im Jahr vor der definitiven Eröffnung fortführte. Aus der Kostenaufstellung im Diario wissen wir, dass diese Büste, wie viele für einen außerrömischen Kontext geschaffene Werke Braccis, in seiner Werkstatt in Rom entstand und dann an seinen Bestimmungsort transportiert wurde.

Das postume Porträt zeigt den Abt frontal, das Gesicht ins Dreiviertelprofil gedreht in seinem Chorgewand mit über seine rechte Schulter gelegtem Mantel. Dieser bildet im unteren Bereich durch seine Drehung zu einem losen Knoten den unteren Abschluss der Büste. Der Büstenausschnitt geht bis unterhalb der Brust und lässt an den Seiten den Ansatz der Oberarme erkennen. Sein Haupt ist unbedeckt und seine Haare sind in Wellen gelegt, die sich nach unten hin in Locken kringeln. Das Gesicht zeigt Falten an den typischen Stellen, wie Stirn, Augen- und Mundpartie, die ihm einen Ausdruck von Reife und Erfahrung, nicht aber von Verfall geben. Er trägt einen feinen Oberlippenbart und eine Fliege, eine Barttracht, die ihn als modisch bewussten Teil der adligen Gesellschaft ausweist. Der durch das Weiß des Marmors vor dem dunkelgrauen Nischenhintergrund mit dem gleichfarbigen Sockel aus Bardiglio hervorgerufene Farbkontrast setzt die Büste wirkungsvoll in Szene.

Erhaltungszustand: Sehr guter Erhaltungszustand, ohne Fehlstellen oder tiefere Risse. Leichte Risse im unteren Teil der Draperie, kleinere Kratzer und Bestoßungen an der Oberfläche.

Signatur: unten an der Büste, eingehauen/-gestemmt, ungeschnitten auf weißem Marmor, hier das erste Mal publiziert: „PETRVS BRACCI F.“

Eintrag im Diario: Nr. 26, 1749; GRADARA 1920, S. 105.

Kosten/Preise: Bracci vermerkt in der Kostenaufstellung in seinem Diario sind: 6 Scudi für den Marmor, 30 Scudi für den Transport (von Rom nach Florenz), 26 Scudi und 80 Baiocchi für Löhne und für die Politur, 1 Scudo und 50 Baiocchi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge und weitere 1 Scudo und 50 Baiocchi für den kleinen Büstensockel aus dunkelgrauem Bardiglio. Insgesamt macht das einen Kostenpunkt von 65 Scudi und 80 Baiocchi. Da Bracci für seine Ausgaben unterm Strich nur 36 Scudi und 10 Baiocchi angibt, kann man davon ausgehen, dass der Transport von Rom nach Florenz von aufgerundet 30 Scudi (29 Scudi und 70 Baiocchi) vom Auftraggeber übernommen wurde.

Lit.: ALBANESE 2008; CISCATO 1999, S. 21-23, 29, FN 8; DOMARUS 1915, S. 35; FRANCONI 1999, S. 63-67; GRADARA 1920, S. 61/62; PRUNDI FALCIANI 1999, S. 11-20; KIEVEN/PINTO 2001, S. 20.

Abb.: 60; zudem: FRANCONI 1999, Abb. S. 62, 71; GRADARA 1920, Taf. X; PRUNDI FALCIANI 1999, Abb. S. 13.

KAT. NR. 43-47

SKULPTUREN AM VERKÜNDIGUNGSALTAR UND AUF DEM GIEBEL

Marmor, weiß und Stuck, weiß

1749/50

Ort: Verkündigungsalter, linkes Querschiff, S. Ignazio da Loyola, Rom

Beteiligte Künstler neben Bracci: im Bereich der Skulpturenausstattung des Altars: Altarrelief mit der Verkündigungsszene von Filippo della Valle; gegebene Grundarchitektur von Andrea Pozzo

Auftraggeber: Ordensgemeinschaft der Jesuiten und die assoziierten Geistlichen der Kirche S. Ignazio da Loyola

Geschichte: Um das Jahr 1748/49 herum entschieden sich die jesuitischen Kanoniker der Kirche S. Ignazio da Loyola den Verkündigungsalter gegenüber des Altars des Hl. Luigi Aloysio Gonzaga, der in der Grundarchitektur von Andrea Pozzo (1642-1709) schon im 17. Jahrhundert angelegt worden war, durch eine standesgemäße Skulpturenausstattung zu vervollständigen. Das monumentale Altarrelief wurde Filippo della Valle, die Ausführung der übrigen Skulpturen dagegen Pietro Bracci anvertraut. In der Gegenüberstellung zum Relief mit der Apotheose des Hl. Aloisius von Pierre Le Gros und den Balustradenengeln Bernardino Ludovisis keine leichte Aufgabe. Diese konkrete Konkurrenzsituation galt es zu meistern, nicht nur in dem Sinne, künstlerisch mitzuhalten, sondern auch stilistisch nicht so weit herauszufallen, um das Gesamtbild nicht zu stören. Bracci berichtet in seinem Diario von Modellen im Originalmaßstab, die vorher zur Prüfung der Wirkung angebracht und von den Jesuiten absegnet wurden. Die Skulpturen wurden im Jahr 1749 angefertigt (GRADARA 1920, S. 104/105) und waren im November 1750 vollendet und bereits installiert.

Eintrag im Diario: Nr. 25, 1749; GRADARA 1920, S. 104/105.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: “Per dar compimento alla magnificenza della nuova cappella della S[antissi]ma Annunziata fatta così nobilmente costruire poco tempo fa da patri della Compagnia nella chiesa di S. Ignazio vi sono stati collocati ultimamente sopra la balastra di

fino marmo due angeli simili di grandezza al naturale posati sopra i loro piedistalli di verde antico, scolpiti dal celebre Sig[nore] Pietro Bracci." I4.II.1750, Nr. 5199, S. 4.

Kosten/Preise: In der Kostenaufzählung in seinem Diario gibt Bracci folgende Ausgaben an: 120 Scudi für die beiden Marmorblöcke (eigentlich 117 Scudi, da $4 \frac{1}{2}$ Carretate à 13 Scudi pro Carretata 58,5 Scudi ergeben, und das mal zwei genommen 117, Bracci rundet also auf), 12 Scudi für den Transport mit dem Wagen, 243 Scudi für Löhne, 19 Scudi und 25 Baiocchi für die Politur, 8 Scudi für die Instandhaltungskosten der Werkzeuge, 37 Scudi und 50 Baiocchi für einen jungen Helfer für die Stuckarbeiten und 6 Scudi und 50 Baiocchi für das Material für die Stuckfiguren. Insgesamt ergibt das einen Kostenpunkt von 446 Scudi und 25 Baiocchi.

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 9; DOMARUS 1915, S. 34/35; GRADARA 1920, S. 59-61, 104/105; KIEVEN/PINTO 2001, S. 20; MELCHIORRI 1840, S. 374; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 97, Bd. 2, S. 192/193.

Abb.: GRADARA 1920, Taf. XVII, XVIII; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 697/698.

KAT. NR. 43

ENGEL MIT SCHLANGE

Skulptur, überlebensgroß

Marmor, weiß, mit dukler Äderung

Ort: Balustrade links, Verkündigungsaltar, linkes Querschiff, S. Ignazio da Loyola, Rom

Beschreibung: Der Engel mit der Schlange ist auf einem runden, säulenstumpfähnlichen Sockel auf der linken Balustradenseite am Verkündigungsaltar in der Kirche S. Ignazio da Loyola angebracht. Seine Standfläche wird aus bewegten Wolken gebildet, die auch sein Spielbein auffangen, ihm Halt geben, und der Skulptur doch eine gewisse Leichtigkeit verleihen. Er steht auf seinem linken Bein, das rechte ist locker zur Seite gedreht. Über bzw. hinter seinem rechten Fuß zeigt sich der Kopf einer Schlange, die mit ihren spitzen Zähnen in einen Apfel beißt und ihn in Richtung des Engels hält. Dieser wehrt die Versuchung mit seiner rechten Hand ab, während der linke Zeigefinger wie zur Mahnung in den Himmel zeigt. Der relativ schlanke Körper wird von einem stoff- und faltenreichen Tuch im Bereich der unteren Brustpartie bis zu den Oberschenkeln verhüllt. Zwei weitere Stoffstreifen sind über die Oberarme gelegt. Seine Rückseite ist ausgearbeitet, jedoch deutlich weniger sorgfältig als die Vorderseite, zudem weniger poliert. Im Vergleich zu seinem gegenüber aufgestellten Pendant am Altar des Hl. Luigi Aloysio Gonzaga von Bernardino Ludovisi, wirkt Braccis Figur ruhiger, klassisch schöner und in sich gekehrter, trotzdem mit einer starken Dynamik und Kraft versehen.

Erhaltungszustand: Bruchstelle an seinem rechten Daumen, direkt an der Fingerwurzel, sonst keine tieferen Risse. Keine Fehlstellen. Besonders hinten Verfärbungen des Marmors, Bestoßungen und Kratzer an der Oberfläche.

Kosten/Preise: In der Kostenaufzählung in seinem Diario gibt Bracci folgende Ausgaben an, die auf eine der beiden Marmorengel bezogen werden können: zwischen 58,50 Scudi und 60 Scudi für den beiden Marmorblock ($4 \frac{1}{2}$ Carretate à 13 Scudi pro Carretata 58,5 Scudi, bzw. die von Bracci auch angegebenen 120 Scudi geteilt durch zwei), 6 Scudi für den Transport mit dem Wagen, 9 Scudi und 75 Baiocchi für die Politur. Alle anderen Angaben siehe Gesamtkosten.

Bib.: BRINCKMANN 1919, Bd. 2, S. 378; GRADARA 1920, S. 59-61, 104/105; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 97, Bd. 2, S. 192.

Abb.: 61; zudem: GRADARA 1920, Taf. XVIII; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 697.

KAT. NR. 44

ENGEL MIT STERNENKRANZ

Skulptur, überlebensgroß

Marmor, weiß, mit dukler Äderung, Metallattribut, ehemals vergoldet

Ort: Balustrade rechts, Verkündigungsalter, linkes Querschiff, S. Ignazio da Loyola, Rom

Beschreibung: Der Engel mit dem Sternenkranz ist auf einem runden, säulenstumpfähnlichen Sockel auf der rechten Balustradenseite am Verkündigungsalter in der Kirche S. Ignazio da Loyola angebracht. Seine Standfläche wird aus bewegten Wolken gebildet, die auch sein Spielbein auffangen, ihm Halt geben und der Skulptur doch eine gewisse Leichtigkeit verleihen. Der Engel schaut nach links oben und hält einen Sternenkranz aus Metall in beiden Händen. Ob es sich dabei um das originale Attribut handelt oder ob eigentlich eine Dornenkrone an dieser Stelle gedacht war, ist heute schlecht zu entscheiden, denn von Bracci selbst gibt es weder Zeichnungen noch Modelle und die gezeichnete Kopie Fantonis lässt genau an dieser Stelle eine Leerstelle, woneben er einen kreisrunden Gegenstand skizziert, der auf beides hindeuten könnte. Der relativ schlanke Körper wird von einem stoff- und faltenreichen Tuch im Bereich der unteren Brustpartie bis zu den Oberschenkeln verhüllt. Ein weiterer Stoffstreifen ist über seinen linken Oberarm gelegt. Seine Rückseite ist ausgearbeitet, jedoch deutlich weniger sorgfältig als die Vorderseite, zudem weniger poliert. Im Vergleich zu seinem gegenüber aufgestellten Pendant am Altar des Hl. Luigi Aloysio Gonzaga von Bernardino Ludovisi, wirkt Braccis Figur ruhiger, klassisch schöner und in sich gekehrter, jedoch trotzdem mit einer starken Dynamik und Kraft versehen.

Erhaltungszustand: Tiefer Riss unten an den Wolken, waagrecht geführt bis zum linken Fuß des Engels. Ein Teil seines linken Flügels wurde auf der Rückseite ungeschickt mit Harz wieder angeklebt. Bruch am vordersten Glied seines linken Zeigefingers. Metallattribut eventuell ersetzt. Keine Fehlstellen. Besonders hinten Verfärbungen des Marmors, Bestoßungen und Kratzer an der Oberfläche.

Kosten/Preise: In der Kostenaufzählung in seinem Diario gibt Bracci folgende Ausgaben an, die auf eine der beiden Marmorengel bezogen werden können: zwischen 58,50 Scudi und 60 Scudi für den beiden Marmorblock (4 ½ Carretate à 13 Scudi pro Carretata 58,5 Scudi, bzw. die von Bracci auch angegebenen 120 Scudi geteilt durch zwei), 6 Scudi für den Transport mit dem Wagen, 9 Scudi und 75 Baiocchi für die Politur. Alle anderen Angaben siehe Gesamtkosten.

Bib.: GRADARA 1920, S. 59-61, 104/105; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 97, Bd. 2, S. 192.

Abb.: 62; zudem: GRADARA 1920, Taf. XVIII; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 697.

KAT. NR. 45

CASTITAS

Skulptur, Altarausstattung

Stuck, weiß, mit Metallattribut, ehemals vergoldet

Ort: Giebel links, Verkündigungsalter, linkes Querschiff, S. Ignazio da Loyola, Rom

Beschreibung: Die Personifikation der Keuschheit, mit dem Gürtel als Attribut und Mariensymbol, sitzt auf dem linken Bogensegment des gesprengten Rundgiebels im oberen Teil der Altararchitektur. Die Castitas sitzt nach links gewendet auf dem Bogen, dessen Verlauf ihre Beine weitgehend mitvollziehen, während ihr Oberkörper aufgerichtet ist und damit die vertikalen Architekturelemente im Hintergrund aufnimmt. Sie hält beide Hände etwa in Brusthöhe

schulterbreit auseinander und präsentiert den dazwischen bogenförmig eingehängten, vergoldeten Metallgürtel. Ihren Kopf mit caput velatum hebt sie nach links oben, die Augen sind zum Himmel gerichtet und ihre Lippen leicht vor Verzückung geöffnet. Sie ist eine der wenigen vollplastischen Stuckskulpturen, die Bracci sicher zugeordnet werden können und ist deshalb wichtig für den Umgang des Meisters mit diesem Material.

Erhaltungszustand: Großflächige Abplatzung an ihrem rechten Ellenbogen und an ihrem linken Unterarm, einige Finger abgebrochen, andere mit Rissen. Das Attribut aus Metall hat sich aus seinen Verankerungen, besonders auf der linken Seite gelöst und hängt nun lose herunter, die Vergoldung ist größtenteils abgeplatzt.

Bib.: GRADARA 1920, S. 59-61, 104/105; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 97, Bd. 2, S. 193.

Abb.: 63; zudem: GRADARA 1920, Taf. XVII; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 698.

KAT. NR. 46

HUMILITAS

Skulptur, Altarausstattung

Stuck, weiß

Ort: Giebel rechts, Verkündigungsalter, linkes Querschiff, S. Ignazio da Loyola, Rom

Beschreibung: Die Personifikation der Demut sitzt auf dem rechten Bogensegment des gesprengten Rundgiebels im oberen Teil der Altararchitektur. Die Humilitas sitzt nach rechts gewendet auf dem Bogen, dessen Verlauf ihre Beine weitgehend mitvollziehen, während ihr Oberkörper aufgerichtet ist und damit die vertikalen Architekturelemente im Hintergrund aufnimmt. Sie hält beide Hände untereinander vor die Brust. Sie ist vollständig in ein langes, schlichtes Gewand gehüllt, das weder Arme noch Beine freigibt. Ein schärpenartig geschnittenes Tuch ist über ihre rechte Schulter gelegt und ist über ihr rechtes Handgelenk bis zu ihrem Schoß geführt. Ihr Kopf ist nach links unten geneigt, der Blick ist demütig gesenkt, wie es ihr ikonografisch entspricht. Sie ist eine der wenigen vollplastischen Stuckskulpturen, die Bracci sicher zugeordnet werden können und ist deshalb wichtig für den Umgang des Meisters mit diesem Material.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen oder tieferen Risse. Leichte Abplatzungen, Kratzer und Bestoßungen an der Oberfläche.

Bib.: GRADARA 1920, S. 59-61, 104/105; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 97, Bd. 2, S. 193.

Abb.: 64; zudem: GRADARA 1920, Taf. XVII; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 698.

KAT. NR. 47

PUTTI

Skulpturen, Altarausstattung

Stuck, weiß

Beschreibung: Die beiden Stuckputti Braccis sind außen neben den Tugenden auf Voluten angeordnet und spielen eine rein dekorative Rolle. Der linke Putto sitzt in einer schrägen, von oben rechts nach unten links geführten Linie auf besagter Volute. Mit seiner linken Hand greift er nach hinten und verbirgt sie hinter dem vergoldeten Palmzweig, seinen rechten Arm hat er bis über seinen Kopf erhoben. Der rechte Putto ist bäuchlings fliegend, in einer die Architektur aufnehmenden Bogenform über der Volute angeordnet. Er greift mit beiden Armen um den

vergoldeten Bündel aus Palmzweigen und Lilien links neben ihm und schaut nach unten zu den Kirchenbesuchern.

Erhaltungszustand: Die Nasenspitze des rechten Putto ist abgebrochen, sonst keine Fehlstellen oder tieferen Risse. Leichte Abplatzungen, Kratzer und Bestoßungen an der Oberfläche.

Lit.: GRADARA 1920, S. 59-61, 104/105.

Abb.: GRADARA 1920, Taf. XVII.

KAT. NR. 48

PUTTI ALS FIGURATIVE STÜTZEN DES ALTARS

Skulpturen, Altarausstattung

Bronze, vergoldet

Um 1750

Ort: Hauptaltar, S. Maria Maggiore, Rom

Beteiligte Künstler neben Bracci: Ferdinando Fuga als Architekt des Baldachins, Filippo Trofani als Gießer

Beschreibung: Vier vergoldete Bronzeputti stützen die Mensa des Hauptaltars von S. Maria Maggiore an den vier Ecken des mittig positionierten Porphyrsarkophags mit vergoldeten Bronzeapplikationen und Löwenpfoten. Wie es für Braccis Puttenproportionierung typisch ist, ist ihr Oberkörper lang, der Bauch rund aber fest und die Beine relativ kurz. Jeder der vier Figuren ist in einem leichten Kontrapost und mit einer der Hände an die Mensa fassend dargestellt. Je ein Tuch ist serpentinenartig um den Körper geschlungen, an einem dünnen Band am Oberkörper befestigt, verdeckt die Scham allerdings nur notdürftig. Der Zweck dieser Draperien sind eher die Belebung der Komposition und die optische Verkürzung der Abstände zueinander. Entsprechend der vier Engel auf dem Baldachin tragen die Putti abwechselnd Palmzweige und Lilien, Symbole für Jesus Christus und Maria Mutter Gottes.

Erhaltungszustand: Teilweise leichte Abplatzungen der Vergoldung, sonst ohne Beschädigungen.

Lit.: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 139, Bd. 2, S. 266.

Archivquellen/Rara: ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 995, Nr. 420, 15.04.1748.

Abb.: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 945.

KAT. NR. 49

PAPST BENEDIKT XIV.

Wandmonument mit Halbfigur, leicht überlebensgroß

Marmor, Figur weiß; Architektur des Denkmals mit Buntmarmor (z.B. Peperino für das Tuch vor dem Unterkörper des Papstes)

1750-53, 1753 aufgestellt; Büste 1798 zerstört; im 19. Jh. durch eine Gipsbüste ersetzt; 1940 Monument ganz zerstört

Ort: ehemals Refektorium des Ospizio dei Pellegrini bei S. Trinità dei Pellegrini, Rom

Beteiligte Künstler neben Bracci: Giovanni Battista Fiori (Architekt der Bruderschaft) als Architekt der Ädikula, nicht namentlich benannter, von Bracci gewählter Steinmetz für das Tuch aus Peperino

Geschichte/Beschreibung: Insgesamt acht Päpste wurden seit dem 16. Jahrhundert von der Parocchia di S. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti in Rom dadurch geehrt, dass ihnen ein Ehrenmonument an der Wand des Refektoriums des integrierten Krankenhauses errichtet wurde. Die dafür ausgewählten Künstler waren immer die bekanntesten ihrer Zeit, darunter auch Gianlorenzo Bernini und Alessandro Algardi. Im Jahre 1750 bekam Pietro Bracci den Auftrag, ein Denkmal für den amtierenden Papst Benedikt XIV. zu fertigen, das schließlich ca. zweieinhalb Jahre darauf fertiggestellt war (MONTAGU 2001).

Die ursprüngliche Wirkung des Monuments kann anhand der erhaltenen fotografischen Aufnahmen, die es schon mit der im 19. Jahrhundert entstandenen, schlechten Gipskopie zeigt, kaum mehr nachvollzogen werden. Immerhin ist dadurch aber ein Gesamteindruck des Denkmals vermittelt worden. Der Papst aus ehemals weißem Marmor stand segnend hinter einem fransengesäumten Tuch in der halbrunden Nische einer rechteckigen Ädikula, die von einem gesprengten Rundgiebel und einem mittig platzierten Papstwappen bekrönt wurde. Für die architektonische Rahmung wurden verschiedene Buntmarmorarten verwendet, wodurch die einzigen weißen Elemente, der Papst und die Inschriftentafel, besonders hervorstachen und dadurch betont wurden. Bracci erwähnt in seinem Diario hauptsächlich die Marmorbüste, die wohl das einzige Element ist, das er tatsächlich selbst ausführte, während die übrigen Arbeiten einem Steinmetz überlassen wurden (GRADARA 1920, S. 107).

Erhaltungszustand: Zerstört; Fassung mit ersetzter Gipsbüste aus dem 19. Jahrhundert durch Fotos dokumentiert.

Inschrift: BENEDICTO XIV PONT MAX / QVOD ANNO IVBILÆI MDCCL / MAXIMA POPVLORVM FREQUENTIA CELEBRATO / PEREGRINORVM HOSPITIVM / PRÆSENTIA SVA DECORAVERT / PECVNIA ADIVVERTIT / PRINCIPI MVNIFICENTISSIMO / SODALES M P P

Eintrag im Diario; GRADARA 1920, S. 107.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: „(...) si è osservato nel refettorio chiamato delli Apostoli (...) una nobile Memoria di fini marmi (...) consistendo questa nella figura di S[ua] S[antità] a sedere in atto di dare la benedizione, fatta dallo scultore sig. Pietro Bracci, e uno scherzevole panneggio avanti con lo stemma pontif[ico] in mezzo al frontespizio della nicchia ornata di vaghi festoni, leggendovisi a piedi la seguente iscrizione (...).“ 21.04.1753, Nr. 5580, S. 22.

Kosten/Preise: Bracci erhält als Lohn eine feste Summe von 210 Scudi, gezahlt in mehreren Raten von 40, 15, 50 und 105 Scudi ab dem 11.01.1752 (MONTAGU 2001, FN 51/52, S. 23). Für den Transport entfielen 90 Baiocchi an Nicola Bonucci, die die Auftraggeber begleichen, zusätzlich 8 Scudi und 95 Baiocchi an zwei junge Mitarbeiter der Werkstatt Braccis.

Lit.: DOMARUS 1915, S. 37/38; GRADARA 1920, S. 66/67; MONTAGU 2001, S. 18-20, FN 49-52, S. 23; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 61.

Archivquellen/Rara: ASR, OTPC, b. 49, f. 68, 16.12.1751; ASR, OTPC, b. 673, f. 220, mand. 13, 11.01.1752; ASR, OTPC, b. 673, f. 228, mand. 38; f. 214, mand. 114; f. 321, mand. 93; weitere Zahlungen über 15, 40 und 105 Scudi; ASR, OTPC, b. 673, f. 328, mand. 113.

Appendices: 25-27

Abb.: MONTAGU 2001, Abb. 11.

KAT. NR. 50

KATAFALK FÜR JOHANN V. VON PORTUGAL

Ephemere Ausstattung

Holz, Stuck und Pappmaché, bemalt und vergoldet

1751, für die Trauerfeierlichkeiten in Rom am 24.05.1751

Ort: zerstört; temporärer Aufstellungsort: Vierung, S. Antonio dei Portoghesi, Rom

Auftraggeber: Joseph I. (1714-1777), König Portugals und Sohn des Verstorbenen, vermittelt durch den Botschafter Antonio Freire de Andrade (1708-1784) und Kardinal Neri Corsini (1685-1777) als Vertreter der Camera Apostolica

Beteiligte Künstler neben Bracci: Emanuel Rodriguez dos Santos als Architekt und Entwerfer des Katafalks

Geschichte/Beschreibung: König Johann V. von Portugal starb im Juni 1750. Die Trauerfeierlichkeiten mit einem standesgemäßen Katafalk und der Schmückung der portugiesischen Nationalkirche fand am 24.05.1751 in S. Antonio dei Portoghesi statt. Der dafür beauftragte Architekt war der aus Portugal stammende Emanuel Rodriguez dos Santos (1702-1764), Entwerfer z.B. der Spanischen Treppe in Rom. Für die 25 Statuen aus Stuck und Holz, vermutlich mit Pappmachéelementen, die rund um diese ephemere Architektur angebracht wurden, hatte man sich an Bracci und seine Werkstatt gewendet. Die Auftraggeber waren hauptsächlich der neue König und Nachfolger Johanns V., König Joseph I., vermittelt durch den Botschafter Antonio Freire de Andrade, und Kardinal Neri Corsini, der sich als Vertreter der Camera Apostolica und der Kirche S. Antonio dei Portoghesi um die Genehmigungen und die hauptsächlichliche Organisation der Arbeiten und der Liturgie kümmerte.

Erhaltungszustand: nicht erhalten, überliefert durch Kupferstiche

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: „Per la morte del Re Giovanni V, re del Portogallo, in S. Antonio da Padova, il rappresent[e] del Portogallo a Roma, Santajo per quello riguarda l'apparato lugubre della chiesa e il maestoso catafalco (...) ne appoggiò meritamente tutto l'incarico sì del disegno che della direzione al virtuoso architetto Sig[nore] Emmanuele Rodriguez de Santos Portoghese. (...) Il compimento della grandiosa comparsa funebre era il Tumolo Reggio (...) e fra gl'ornati poi, che merabilmente l'abbellivano da per tutto erano 25 statue di stucco lavorate con ogni perfezione ad uso di marmo dal celebre scultore Sig[nore] Pietro Bracci.“ 29.05.1751, Nr. 5283, S. 1-23.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Das temporäre Monument wurde in zwei Kupferstichen dokumentiert. Einer zeigt den Katafalk frontal (Kat. Nr. 50.1), der andere zeigt ihn von der Seite (Kat. Nr. 50.2).

Lit.: DELAFORCE 1993, S. 73; FERRARIS funebri reali 1995, S. 263-288; MALLORY 1974, S. 173; KIEVEN/PINTO 2001, S. 20, FN 71, S. 285.

Archivquellen/Rara: Diario ordinario di Chracas: 29.05.1751, Nr. 5283, S. 1-23.

KAT. NR. 50.1

KATAFALK FÜR JOHANN V.

Kupferstich, frontal

1751

Beschreibung: Der Katafalk ist auf dem Stich inmitten der reich geschmückten Kirche dargestellt. Die Baldachinbekrönung ist in Form einer kolossalen Krone gebildet und wird von vier Säulenpaaren getragen, auf deren Gesimsbalken je zwei Personifikationen des Ruhms, geflügelt und mit Posaunen sitzen, die je mit einer Hand zum Rand der Krone greifen. Vier weitere Personifikationen stehen je an der Innenseite eines der Säulenpaare und tragen den an einem Holzgerüst aufgehängten Sarkophag mit Reliefspiegel. Darauf steht als Hauptfigur ein Mann mit Helm und Rüstung, der sowohl ein kleines Kirchenmodell, als auch einen Palmzweig in Händen hält. Möglicherweise ist es ein ideales Bildnis des verstorbenen Königs als Patron der portugiesischen Kirchengemeinde. Zu seinen Füßen halten zwei Putti ein Banner mit seinem Namen. Jeder der Säulen ist seitlich ein Putto mit Kandelaber vorgelagert. Zusammen mit den beiden, ebenfalls einen Kandelaber tragenden Putti an den Vierungsbogenpfeilern der Apsiswand, ergibt dies 25 Figuren. Anhand des Stiches ist es schwer, tatsächlich typische Elemente für Braccis Skulptuerendarstellungen zu erkennen. Die Stuckskulpturen mussten in relativ kurzer Zeit hergestellt werden, was den Anteil der wirklich eigenhändig vom Meister gearbeiteten Elemente sehr einschränkte. Nicht die Ausarbeitung im Detail, sondern die Wirkung des Ganzen stand im Vordergrund. Ohne diesen Stich wäre der genaue Aufbau und die Skulpturen des Katafalks mit seinem Abbau unwiederruflich verloren.

Signatur: unten links: „Emmanuel Rodrigues de Santos Lusitanus Inv. et Delin.“, unten rechts: „Ioseph Van Corlenensio Sculp. Romae Sup. perem A 1751“

Inschrift: „Castrum Doloris erectum in Templo S. Antonij Nationis Lusitanicae in funere Joannij V Regij fidelissimi Anno 1751“

Lit.: DELAFORCE 1993, S. 73; FERRARIS funebri reali 1995, S. 263-288.

Abb.: 65; zudem: DELAFORCE 1993, fig 13; FERRARIS funebri reali 1995, Fig 177/41 II 2, S. 278.

KAT. NR. 50.2

KATAFALK FÜR JOHANN V.

Kupferstich, Seite

1751

Beschreibung: Der Stich zeigt vor allem die Gesamtdarstellung der Mittelschiffswand und des Chores im Aufriss. Der Katafalk ist nur ein Element von mehreren, weshalb er hier auch nicht mit demselben Detailreichtum wiedergegeben ist, wie noch in der Frontansicht (Kat. Nr. 50.1). Die ganze architektonische Struktur wirkt flacher und einfacher, zudem sind sehr viel weniger Skulpturen zu sehen. Es ging dem Zeichner des Stiches hier nicht unbedingt um eine möglichst realistische Darstellung des Trauergerüsts, sondern eher um die Verdeutlichung des für den verstorbenen König aufgebrauchten Aufwands und der Kostbarkeit der temporären Kirchengestaltung.

Lit.: FERRARIS FUNEBRI REALI 1995, S. 263-288.

Abb.: FERRARIS FUNEBRI REALI 1995, Fig. 195/41 II 20, S. 287.

KAT. NR. 51

HL. VINZENZ VON PAUL

Skulptur, überlebensgroß

Marmor, weiß

1753/54

Ort: zweite Nische der rechten Seite des Hauptschiffes, Petersdom, Vatikan

Auftraggeber: Vertreter der Congregazione della Missione: Raimondo Rerasco, Visitatore und Giovanni Francesco Morgani, Superiore Generale; mit Genehmigung von Papst Benedikt XIV. Lambertini (1675-1758, Pontifikat ab 1740)

Geschichte/Beschreibung: Im Jahr 1753 werden von mehreren Ordensgemeinschaften Skulpturen ihrer Gründerheiligen für die freien Nischen im Petersdom bestellt, nachdem sie vom Papst die entsprechende Bestätigung erhalten hatten. Einer dieser Aufträge kam von der Congregazione della Missione, die sich auch Lazaristen nannten, unter der Organisation des Visitatore Raimondo Rerasco und vor allem des Superiore Generale Giovanni Francesco Morgani. Von letzterem stammt auch die Eingabe an den Papst mit der Bitte, eine Statue des Hl. Vinzenz von Paul aufstellen zu dürfen (AFP, Arm. 16, A, 170, f. 18v). Bracci fertigte diese Skulptur nach eigenen Angaben im Jahr 1754, ohne zuvor ein großes Stuckmodell zur Überprüfung der Wirkung aufgestellt zu haben.

Der Heilige ist in einem Priestergewand dargestellt, gekleidet in Chorgewand mit Rochett und ornamentverzierter Stola. In seiner linken Hand hält er ein Holzkruzifix mit langem Schaft, der unten auf einen Felsvorsprung aufgestellt ist, während er seine linke Hand wie zur Mahnung erhoben hat. Sein Körper erfährt in Höhe der Hüfte eine Umkehrung der Bewegungsrichtungen, sodass an dieser Stelle ein Knick entsteht, der die Komposition spannungsreich auflädt. Sein Blick ist nach schräg links unten gerichtet, sodass er den in dieser Linie vor der Nische stehenden Betrachter direkt anschaut. Aus der geplanten Untersicht wirkt der Knick in der Körpermitte nicht mehr so konstruiert: Was bleibt, ist die dadurch hervorgerufene Dynamik. Zu seinen Füßen liegt das aufgeschlagene Evangelium mit dem Motto des Ordens.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen, keine größeren Risse. Kleinere Kratzer und Bestoßungen an der Oberfläche.

Inschrift:

1) auf Buch: Majuskeln, mit Serifen, eingehauen, vergoldet, auf weiß: EVAN / GELI / ZARE / PAUPE / RIUS / MISIT / ME

2) auf der Inschriftentafel unterhalb der Skulptur: Majuskeln, mit Serifen, Bronzelettern appliziert, vergoldet, auf grauem Marmor: S.VINCENTIVS A PAOLO / CONGREGATIONIS MISSIONIS ET / FVELLARVM CHARITATIS FVNDAT

Eintrag im Diario, Nr. 30, 1754; GRADARA 1920, S. 107.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: "(...) l'una situata nella nicchia sopra il pilo dell'acqua benedetta, a mano destra quando si entra in chiesa, e rappresenta S. Teresa (...) l'altra che rappresenta S. Vincenzo de Pauli è situata nella seconda nicchia a mano destra quando si entra; la prima delle sudette statue è opera del Sig[nore] Filippo Valle Fiorentino e la seconda del Sig[nore] Pietro Bracci Romano, ambi virtuosi eccellentissimi in tale professione." 24.08.1754, Nr. 5790, S. 18.

Kosten/Preise: Festgesetzter Preis von 400 Scudi. Da Bracci von der Erstellung eines großen Modells entbunden wurde, entfallen auch die dadurch entstehenden Kosten. Der Marmor wurde in solchen Fällen von der Fabbrica di San Pietro gestellt und geliefert.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Ein Stich von Pietro Campana (Kat. Nr. 51.1)

Bib.: AZZARELLI 1838, S. 8; DOMARUS 1915, S. 38; GRADARA 1920, S. 67-69; GREGORI 1996; MELCHIORRI 1840, S. 181; NIBBY/VASI 1818, Tomo II, S. 432/433; ROANI VILLANI Vincenzo 1996; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 244, Bd. 2, S. 37.

Archivquellen/Rara: AFP, Arm. 16, A, 170, f. 18v, „Decretae Resolution Sac. Congr. RFS Petri“, f. 18v, 10.04.1752 und 11.12.1752; AFP, Arm. 50, B, 18, f. 26, Brief vom Superiore Generale der Congregazione della Missione an Papst Benedikt XIV.

Appendix: 28

Abb.: 66; zudem: DOMARUS 1915, Taf. IXa; GRADARA 1920, Taf. XXII; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 81.

KAT. NR. 51.1

HL. VINZENZ VON PAUL

Kupferstich von Pietro Campana

1765

Beschreibung: Der Stich zeigt die Statue des Hl. Vinzenz von Paul in seiner Nische im Petersdom. Auf den ersten Blick ähnelt dieses Bild der Marmorstatue kaum, was an der sehr malerischen Bildauffassung des Zeichners und bzw. oder des Stechers liegt. Das Motiv wirkt eher wie die Reproduktion eines Gemäldes, als wie die einer plastischen Arbeit. Tatsächlich sind aber die Proportionen, die Körperform und -spannung gut erfasst und richtig umgesetzt. Dieser Druck ist für die Bracci-Forschung vor allem wegen des Holzkreuzes wichtig, das im Original heute ersetzt ist und das originalgetreu abgebildet wurde.

Inschrift: auf der Statuenbasis: „S. VINCENTIUS A PAULO / CONGREGATIONIS MISSIONIS ET / FUELLARUM CHARITATIS FUND.“, unten: „S. Vincentio a Paolo, Viro, Apostolico, ac Pauperum Patri / Congregatio Missionis Istitutori suo amatissimo marmoreum statu- / ari hac tabula aeneis types expressum in Basilica Vaticana / ponendum ciravit Anno Domino MDCCLIV.“

Lit.: ROANI VILLANI Vincenzo 1996, S. 416.

Abb.: ROANI VILLANI Vincenzo 1996, Abb. S. 416.

KAT. NR. 52

HL. HIERONYMUS ÄMILIANI

Skulptur, überlebensgroß

Marmor, weiß, Metallteile

1753-57; im Diario: 1756; öffentliche Präsentation am 14.05.1757

Ort: rechtes Querschiff, rechte Querschiffwand, erste Nische, Petersdom, Vatikan

Auftraggeber: Orden der Somasker in Vertretung durch den Procuratore Generale Pater Pietro Antonio Ricci und Pater Francesco Tarelli; Erlaubnis von Benedikt XIV. Lambertini (1675-1758; Pontifikat ab 1740)

Geschichte/Beschreibung: Im Jahr 1752 stellte der Procuratore Generale Pater Pietro Antonio Ricci den Antrag auf die Erlaubnis der Aufstellung einer Marmorstatue des zu diesem Zeitpunkt noch seligen Hieronymus Ämiliani, oder Hieronymus Miani, Ordensgründer der Somasker

(ursprünglich „Compagnia dei servi dei poveri“) in einer der Nischen des Langhauses der Petersbasilika. Die Bitte wurde im Jahr 1753 durch ein Schreiben Papst Benedikts XIV. bestätigt, der selbst das Collegio Clementino der Somasker in Rom besucht hatte. Er hatte die Seligsprechung Hieronymus Ämilianis 1747 selbst vorgenommen. Ebenso eng, wie der Papst mit dem Orden der Somasker verbunden war, war auch seine Beziehung zu Pietro Bracci, den er dem Procuratore Generale in seinem Antwortbrief als Bildhauer für die geplante Statue empfahl (AGCRS, B 54c, f. 708). Diesem Rat folgend engagierten die Kleriker des Somaskerordens Pietro Bracci für besagte Statue, die er von 1753 bis 1755/56 plante und im Folgenden in Marmor ausführte. 1757 berichtet schließlich das Diario ordinario di Chracas von ihrer Fertigstellung und öffentlichen Präsentation. Erst 1767, zehn Jahre nach seiner Verewigung im Petersdom, wurde Hieronymus Ämiliani durch Papst Clemens XIII. heiliggesprochen (SCHAUBER/SCHINDLER 2001, S. 60).

Dargestellt ist der Hl. Hieronymus Ämiliani auf seinem linken Bein stehend, in ein schlichtes Gewand gekleidet, das weder antikisch wirkt, noch ein richtiges Chorgewand ist, darüber ist zudem ein stoffreicher Mantel gelegt. Nichts an seiner Kleidung ordnet ihn einer bestimmten Gesellschaftsschicht oder Amt zu. Er tritt mit seinem rechten Bein auf einen am Boden liegenden Brustharnisch, was seinen aktiven Kampf gegen den Krieg und die Umkehr in seinem Leben, vom Soldaten zum Ordensmann, versinnbildlicht. Zu seinen Füßen liegen weiterhin eine Kugel mit Ketten und Armschellen, die an seine wundersame Befreiung aus der Kriegsgefangenschaft erinnern. Er zeigt mit seiner linken Hand auf das Evangelium, das er aufgeschlagen zwischen seine rechte Hand und sein aufgestelltes rechtes Bein geklemmt hat. Sein Mund ist zum Sprechen geöffnet und sein Blick nach schräg rechts unten gewendet, womit er den von der Vierung aus in den Querarm der Basilika tretenden Besucher direkt anschaut und damit eine Verbindung ausbaut, die den Betrachter schnell persönlich anspricht. Trotz der geschlossenen Kontur und der Ruhe der Bewegung, vermittelt diese Statue eine große Kraft und beeindruckende Monumentalität, die typisch ist für die Arbeiten Braccis.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen, keine größeren Risse. Kratzer, Bestoßungen und Errosionen an der Oberfläche, besonders im Gesicht und im Schulterbereich.

Inschrift:

1) In bronzenen, ehemals vergoldeten Lettern auf dem weißen Marmorbuch: ORPHA / NO TU / ERIS / ADIU / TOR

2) In bronzenen, ehemals vergoldeten Lettern auf dem dunkelgrauen Marmorsockel: S. HIERONYMUS ÆMILIANUS / ORPHANORUM PATER / CONGREGATIONIS SOMASCHÆ FONDATOR

Eintrag im Diario: Nr. 32, 1756; GRADARA 1920, S. 107.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: “La settimana passata si osservò nella Basilica Vaticana terminata, e scoperta alla pubblica vista la nuova statua di fino farmo rappresentante il B[eato] Girolamo Emiliani opera molto lodata del celebre scultore Sig[nore] Pietro Bracci Romano. La stessa è collocata nella sua nicchia situata nella navata ove è l’altare de Ss. Processo e Martiniano (...)” 14.05.1757, Nr. 6216, S. 14.

Kosten/Preise: In seinem Diario gibt Bracci als Kosten für das kleine Tonmodell, die 20 Metallbuchstaben und den Transport mit der Aufstellung in der Nische 80 Scudi an. Angeblich war die Stau ein Geschenk, für die er aber doch 100 Scudi bekam. Vom Orden übernommen wurden: 46 Scudi und 40 Baiocchi für den Statuensockel aus Bardiglio und die vergoldeten Bronzelettern.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Stich von Joseph Wagner nach der Zeichnung von Filippo Bracci (Kat. Nr. 52.I)

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 8; CASELLI 1976; DOMARUS 1915, S. 40; GRADARA 1920, S. 70/71, 107; GREGORI 1996; MELCHIORRI 1840, S. 186; NIBBY/VASI 1818, Tomo II, S. 454; ROANI VILLANI Girolamo 1996.

Archivquellen/Rara: AFP, Arm. 16, A, 170, f. 18v, Decretae Resolution Sac. Congr. RFS Petri, f. 18v, 10.04.1752 und 11.12.1752; AFP, Arm. 50, B, 18, f. 126-165; AGCRS, b. 64, Atti dei Capitoli Generali, 1741-1781, f. 79; AGCRS, B 54c, Atti Procura Generale 1723-1753, f. 702-703; AGCRS, B 54c, Atti Procura Generale 1723-1753, f. 708; AGCRS, B 54c, Atti Procura Generale 1723-1753, f. 709.

Appendices: 29-33

Abb.: 67; zudem: DOMARUS 1915, Taf. IVb; GRADARA 1920, Taf. XXIII.

KAT. NR. 52.1

HL. HIERONYMUS ÄMILIANI

Kupferstich von Joseph Wagner nach einer Zeichnung von Filippo Bracci

Ohne Datierung

Beschreibung: In diesem Stich ist die Statue des Hl. Hieronymus Ämiliani vor allem in den Proportionen und in der kraftvollen Körperlichkeit gut erfasst. Die Vorzeichnung für diesen Stich stammt von Pietros Sohn Filippo Bracci. Die Kontrolle des Vaters bei den verschiedenen Schritten war demnach gewiss.

Signatur: von Joseph Wagner als Stecher und Filippo Bracci als Zeichner

Inscription: auf der Statuenbasis: „B. HIERONYMUS ÆMILIANUS / ORPHANORUM PATER / CONGREGATIONIS SOMASCHE FUND.“

Lit.: ROANI VILLANI Girolamo 1996, S. 431.

Abb.: ROANI VILLANI Girolamo 1996, Abb. S. 431.

KAT. NR. 53/54

SEITENRELIEFS DES HOCHALTARS

Reliefs, Apsisausstattung

Marmor, weiß, auf Alabaster

1755

Ort: Seitenreliefs am Hauptaltar, S. Caterina da Siena a Magnanapoli, Rom

Auftraggeber: Dominikanerinnen des Klosters bei S. Caterina da Siena a Magnanapoli

Beteiligte Künstler neben Bracci: Carlo Marchionni als Architekt des neugestalteten Hochaltars; am Altar selbst: Hauptrelief der Hl. Caterina von Siena von Melchiorre Cafà

Geschichte: Im Zuge der Neugestaltung des Hochaltars der Kirche unter der Leitung Carlo Marchionnis, wurden dem Hauptrelief des Bildhauers Melchiorre Cafà mit der Hl. Caterina in Extase (ca. 1667) zwei weitere plastische Altarfelder zur Seite gestellt. Der Bildhauer, der im Jahr 1754/55 für diese Aufgabe engagiert wurde, war Pietro Bracci.

Eintrag im Diario: Nr. 31, 1755; GRADARA 1920, S. 107.

Kosten/Preise: In seinem Diario gibt Bracci die Zahl 600 pro Stück an, lässt aber die Einheit aus. Da die gängige Einheit Scudi sind und 600 Lire (60 Scudi) oder 600 Baiocchi (6 Scudi) zu wenig wären, sind wohl 600 Scudi inklusive Marmor und Alabaster pro Relief gemeint.

Lit.: ANNECCHINO 2000, S. 35/36; CACIORGNA 2013, S. 122; DOMARUS 1915, S. 39/40; GRADARA 1920, S. 69, 107; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 248; WITTKOWER 1999, Bd. 2, Kap. 7, S. 123.

Abb.: 68; zudem: DOMARUS 1915, Taf. VIIIa, VIIIb.

KAT. NR. 53

HL. ROSA VON LIMA

Relief, Apsisausstattung

Figuren aus weißem Marmor auf braun-beigem Alabaster im oberen und auf graumeliertem Marmor im unteren Bereich

Ort: linkes Seitenrelief, Hauptaltar, S. Caterina da Siena a Magnanapoli, Rom

Beschreibung: Die Hl. Rosa von Lima ist in ihrem Habit mit Schleier dargestellt. Aufgrund der Motivik unterließ es Bracci hier zum ersten Mal, unter dem caput velatum dennoch Haare zu zeigen, wie dies z.B. bei der Maria Assunta in Neapel (Kat. Nr. 27) der Fall war. Dadurch entfällt ein wesentliches Element, in dem Bracci normalerweise seine Kunstfertigkeit besonders zum Ausdruck brachte. Die Hl. Agnes ist auf die Knie gesunken, auf einer Wolke dargestellt, in ihren Armen hält sie das Jesuskind, auf das sie ihren Blick heftet. Ihr Mund ist zu einem sanften Lächeln verzogen, das ihre Anteilnahme am Leben des Kindes zum Ausdruck bringt. Von links kommt ein Putto mit Rosen in beiden Händen angefliegen, wobei er seine rechte Hand nach oben streckt und die linke an seinen Oberkörper drückt. Im Gegensatz zum Putto auf der gegenüberliegenden Seite, liegt dieser bäuchlings auf einer Wolke auf, die ihn trägt. Im Gegensatz zum Hauptrelief aus dem Seicento fallen die Seitenreliefs qualitativ stark ab, was aber womöglich einen finanziellen Grund hatte. Dass die Figuren sehr viel ruhiger und klassischer aufgefasst wurden, liegt sowohl am Zeit- als auch am Personalstil. These ist, dass sich Bracci absichtlich unterordnete, um den Gesamteindruck harmonisch zu gestalten.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen. Feine Risse an den Kanten der zusammengesetzten Marmorquader, flächendeckende tiefere und feine Risse im Alabaster im oberen Bildfeld. Abriebserscheinungen und Verfärbungen am Oberkopf.

Lit.: DOMARUS 1915, S. 39/40; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 248, Bd. 2, S. 276.

Abb: 69a; zudem: DOMARUS 1915, Taf. VIIIb; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 991.

KAT. NR. 54

HL. AGNES VON MONTEPULCIANO

Relief, Apsisausstattung

Figuren aus weißem Marmor auf braun-beigem Alabaster im oberen und auf graumeliertem Marmor im unteren Bereich

Ort: rechtes Seitenrelief, Hauptaltar, S. Caterina da Siena a Magnanapoli, Rom

Beschreibung: Die Hl. Agnes von Montepulciano ist in ihrem Habit mit Schleier dargestellt. Aufgrund der Motivik unterließ es Bracci hier zum ersten Mal, unter dem caput velatum dennoch Haare zu zeigen, wie dies z.B. bei der Maria der Assunta in Neapel (Kat. Nr. 27) der Fall war.

Dadurch entfällt ein wesentliches Element, in dem Bracci normalerweise seine Kunstfertigkeit besonders zum Ausdruck brachte. Die Hl. Agnes ist auf die Knie gesunken, auf einer Wolke dargestellt. Sie hält die Hände auf die Brust gelegt und den Blick andächtig gesenkt. Von rechts kommt ein Putto mit dem Leidenskelch herangeflogen, den er in seiner linken Hand nach oben hält und mit seinem rechten Finger darauf weist. Links hinter ihr schaut ein Lamm hervor, das ihren Namen unterstreicht und so als persönliches Attribut erscheint. In seiner Gestaltung und der Kopfwendung erinnert es an das Lamm der Humilitas an der Fassade von S. Maria Maggiore (Kat. Nr. 28). Im Gegensatz zum Hauptrelief aus dem Seicento, fallen die Seitenreliefs qualitativ stark ab, was aber womöglich einen finanziellen Grund hatte. Dass die Figuren sehr viel ruhiger und klassischer aufgefasst wurden, liegt sowohl am Zeit- als auch am Personalstil. These ist, dass sich Bracci hier absichtlich unterordnete, um den Gesamteindruck harmonisch auszugleichen.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen. Feine Risse an den Kanten der zusammengesetzten Marmorquader, flächendeckende tiefere und feine Risse im Alabaster im oberen Bildfeld. Abriebserscheinungen und Verfärbungen am Oberkopf.

Lit.: DOMARUS 1915, S. 39; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 248, Bd. 2, S. 276.

Abb.: 69b; zudem: DOMARUS 1915, Taf. VIIIa; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 992.

KAT. NR. 55

VERKÜNDIGUNG

Relief, nicht erhalten bzw. nicht identifiziert, ev. auch nie ganz fertiggestellt

Marmor

1757

Ort: vermutlich für den Papazzo Rondanini vorgesehen

Auftraggeber: Marchese Giuseppe Rondanini

Geschichte/Beschreibung: Im Mai und Juni des Jahres 1757 erhielt Bracci Zahlungen vom Marchese Giuseppe Rondanini für die Anfertigung eines Marmorreliefs mit der Darstellung der Verkündigung an Maria, das in jenen Monaten noch in Bearbeitung war. Ob es je zur Vollendung gekommen ist, ist nicht nachweisbar. Im Inventar der Collezione Farsetti in Venedig wird im Punkt über dem Bozzetto der Fortitudo, der sich heute in der Ermitage in Sankt Petersburg befindet (Kat. Nr. 31.I), eine „Annunciazione della Madonna, del Bracci“ aufgeführt (ANDROSOV 1991, S. 153), die sich auf ein Terrakottamodell für diesen Auftrag beziehen könnte, vor allem, weil uns sonst in Braccis Gesamtwerk keine weitere Arbeit mit diesem Thema bekannt ist.

Kosten/Preise: Zahlung von 3 Scudi für den Marmor und weiteren 17 Scudi vom 28.05. und 6.06.1757 (7 und 10 Schdi) für das ausgeführte Relief von Giuseppe Rondanini an Pietro Bracci. Insgesamt erhält er eine Summe von 20 Scudi in drei Zahlungsraten.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Da wir nicht wissen, wie das Relief tatsächlich ausgesehen hat, kann keine Zeichnung sicher zugeordnet werden. Doch zwei Blätter mit gezeichneten Studien können zumindest ikonografisch auf diese Arbeit bezogen werden (Kat. Nr. 55.I und Kat. Nr. 55.2).

Lit.: keine (ev.: ANDROSOV 1991, S. 153).

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, 26.05.1757, f. 344; ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, 28.05.1757, f. 355; ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, 6.06.1757, f. 346.

KAT. NR. 55.1

STUDIE MADONNENKOPF, ENGELSKÖPFCHEN UND HAND

Zeichnung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.98

Beschreibung: Auf diesem Blatt befinden sich die Studien für einen Madonnenkopf, zwei geflügelte, isoliert dargestellte Puttoköpfchen und für eine Hand, dessen Zeigefinger leicht ausgestreckt ist. Elisabeth Kieven und John Pinto weisen diese Zeichnung als mögliche Vorstudie für die Assunta in Neapel aus (Kat. Nr. 27; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 117, S. 218). Doch steht die Zeichnung mit dem zeigenden Finger und dem ruhig und andächtig nach unten geneigten Kopf mit gesenktem Blick motivisch einer Verkündigungsszene näher. Aufgrund des fehlenden Marmororiginals bzw. eines entsprechenden plastischen Modells, muss diese Zuordnung jedoch weitgehend spekulativ bleiben.

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 117, S. 218.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 235.

KAT. NR. 55.2

STUDIE MARIENKOPF UND FÜßE

Zeichnung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.105

Beschreibung: Wie in Kat. Nr. 55.1 hält die abgebildete Madonna den Kopf und den Blick gesenkt und scheint tief versunken, was eher zu einer Verkündigungsszene als zu einer Himmelfahrt passt. Auch die in Riemensandalen gezeigten Füße, von denen einer zum Stand- und einer zu einem Spielbein zu gehören scheint, sind nicht, wie von Elisabeth Kieven und John Pinto vermutet, mit der Assunta in Neapel (Kat. Nr. 27) in Verbindung zu bringen.

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 118v, S. 218.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 238.

KAT. NR. 56

GIUSEPPE RONDANINI

Porträtbüste, verloren bzw. noch nicht identifiziert

Marmor

1757

Ort: ehemals im Schlafzimmer des Marchese aufgestellt (VASI 1970, 40-42)

Auftraggeber: Marchese Giuseppe Rondanini

Kosten/Preise: Zahlung von 4 Scudi und 20 Baiocchi für den Marmor. Für die Ausführung der Büste: Zahlungen von 52 Scudi und 72 Baiocchi am 7.12.1737 und 17 Scudi und 40 Baiocchi am 22.12.1737. Insgesamt Materialkosten von 4 Scudi und 20 Baiocchi und ein Gewinn von 72 Scudi und 12 Baiocchi.

Lit.: VASI 1970, S. 40-42.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, f. 329; b. 816, f. 330, f. 356;
Vasi 1970, S. 40-42.

Appendices: 37-40

KAT. NR. 57

KARDINAL GIORGIO SPINOLA

Porträtbüste, überlebensgroß

Marmor, weiß

1757

Ort: ehemals in ovaler Nische über einer Wandvertiefung in einem Flur im 1. Obergeschoss, Palazzo della Missione, Subiaco; heute in einem Flur im 2. Obergeschoss auf einer Säule

Auftraggeber: Congregazione della Missione, Geistliche in Subiaco, für den Palazzo della Missione

Geschichte/Beschreibung: Die Büste für Kardinal Giorgio Spinola (1667-1739) wurde postum, erst 18 Jahre nach dessen Tod von Bracci angefertigt. Schon im Jahre 1744 war sein von Bernardino Ludovisi ausgeführtes Grabmonument in S. Salvatore alle Coppelle mit einem Porträt in Relief öffentlich präsentiert worden. Wegen der geringen Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Darstellungen muss jedoch eher ein Gemälde oder ein Stich als Vorlage gedient haben. Trotz der Arbeit nach einer zweidimensionalen Abbildung wirkt das Porträt äußerst lebendig und realistisch. Das Porträt wurde von der Congregazione della Missione, heute besser als Lazaristen bekannt, aus Dank für die großzügige Spende des Kardinals, die Jahre nach seinem Tod die Finanzierung des Palazzo della Missione in Subiaco gewährleistete. Wiederum aus Dankbarkeit für den zuvor erfolgten, großen Auftrag für die Anfertigung der Ordensstifterfigur für den Petersdom, verlangte Bracci nur die Materialkosten und machte ihnen die Arbeit zum Geschenk.

Die Büste ist frontal auf einen Sockel aus dunkelgrauem Bardiglio montiert, der Kopf ist nach links ins Dreiviertelprofil gedreht. Der Büstenausschnitt ist langezogen, der Oberkörper nimmt annähernd die doppelte Höhe des Kopfes ein. Der Hals verschwindet ganz im Kragen des Chorgewandes. Der Kardinal besitzt ein feistes Gesicht mit breitem Doppelkinn und ausladender Wangenpartie. Die Haare fallen kinnlang, wellig zu beiden Seiten seines Gesichts herab und lassen die Scheitelkappe fast dahinter verschwinden. Der Kardinal trägt eine Mozzetta mit Kapuze über dem Chorgewand mit Kragen. Im Brustbereich ist der Stoff in mehrere, scharf geschnittene Schüsselfalten gelegt. Die Unterste verläuft in einer kaum unterbrochenen U-Form von einer Schulter zur anderen. Eine sehr auffällige Linie, die auch schon bei der Paolucci-Büste angelegt war. Im hinteren Bereich ist die Büste mit groben Zahnwerkzeugen bearbeitet und ausgehöhlt. In der Mitte ist ein Steg belassen, der für die Stabilisierung des Porträts sorgt.

Erhaltungszustand: Die Nase war abgebrochen und wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts von einem lokalen Bildhauer ersetzt. Die Spitzen des Kragens sind abgebrochen, der unterste Knopf der Knopfleiste abgerieben. Besonders an den Kanten Materialabplatzungen. Die Oberfläche ist überzogen von Kratzern und Bestoßungen. Schlechter Erhaltungszustand.

Eintrag im Diario: Nr. 33, 1757; GRADARA 1920, S. 108.

Kosten/Preise: Keine Angaben zu den Kosten. Offensichtlich war die Büste ein Geschenk für die Congregazione della Missione für die Großzügigkeit beim Auftrag für die Statue des Hl. Vinzenz von Paul (Kat. Nr. 51) exklusive der Marmorkosten.

Lit.: DOMARUS 1915, S. 40/41; GRADARA 1920, S. 71, 108.

Abb.: 70-70c; zudem: GRADARA 1920, Taf. XII.

KAT. NR. 58-61

ANTIKEN DER SAMMLUNG RONDANINI I

Antikenrestaurierung durch Anstücken antiker Teile und das Anfertigen und Ansetzen neuer Partien aus weißem Marmor

1758

Auftraggeber: Marchese Giuseppe Rondanini

KAT. NR. 58

STEHENDE FRAU AUS AUGUSTEISCHER ZEIT

Marmorstatue, Antikenrestaurierung

1758

Ort: Galleria, Palazzo Rondanini, Rom

Geschichte und Beschreibung: In der Zahlungsbestätigung, die sich in den Rechnungsbüchern des Marchese finden lässt, ist erwähnt, dass Bracci einen anderen antiken Frauenkopf, der sich auch in der Sammlung Giuseppe Rondaninis befand, auf den zu restaurierenden Torso setzte. Besagter Kopf stellte offensichtlich Marciana, die Schwester Trajans dar. Diese beiden Teile verband Bracci absichtlich, obwohl er um die Verschiedenheit der dargestellten Motive wusste. Dies steht in einem Gegensatz zu den Arbeiten am Konstantinsbogen (Kat. Nr. 10), wo er alle Ergänzungen neu anfertigte. Eine derartige Zusammenfügung nahm Bracci schon im Rahmen der Vervollständigung des Apollo Albani (Kat. Nr. 33) vor.

Braccis Hinweis auf die Büste der Schwester Trajans, die der ikonografischen Überlieferung nach eine sehr auffällige, lockige Turmfrisur trug, die so typisch war, dass Bracci die Büste benennen konnte, hilft nun dabei, Braccis Restaurierung einer Antike in der Sammlung Rondanini zuzuordnen, die heute von Archäologen als „Statua femminile tipo Piccola Ercolanese“ bezeichnet wird (CELLINI 2011, Kat. Nr. 180, S. 181). Abgesehen von der Frisur, spricht auch die Tatsache, dass Kopf und Körper zwar beide antik sind, aber nicht aus demselben Marmor, für diese Identifizierung. Neu gearbeitet wurde von Bracci die gesamte Halspartie bis zum Ausschnitt des Kleides. Zudem wurden zwei größere Stellen der Draperie im Kniebereich neu eingesetzt, was einen hohen handwerklichen Perfektionsgrad erforderte, um Passgenauigkeit zu erreichen.

Erhaltungszustand: Auffällige Restaurierungen im Gesicht, die sich farblich absetzen, sind nachträglich, wohl im 19. Jahrhundert erfolgt. Die von Bracci vorgenommenen Ergänzungen sind sehr gut konserviert und kaum durch Bestoßungen und Kratzer beeinträchtigt.

Kosten/Preise: Bracci bestätigt am 3.02.1758 eine Zahlung über 30 Scudi für seine Arbeit, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Lit.: CELLINI 2011, Kat. Nr. 180, S. 181-183; hier jedoch das erste Mal zugeordnet!

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 3. Februar 1758, f. 33.

Appendix: 41

Abb.: CELLINI 2011, Abb. 180, 180 Det.

KAT. NR. 59

FAUNETTO

Marmorstatue, Antikenrestaurierung

1758

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

Geschichte und Beschreibung: Mit dem Ausdruck Faunetto (ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 6.06.1758, f. 157) alleine beschreibt Bracci eine eher kleine und nicht sehr wichtige Statue. Hätte es sich um eine solche gehandelt, so hätte er sie separat in einem Zahlungsbeleg festgehalten und vor allem mehr Geld dafür bekommen. Giuseppina Alessandra Cellini identifiziert den hier zitierten kleinen Faun mit einer anderen Statue, für die Bracci erst zwölf Jahre darauf einen, wie sie meint, weiteren Zahlungsbeleg ausstellt (CELLINI 2011; siehe auch Kat. Nr. 74). Diese These kann aus mehreren Gründen nicht korrekt sein: Bracci benannte die Objekte seiner Restaurierungstätigkeit einmal schlicht mit „faunetto“, das andere Mal aber als „statua di un mezzo fauno in piedi“, also den einen als ganzen, kleinen, den anderen als halben, großen und stehenden Faun. Zudem wird letzterer viel ausführlicher beschrieben und, was noch wichtiger ist, es wird keine Gesamtsumme erwähnt, wie es Bracci sonst spätestens bei der letzten geleisteten Zahlungsbestätigung tat, bzw. keine Floskel wie „ultimo pagamento“ verwendet. Zudem ist eine Dauer von 12 Jahren für eine Restaurierung, die nicht Braccis eigentliches Metier war, mehr als unwahrscheinlich. Dass er die Statue so lange unberührt in seinem Atelier stehen ließ, ist schon alleine aus Platzgründen auszuschließen. Zudem fällt in diese Zeit mindestens ein Umzug der bottega in andere Räumlichkeiten, bei der die Statue im Weg gewesen wäre. Mit diesem Eintrag muss folglich eine andere, knapp einen Meter hohe Statue gemeint gewesen sein, die wir bisher leider nicht zuordnen können.

Kosten/Preise: Bracci bestätigt am 6.06.1758 eine Zahlung über 20 Scudi für zwei Restaurierungen, für einen kleinen Faun und einen Putto (Kat. Nr. 60) in der Größe von etwa 4 ½ Palmi, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Lit.: CELLINI 2011, Kat. Nr. 236, S. 220.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 6.06.1758, f. 157.

Appendix: 42

KAT. NR. 60

PUTTO

Marmorstatue, Antikenrestaurierung

1758

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

Geschichte/Beschreibung: Bisher konnten nur Reliefs mit einem Puttomotiv innerhalb der Sammlung Rondanini ausgemacht werden, nicht jedoch rundplastische Figuren, wie es Braccis Formulierung suggeriert.

Kosten/Preise: Bracci bestätigt am 6.06.1758 eine Zahlung über 20 Scudi für zwei Restaurierungen: für einen kleinen Faun (Kat. Nr. 59) und einen Putto in der Größe von etwa 4 ½ Palmi, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 6.06.1758, f. 157.

Appendix: 42

KAT. NR. 61

DEA SALUTE, SITZENDE FRAU ODER IGEA

Marmorstatue, Antikenrestaurierung

1758

Ort: heutige Aufstellung im Zentrum der untersten Rampe des Prospetto di Pincio von Giuseppe Valadier (1823) an der Piazza del Popolo; ehemals in der Stanza di Cammerone im Palazzo Barberini, Rom

Geschichte und Beschreibung: Im Jahr 1758 kam der Marchese Giuseppe Rondanini zu Bracci, um ihn um eine Expertise über eine sitzende Marmorstatue zu bitten und diese von ihm restaurieren zu lassen. Winckelmann berichtet in einem seiner Briefe aus Rom, Bracci sei in diesem Zuge zu ihm gekommen, um seine Meinung zu erfragen, da er selbst die Statue nicht als antik, sondern als moderne Kopie einstufte (REHM/WINCKELMANN 1952, Bd. I, S. 390). Dennoch nahm er den Auftrag an. Neu ergänzt wurden einige Teile der Draperie, die Schlange in ihrer linken Hand und vor allem größere Teile des Sitzes und die Plinthe.

Erhaltungszustand: Durch ihre Aufstellung im Freien ist die Oberfläche stark porig geworden und von Algen überzogen, schmutzbedingte dunkle Verfärbungen besonders an den erhabenen Stellen. Ein Teil des Tuches in ihrer rechten Hand ist abgebrochen. Zahlreiche Risse im unteren Bereich der Skulptur, an Stoff, Sitz, Füßen und Plinthe.

Eintrag ins Diario/Diario ordinario di Chracas: nein

Kosten/Preise: Bracci bestätigt am 20.06.1758 eine Zahlung über 20 Scudi für die Restaurierung der 9 Palmi hohen Figur, exklusive der Materialkosten für den verwendeten Marmor, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini. In einem Inventar von 1807 wird die Statue mit 800 Scudi beziffert.

Lit.: KUHN-FORTE 2011, S. 39, FN 156, S. 48; REHM/WINCKELMANN 1952, Bd. I, S. 390.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 20.06.1758, f. 166; GUATTANI 1787, S. LXXXI-LXXXIII.

Appendices: 43, 44

Abb.: GUATTANI 1787, Taf. I; KUHN-FORTE 2011, Abb. 13.

KAT. NR. 62-64

ZENTRALE STATUENGRUPPE DES TREVIBRUNNENS

Skulpturen, monumental

Marmor, weiß

1759-61; Einweihung am 29.05.1762

Ort: Zentrale Figurengruppe, Fontana di Trevi, Rom

Auftraggeber: Papst Clemens XIII. Rezzonico (1693-1769, Pontifikat ab 1758)

Geschichte: Eigentlich war der Auftrag, die zentrale Figurengruppe des Trevibrunnens zu entwerfen und auszuführen, an den Bildhauer Giovanni Battista Maini gegangen, der allerdings nach der Installation der großen Gipsmodelle im Jahr 1752 verstarb. Die vakante Stelle wurde, soweit wir wissen, nicht wieder ausgeschrieben, sondern ab etwa 1758/59 direkt an Pietro Bracci übergeben. Dass die Wahl auf ihn fiel ist nicht weiter verwunderlich, da der Auftraggeber wieder einmal Papst Clemens XIII. Rezzonico, der größte päpstliche Förderer Braccis, war. Am

I.04.1759 begann Bracci die neuen Tonmodelle vor denjenigen Mainis aus Stuck „variati a piacere“, die er innerhalb von ca. zwei Monaten fertiggestellt hatte (GRADARA 1920, §3, S.III). Ab August desselben Jahres begannen schließlich die Arbeiten in Marmor. Die Arbeiten am Oceanos selbst und seine Installation vor Ort begannen am 2.07.1760 und waren am 20.01.1761, nach einem Kraftakt mit der Hilfe von fünf jungen Werkstattmitarbeitern bzw. Lehrlingen, beendet. Die Anbringung und letzte Ausarbeitung der Tritonengruppen begann am 15.07.1761 und war am 15.05.1761 schließlich beendet – und damit auch die Arbeiten an diesem Projekt überhaupt. Das Diario ordinario di Chracas berichtet am 29.05.1762 vom vollständigen Ende der Arbeiten an der Fontana di Trevi und der öffentlichen Präsentation.

Eintrag im Diario: Nr. 36, 1762; GRADARA 1920, S. 108.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas (ausgewählt): „Per ordine della S[antit`] di N[ostro] S[ignore] sono già molti giorni che si è dato principio al lavoro delle statue e bassi rilievi che dalla magnanimità della S[ua] S[antità] vogliono farsi collocare ne siti più opportuni disposti sin da quando si fece la fabrica della nobilissima e veramente magnifica Fontana di Trevi per maggior ornamento della medesima e li virtuosi scultori di tali opere sono li scultori Pietro Bracci, Filippo Valle, Giovanni Grossi e Andrea Bergondi.“ 2.06.1759, Nr. 6537, S. 20.

„Lunedì N[ostro] S[ignore] nel passare avanti la fontana di Trevi volle fermarsi ad osservare il nobile abbellimento delle statue di marmo che presentemente vi si sta facendo per ordine della, sua pontificia munificenza, che la renderanno assai più decorosa e magnifica quando sarà del tutto terminata (...)“ 14.03.1761, Nr. 6816 (o.S.).

„In questi giorni passati è stato terminato il lavoro di perfezionamento ne sui abbellimenti, restati fin ora interrotti dopo essere stata costrutta di nuovo e rinuovata dalla sua antichità con la magnificenza che si vede la famosa Fontana di Trevi opera del Cav[aliere] Architetto Salvi (...) nel prospetto principale di mezzo rappresentante l’Oceano e li due cavalli marini con li Tritoni reggenti i freni de suddetti e questi sono opere del Sig[nore] Pietro Bracci Romano.“ 29.05.1762, Nr. 7005 (o.S.).

Kosten/Preise: Für die Arbeiten an der Fontana di Trevi befand sich ein eigenes Dokument im ehemaligen Archiv des Palazzo Bracci in der Via del Corso in Rom. Heute ist es, wie viele andere Papiere auch, verschollen, wurde jedoch 1920 von Costanza Gradara Gradara transkribiert (GRADARA 1920, §3, S. 109-112): 45 Scudi und 50 Baiocchi für die Formen aus Gips, für den Werkzeugmacher bzw. Instandsetzer: 44 Scudi und 90 Baiocchi im Jahr 1760, 62 Scudi und 45 Baiocchi im Jahr 1761 und 13 Scudi und 5 Baiocchi im Jahr 1762, also insgesamt 120 Scudi und 40 Baiocchi. Der höchste Kostenpunkt waren Löhne. Die Gesamtkosten ohne Material und ohne Transporte gibt Bracci folgendermaßen an: Löhne 1.287 Scudi und 71 Baiocchi, Miete für die Werkstatt und vor Ort in Höhe von 140 Scudi und Trinkgelder und andere außergewöhnliche Ausgaben in Höhe von 100 Scudi, womit er auf eine Summe von 1.527 Scudi und 71 Baiocchi kommt. Dazu kommen die Materialausgaben für die Gipsformen und das Werkzeug von insgesamt 165 Scudi und 90 Baiocchi. Insgesamt hat er also Ausgaben von 1.693 Scudi und 61 Baiocchi exklusive Transport, Holzgerüste und Marmorkosten.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Zeichnungen und Stiche nach dem Trevibrunnen sind viele erhalten, leider keine von Braccis Hand. Ein Terrakottamodell des Oceanos von Bracci wird im Museo Nazionale im Palazzo Venezia aufbewahrt (Kat. Nr. 62.I).

Lit. (ausgewählt): ALLOISI 1991, S. 57-90; AZZARELLI 1838, S. 4; COOKE 1956, S. 149-173; DOMARUS 1915, S. 43-56; FEHRENBACH 2008, S. 203-307; GRADARA 1920, S. 76-80, 108-112; KIEVEN/PINTO 2001, S. 21/22, FN 77-81, S. 285, S. 30-31, FN 16, S. 286; MARIANI 1963, S. 174; MELCHIORRI 1840, S. 540-541; MONTAGU 2001, S. 9; NAVA/CELLINI 1992, S. 56-58; NIBBY/VASI 1818, Tomo I, S. 226; PINTO 1986.

Archivquellen/Rara: ASR, CG, Serie verde, b. 46, fasc. 127; ASV, Cod. Vat. Lat. 8235; Verlorenes Archivdokument aus dem ehemaligen Archivio Bracci im Palazzo Bracci in Rom: Conto di spese fatte nel lavoro del Colosso e die Tritoni e Cavalli Marin, per la Fontana di Trevi (transkribiert in GRADARA 1920, §3, S. 109-112).

Abb.: 71; zudem: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. 11-12, Abb. 19.

KAT. NR. 62

OCEANOS

Brunnenskulptur, monumental

Marmor, weiß

1759-61; Modell und Gipsform 1759, Marmorausführung 1760 bis Januar 1761

Ort: zentrale Kolossalfigur in der Mittelnische des Trevibrunnens, Rom

Beschreibung: Die 5,80 m hohe Kolossalstatue aus weißem Marmor stellt Oceanos, den Herrn über alle Meere und Gewässer dar. Im Gegensatz zu Neptun, handelt es sich bei dieser Figur also eher um eine Personifikation, als um einen antiken Gott, was der Auftragsvergabe durch die Päpste und ihre Vertreter eher entspricht. Auch ikonografisch besteht ein Unterschied: Während dem Oceanos ein Kommandostab beigegeben ist, hätte Neptun einen Dreizack als Attribut halten müssen. Der Koloss steht inmitten der zentralen, tempelförmigen Adikula auf einem Gebilde, das einen großen Muschelwagen darstellen soll. Sein Standbein ist mittig positioniert, während er sein linkes Spielbein zur Seite, auf den Rand des Muschelwagens aufstellt. Der Oberkörper ist nach rechts, in Richtung des Spielbeins gedreht, während sein Kopf und sein Blick nach links gewendet sind. Seine linke Hand hat er in die Hüfte gestemmt, während sein rechter Arm mit dem Kommandostab weit ausgreifend nach schräg links vorne gestreckt ist. Von seinen Schultern bis zum Boden begleitet ihn ein Tuch, das ihn allerdings nur knapp im Bereich des Beckens und des Schambereiches verhüllt. Am Rücken ist es in einem weit ausgreifenden, durchbrochenen Bogen aufgebläht, während es hinter den Beinen gerade nach unten fällt und vor allem eine statische Funktion erfüllt, indem sich daraus eine weitere Standfläche ergibt. Die starke Drehung innerhalb des Körpers um die eigene Achse ist, zumindest in dieser Weise sichtbar, eine Ausnahme innerhalb Braccis Œuvre, genau wie die mehrfach durchbrochene Kontur der Figur. Für Maini wären diese Merkmale weniger ungewöhnlich, was mich zu der Annahme bringt, dass sich Bracci in der Form und der Haltung relativ nah an das Modell des Vorgängers gehalten hat. Das einzig wirklich Typische an der Figur ist die massige, muskulöse Körperbildung.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen. Mehrfach und in fast regelmäßigen Abständen restauriert.

Signatur: auf der Scherbe über der Brust, eingehauen, mit Seriefen: „PET. BRACCI ROMAN. F.“

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Terrakottamodell (Kat. Nr. 62.1)

Bib.: GRADARA 1920, S. 108; CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 186, Bd. 2, S. 335.

Abb.: 72-72b; zudem: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1248a.

KAT. NR. 62.1

OCEANOS

Modell

Terrakotta, beige

I759

Ort: Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Rom, Inv. Nr. I190

Beschreibung: Das Terrakottamodell steht der Marmorausführung nahe, die meisten Linien und Bewegungen sind schon angelegt. Der Körper ist allerdings noch schwerer und kräftiger, die Kontur geschlossener, als es für Bracci üblich ist. Dass die linke, in die Hüfte gestemmte Hand durch ein Tuch verborgen wird ist bezeichnend für den Meister, der eher ungerne Hände und Füße modellierte. Dieselbe Dynamik und Kraft wohnt sowohl dem Modell, als auch der ausgeführten Statue inne. Die Augen sind ausdrucksstark und tief eingearbeitet, die Mimik konzentriert und lebendig und die Haar- und Barttracht aufwendig und differenziert ausgearbeitet. Diese Punkte sprechen für eine klare Zuschreibung des nicht signierten Terrakottamodells an Bracci selbst. An den tieferliegenden Stellen sind Reste von Bleiweiß erhalten, der Oceanos war also mit einer weißen Farbschicht überzogen, um die Illusion von Marmor hervorzurufen. Das Modell war ursprünglich, zusammen mit anderen Modellen der Fassadenplastik, in ein Holzmodell der Trevibrunnenarchitektur eingestellt. Von den anderen Bozzetti ist bisher nur die Abbondantia von Filippo della Valle identifiziert worden. Zu sehen ist dieser Zweck unter anderem an einem noch vorhandenen Loch in der Basis mit Muschelstruktur, das zur Befestigung des Modells im Holzrahmen diente.

Erhaltungszustand: Sein ganzer rechter Arm ist oberhalb des Bizeps abgebrochen und verloren. In der Mitte der Bruchstelle ist noch das Loch für einen Verbindungsbolzen aus Metall zu sehen. An der Basis finden sich dunkle Verfärbungen, die eher nicht Teil des Originalmodells waren. Sein rechter Zeh und ein Teil der Basis mit Draperie links unten sind durch weiß belassenen Gips ersetzt. Ein Riss zieht sich über seinen rechten Fuß und die linken Zehen. Ein weiterer, längerer Riss zieht sich quer über den Gewandbausch am Rücken, wo im oberen Bereich ebenfalls eine geflickte Stelle ist, wie auch auf der rechten Hälfte seines Oberkörpers und oberhalb seines linken Knies. Ein weiterer Riss zieht sich einmal waagrecht über den Bauch, dirket oberhalb des Bauchnabels. Die ehemalige Weißfassung ist fast vollständig abgeblättert.

Lit.: VIGLIAROLO 2009, S. 91.

Abb.: VIGLIAROLO 2009, Abb. S. 91.

KAT. NR. 63

TRITON MIT HYPOKANT, DAS MEERESPFERD BÄNDIGEND: „TRITONE E CAVALLO FURIOSO“

Skulpturengruppe, Brunnenkulptur, monumental

Marmor, weiß

I760/61

Ort: linke Seite des oberen Wasserbeckens, Trevibrunnen, Rom

Beschreibung: Dargestellt ist ein Triton, der einen der Hypokanten, die den Muschelwagen des Oceanos ziehen, mit einer Hand am Kopf, mit der anderen an der Flanke festhält und dadurch zu bändigen versucht. Die Tritonen sind im Stil des 17. und 18. Jahrhunderts mit menschlichen Oberschenkeln dargestellt, die dann in einen Fischschwanz mit aufgefächerter Spitze übergehen, dargestellt. Der Hypokant besitzt ebenfalls das Ende eines Meerestieres und fledermausartige Flügel. Die Augen sind gebohrt, die Haare weniger differenziert, was aber auch am durch den Einfluss der Witterung bedingten Erhaltungszustand der Oberfläche liegen kann. Wie für Bracci typisch, ist die Körperlichkeit stark ausgeprägt, die Leiber schwer und kräftig und doch in dynamischer Bewegtheit wiedergegeben. Die Pose der beiden Figuren erinnert an einen der antiken Rossebändiger auf dem Quirinal.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen. Risse entlang der Quaderkanten der zusammengesetzten Teile, mehrfach restauriert.

Lit.: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 186, Bd. 2, S. 335.

Abb.: 74; zudem: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1248a.

KAT. NR. 64

TRITON MIT HYPOKANT, IN EINE MUSCHEL BLASEND: „TRITONE E CAVALLO PLACIDO“

Skulpturengruppe, Brunnenkulptur, monumental

Marmor, weiß

1760/61

Ort: rechte Seite des oberen Wasserbeckens, Trevibrunnen, Rom

Beschreibung: Dargestellt ist ein Triton, der einen der Hypokanten, die den Muschelwagen des Oceanos ziehen, mit seiner rechten Hand führt, indem er in die Mähne des Meerpferdes greift und in eine Muschel in seiner anderen Hand hineinbläst. Die Tritonen sind im Stil des 17. und 18. Jahrhunderts mit menschlichen Oberschenkeln dargestellt, die dann in einen Fischeschwanz mit aufgefächerter Spitze übergehen, dargestellt. Der Hypokant besitzt ebenfalls das Ende eines Meerestieres und fledermausartige Flügel. Die Augen sind gebohrt, die Haare weniger differenziert, was aber auch am durch den Einfluss der Witterung bedingten Erhaltungszustand der Oberfläche liegen kann. Wie für Bracci typisch ist die Körperlichkeit stark ausgeprägt, die Leiber schwer und kräftig, und doch in dynamischer Bewegtheit wiedergegeben. Dieser Triton erinnert durch die Form seines Gesichtes mit den ausgeblähten Wangen, den Bart und die wehenden Haare eher an die Hauptfigur in Berninis Fontana del Moro auf der Piazza Navona, als an antike Vorbilder, wie es bei seinem Pendant der Fall ist.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen. Risse entlang der Quaderkanten der zusammengesetzten Teile, mehrfach Restauriert.

Lit.: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 1, S. 186, Bd. 2, S. 335.

Abb.: 73; zudem: CONTARDI/TITI 1987, Bd. 2, Abb. 1248a.

KAT. NR. 65

PORTA DEGLI ORFANELLI

Portalarchitektur

Travertin, gräulich-weiß

1761-64

Ort: Portal rechts neben dem Haupteingang der Kirche S. Maria degli Angeli, Rom

Auftraggeber: Clemens XIII. Rezzonico (1693-1769, Pontifikat ab 1758)

Geschichte/Beschreibung: Papst Clemens XIII. ließ, vermutlich im Zuge der Einrichtung der „Orphanage“ im Jahre 1761 in den ehemaligen Diokletiansthermen, links neben dem Haupteingang der Kirche S. Maria degli Angeli eine neue Portalanlage errichten, die nicht zu auffällig, klar strukturiert und doch repräsentativ war (KIEVEN/PINTO 2001, S. 33). Als Architekten wählte der Papst Pietro Bracci aus, der hier das erste Mal ein Werk umsetzte, das nicht ins Metier der Bildhauerei fiel.

Der Aufbau entspricht einer Schichtung von Quadermauerwerk, worüber eine schlichte Gesimszone mit Architrav gesetzt ist. In diese obere Zone ist eine Inschriftentafel gesetzt, die sich nicht so recht in das Ensemble einfügt. Am Schlussstein über dem Torbogen prangt ein Relief eines Löwenkopfes, der zwei Eicheläste im Maul trägt, die die besagte Inschriftentafeln tragen. Über dem Architrav ist ein monumentales Wappen des Rezzonico-Papstes angebracht, das die ganze Anlage beherrscht und ein dahinterliegendes Fenster zur Hälfte verdeckt. Zu beiden Seiten des Wappens winden sich Blattgirlanden entlang, laufen waagrecht auf dem Gebälk weiter, um dann auf der Höhe der seitlichen Quader in einer geöffneten Blüte zu enden.

Erhaltungszustand: Zwei senkrechte Risse an den Kanten der verwendeten, zusammengesetzten Quader, ein geflickter, senkrechter Riss in der Mitte der Inschriftentafel. Besonders das Wappen ist durch die Witterung porig geworden und stark angegriffen. Sonst Kratzer und Bestoßungen hauptsächlich im unteren Bereich.

Inschrift, eingelegte Steinmajuskeln mit Seriefen, dunkelgrau auf Travertin: PROVIDENTIA OPTIMI PRINCIPIS / CLEMENTIS XIII PONT. MAX. / PUTEIS AD CONSERVATIONEM OLEI EFFOSSIS / ANNONAM OLEARIAM CONSTITUIT / ANNO MDCCLXIII PONT. VII

Kosten/Preise: Die einzige Angabe die wir über Ausgaben für das Portal kennen, stammt aus einer von Kurt von Domarus überlieferten Notiz, das sich angeblich im Archiv des Hospizes neben S. Maria degli Angeli befunden haben soll. Darin ist die Rede von I Scudo Belohnung während einer Pause der Arbeiten für alle beteiligten Arbeiter und Makeroni mit Wein auf Kosten des Meisters (DOMARUS 1915, S. 58).

Lit.: DOMARUS 1915, S. 58/59; GRADARA 1920, S. 94; KIEVEN/PINTO 2001, S. 33, FN 20.

Abb.: GRADARA 1920, Taf. XXII.

KAT. NR. 66

PAPST CLEMENS XIII.

Porträtbüsten

Marmor, weiß

1762

Ort: verschollen (?); ev. eine davon im Eingangssaal der Hauptetage des Palazzo Ruspoli, Rom

Auftraggeber: eine für den Papst Clemens XIII. selbst, eine für den Kardinal Carlo Rezzonico d.J., Neffe und Kämmerer des Papstes

Geschichte: Für das Jahr 1762 trägt Bracci zwei Büsten in sein Diario ein, die Papst Clemens XIII., einen seiner wichtigsten Mäzene, darstellten. Eines der beiden Exemplare war offensichtlich für den Papst selbst, das andere für seinen Neffen Kardinal Carlo Rezzonico d.J., Camerlengo des Papstes, bestimmt. Bisher konnte leider keines der beiden Werke sicher identifiziert werden. In den Inventaren des Familienpalastes in Venedig ist eine derartige Büste nicht ausgeführt. Im Palazzo Ruspoli in Rom befindet sich allerdings eine Büste des Papstes, die in engem Zusammenhang mit dem später für die Bibliotheca Angelica in Rom (Kat. Nr. 68) geschaffenen Porträt steht. Es handelt sich entweder um das 1762 entstandene Originalbildnis, das später erneut in sehr ähnlicher Form wiederholt wurde, um eine zeitgenössische Replik aus dem Jahr 1764/65 oder um eine Werkstattkopie nach dem Modell der späteren Büste. Hier wird das erste Mal versucht, dem Diario-Eintrag Nr. 38 eine konkrete Büste zuzuweisen. Dass Bracci diese Art der Replikenproduktion betrieb, ist u.a. an den ebenfalls beinahe identischen Paolucci-Porträts (Kat. Nr. 2 und Kat. Nr. 6) von 1725 und 1727 zu sehen.

Eintrag im Diario: Nr. 38, 1762; GRADARA 1920, S. 108.

Lit.: DOMARUS 1915, S. 57; GRADARA 1920, S. 75, 108. Eventuell: CRESTI 2007, S. 186-199.

Abb. eventuell: CRESTI 2007, Abb. S. 195, re (dort allerdings fälschlicherweise bezeichnet als: „Bust of Cardinal Galeazzo Ruspoli, by the Bernini school“)

KAT. NR. 67

GRABMONUMENT FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Marmor, weiß, Buntmarmor, Porphyr, Stuck, weiß und vergoldet

1763-70 (erste Planungen schon 1739, ein Jahr nach dem Tod es Papstes)

Ort: rechtes Seitenschiff, Petersdom, Vatikan

Auftraggeber: Clemens XIII. Rezzonico (1693-1769, Pontifikat ab 1758); Giacomo Ferdinando Portocarrero, dann Kardinal Camillo Merlini Paolucci, letztendlich die Kardinäle Domenico Orsini und Prospero Colonna Sciarra als Organisatoren des Projekts; Geldgeber waren die von Benedikt XIV. kreierte Kardinäle

Beteiligte Künstler neben Bracci: Gaspare Sibilla für die Ausführung der rechten Personifikation; Virginio und Alessandro Bracci, Luigi Catalani, Andrea Donato Fantoni, Gaetano Rossi und nicht näher benannte andere Schüler und Mitarbeiter Braccis für die Ausführung weniger wichtiger Elemente der Papstfigur und der linken Personifikation

Geschichte/Beschreibung: Die Entwurfsgeschichte des Grabmals für Papst Benedikt XIV. im Petersdom kann im Wesentlichen in zwei größeren Planungsphasen unterteilt werden: eine zwischen 1759-60 und eine ab 1763. Ein Jahr nach dem Tod des 1758 verstorbenen Papstes ergriff der erste von ihm kreierte Kardinal, Giacomo Ferdinando Portocarrero aus Spanien, die Initiative zur Planung und Finanzierung des Grabmonuments. Er begann Spenden der mit dem verbliebenen Papst verbundenen Kardinäle zu sammeln. In dieser ersten Phase spielte Bracci noch keine Rolle im Gesamtentwurf des Grabmals. Nach dem Tod Portocarreros 1760 stagnierte das Vorankommen, obwohl Kardinal Camillo Merlini Paolucci nun den Vorsitz übernahm. Erst ab dem Jahr 1763, als sich der amtierende Papst Clemens XIII. zu einer Unterstützung des Projekts entschloss, kamen die Ereignisse wieder in Schwung. Zu dieser Zeit übernahmen die Kardinäle Domenico Orsini und Prospero Colonna Sciarra die weitere Planung. Erst ab diesem Zeitpunkt engagierte sich Bracci aktiv und eigenständig für die Planung des Grabmals. Am 28.06.1764 bestellte Kardinal Orsini verschiedene Bildhauer zu sich, um den besten Entwurf für das Grabmal zu bestimmen. Im September desselben Jahres stand Bracci dann entgeltlich als Künstler fest, der sowohl für den Entwurf, als auch für die Ausführung zuständig war. Danach begann konkret die Arbeit in Marmor und die Planung vor Ort. Während er Gaspare Sibilla die Ausführung der rechts aufgestellten Figur überließ, nahm er selbst offen die Hilfe seiner Lehrlinge und Werkstattmitarbeiter für die Ausarbeitung der beiden anderen Statuen in Anspruch, von denen wir nur einen, Donato Andrea Fantoni aus Rovetta, wirklich näher fassen können. Fertiggestellt war das Grabmonument im Mai 1769.

Das Monument befindet sich an einer monumentalen Wandfläche rechts des hinteren rechten Virungspfeilers, durchbrochen von einer Tür, flankiert von zwei korinthischen Säulen mit Architrav. Gekrönt wird das Ganze von einem Marmorwappen des Lambertini-Papstes. In eine runde, apsisförmige Nische sind drei monumentale Marmorskulpturen eingestellt, die sowohl von der Ummantelung der Tür, als auch von einem vorne rund abgeschlossenen Sockel mit Inschriftentafel getragen werden. Die architektonischen Elemente sind aus Buntmarmor gefertigt, die Wandflächen der Nische sind mit vergoldeten Stuckaturen ausgekleidet, die neben floralen und ornamentalen Elementen auch die Symbole der Kardinalstugenden darstellen. Im

Scheitelpunkt des Apsisbogens ist der Hl. Geist in der Gestalt einer Taube in einem halbkreisförmigen Feld dargestellt, das von kleinen Wolken umsäumt ist. Die Figuren selbst sind nach traditionellem Vorbild in einer Dreieckskomposition angeordnet. Ganz oben steht der segnende Papst vor dem Bischofsthron. Zu beiden Seiten neben der Tür sind Personifikationen in einer schräg verlaufenden Kompositionslinie angeordnet, was zusätzlich die zu Grunde liegende pyramidale Form unterstreicht.

Benedikt XIV., ein großer Förderer Braccis, ist das erste Mal in einem entsprechenden, sepulkralen Kontext stehend dargestellt. Was vorher hauptsächlich für Darstellungen triumphierender, römischer Kaiser vorbehalten war, wird nun auf den Pontifex Maximus übertragen und veranschaulicht so neben seiner geistlichen, auch die weltliche Macht des Papsttums und des Vatikan. Die Figur nimmt so eine tiefere, über die Darstellung des Verstorbenen hinausreichende Bedeutung an. Der Papst steht in ponderierter Haltung auf dem polygonalen Sockel mit Inschriftentafel über der Tür vor dem Bischofsthron und hebt seinen rechten Arm zum Segensgruß, während seine linke noch auf dem Endstück der Lehne in Form eines Pottoköfchens verharrt. Sein Blick ist zum Hauptalter gewendet, was ihn in die Position der ewigen Anbetung versetzt. Die Bewegung des Armes ist dynamisch und spannungsgeladen. Die Falten der Albe sind differenziert ausgearbeitet und doch lang und klar geführt. Kleinteiligerer, ornamentaler Schmuck findet sich vor allem an der Mantelborte, an der Stola, wie üblich an der Tiara, die er auf seinem Kopf trägt, und am Bein des Thrones. Der Mantel ist über seinen erhobenen, segnenden Arm geführt und fällt auf dieser Seite in einer Wellenbewegung bis zum Boden hinab. Der Marmor ist an dieser Stelle dünn gearbeitet und wirkt so leicht, dass technische Meisterschaft verrät.

Die linke Personifikation wurde auch vollständig von Bracci selbst ausgearbeitet und stellt eine Sapientia sacra, die personifizierte göttliche Weisheit dar. Sie ist in ein schlichtes, bodenlanges Gewand gehüllt, das ihre rechte Schulter freigibt. Ihren linken Ellenbogen hat sie auf dem Gesims der Tür aufgestützt, ihre Hand befindet sich mitten in einer Bewegung vor ihrem Gesicht, während sie ein Buch im rechten Arm hält, das auf ihrem Becken und ihrem Unterschenkel aufliegt. Ihr Körper ist auch unter dem stoff- und faltenreichen Gewand klar definiert, ohne eine tatsächliche Erotik aufzubauen. Ihr wichtigstes Attribut befindet sich mitten auf ihrer Brust und wird anfangs eher als Dekoration oder Schmuck, denn als ikonografisch bedingte Beigabe angesehen: die Sonne, die für das Erhellen des Gemüts durch die Weisheit steht. Handwerklich ist diese Skulptur solide ausgeführt, reicht aber nicht an seine Arbeiten z.B. für das Grabmal Benedikts XIII. in S. Maria sopra Minerva (Kat. Nr. 17/18) oder an die der Haltung nach sehr ähnliche Figur der Caritas am Grabmal für Giuseppe Renato Imperiali (Kat. Nr. 30) heran, was u.a. an der relativ flach ausgearbeiteten Haartracht zu sehen ist.

Die dritte Skulptur dieses Ensembles stellt nach Braccis Diario die Disinteresse, die Verachtung alles Weltlichen dar. Sie hatte Bracci zwar entworfen, allerdings nicht selbst ausgeführt, sondern an den ihm nahestehenden Kollegen Gaspare Sibilla abgegeben. Aufgrund der Bedeutung des Gesamtensembles für Braccis Ruf und Nachruhm, muss er diesem vertraut haben. Die Disinteresse ist in einer serpentinigen Drehung auf der die Tür flankierenden, rechten Volute angebracht, schaut nach links und wendet beide Arme abwehrend in Richtung des rechts an sie herantretenden Putto mit einem Füllhorn voller Münzen und Ketten, die die fesselnde Macht des Geldes symbolisieren. Die Skulptur Sibillas ist in ihrer geschraubten Bewegung, ihrer sorgfältig ausgewählten Kleidung und der ordentlich frisierten Haartracht in gewisser Weise moderner als Braccis Figuren, passt sich allerdings nicht ganz stimmig in das Gesamtensemble ein. Während der Papst und die Sapientia sacra eine ruhige, fast vergeistigte und doch spannungsgeladene Monumentalität ausstrahlen, ist das Hauptmotiv der Disinteresse die vollkommene Bewegung – sowohl innerlich, als auch äußerlich.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen oder größeren Risse. Kleinere Materialabplatzungen am Kinn und an der Wange des Papstes. Bestoßungen und kleinere Materialschäden am Sockel des

Monuments. Sonst lediglich kleinere Kratzer und Bestoßungen an den Kanten der Marmorfiguren und eine leichte Mattierung der Oberfläche an größeren, erhabenen Flächen. Im Ganzen sehr gut konserviert.

Signatur:

- 1) am Saum der Sapienza sacra zur linken des Monuments, eingestemmt, mit Seriefen: „PETR. BRACCI RO. OPERIS INV. ET SCULP.“
- 2) am Buch der Sapienza sacra: auf dem Seitenschnitt, eingestemmt, mit Seriefen: „PETR. BRACCI RO. OPERIS INV. ET SCULP.“
- 3) auf einem marmornen Geldstück am Sockel auf der rechten Seite: unregelmäßig eingehauen, schwarz ausgefüllt (vermutlich nachträglich): „GASPAR / SIBILLA ROMAN / INVENIT / ET / SCULPSIT“

Inschrift: Bronzelettern appliziert, vergoldet, auf Porphyr, auf der Inschriftentafel über dem Sarkophag: BENEDICTO XIV / PONT. MAX. R. E. CARDINALES / AB EO CREATI

Eintrag im Diario: Nr. 35, 1769 (meint ev. 1959); GRADARA 1920, S. 108.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: „In questi giorni nella Patriarcale Basilica di S. Pietro in Vat., si è veduto terminato, e scoperto il nobile grandioso Deposito tutto di fini marmi inalzato alla san. Mem. di Papa Benedetto XIV, Lambertini, situato vicino la Cappella della B.ma Vergine, detta la Gregoriana, osservandovisi principalmente la Statua del Sommo Pontef. in piedi sopra una ben centinata Urna, in atto di dare la Pontif. benedizione, opera dello scultore s. Pietro Bracci; nelle parti laterali sonovi altre due grandi statue, rappresentanti quella a mano destra la Sapienza Sagra, e l'altra a mano sinistra, il Disprezzo dell'Interesse: essendo la prima opera del sudetto Bracci, e la seconda lavorata dallo scultore s. Gaspare Sibilla ed oltre li altri lavori che lo adornano leggesi nel corpo dell'Urna la seguente iscrizione, scolpita a gran caratteri di metallo dorato: BENEDICTO XIV PONT. MAX. / S.R.E. CARDINALES / AB EO CREATI.“ I305.1769, Nr. 8057 (o.S.).

„Domenica 4 giugno si scopre il deposito di Benedetto XIV fatto costruire a spese dei Cardinali creati tali dal detto pontefice (...) l'opera ha riscosso universale applauso non meno per il disegno del Sig[nore] Pietro Bracci, che per la finezza de marmi e sculture delle tre statue colossali una, rappresentante il Pontefice alta palmi 21, e l'altra la Sapienza ambedue opera del Bracci e la terza rappresentante l'avversione della ricchezza opera del S[ignore] Gaspare Sibilla.“ I006.1769, Nr. 8065, S. 8.

Kosten/Preise: Insgesamt bekam Bracci laut dem Eintrag in sein Diario ungefähr 11.000 Scudi: „Costò tutto il deposito in circa ad undicimila scudi“ (Braccis Diario, Nr. 35, 1769, GRADARA 1920, S. 108), tatsächlich genau 10.890 Scudi (KIEVEN/PINTO 2001, S. 64).

Zeichnungen/Stiche/Modelle: Gerade für dieses Monument haben sich besonders viele Entwurfszeichnungen von Bracci (Kat. Nr. 67.3-67.12), aber auch eine frühe von Paolo Posi (Kat. Nr. 67.2) erhalten. Ein großer Glücksfall ist das erhaltene Präsentationsmodell aus Holz und Wachs (Kat. Nr. 67.1). Durch einen Kupferstich von Fontana wird das Repertoire der erhaltenen Grafiken abgerundet (Kat. Nr. 67.13).

Lit.: AGRESTI 2010, S. 59-61, 67-68; AZZARELLI 1838, S. 8, BRINCKMANN 1919, Bd. 2, S. 379; CICOGNARA 2007, Tomo VII, S. 75/76; DOMARUS 1915, S. 61/62; GALASSI PALUZZI 1963, S. 97; GOLDHAHN 2004; GOLZIO 1950, S. 696/697; GRADARA 1920, S. 72-75, 108; GREGOROVIVUS 1911, S. 91; HAGER 1929, S. 21; KIEVEN PAPSTGRABMÄLER 2006; KIEVEN Serialität 2007; KIEVEN/PINTO 2001, S. 13, 16, 22-24, 64, FN 82-86; S. 285; MELCHIORRI 1840, S. 186; NAVA-CELLINI 1992, S. 59; NIBBY/VASI 1818, Tomo II, S. 453; NOÈ 2000, S. 55-64; PASTOR 1961, Bd. 16.I, S. 432/433; PINELLI 2000, Kat. Nr. 941-46, S. 667-670; PINTO 1992, S. 92; VENUTI

1766, S. 472/73, 477; WALKER 2000, S. 217; ZAMBONI 1964, S. 211-218; ZANELLA 2000.

Archivquellen/Rara: AFP, Arm. 12, G, 12, f. 557/558: stampa „Raggualaglio della funzione seguita dopo la morte del sommo pontifice Benedetto XIV e trasporto del di lui cadavere dal palazzo Quirinale alla Basilica Vaticana“; AFP, Arm. 16, A, 170, „Decretae Resolution Sac. Congr. RFS Petri“: 61v ff, 9.05.1765, „Informazione data da Mons. Economo alla Santità di N.S. PP. Clemente XIII. sopra la scelta del sito per collocarvi il Deposito della S.M. di Benedetto XIV“; AFP, Arm. 52, A, 88, f. 523: Benedetto XIV: „Relazione del trasporto della sua salma da presso il corò ove giaceva al nuovo deposito fatto a spese delle creature sue. 28.08.1768, ore 24 a porte chiuse“; AFP, Arm. 50, B, 18, f. 62r-64r; Banca di Santo Spirito, Archivio Storico Santo Spirito, Libro mastro, 1759, 1760, 1763, 1764 (KIEVEN/PINTO 2001, S. 64); Bibl. Casanatense, Rom, Cod. 3815, Vol. III, f. 353r+v, 28.06.1764; Bibl. Casanatense, Rom, Cod. 3815, Vol. III, f. 523r-524v, 21.09.1764.

Appendices: 45-47

Abb.: 76-76b; zudem: AGRESTI 2010, Taf. 60-63, GALASSI PALUZZI 1963, Fig. 42; GRADARA 1920, Tav XXIV, XXV; GREGOROVIVUS 1911, Abb. 63; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. 13; NOÈ 2000, Abb. S. 55; ZAMBONI 1964, Abb. 73-74 c, 75 a/b.

KAT. NR. 67.1

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Präsentationsmodell

Holz, Wachs, verschiedenfarbig bemalt

1764

Ort: Gallerie, Accademia di Belle Arti, Bologna (zum Zeitpunkt meiner Recherche im Büro des Direktors)

Beschreibung: Das Modell für das Grabmal Benedikts XIV. ist ein ausgearbeitetes und bemaltes, architektonisches Holzmodell der gesamten Wandfläche mit eingestellten Wachsfiguren. Sogar die Wölbung der Apsisnische wurde maßstabsgetreu nachgebildet und zeigt sich von der Rückseite her holzsichtig. Bracci legte bei diesem Präsentationsmodell, das er den Kardinälen Domenico Orsini und Prospero Colonna Sciarra 1764 vorstellte, besonderen Wert auf die detailgetreue Wiedergabe der verschiedenen, verwendeten Materialien, was er sogar so weit trieb, dass er die Holzmaßerung der Tür einzeichnete bzw. einzeichnen ließ. Es ist eher anzunehmen, dass Bracci die farbliche Fassung des Modells zwar anordnete und überwachte, aber doch an einen anderen Künstler bzw. Handwerker abgab. Im Gegensatz zu den Kapitellen und dem oben angebrachten Wappen des Lambertini-Papstes, die aus Holz geschnitzt sind, wurden die groben Holzkerne der Figuren mit leichter zu modellierendem Wachs überzogen, um eine differenziertere Ausarbeitung der skulpturalen Elemente zu ermöglichen. Dass sich darunter ein Holzkern befindet, kann an Bruchstellen abgelesen werden. An der Innenfläche der Apsis sind neben Farbresten und stehengebliebener grünlicher Grundierung noch Reste von vergoldetem Wachs erhalten, die die in Stuck geplante ornamentale und florale Dekoration nachbildeten, um einen plastischen Eindruck der geplanten Ausschmückung zu geben. Sogar die vergoldete Taube im Scheitel der Kuppelwölbung ist schon vorhanden. An der Stelle rechts neben der Disinteresse, wo eigentlich der Putto mit dem Füllhorn stehen müsste, ist keine Bruchstelle zu erkennen. Allem Anschein nach ließ Bracci gerade dieses Detail bei seinem Modell weg, obwohl es sowohl in den Vorzeichnungen angelegt, als auch in der Marmorversion umgesetzt wurde. Die angelegten Binnenlinien und Falten der Gewänder sind im Modell noch bewegter und weicher modelliert und weichen später scharf geschnittenen, aber kraftvoller

wirkenden Strukturen. Das mittlerweile schwarz verfärbte Wachs war einst rot mit weißer Fassung. Dadurch wurde der Einbruch des hellen Marmors inmitten der farbigen Architektur besser vermittelt. Schon bei der Ausführung des Präsentationsmodells wird deutlich, dass Braccis Interesse eher der Sapienza sacra und der Papstfigur gehörte, die sehr viel detaillierter ausgearbeitet sind, auch an der schlecht sichtbaren Rückseite der Skulpturen, als an der Disinteresse. Während sogar die Ornamente an der Stola des Papstes nach hinten fortgeführt werden und die Grundlinien der Binnenstruktur auch bei der Sapienza sacra an der Rückseite angelegt sind, wird die Rückseite der Disinteresse von zwei überkreuz angebrachten, roh belassenen Wachsstreifen gebildet.

Erhaltungszustand: Keine offensichtlichen Fehlstellen am Holzmodell. Bemalung an der Innenseite der Apsis stark abgeblättert, nur noch Reste der vergoldeten Wachsapplikationen erhalten, Bemalung der Architekturvorderseite neu gefasst. An den Figuren, die kürzlich ebenfalls restauriert wurden, fehlen vor allem die Finger der rechten Hand des Papstes und die Hände der Disinteresse. Am Hals der Letzteren ist die Bruchstelle am Hals noch deutlich zu erkennen. Das rote Wachs der Figuren hat sich mittlerweile schwarz-bräunlich verfärbt. Ehemals waren sie zudem weiß gefasst, was heute hauptsächlich in den tieferliegenden Partien im Gesicht des Papstes nachzuweisen ist.

Inschrift: BENEDICTO XIV. / PONT. MAX. / S.R.E. CARDINALE / AB EO CREATI

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, S. 68-69; ZAMBONI 1964.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. 34.

KAT. NR. 67.2

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Zeichnung von Paolo Posi

Vor 1763

Ort: Privatsammlung; für die Innenfassade von S. Maria Maggiore geplant

Beschreibung: Das vorliegende Blatt zeigt einen noch völlig vom ausgeführten Monument verschiedenen Entwurf des Papstgrabmals. Demnach war das Grabmal in einer frühen Planungsphase für die Innenfassade von S. Maria Maggiore bestimmt – als Monument über der Tür. Die gesamte Struktur, die das Portal und den monumental ausfallenden Türrahmen miteinbezieht, bildet ein Triumphbogenmotiv. Eine sehr hoch angesetzte Deutungsebene für ein Papstgrabmal – möglicherweise kam es auch deshalb nicht zur Ausführung. Der Sarkophag des Monuments wird von zwei Personifikationen flankiert, einer männlichen auf der linken und von einer weiblichen auf der rechten Seite. Dabei handelt es sich nach Ripa um die Disprezio del mondo und die Ecclesia/Religio. Darüber ist der Papst ex cathedra segnend vor einem illusionistischen Ausblick in den Himmel dargestellt. Über ihm fliegen Putti, die einen Himmel aus Stoff tragen und ihm somit ein zusätzliches, herrschaftliches Attribut begeben.

Abb.: Bibliotheca Hertziana, Fotothek, Dok. Nr. 08I54759 (online abrufbar).

KAT. NR. 67.3

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Vorzeichnung

Vor 1763

Ort: Privatsammlung

Beteiligte Künstler neben Bracci: Paolo Posi als Entwerfer und Zeichner der Architektur

Beschreibung: Das in Zusammenarbeit zwischen Paolo Posi und Pietro Bracci entstandene Blatt zeigt einen frühen Entwurf, der als Aufstellungsort noch die schmale Wandfläche gegenüber dem Grabmal für Maria Clementina Sobieska vorsah. Die Wahl dieser Stelle wäre sinnvoll gewesen, weil diese Fläche noch unbesetzt war, im Gegensatz zur gewählten, bei der ein vorhandenes Gemälde zerstört werden musste. Wegen der schlechten räumlichen Bedingungen und der Lichtverhältnisse, wurde es jedoch verworfen. Das Monument ist von zwei korinthischen Säulen begrenzt, in deren Verbindungszone das von einem Putto getragene Papstwappen angebracht ist. Über einer durchgehenden, schmucklosen Sockelzone ist ein von einem Tuch eingehüllter Sarkophag mit Inschrift auf dem Spiegel angebracht, auf dem eine in ein Buch schreibende grflügelte Personifikation mit einem Putto sitzt. Die weibliche Figur erinnert an die Entwürfe für die Storia am Grabmal Carlo Leopoldo Calcagninis (Kat. Nr. 37.1-37.3). Der Putto hält einen Ring aus zwei Schlangen, die sich gegenseitig in den Schwanz beißen – ein Symbol der Ewigkeit. Die Storia schaut nach oben zum Papst und gibt so die Blickrichtung des Betrachters vor. Der Papst steht, wie schon Clemens XI. in Braccis Entwurf für dessen Grabmal für dieselbe Stelle (Kat. Nr. 35.I), segnend vor der Kathedra. Der Rundbogen, in dem der Papst präsentiert wird, öffnet sich hinten scheinbar ins Freie. Wie beim gegenüberliegenden Monument für Maria Clementina Sobieska (Kat. Nr. 25/26) ist hier eine Himmelsstruktur zu sehen und bildet so eine Parallele zum früher entstandenen Grabmal. Von Paolo Posi wurden die Architektur und die zur Maßstabsverdeutlichung daneben gestellten Kirchenbesucher gezeichnet, von Bracci sind hingegen die Skulpturen. Deutlich ist hier wieder der Hang zur Monumentalität in Größe und Wirkung sichtbar.

Inschrift: auf dem Sarkophagspiegel: „BENEDICTO. XIV. P.M. / CARDINALES IN S. COLLEGIVM / (...) FECERVNT“; unten auf dem Blatt: „Disegno del sepolcro per la S.a Memoria di Bened.o XIV. Di cui ne fu fatto il Modelletto in Legno per eseguirsi incontro all'altro della Regina d'Inghilterra nella Basilica Vaticana.“

Lit.: KIEVEN PAPSTGRABMÄLER 2006, S. 451/452; KIEVEN Serialität 2007, S. 367-373.

Abb.: KIEVEN PAPSTGRABMÄLER 2006, Abb. 14; KIEVEN Serialität 2007, Abb. 3, S. 370.

KAT. NR. 67.4

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Zeichnung

Ohne Datierung; ev. um bzw. vor 1763

Ort: Montreal, Canadian Centre for Architecture, Inv. Nr. DR I966:0001:065

Beschreibung: Diese Zeichnung zeigt einen Entwurf für ein Papstgrabmal an der Stelle, an der später das Monument für Benedikt XIV. entstehen sollte. Ob es sich allerdings tatsächlich um konkrete Vorstudien für das Grabmal handelt, ist wegen der fehlenden Identifizierung durch Wappen oder Inschriften und die Verschiedenheit der Motive fragwürdig. Das TürGESIMS wird von zwei ganzfigurigen Skeletten in der Funktion von Atlanten getragen. Darüber steht der Sarkophag mit Inschrift auf hohen Beinen. Auf diesem sitzt eine Fama, die in ihrer linken Hand eine Posaune, in der rechten ein fransengesäumtes Tuch hält, das zu beiden Seiten des Sarkophags bis über das TürGESIMS fließt. Die Innenseite des Nischenbogens ist an den Seiten mit Kandelabern, oben mit einer Art Kasettendecke geschmückt. Im Scheitel ist ein nicht näher spezifiziertes Papstwappen zu sehen. Die angedeuteten Längsstreifen sind Lassuren für eine dreidimensionale Darstellung des Wappenbauches und hat nichts mit den Lambertini-Streifen zu tun. Es handelt sich hier wohl eher um ein idealtypisches Papstgrabmal an einer schwierigen

Stelle im Petersdom, wohl schon mit dem Hinblick auf die Möglichkeit, ein ähnliches Projekt irgendwann umsetzen zu dürfen.

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 44, S. 63-65.

Abbildung: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 144.

KAT. NR. 67.5

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Zeichnung

Ohne Datierung; ev. um 1763

Ort: Montreal, Canadian Centre for Architecture, Inv. Nr. DR 1966:0001:042

Beschreibung: Diese Zeichnung zeigt einen Entwurf für ein Papstgrabmal an der Stelle, an der später das Monument für Benedikt XIV. entstehen sollte. Ob es sich allerdings tatsächlich um konkrete Vorstudien für das Grabmal handelt, ist wegen der fehlenden Identifizierung durch Wappen oder Inschriften und die Verschiedenheit der Motive fragwürdig. Übereinstimmungen zu den folgenden Zeichnungen, wie die Hermen an der Tür oder die Religio als eine der beiden Tugenden könnte jedoch auf einen kausalen Zusammenhang hindeuten. Ein männlicher Engel lagert über der Tür und präsentiert eine Schriftrolle mit nicht weiter ausgeführtem Text vor einer Statuenbasis. Über diesem Ensemble kniet ein relativ junger Papst mit ausgebreiteten Armen und einer Tiara rechts vor sich. Dass es sich bei dieser Zeichnung, trotz Verwandtschaft, nicht konkret um eine Vorzeichnung für das Grabmal für Papst Benedikt XIV. handeln kann, zeigt schon alleine das jugendliche Alter des Papstes, was ganz offensichtlich eine Idealisierungs- und Entindividualisierungsstrategie ist. Es handelt sich hierbei folglich um eine idealtypische Planung eines Papstgrabmals für eben jene Stelle, für die Bracci später tatsächlich das Monument für Benedikt XIV. schaffen sollte.

Signatur: links unten: „P.B. Fec.“

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 45, S. 63-65.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 145.

KAT. NR. 67.6

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Vorzeichnung und Grundriss

Ort: Canadian Centre for Architecture, Montreal, Inv. Nr. DR 1966:0001:027

Beschreibung: Die nächsten vier Zeichnungen (Kat. Nr. 67.6-67.9), die ein Papstgrabmal an der für das Grabmal Benedikts XIV. bestimmten Stelle im Petersdom zeigen, stellen den Papst traditionell ex cathedra segnend dar. Auf diesem Blatt ist im oberen Teil eine Frontansicht des Monuments, darunter entsprechender Grundriss und ein Maßstab in der Einheit Palmi Romani zu sehen. Die Wandfläche ist von zwei korinthischen Säulen eingerahmt, das eigentliche Monument in eine apsisartige Nische eingestellt und über bzw. neben einer Tür installiert. Rechts neben dem je von zwei Skeletthermen flankierten Türrahmen steht eine Religio, caput velato und einem Kelch mit Hostie. Auf der linken Seite ist ein gehender Putto mit Löwe und Fasziensymbol zu sehen, der durch seine Attribute die Tugenden der Fortitudo und der Iustitia vereint. Auf dem Architrav über der Tür sitzt eine geflügelte, weibliche Figur, die mit Hilfe eines Putto mit Pinsel eine Pergamentrolle mit Inschrift hält und mit ihrem rechten Zeigefinger darauf weist. Der Papst ist frontal dargestellt – aber durch die Öffnung seines Mundes zum Sprechen und

seine vorwärts gebeugte Haltung dynamischer, als dies bei entsprechenden Ehrenstatuen der Fall war.

Signatur, links unten, in der Mitte des Grundrisses: „Piet. Bracci In. e Fe.“

Lit.: GRADARA 1920, S. 72-75; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 47, S. 66/67.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 147.

KAT. NR. 67.7

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Vorzeichnung und Grundriss

Ort: Canadian Centre for Architecture, Montreal, Inv. Nr. DR 1966:0001:017

Beschreibung: Der Papst ist hier wieder traditionell ex cathedra segnend dargestellt. Auf diesem Blatt ist im oberen Teil eine Frontansicht des Monuments, darunter ein entsprechender Grundriss und ein Maßstab in der Einheit Palmi Romani zu sehen. Die Wandfläche ist von zwei korinthischen Säulen eingerahmt, das eigentliche Monument in eine apsisartige Nische eingestellt und über bzw. neben einer Tür installiert. Neben dem Türrahmen, der auf jeder Seite von zwei Skeletthermen flankiert wird, stehen zwei Tugenden auf einem Sockel mit Plinthe. Die Figur links kann aufgrund des erhobenen Kelches mit Hostie als Religio, die rechte aufgrund des caput velatum, der beiden Schlüssel und der Harfe als eine weitere, die päpstliche Religiosität unterstreichende Personifikation identifiziert werden. Über dem Architrav ist, etwas zurückversetzt, eine Basis mit der Statue des Papstes angebracht, der zwei Putti mit Pergamentrolle vorgelagert sind. Ihnen sind als Attribute ein Löwe, ein Faszienbündel, ein Spiegel und ein brennendes Herz beigegeben, die für Fortitudo, Iustitia, Prudentia und Caritas stehen. Ein ikonografisch dichteres Programm, als dies bei Bracci gemeinhin üblich ist. Der Papst ist leicht zur Seite gewendet, sonst aber in sehr klassischer Weise wiedergegeben.

Signatur, links unterhalb des Maßstabs: „Petrus Bracci Rom. Inv. et Delin.“

Lit.: GRADARA 1920, S. 72-75; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 46, S. 66/67.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 146.

KAT. NR. 67.8

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Vorzeichnung und Grundriss

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.100

Beschreibung: Bei Kat. Nr. 67.8 und Kat. Nr. 67.9 handelt es sich um Varianten von Kat. Nr. 67.7, mit nur geringen Veränderungen im Detail. Auf diesem Blatt beugt sich der Papst noch etwas weiter nach vorne und stellt so einen engeren Kontakt mit dem Betrachter her. Anstelle der von Putti getragenen Schriftrolle vor der Basis der Papststatue befindet sich hier ein Volutensarkophag mit Inschrift auf dem Spiegel. Die Personifikationen bleiben, abgesehen vom caput velatum Motiv, das die Tugend wechselt und der fehlenden Schlüssel der rechten Figur, gleich. Sogar die Haltung bleibt annähernd dieselbe. Die Tür wird von zwei Skeletthermen flankiert, was die architektonische Linie des Sockelbereiches klarer macht. Der Grundriss im unteren Bildfeld nimmt mehr Platz ein.

Signatur: zwischen Aufriss und Grundriss links: „Petrus Bracci Rom. Inven. Et Delin.“

Inschrift: keine, Schrift auf dem Sarkophagspiegel nicht lesbar

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 132, S. 221.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 254.

KAT. NR. 67.9

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Vorzeichnung und Grundriss

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.100

Beschreibung: Bei Kat. Nr. 67.8 und Kat. Nr. 67.9 handelt es sich um Varianten von Kat. Nr. 67.7, mit nur geringen Veränderungen im Detail. Dieses Blatt ist sogar noch etwas näher am Aufbau des Blattes Kat. Nr. 67.7 orientiert. Die einzigen Veränderungen sind folgende Details: Die Putti mit der Schriftrolle halten je nur noch ein Attribut, nicht mehr zwei. Sie wurden auf Faszienbündel und Spiegel reduziert, die für Iustitia und Prudentia stehen. Zudem sind beide Tugenden mit caput velatum dargestellt, nicht nur eine. Der letzte Unterschied betrifft die Stützen der Tür, die hier von Hermen mit geflügelten Totenschädeln bekrönt sind und nicht mehr Skelette in Halbfigur zeigen.

Signatur: zwischen Aufriss und Grundriss links: „Petrus Bracci Rom. Inven. et Delin.“

Inschrift: keine, Text auf der Schriftrolle nicht lesbar

Lit.: KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 133, S. 221.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 255.

KAT. NR. 67.10

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Vorzeichnung, mit zwei zusätzlichen Flaps

Ort: Canadian Centre for Architecture, Montreal, Inv. Nr. DR 1966:0001:024-26

Beschreibung: In diesem Fall hat Bracci die Partie, mit der er Schwierigkeiten hatte, nicht wie bei den Zeichnungen für das Grabmal für Clemens XI. in Oxford (Kat. Nr. 35.I) einfach überklebt, sondern fertigte zwei zusätzliche, zugeschnittene Blätter zur wechselnden Ansicht dieser Partie an, die nach dem Ausdruck bei englischen Präsentationen bzw. auch dem von Elisabeth Kieven und John Pinto gewählten Wort: „Flaps“ (KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 48, S. 67-69) genannt werden.

Die Grundzeichnung zeigt die Wandfläche mit der Tür zwischen den Säulen, die allerdings selbst nur leicht angedeutet sind, mit dem in eine apsisförmige Nische eingestellten Monument. Der Türrahmen ist schlichter geworden, verzichtet auf die flankierenden Hermen. Zu beiden Seiten der Tür stehen, etwas nach innen geneigt, zwei Personifikationen: links die Sapientia sacra mit einem Buch und einer Schreibfeder in den Händen sowie der Sonne auf der Brust, rechts die Disinteresse, die einen von rechts außen kommenden Putto mit einem Füllhorn abwehrt. Ehemals hinzugefügte, allerdings von Bracci teilweise abgeschabte Elemente sind das Szepter in der rechten Hand der Disinteresse und der hinter der rechten Schulter der Sapientia sacra hervorschauende Putto mit Fackel. Die beiden Personifikationen sind durch ein großes, von einer Seite über die Tür zur anderen Seite gelegtes Tuch, das die Türöffnung leicht überschneidet, wie dies schon bei Berninis Grabmal für Papst Alexander VII. der Fall war. Auf der relativ schlichten, konvex geformten Statuenbasis mit Inschrift steht der Papst segnend vor seinem Thron, von dem nur ein Teil der rechten Lehne und des Fußes zu sehen sind. Der Papst ist in volles Ornat gehüllt und trägt die Tiara auf dem Kopf. Er steckt seinen rechten Arm mit

offener Hand segnend in Richtung des Hauptaltars aus, wendet seinen Körper aber in die entgegengesetzte Richtung. Ein Element, das in der ausgeführten Version noch verändert werden sollte. Über dem Papst, im Scheitel des Apsisbogens, ist der Hl. Geist in Form einer Taube in einer von Strahlen und Wolken umgebenen Halbkreisform dergestellt, die an dieser Stelle wie ein Heiligenschein für den Papst wirkt. Die Wände der Nische sind mit Stuckornamenten geschmückt. An der rechten und der linken Seite sind zusätzlich die Symbole Spiegel, Faszienbündel, Helm und Krug angebracht, die für Prudentia, Iustitia, Fortitudo und Temperantia stehen, und die in den vorhergehenden Zeichnungen beschriebenen Tugenden von den vollplastischen Skulpturen in die Wanddekoration verlagern. Das Gesamtensemble wird von einem monumentalen Wappen des Lambertini-Papstes bekrönt.

Nachdem Bracci mehrfach Korrekturen auf diesem Blatt vorgenommen hatte, fertigte er einen ersten Flap an. Dieser zeigt die untere Partie des Monuments bis zur Oberkante der Statuenbasis. An der Architektur ändert er kaum etwas, er fügt lediglich Voluten neben der Tür ein, auf denen die Personifikationen sitzen, bzw. schräg aufliegen. Diese zeichnete er aber erst nachträglich und relativ fahrig über die Zeichnung der weiblichen Tugendfiguren. Hier wählte er wieder dieselbe Ikonografie, nur dass die Sapientia sacra diesmal keine Schreibfeder mehr hält. In ihrer rechten Hand hat sie den Folianten, den linken Ellenbogen stützt sie auf die Oberkante des Türarchitravs und hat ihre Hand zum Kinn geführt. Links neben ihr schaut ein Putto mit Fackel nach rechts. Die Disinteresse ist breiter in ihrer Körperlichkeit aber mit denselben Attributen ausgestattet. Noch immer werden sie durch ein großes Tuch verbunden. Diese Zeichnung ist die detaillierteste Ausarbeitung der unteren Partie, die uns als gezeichneter Entwurf erhalten ist.

Der zweite Flap ist eher skizzenhaft, mit dicken, dunklen Linien gestaltet. Die Tugenden werden erst unbekleidet auf diesmal genauer definierten Voluten gezeigt und erhalten erst im Anschluss einige sie bedeckende Draperien. Die Inschriftentafel und die Verzierungen der Nischenwände sind nur angedeutet, dafür ist an die untere, rechte Kante ein Teil eines Grundrisses angefügt. In diesem letzten Flap ging es hauptsächlich um die Klärung der Körperlichkeit und der Anordnung der Personifikationen und der genauen architektonischen Situation des Sockelbereichs.

Inschrift: auf der Statuenbasis der Grundzeichnung und des ersten Flaps: BENEDICTVS / XIV / PONT MAX

Im unteren Bereich des ersten Flaps: „Sapienza Sacra / Il sole in pettp p[er]che la Sapienza Illumina la
Mente / Il putto con la face p[er]che la Sapienza fa risplendere chi la possiede / La Avversione
/ o Contrarietà all’interesse / lo Schettro p. / la Superiorità / e Dominio delle proprie
passioni“

Lit.: GRADARA 1920, S. 72-75; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 48, S. 67-69.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 148-150.

KAT. NR. 67.11

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Zeichnung, ev. Stichvorlage

I763

Ort: Montreal, Canadian Centre for Architecture, Inv. Nr. DR 1966:0001:028

Beschreibung: Das hier ausgewählte Bildfeld zeigt ausschließlich den Teil des Monuments in der Apsisnische, ohne die sie flankierenden korinthischen Säulen oder das darüber angebrachte Wappen. Auch die Nische ist ohne die darin befindlichen Stuckornamente wiedergegeben. Die

grundlegende architektonische Struktur und die drei Skulpturen sind schon in ihrer endgültigen Version dargestellt. Bereichert wird das Ensemble ausschließlich durch ein Puttopaar, das eine Schriftrolle als Ersatz für eine Inschriftentafel hält, wobei die Buchstaben nicht zu sehen sind. Die Klarheit, um nicht zu sagen die Sterilität, der Zeichnung spricht eher für eine unabhängig vom Planungsprozess entstandene Vorlage für einen Kupferstich. Leider ist uns keine Druckgraphik erhalten, die diese These unterstützen würde. Da die Zeichnung signiert ist, aber auch aufgrund der typischen Gesichtsbildung, kann eine Autorschaft Braccis nicht bezweifelt werden.

Signatur: links unten: „Petr. Bracci Inven.“

Lit.: GRADARA 1920, S. 72-75; KIEVEN/PINTO 2000, Kat. Nr. 2, S. 123; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 51, S. 67/68.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 151.

KAT. NR. 67.12

SAPIENTIA SACRA, DETAIL AUS DEM GRABMAL BENEDIKTS XIV.

Zeichnung

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.99

Beschreibung: Die Zeichnung zeigt die linke Tugend am Grabmal für Papst Benedikt XIV. im Petersdom. Die Architektur ist nur angedeutet aber präzise konstruiert, um für die angefertigte Figurenstudie eine möglichst exakte Ausgangssituation aufzustellen. Die Zeichnung ist, wie es schon Elisabeth Kieven und John Pinto beschrieben, eine der detailliertesten und aufwendigsten Vorzeichnungen für Braccis Skulpturen, die uns erhalten geblieben sind (KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 134, S. 221). Sie stellt die letzte Stufe der zeichnerischen Planungsphase dar, die mit größter Sorgfalt ausgearbeitet wurde. Auch ohne Signatur ist die Autorschaft Braccis nicht in Zweifel zu ziehen.

Lit.: KIEVEN/PINTO 2000, Kat. Nr. 3, S. 124, Abb. 3; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 134, S. 221/222.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 256.

KAT. NR. 67.13

GRABMAL FÜR PAPST BENEDIKT XIV.

Kupferstich von Giacomo Fontana

1838

Beschreibung: Der Stich zeigt den Wandausschnitt mit den flankierenden korinthischen Säulen bis zum Abakus der Kapitelle. Die Grundstruktur der Architektur und der Skulpturen ist gut erfasst und sehr nah am Original orientiert. Allerdings ist der Stich eher schematisch, detailliertere und kleinteiligere Ornamentik und Schraffuren sowie Helligkeitsabstufungen sind vor allem innerhalb der apsisförmigen Nische als auch bei den Figuren selbst kaum verwendet, weshalb gerade diese Elemente sehr flach wirken. Dass Giacomo Fontana sich nicht besonders für die präzise Darstellung der Skulpturen im Detail interessierte, ist unter anderem daran zu erkennen, dass er der Sapienza die Sonne auf ihrer Brust wie eine Kette um den Hals hängt, was so nicht von Bracci intendiert war, denn die Sonne ist kein Schmuckstück, sondern ein essenzieller Teil der Personifikation. Der Stich und der Druck der „**Raccolta** delle migliori chiese di Roma e

suburbane seguida da una **raccolta** di musaici della primitiva epoca“ Fontanas, war wichtig für die Verbreitung des Wissens um das Grabmal im 19. Jahrhundert.

Signatur: „GIA. FONTANA INC.“

Inscription: auf der Inschriftentafel auf der Statuenbasis: „BENEDICTO XIV / PONT MAX / S.R.E. CARDINALES AB EO CREATI“, unten mittig: „DEPOSITO DI BENEDETTO XIV.“

Lit.: FONTANA 1838, Bd. IV.

Abb.: 77; zudem: FONTANA 1838, Taf. XXXVII.

KAT. NR. 68

PAPST CLEMENS XIII.

Porträtbüste, Marmor, weiß

1764/65

Ort: Ecke links hinten, Lesesaal der Biblioteca Angelica, Rom

Auftraggeber: Augustiner des Konvents von S. Agostino in Campo Marzio

Geschichte/Beschreibung: Neben den beiden Büsten Clemens' XIII., die Bracci für den Papst selbst und für seinen Neffen Kardinal Carlo Rezzonico d.J. angefertigt hatte (Kat. Nr. 66), entstand von seiner Hand mindestens noch eine dritte Büste desselben Motivs. In Auftrag gegeben wurde sie diesmal von den Brüdern des Augustinerordens für ihre neu eingerichtete Bibliothek, die Biblioteca Angelica, rechts neben der Kirche selbst. Insgesamt sind es vier Marmorbüsten, von denen eine von Bracci, eine noch anonym ist, die beiden anderen aber von Gaspare Sibilla angefertigt wurden. Die im selben Kontext entstandenen Büsten dieser beiden Künstler zeigen, dass ihr Verhältnis nach den gemeinsamen Arbeiten am Grabmal Benedikts XIV. (Kat. Nr. 67) immerhin noch neutral war. Nicht belegt aber sehr wahrscheinlich ist diese Büste eine spätere Replik der beiden Porträtbüsten von 1762 (Kat. Nr. 66).

Die Büste besitzt einen ungewöhnlich langgezogenen Brustausschnitt, wogegen der Kopf proportional fast etwas zu klein wirkt, es aber tatsächlich nicht ist. Das feiste Gesicht des Papstes ist durch breite Wangen und Falten an der Stirn, den Augen und in der Mundpartie gezeichnet. Nach unten hin endet es in einem breiten Doppelkinn, das, zusammen mit dem hochgezogenen Kragen, den Hals völlig verdeckt. Die Schultern sind relativ schmal geschnitten und wirken wie hochgezogen. Auf der Stola findet sich ein ähnliches, ornamentales Muster, wie Bracci es schon für die Büste Innozenz XII. in SS. Giovanni e Paolo al Celio (Kat. Nr. 3) oder bei seiner Ehrenstatue Clemens XII. in Ravenna (Kat. Nr. 12) gewählt hatte. Die Mimikfasten im Gesicht und die Haare sind detailliert ausgearbeitet, was auch mit der relativ niedrigen Anbringungshöhe und der damit verbundenen Nähe zum Betrachter zusammenhängt.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen und tieferen Risse. Gute Konservierung und Pflege. Die Politur ist fast ohne Kratzer erhalten geblieben.

Kosten/Preise: Bezahlung der Augustiner an Bracci: 173 Scudi (im Gegensatz zu Sibilla: 150 Scudi pro Büste)

Lit.: CARBONARA 1979, S. 301-318, S. 314, FN 43; GUERRIERI BORSOI 2002, S. 155/166, S. 166/167, FN 34; PASTOR 1961, Bd. 16.1, S. 455.

Archivquellen/Rara: ASR, Agostiniani di S. Agostino, b. 101, Nr. 109, 24.08.1764.

Appendix: 48

Abb.: 78; zudem: GUERRIERI BORSOI 2002, Abb. 12.

KAT. NR. 69

HL. NORBERT VON XANTEN

Skulptur, überlebensgroß

Marmor, weiß

1764-67; 29.01.1764 Vertragsunterzeichnung; 1767 aufgestellt

Ort: linkes Querschiff, rechte Seitenwand, erste Nische unten, Petersdom, Vatikan

Auftraggeber: Orden der Prämonstratenser, v.a. der Generalprotektor Kardinal Nicholas-Paul Meyers

Geschichte/Beschreibung: 1737 machte Kardinal Meyers die Eingabe für die Genehmigung der Aufstellung des heiligen Gründers des Prämonstratenserordens. 1738 erhält er die Genehmigung. Unter der Protektion des Protectore Ordinis Kardinal Annibale Albani wurde der angedachten Statue eine Nische zugeteilt und als Reservierungsbestätigung eine Plakette mit dem Namen des Heiligen angebracht. Am 01.06.1742 endlich wird der Auftrag für die Herstellung eines provisorischen Modells an François Janssens erteilt. Am 23.06. ist die Plastik fertig, doch das Modell gefällt dem Papst und Albani nicht. 1759 verhandeln die Prämonstratenser mit dem vom Papst bevorzugten und von Kardinal Spinelli empfohlenen Bracci. Doch aufgrund des Vetos von Alessandro Albani findet ein erneuter Künstlerwechsel statt, was zum Vertragsabschluss mit Cavaceppi am 25.11.1759 führte. Cavaceppi fertigte insgesamt drei große Modelle an, die vor allem dem Papst nicht zusagten. Der Auftrag ging am 29.01.1764 ein weiteres Mal an Bracci. 1767 war die Statue schließlich vollendet und in der für sie vorgesehenen Nische aufgestellt.

Der Hl. Norbert von Xanten ist in einer leicht ponderierten Haltung gezeigt, wobei er den für Bracci typischen Knick in der Hüfte vollzieht. Er trägt ein Chorgewand mit Rochett und darüber einen mit Fell besetzten, bodenlangen Mantel, der den Kragen freilässt und vorne in der Mitte ein griechisches Kreuz aufweist. Sein rechter Arm ist angewinkelt, der Oberarm im rechten Winkel nach oben gestreckt, den Kelch mit der Hostie haltend. Mit seiner linken Hand wehrt er die am Boden liegende Personifikation der Irrlehre und Häresie ab, der als Attribute aufgeschlagene Bücher und eine Schlange beigegeben sind. Sein Blick ist drohend auf diese Figur mit verzerrtem Gesicht gerichtet. Die Figur ist nicht gerade in die Nische gestellt, sondern schräg nach rechts gedreht. Dies ergibt frontal betrachtet eine ungewohnte Linie, doch den von rechts herbeikommenden Betrachter spricht sie so schneller an und eröffnet ihm den Zugang zum Bildgeschehen. Die am Boden liegende Figur ist von diesem Betrachterstandpunkt aus nicht vollständig zu erfassen, weil sie ihr Gesicht abwendet. Man muss sich bewegen, die Nische bis zur anderen Seite abschreiten, um alle wichtigen Elemente der Statuengruppe zu sehen und zu begreifen.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen oder größeren Risse. Lediglich kleinere Kratzer und Bestoßungen an der Oberfläche.

Inschrift: Bronzelettern auf Bardiglio, Majuskeln mit Seriefen: S. NORBERTO / PATRI SVO
INSTITVTORI / POSTEA ARCHIEP. MAGD. BVRGH. / CANONICI PRAEMONS.
EREXERVIIIT / ANNO MDCCLXVII

Eintrag im Diario: Nr. 34, 1757; GRADARA 1920, S. 108.

Eintrag im Diario ordinario di Chracas: „Sabato della passata settimana fu collocata, nella sua nicchia nella Basilica Vaticana nella crociata a mano sinistra nell'entrarvi e propriamente accanto la Cappella di S. Tommaso Apostolo che è dalla parte della Sagrestia di quel R[everendissi]mo Capitolo la statua di marmo, della quale fin ora vi è stato il modello del glorioso S. Norberto Fondatore della Congregazione del Canonici Regolari Premostratensi: opera molto lodata del celebre scultore Sig[nore] Pietro Bracci romano.“ 21.03.1767, Nr. 7758, S. 2.

Kosten/Preise: Für das Erstellen des Modells wurden Cavaceppi 400 Scudi (Erinnerungen, S. 6, LAMY 1940, S. 138), für die definitive Ausführung in Marmor 4000 Scudi inklusive Material- und Transportkosten (Erinnerungen, S. 7, LAMY 1940, S. 140) angeboten. Für Bracci dürften ähnliche Bedingungen gegolten haben. In Braccis Diario sind keine Angaben zu angefallenen Kosten aufgeführt.

Lit.: AZZARELLI 1838, S. 8; DOMARUS 1915, S. 60/61; GRADARA 1920, S. 71/72, 108; GREGORI 1996; HOWARD 1999, S. 67-71; HOWARD 1988; LAMY 1940; LAMY 1941, S. 71-77; MELCHIORRI 1840, S. 189/190; NIBBY/VASI 1818, Tomo II, S. 444.

Archivquellen/Rara: AFP, Arm. 16, A, 170, f. 18v, Decretae Resolution Sac. Congr. RFS Petri, f. 18v, 10.04.1752 und 11.12.1752, f. 28r+v, 15.03.1758; AFP, Arm. 50, B, 18, f. 126-165; AFP, Arm. 50, B, 18, f. 143-149: Briefe aus Tongerloos aus dem Jahr 1757; f. 152-153: diesmal konnte der Orden das Modell wieder nicht innerhalb der Frist errichten. Der Auftrag geht an Cavaceppi; f. 156/157, Brief der Praemonstratenser vom 22.04.1758; f. 158-159; Abtei Tongerloos, Archiv, *Liber Expositorum a Dominis Praesidibus Meyers et De Smedt, finiens, cum anno 1798, S. 5-8*; Transkription in LAMY 1940, S. 136-142.

Appendices: 49, 50

Abb.: 79; zudem: GRADARA 1920, Taf. XXIII; HOWARD 1988; Abb. 1/2.

KAT. NR. 70

GRABMAL FÜR JAKOB III. STUART

Unausgeführter Entwurf

1766

Ort: geplante Aufstellung gegenüber dem Grabmal für Maria Clementina Sobieska, Petersdom, Vatikan

Auftraggeber: ev. Wettbewerbsbeitrag; Auftrag von Clemens XIII. Rezzonico (1693-1769, Pontifikat ab 1758) und der Fabbrica di San Pietro

Geschichte: Es ist nicht ganz klar, ob es sich bei diesen Entwürfen um einen Wettbewerbsbeitrag oder um einen direkten Auftrag von Papst Clemens XIII. und der Fabbrica di San Pietro handelte. Letzteres ist wahrscheinlicher, da Bracci sich nicht sehr häufig an ausgeschriebenen Wettbewerben beteiligte, auch wenn es sich um prestigeträchtige Aufträge handelte. Dass Bracci das Grabmal nicht nur still für sich plante, sondern ganz konkret mit dessen Errichtung beauftragt wurde und die Planungen auch relativ öffentlich bekannt waren, ist im Bericht Venutis aus dem Jahr 1766 klar abzulesen, in dem er von dem in Kürze errichteten Monument berichtete. Ob sich sogar schon ein Modell aus Holz und Stuck an dieser Stelle befand, ist nicht nachzuvollziehen. Das Projekt wurde aus unbekanntem Gründen nie ausgeführt. Nimmt man aber den Papst als hauptsächlichen Drahtzieher, so kann sein Tod im Jahr 1769 das Ende des Projekts bedeutet haben.

Zeichnungen/Stiche/Modelle: In vier Zeichnungen überliefert (Kat. Nr. 70.1-70.4). Zudem zwei verwandte Zeichnungen für einen säkularen Herrscher, dessen architektonischer Hintergrund bisher keiner realen Situation in Rom zugeordnet werden konnte und deshalb möglicherweise eine reine Präsentationsplanung darstellte, die bei verschiedenen Wettbewerben und Kontexten hätte eingereicht werden können (Kat. Nr. 70.5 und 70.6).

Lit.: DOMARUS 1915, S. 62/63; GRADARA 1920; KIEVEN James III. 2006; KIEVEN Serialität 2007, S. 367-373; KIEVEN/PINTO 2001, S. 17, FN 52; S. 284; MARTIN 2007, S. 276/277; VENUTI 1766, S. 477.

Archivquelle/Rara: VENUTI 1766, S. 477.

Appendix: 5I

Abb.: GRADARA 1920, Taf. XXXVI; KIEVEN Serialität 2007, Abb. 4; MARTIN 2007, Abb. 5.

KAT. NR. 70.1

GRABMONUMENT FÜR JAKOB III. STUART

Zeichnung, Aufriss und Grundriss, unausgeführter Entwurf

1766

Ort: Montreal, Canadian Centre for Architecture, Inv. Nr. DR 1966:0001:018

Beschreibung: Die Zeichnung zeigt im oberen Bereich einen Aufriss, im unteren durch eine dicke schwarze Linie abgeteilten Bildfeld einen sauber konstruierten Grundriss des Grabmals. Die für das Monument zur Verfügung stehende, schmale Wandfläche wird von zwei korinthischen Säulen begrenzt. Die Zone zwischen den Kapitellen ist zusätzlich als eigenes, das Königswappen tragendes Feld abgetrennt. Auf einem polygonalen Sockel sitzt eine bekrönte weibliche Personifikation inmitten von Fahnen und Kriegsgerät und stützt sich mit ihrem rechten Arm auf eine Weltkugel und fordert mit der anderen das Schwert, das ein rechts neben ihr stehender Putto vor einem Löwen in beiden Händen hält. Die weibliche Figur ist eine Darstellung der imperialen Macht, der Putto mit Schwert und Löwen steht für die Stärke, die hier nicht nur als innere Standhaftigkeit, sondern konkret als militärische Kraft ausgelegt werden kann. Darüber, eine Stufe nach hinten versetzt, steht Jakob III. in antiker Feldherrenkleidung mit Kommandostab und Allongeperücke auf einem abgerundeten Sockel mit Inschriftentafel. Die freie Hand hat er lässig in die Hüfte gestemmt, während er seinen rechten Arm wie zum Erteilen eines Befehls nach schräg vorne hält. Der Aufbau des Monuments ist klar und einfach gestaltet – im Hinblick auf das gegenüber angebrachte Grabmal seiner verstorbenen Ehefrau Maria Clementina Sobieska vielleicht zu einfach.

Signatur: unten links: „Petrus Bracci Inv. et delin.“

Inschrift: keine; Inschriftentafel mit angedeuteten Buchstaben aber ohne lesbaren Text

Lit.: DOMARUS 1915, S. 62/63; KIEVEN James III. 2006; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 52, S. 70/71.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 152, Color Plate 8.

KAT. NR. 70.2

GRABMONUMENT FÜR JAKOB III. STUART

Zeichnung, Aufriss und Grundriss, unausgeführter Entwurf

1766

Ort: Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1966:353

Beschreibung: Diese Zeichnung zeigt das Grabmal Jakobs III. in einem ganz ähnlichen architektonischen Rahmen, wie das bei Kat. Nr. 70.1 der Fall war, nur, dass die Nischenrückwand nicht konkav geschwungen, sondern gerade geführt ist. Der König steht, wieder in Feldherrenhabit, Kommandostab und Allongeprücke, auf einer Statuenbasis vor einem rechteckigen, aus Blattgirlanden gebildeten Feld. In der Zone darunter flankieren zwei Personifikationen den Sarkophag mit Voluten und einer Militärtrophäe darauf. Die linke Figur stellt mit Helm und Schild eine Fortitudo, die rechte mit caput velatum und Gesetzestafel eine Religio dar. Unter

dem Sarkophag liegt ein Löwe mit Fahnen und Rüstzeug davor: ein Symbol der inneren und der militärischen Stärke.

Signatur: unten links: „Pet. Bracci In. et del.“

Inschrift: keine, Text auf dem Sarkophagspiegel nicht lesbar

Lit.: DOMARUS 1915, S. 62/63; KIEVEN James III. 2006, KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 130, S. 220/221, Abb. S. 251.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 251.

KAT. NR. 70.3

GRABMONUMENT FÜR JAKOB III. STUART

Zeichnung, Aufriss und Grundriss, unausgeführter Entwurf

1766

Ort: Montreal, Canadian Centre for Architecture, Inv. Nr. DR 1966:0001:033

Beschreibung: Die zweite erhaltene Zeichnung im CCA für das Grabmal für Jakob III. ist architektonisch, aber auch in der Planung der Skulpturen und der Ornamentik, aufwendiger als Kat. Nr. 70.I. Auch hier begrenzen zwei korinthische Säulen das Wandfeld, oben abgetrennt durch eine kapitellhohe Zone mit dem Wappen, das diesmal aufwendig von einem Greif und einem Löwen flankiert wird. Die Sockelzone ist durch eine runde Ausbuchtung vorne ergänzt. Darauf befindet sich ein auf Stützen ruhender Sarkophag mit Schrift auf dem Spiegel und Krone mit Szepter als oberer Abschluss. Rechts und links ist je eine weibliche, auf einer Volute sitzende Tugend dargestellt, wobei die linke aufgrund des Helmes und des Schildes als Fortitudo, die rechte aufgrund des caput velatum und der Gesetztestafel als Religio benannt werden kann. Darüber erhebt sich, ein Stück nach hinten versetzt, ein nahezu rechteckiger Sockel, wieder mit Inschrift, auf der eine Statue Jakobs III. steht. Die Haltung und die Aufmachung sind dieselben, wie schon in der zuvor untersuchten Zeichnung, nur ist hier die Federführung präziser und die Detailformulierung ausgeprägter. Die Wände und die Kuppel der apsisartigen Nische, in der diese zentrale Statue aufgestellt ist, ist mit reichen Ornamenten bedeckt, die man sich als vergoldete Stuckformen auf weißem Grund vorstellen kann. Diese Apsis ist am Übergang von Wand- zu Kuppelzone durch ein Kämpfergesims abgestennt, direkt auf der Höhe der Schultern des Königs. Der ganze obere Teil der Aufrisszeichnung scheint nach dem ersten Entwurf geklärt gewesen zu sein, die Zone mit den Tugenden dagegen bereitete ihm Probleme. Diese ganze untere Zone des Bildfeldes mit Sockel hatte Bracci mindestens einmal mit einem neuen Stück Papier überklebt und erneut darauf gezeichnet. Diese Art des Überklebens bestimmter, nicht ausreichend gelungener Partien, konnte schon bei der Entwurfszeichnung für Clemens XI. Albani beobachtet werden (Kat. Nr. 35.I).

Signatur: unten links: „Petrus Bracci Rom. F.“

Inschrift: auf der Texttafel am Spiegel der Statuenbasis: „IACOBVS III“, sonstige Inschriftentafel mit angedeuteten Buchstaben aber ohne lesbaren Text, ebenso auf dem Sarkophagspiegel

Lit.: DOMARUS 1915, S. 62/63; KIEVEN James III. 2006; KIEVEN/PINTO 2000, Kat. Nr. 4, S. 124/125; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 53, S. 70/71.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2000, Abb. 4; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 153.

KAT. NR. 70.4

GRABMONUMENT FÜR JAKOB III. STUART

Zeichnung, Aufriss und Grundriss, unausgeführter Entwurf

1766

Ort: Montreal, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. DR 1985.86

Beschreibung: Dieses Blatt ist in seinem Architektonischen Aufbau und im oberen Teil des Monuments mit dem Herrscher in Rüstung und Kommandostab, eingestellt in eine halbrunde, apsisartige, mit Ornamenten ausgeschmückte Nische, ebenso gestaltet wie Kat. Nr. 70.3. Darüber, zwischen den korinthischen Kapitellen, befindet sich das Königswappen. Der untere Teil des Modells ist allerdings völlig verschieden. Indem Bracci den Sarkophag weglässt, ist die Dimension des Todesgedenkens der reinen Memorisierung des Lebens und der vollbrachten Taten gewichen. Eine Verklärung, denn Jakob III. konnte durchaus nicht sehr viele Ruhmestaten als die seinen erklären. Auf der Sockelzone sitzt rechts eine Fortitudo mit Brustharnisch, Helm und Stab vor einem Stilleben aus Fahnen und Kriegsgerät. Links neben ihr liegt ein Löwe, wohingegen ganz außen ein Putto geht, der in seinen Händen ein Schwert und einen Helm trägt. Dahinter sind wieder ein Köcher mit Pfeilen und ein Schild zu sehen. Jedes dieser Elemente steht für Krieg, Siege und militärische Stärke.

Signatur: unten links: „Petrus Bracci In. Fecitq.“

Inschrift: auf der Statuenbasis: „JACOBO III / MAGNAE / BRITANNIAE / REGI“

Lit.: DOMARUS 1915, S. 62/63; KIEVEN James III. 2006; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 131, S. 221.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 252.

KAT. NR. 70.5

GRABMONUMENT FÜR EINEN SÄKULAREN HERRSCHER BZW. FELDHERRN

Zeichnung, unausgeführter Entwurf

Ohne Datierung; ev. um 1766

Ort: Montreal, Canadian Centre for Architecture, Inv. Nr. DR 1966:0001:019

Beschreibung: Das vorliegende Blatt erinnert in seinem Aufbau und in der verwendeten Ikonografie an die Entwürfe für das Grabmal Jakobs III., unterscheidet sich aber, besonders nach genauere Betrachtung, doch stark von ihnen. Es handelt sich hierbei noch um einen Entwurf, wenn auch um einen sauber ausgearbeiteten, denn zu beiden Seiten des Monuments sind weitere Studien angebracht: links für eine weitere weibliche, ikonografisch nicht zu deutende Figur und rechts ein ornamentiertes Architrkturelement. Die dargestellte Wandfläche, gerahmt von ionischen Säulen mit Architrav, langrechteckig geschnitten, erinnert an die Nischen im Petersdom, entspricht ihnen aber nicht. Bracci war ein zu begabter Architekturzeichner, um das nicht zu wissen. Da die architektonische Situation allerdings auch sonst keiner real in Rom existierenden Struktur entspricht, ist dieses Blatt eher als allgemeines Beispiel für ein Feldherrengrabmal in größerem Ausmaß aufzufassen. Das Wappen befindet sich diesmal nicht zwischen den Kapitellen, sondern in der Architravzone darüber. Die Sockelzone ist hoch, sie entspricht einem Viertel der Gesamthöhe und ist in der Mitte mit einem Relief geschmückt, das einen Feldherrn zeigt, dem ein unterlegener, der Barttracht nach germanischer, Anführer vorgeführt wird. Darüber sitzen zwei Tugenden zu beiden Seiten eines Stillebens aus Helm und Waffen vor dem Sarkophag mit Inschrift. Die Personifikationen sind durch Säulenstumpf und Helm sowie

Fatzenbündel, als Fortitudo und Iustitia ausgewiesen. In einer Rundnische darüber steht ein Feldherr auf einer Basis, der zwei Putti mit einem von einem Helm bekrönten Wappen vorgelagert sind. Zu beiden Seiten wieder Waffen und Fahnen, die keiner speziellen Kampfsituation zugeordnet werden können. Das gänzliche Fehlen von Kronen spricht gegen einen konkreten Entwurf für ein Grabmal Jakobs III., wie auch die Kurzhaarfrisur des Dargestellten, mit der sich kein Edelmann, auch kein Feldherr, des 17. oder 18. Jahrhunderts hätte verewigen lassen. Dieses Detail ist von den Büsten römischer Kaiser genommen und festigt die These, dass es sich hierbei um ein allgemeines, auf mehrere Situationen anwendbares, ideales Konzept für ein Monument für einen säkularen Herrscher, bzw. speziell für das eines erfolgreichen Feldherrn handelt.

Signatur/Inscription: keine; lavierte, angedeutete aber nicht lesbare Schrift auf dem Sarkophagspiegel

Lit.: DOMARUS 1915, S. 62/63; KIEVEN James III. 2006; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 54, S. 72.

Abb.: KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 154.

KAT. NR. 70.6

GRABMONUMENT FÜR EINEN SÄKULAREN HERRSCHER BZW. FELDHERRN

Zeichnung, unausgeführter Entwurf

Ohne Datierung

Ort: Montreal, Canadian Centre for Architecture, Inv. Nr. DR 1966:0001:011

Beschreibung: Diese Zeichnung, mit Frontalansicht und maßstabsgetreuem Grundriss im unteren Bereich, ist sauber und detailliert ausgearbeitet und kann deshalb als Präsentationszeichnung eingestuft werden. Die in Kat. Nr. 70.5 gefundene Lösung wird beibehalten aber präziser umgesetzt. Nur kleinere Änderungen sind festzustellen: Auf dem Relief des Sockels ist ein Mann mit phrygischer Mütze vor den Feldherrn getreten, der wie ein Imperator gebietet. Die Personifikationen sind an derselben Stelle positioniert, diesmal allerdings auf Volutenbögen sitzend mit konkreter Funktion: Die Fortitudo weist auf die Inschrift auf dem Sarkophagspiegel und betont sie damit, während die Iustitia in den Raum hinausschaut und das Grabmal so nach außen für den Betrachter öffnet. Auch in dieser geklärten Version dieses Grabmals trägt der Feldherr in der Mitte der Rundnische keine Allongeperücke, was ihn als idealen, römischen Herrscher einstuft. Unterstrichen wird diese Identifikation von der den Dargestellten als „Caesar Augustus“ ausweist. Diese Zeichnung erfüllte den Zweck, eine ideale Lösung für den Entwurf eines Grabmals für einen militärisch erfolgreichen, weltlichen Herrscher aufzuzeigen. Ein solches Blatt konnte sowohl einem zukünftigen, unentschlossenen Auftraggeber vorgelegt werden, um Braccis Können zu demonstrieren, konnte aber auch seinen Schülern zum Studium dienen. Wegen der motivischen Ähnlichkeit zum Grabmal Jakobs III., die auch Costanza Gradara (GRADARA 1920, Taf. XXXVI) und Kurt von Domarus (DOMARUS 1915, S. 62/63) täuschte, ist jedoch ein kausaler Zusammenhang zwischen den Entwürfen für das Grabmal des englischen Exilkönigs und Braccis Interesse an der Formulierung eines Idealentwurfs wie diesem, anzunehmen.

Signatur: unten links: „Petrus Bracci F.“

Inscription: auf der InschriftenTaf.: „CÆSARI. AVGVSTO. / INVICTO. PIO.“

Lit.: DOMARUS 1915, S. 62/63; GRADARA 1920; KIEVEN James III. 2006; KIEVEN/PINTO 2001, Kat. Nr. 55, S. 72.

Abb.: GRADARA 1920, Taf. XXXVI; KIEVEN/PINTO 2001, Abb. S. 156.

KAT. NR. 71

BASIS EINES NACHGUSSES VON CAMILLO RUSCONI „LEICHNAM CHRISTI“

Kunsthandwerk

Bronze, vergoldet

1767/68

Ort: Privatsammlung

Auftraggeber: Giovanni Maria Riminaldi

Geschichte und Beschreibung: Giovanni Maria Riminaldi, u.a. Patron von Ignazio Stern, beauftragte 1767 den Bronzegießer Felice Sciffone zu einem Nachguss seiner wertvollen Silberarbeit des „Leichnam Christi“ unter dem Kreuz von Camillo Rusconi. Aus Zahlungsanweisungen geht hervor, dass Pietro Bracci für den Entwurf der Basis und einiger Felsen und für die Organisation der notwendigen Arbeiten hinzugezogen wurde. Dieser vergoldete Bronzeguss mit Lapislazuli-Kreuz war ein Hochzeitsgeschenk des Auftraggebers an das 1768 vermählte Ehepaar Abbondio Rezzonico und Ippolita Buoncompagni Ludovisi.

Der Corpus Christi liegt auf von einem Tuch und einem Kissen verkleideten Felsen, den Körper zum Betrachter hin geöffnet. Überfangen wird er von einem dominanten Kreuz aus Lapislazuli, an dessen Fuß sich Attribute seines Lebens, Leidens und Auferstehens gruppieren. Zu seinen beiden Seiten befanden sich begleitende, betende Engel, die in den Dokumenten und Berichten überliefert aber schon seit spätestens 1796 verloren sind. An der Basis ist äußerst prominent ein Partnerwappen der Familien Rezzonico und Buoncompagni Ludovisi angebracht.

Erhaltungszustand: Ehemals vorhandene anbetende Engel fehlen, sonst sehr guter Zustand.

Lit.: MONTAGU 2006.

Archivquellen/Rara: ASV, Arch. Buoncompagni Ludovisi, Documento del Libro Mastro di Roma, 1767, tomo 2,141, Nr. 923, Rechnung vom 20.II.1767; ASV, Arch. Buoncompagni Ludovisi, Documento del Libro Mastro di Roma, 1768, tomo 1,41, Nr. 917.

Abb.: MONTAGU 2006, Abb. 17.

KAT. NR. 72-81

ANTIKEN DER SAMMLUNG RONDANINI II

Antikenrestaurierung durch Anstücken antiker Teile und das Anfertigen und Ansetzen neuer Partien aus weißem Marmor

1769-71

Auftraggeber: Marchese Giuseppe Rondanini

KAT. NR. 72

KOPF EINES JUPITER AMON

Relief, Antikenrestaurierung

Marmor

1769

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

Geschichte und Beschreibung: Jupiter Amon wird als bärtiger, typischer Jupiter dargestellt, der zusätzlich Widderhörner trägt. Laut Zahlungsanweisung handelte es sich hierbei um ein Relief mit dem Kopf des symbiotischen Gottes. Bisher konnte keines der Werke aus der Rondanini-Sammlung mit dieser Antike in Verbindung gebracht werden.

Kosten/Preise: Bracci bestätigte eine Zahlung über 6 Scudi für seine Arbeit, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 825, f. 568.

KAT. NR. 73

PHILOSOPH (ASKLEPIOS VON TRALLEIS?)

Kolossalkopf, Antikenrestaurierung

Marmor

1769

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

Geschichte/Beschreibung: Kolossalköpfe waren beliebte Sammlerstücke, weil sie durch ihre bloße Größe beeindrucken konnten und doch nicht mehr Raum einnahmen als eine ganzfigurige Antike. Dieser Philosophenkopf konnte bisher noch nicht identifiziert werden.

Kosten/Preise: Bracci bestätigt am 17.II.1769 eine Zahlung über 10 Scudi für seine Arbeit, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 825, 17.II.1769, f. 588.

Appendix: 52

KAT. NR. 74

VASO IN COLLO, EV. HALSAMPHORE

Vase, Antikenrestaurierung

Marmor

1770

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

Geschichte/Beschreibung: Mit dem Ausdruck „vaso in collo“ könnte eine zum Wasser- oder Weinausschenken gedachte antike Halsamphora aus Marmor gemeint sein. Dieses Behältnis konnte bisher noch nicht sicher identifiziert werden.

Kosten/Preise: Bracci bestätigt am eine Zahlung über 9 Scudi für seine Arbeit, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, f. II: „Io sotto scritto o ricevuto dal Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi nove moneta sono per ristauero di pezzo marmo con vaso in collo a mia sola fattura chiamandomi contento e sodisfatto in fede e questo di 19. 1770, Pietro Bracci m[ano] p[ropria]“

KAT. NR. 75

STEHENDER FAUN

Statue, Kniestück, Antikenrestaurierung

Marmor

1770

Ort: Loggia a vetri, Palazzo Rondanini, Rom

Geschichte/Beschreibung: Die Halbfigur des Fauns, den Bracci restauriert hat, trägt ein Löwenfell über seinem linken Arm und hält eine Weintraube und eine Schale in Händen. Auch hier setzte Bracci wieder einmal einen nicht zum Körper gehörenden antiken Kopf auf den Torso. Während der Körper ikonografisch bedingt sicher als Faun identifiziert werden kann, handelt es sich beim Kopf vermutlich um ein julisch-claudisches Jünglingsporträt. Der angestückte Kopf ist für den Körper proportional zu groß geraten, dennoch entsteht ein relativ stimmiger Gesamteindruck. Von Bracci sind vor allem die Zusammenfügung der antiken Teile, Ausbesserungen im Bereich der Hände und der Attribute sowie ein Teil seines linken Oberschenkels und die Plinthe, die er neu gearbeitet und angefügt hat.

Erhaltungszustand: Die Anstückungen sind heute stärker erkennbar, vermutlich durch eine neue Auffüllung der entstandenen Fugen. Sonst gut konserviert, keine Fehlstellen.

Kosten/Preise: Bracci bestätigte am 29.06.1770 eine Zahlung über 25 Scudi

Lit.: CELLINI 2011, Kat. Nr. 236, S. 220.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 29.06.1770.

Appendix: 53

Abb.: CELLINI 2011, Abb, S. 220.

KAT. NR. 76

GANIMED

Statue, Antikenrestaurierung

Marmor

1770/71

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

Geschichte/Beschreibung: Ganymed wurde als Knabe von Zeus in Gestalt eines Adlers entführt und als Mundschenk der Götter auf den Olymp gebracht. Dass Bracci diese Antike ohne Zweifel als Ganymed identifizieren konnte, deutet auf die Kombination eines Knabens oder Jünglings mit einem Adler hin. Leider konnte diese von Bracci restaurierte rundplastische Halbfigur noch nicht identifiziert werden.

Kosten/Preise: Bracci bestätigte am 3.10.1770 eine Zahlung über 20 Scudi und 50 Baiocchi und am 2.04.1771 eine Zahlung von weiteren 20 Scudi für seine Arbeit, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini. Als Gesamtsumme für die sich in Arbeit befindenden Restaurierung wird der Betrag von 40 Scudi genannt, tatsächlich sind es damit 40 Scudi und 50 Baiocchi.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 3.10.1770, f. 150; ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, 2.04.1771, f. 252.

Appendices: 54, 55

KAT. NR. 77

PINDAR

Ideale Porträtbüste, Antikenrestaurierung

Marmor

1771

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

Geschichte/Beschreibung: Der griechische Dichter Pindar wurde meist mit glatten, etwas längerem Kurzhaarschnitt und Bart dargestellt. Einige der Haarsträhnen fallen in seine Stirn. Ein typisches Motiv für Pindar ist ein kleiner Haarknoten am unteren Ende des Bartes. Eine solche Büste befindet sich jedenfalls nicht mehr in der Sammlung des Palazzo Rondanini und kann auch sonst bisher nicht zugeordnet werden.

Kosten/Preise: Bracci bestätigte am 22.08.1771 eine Zahlung über 14 Scudi für die Restaurierung zweier antiker Köpfe, der eines Pindar und der eines Gladiatoren (Kat. Nr. 77), beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 22.08.1771, f. 312.

Appendix: 56

KAT. NR. 78

GLADIATOR (I)

Ideale Büste, Antikenrestaurierung

Marmor

1771

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

Geschichte/Beschreibung: In der Sammlung befinden sich zahlreiche männliche Büsten, von denen allerdings keiner sicher als Gladiator identifiziert werden kann. Für eine Zuordnung ist der Begriff zu unspezifisch.

Kosten/Preise: Bracci bestätigte am 22.08.1771 eine Zahlung über 14 Scudi für die Restaurierung zweier antiker Köpfe, der eines Pindar (Kat. Nr. 76) und der eines Gladiators, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 22.08.1771, f. 312.

Appendix: 55

KAT. NR. 79

GLADIATOR (II)

Ideale Büste, Antikenrestaurierung

Marmor

1771

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

Geschichte/Beschreibung: In der Sammlung befinden sich zahlreiche männliche Büsten, von denen allerdings keiner sicher als Gladiator identifiziert werden kann. Für eine Zuordnung ist der Begriff zu unspezifisch.

Kosten/Preise: Bracci bestätigte am 23.09.1771 eine Zahlung über 14 Scudi für die Restaurierung zweier antiker Marmorköpfe: den eines weiteren Gladiatoren und den eines Antinous (Kat. Nr. 79), beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 23.09.1771, f. 325.

Appendix: 57

KAT. NR. 80

ANTINOUS

Ideale Porträtbüste, Antikenrestaurierung

Marmor

1771

Ort: Gabinetto dei Marmi, Palazzo Rondanini, Rom (?)

Geschichte/Beschreibung: Antinous wird immer als schöner Jüngling mit sanft gewelltem Haar und idealen Gesichtszügen dargestellt. Oft trägt er außerdem einen Blumen- oder Blätterkranz im Haar. Und tatsächlich findet sich in der Sammlung ein pseudoantikes Porträt mit ähnlicher Ikonografie, das heute als „testa pseudoantica con corona di fiori“ in den Katalog der Antikensammlung aufgenommen ist (CELLINI 2011, Kat. Nr. 191, S. 190/191). Bracci musste offensichtlich lediglich einige der vorderen Haarsträhnen und die Nase erneuern. Ansonsten eher kleinere restauratorische Eingriffe. Die hier vorgenommene Zuordnung von Braccis Restaurierung mit dieser Büste im Palazzo Rondanini ist besonders ikonografisch fundiert, allerdings nicht gänzlich gesichert.

Erhaltungszustand: Keine Fehlstellen oder größeren Risse. Gute Konservierung.

Kosten/Preise: Bracci bestätigte am 23.09.1771 eine Zahlung über 14 Scudi für die Restaurierung zweier antiker Marmorköpfe: den eines weiteren Gladiatoren (Kat. Nr. 78) und den eines Antinous, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Lit.: CELLINI 2011, Kat. Nr. 191, S. 190/191; hier das erste Mal zugeordnet.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 23.09.1771, f. 325.

Appendix: 56

Abb.: CELLINI 2011, Kat. Nr. 191, Abb. S. 190/191.

KAT. NR. 81

IMPERATOREN

Zwei Büsten, Antikenrestaurierungen

Marmor

1771

Ort: verloren bzw. bisher nicht zugeordnet

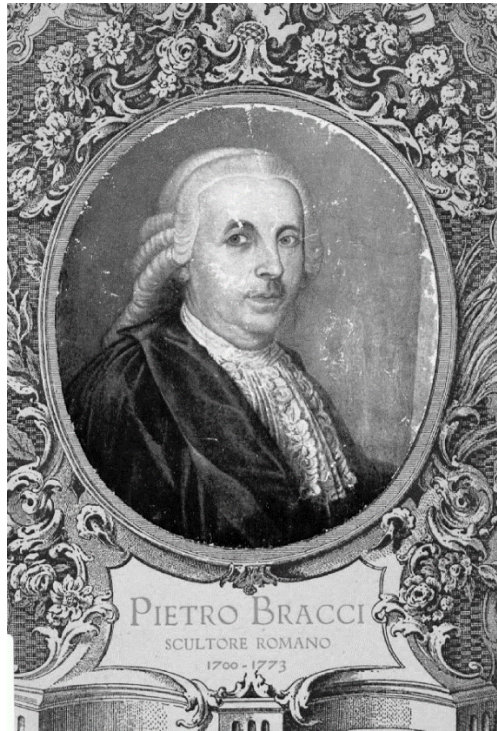
Geschichte/Beschreibung: In der Sammlung befinden sich zahlreiche männliche Büsten, von denen auch mehrere römische Imperatoren darstellen. Für eine Zuordnung ist der Begriff allerdings zu unspezifisch.

Kosten/Preise: Bracci bestätigte am 8.12.1771 eine Zahlung über 14 Scudi für seine Arbeit, beglichen vom Marchese Giuseppe Rondanini.

Archivquellen/Rara: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 8.12.1771, f. 354.

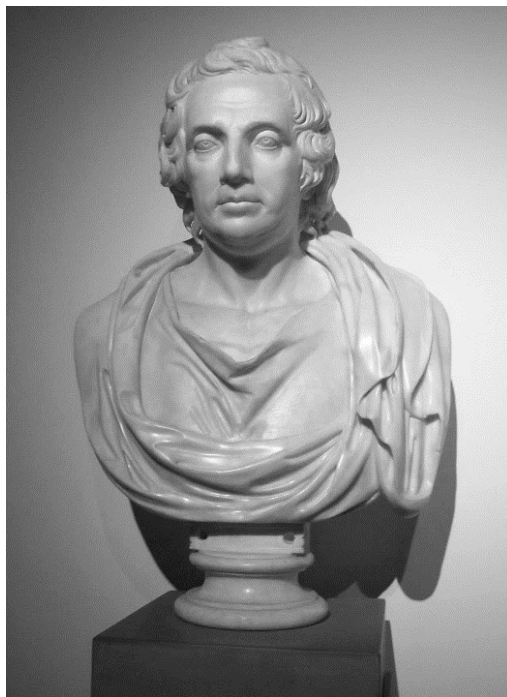
ABBILDUNGEN ZU TEXT UND WERKKATALOG

Abb. 1



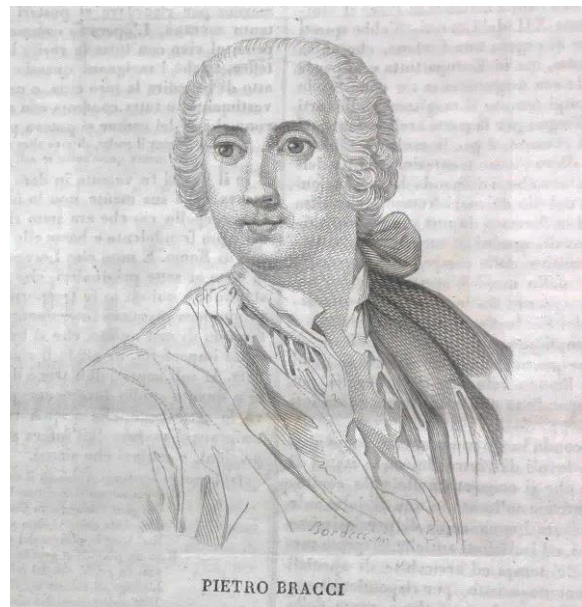
Titelseite der Werkmonografie über Pietro Bracci von Costanza Gradara von 1920 mit dem Porträt Pietro Braccis, Det.

Abb. 2



Vincenzo Pacetti, Porträtbüste Pietro Braccis, Protomoteca Capitolina, Rom

Abb. 3



Kupferstich: Porträt von Pietro Bracci, AZZARELLI 1838

Abb. 4



Pietro Bracci, König Joschija von Juda übergibt das Geld zur Vollendung des Tempels, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, Rom

Abb. 5



Pietro Bracci, Porträtbüste Kardinal Fabrizio Paolucci, SS. Giovanni e Paolo, Rom

Abb. 6



Pietro Bracci, Porträtbüste Papst Innozenz' XII., SS. Giovanni e Paolo, Rom

Abb. 6a

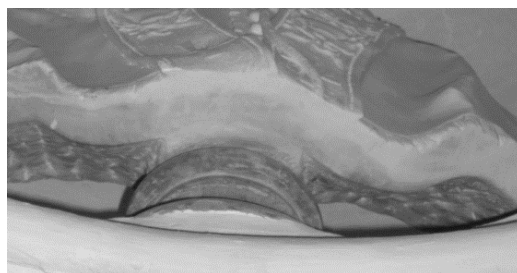


Abb. 7



Pietro Bracci, Grabmal für Fabrizio Paolucci de' Calboli, S. Marcello al Corso, Rom

Abb. 7a



Abb. 7b, Abb. 7c



Abb 7d



Abb. 7e, Abb. 7f

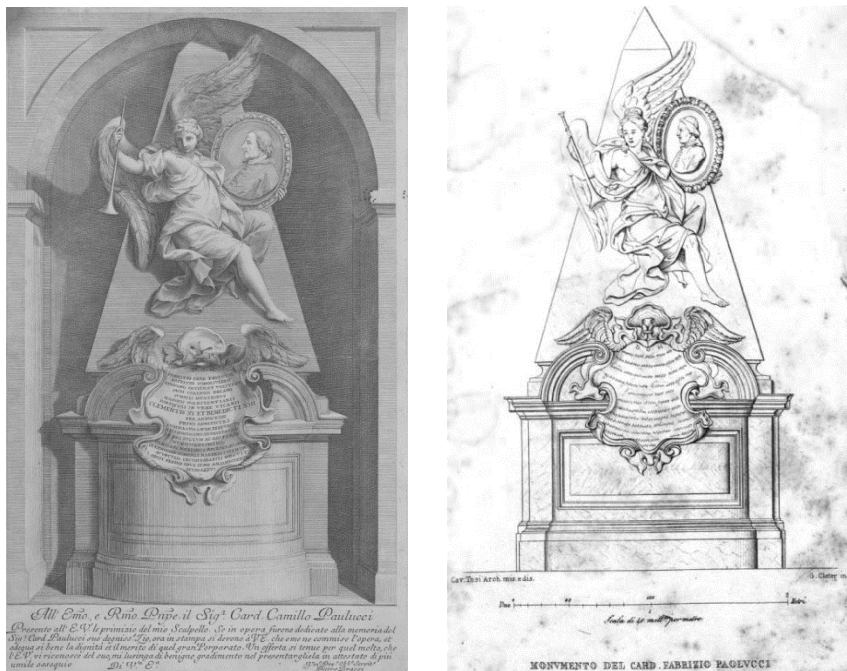


Abb. 8a, Abb. 8b



Kopfstudien, Preißlers Handbuch: Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich verfasste Regeln deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercke bestens bedienen kann, 1762, Tafel 6, Det.

Abb. 9a, Abb. 9b



Kupferstiche nach dem Grabmal für Kardinal Fabrizio Paolucci de' Calboli in S. Marcello al Corso

Abb. I0



Pietro Bracci, Putti, S. Agostino, Rom

Abb. II



Eckrisalit des Anthez der Palastbasikika in Mafra: Aufstellungssituation der Skulpturen Braccis

Abb. I2, Abb. I2a



Pietro Bracci, H. Felix von Valois, Palastbasilika Mafra

Abb. I2b, Abb. I2c

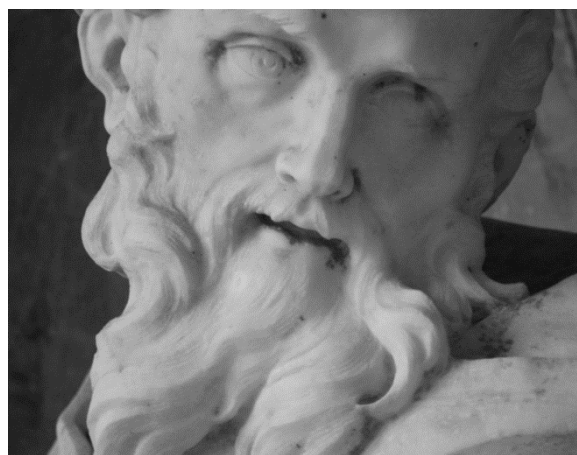


Abb. I2d

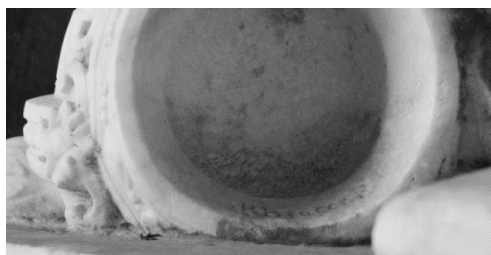


Abb. I3, Abb. I3a



Pietro Bracci, Hl. Petrus Nolascus, Palastbasilika Mafra

Abb. I3b, Abb. I3c

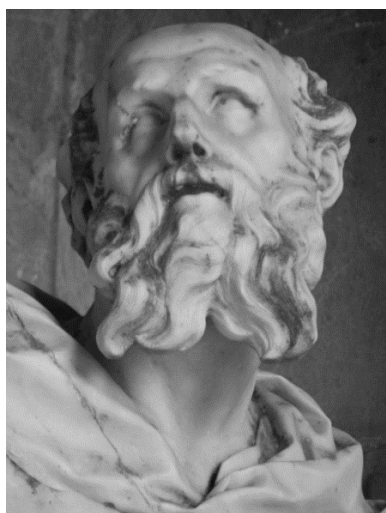


Abb. I3d, Abb. I3e

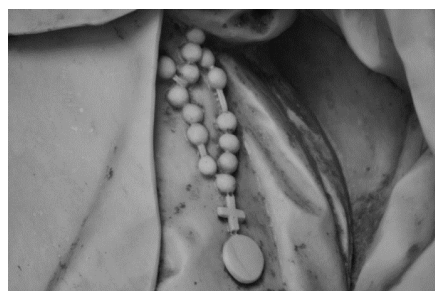
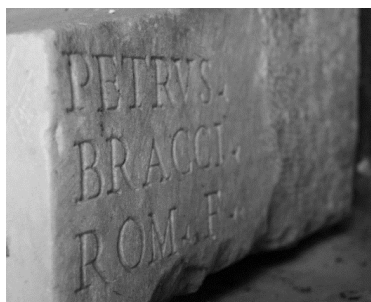


Abb. I4, Abb. I5



Rusconi-Nachfolge, Hl. Johannes von Matha und der Hl. Domenicus, Palastbasilika, Mafra

Abb. I6, Abb. I6a



Pietro Bracci, gefasstes Gipsmodell für den Hl. Petrus Nolascus, Palácio Nacional de Mafra

Abb. I7, Abb. I7a



Rusconi-Nachfolge, Modell für den Hl. Johannes von Matha und für den Hl. Domenicus, Rückansicht, Palácio Nacional de Mafra

Abb. 18



Pietro Bracci, Antikenrestaurierung am Konstantinsbogen und linker Daker vollständig neu hergestellt

Abb. 19, Abb. 19a



Pietro Bracci, Ehrenstatue Clemens' XII, Museo Nazionale di Ravenna, Chiostro II von S. Vitale, Ravenna

Abb. 19b, Abb. 19c



Abb. 19d



Abb. 20, Abb. 20a



Agostino Cornacchini, Ehrenstatue Clemens' XII., Piazza del Plebiscito, Treppenanlage vor S. Domenico, Frontal- und Seitenansicht, Ancona

Abb. 21



Pietro Bracci, Relief der Auferstehung Christi, Wohnhausfassade bei S. Girolamo della Carità, Rom

Abb. 22



Pietro Bracci, Relief der Taufe Christi, Fassade, S. Maria dei Fiorentini, Rom

Abb. 23



Paolo Benaglia, Die Heimsuchung, Fassade, S. Maria dei Fiorentini, Rom

Abb. 24



Filippo della Valle, Jesus predigt in der Wüste, Fassade, S. Maria dei Fiorentini, Rom

Abb. 25



Domenico Scaramucci, Die Enthauptung des Täuflers, Fassade, S. Maria dei Fiorentini, Rom

Abb. 26, Abb. 27



Pietro Bracci, Bozzetto für das Relief mit der Taufe Christi und Filippo della Valle, Bozzetto für das Relief mit der Predigt Jesu in der Wüste

Abb. 28



Pietro Bracci, Strafpredigt Johannes des Täufers gegen Herodes, Vorhalle, S. Giovanni in Laterano, Rom

Abb. 28a, Abb. 28b

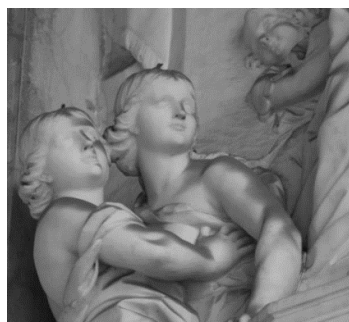
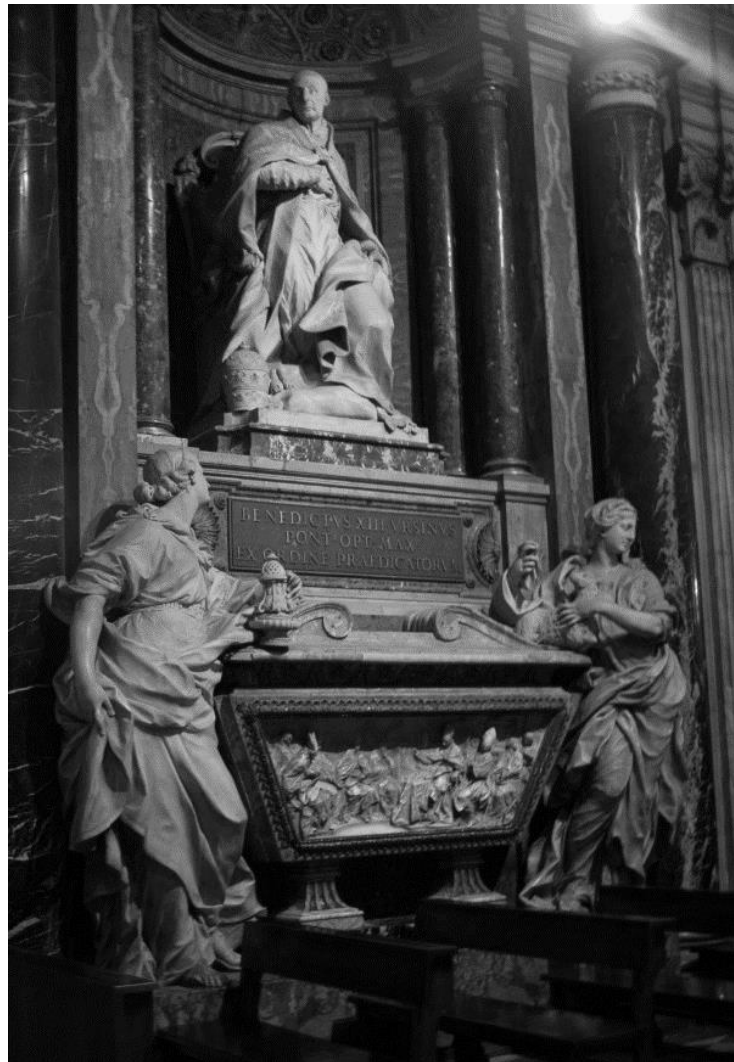


Abb. 29

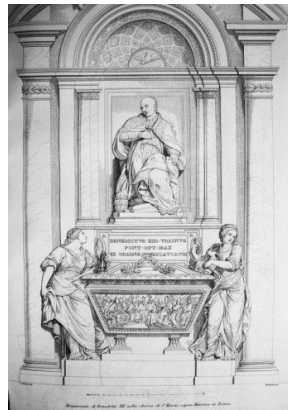


Carlo Marchionni, Pietro Bracci und Bartolomeo Pincellotti, Grabmal Papst Benediks XIII., S. Maria sopra Minerva, Rom

Abb. 29a, Abb. 29b



Abb. 30



Bramanti nach A. Chiari, Grabmal für Benedikt XIII., Kupferstich

Abb. 31



Pietro Bracci, Ehrenstatue des Papstes, Grabmal für Benedikt XIII., S. Maria sopra Minerva, Rom

Abb. 31a, Abb. 31b



Abb. 32



Rocco Pozzi, Kupferstich nach der Ehrenstatue am Grabmal für Benedikt XIII.

Abb. 33, Abb. 33a



Pietro Bracci, Religio, Grabmal für Benedikt XIII., S. Maria sopra Minerva, Rom

Abb. 33b, Abb. 33c

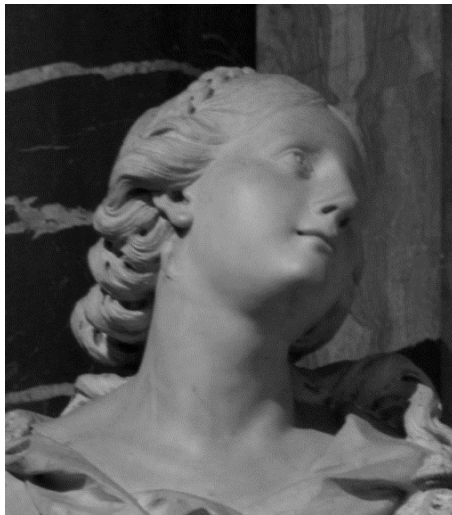


Abb. 33d



Abb. 34



Bartolomeo Pincelotti, Humilitas, Grabmal Papst Benedikts XIII., S. Maria sopra Minerva, Rom

Abb. 35



Rocco Pozzi, Kupferstich nach: Pietro Bracci, Ehrenstatue Clemens' XII. auf dem Kapitol, Det.

Abb. 36



Filippo Barigioni, Paolo Posi und Pietro Bracci, Grabmal für Kardinal Innico Caracciolo, Kathedrale, Aversa

Abb. 37, Abb. 37a



Rocco Pozzi, Kupferstich nach dem Grabmal für Kardinal Innico Caracciolo, Det.

Abb. 38, Abb. 38a



Pietro Bracci, Fama, Grabmal für Kardinal Innico Caracciolo, Kathedrale, Aversa

Abb. 38b



Abb. 39



Rocco Pozzi, Kupferstich nach dem Grabmal für Maria Clementina Sobieska im Petersdom



Filippo Barigioni und Pietro Bracci, Grabmal für Maria Clementina Sobieska, Petersdom, Vatikan

Abb. 41



Pietro Bracci, Amor divino mit Putto, Grabmal für Maria Clementina Sobieska

Abb. 41a, Abb. 41b



Abb. 42



Pietro Bracci, Putti mit Königsinsignien, Grabmal für Maria Clementina Sobieska, Petersdom, Vatikan

Abb. 43



Paolo Posi und Pietro Bracci, Maria Himmelfahrt, Kathedrale, Neapel

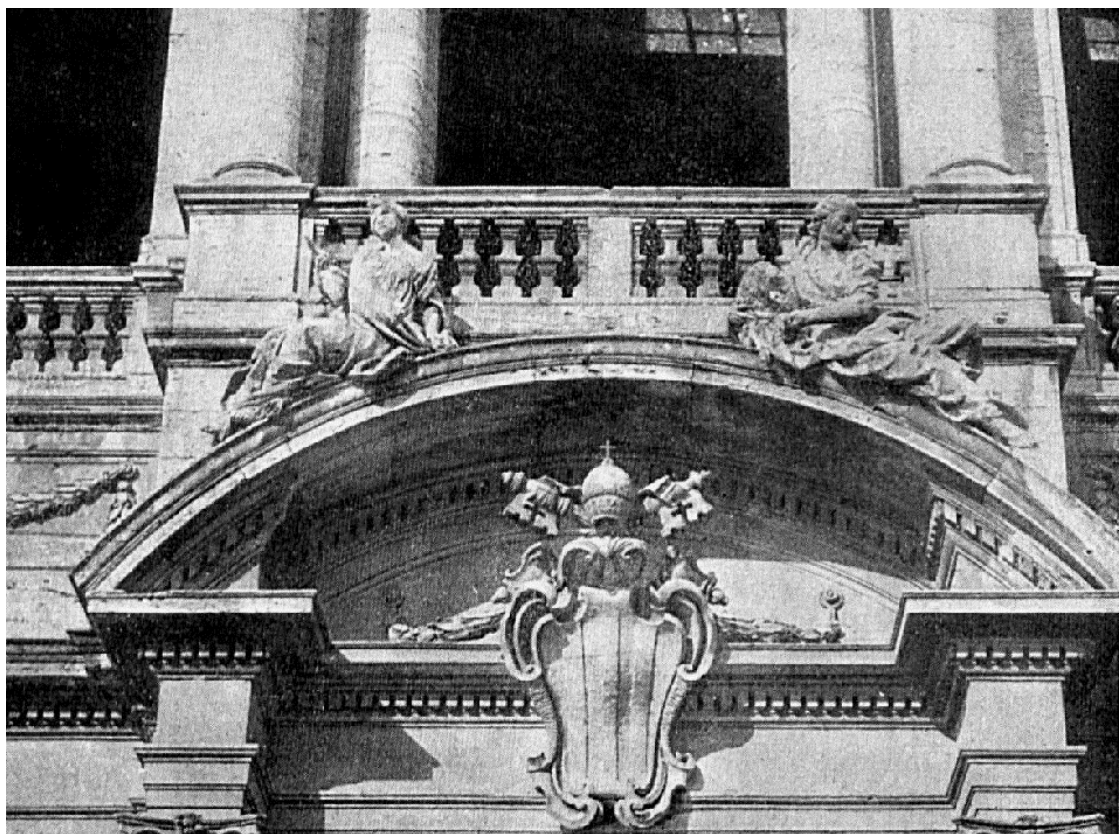
Abb. 43a



Abb. 43b, Abb. 43c



Abb. 44



Giebel an der Fassade von S. Maria Maggiore, Rom, Det.

Abb. 45



Pietro Bracci, Humilitas, Fassade, S. Maria Maggiore, Detail

Abb. 46



Paolo Posi und Pietro Bracci, Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali, S. Agostino, Rom

Abb. 47



Pietro Bracci, Fama, Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali, S. Agostino, Rom

Abb. 47a

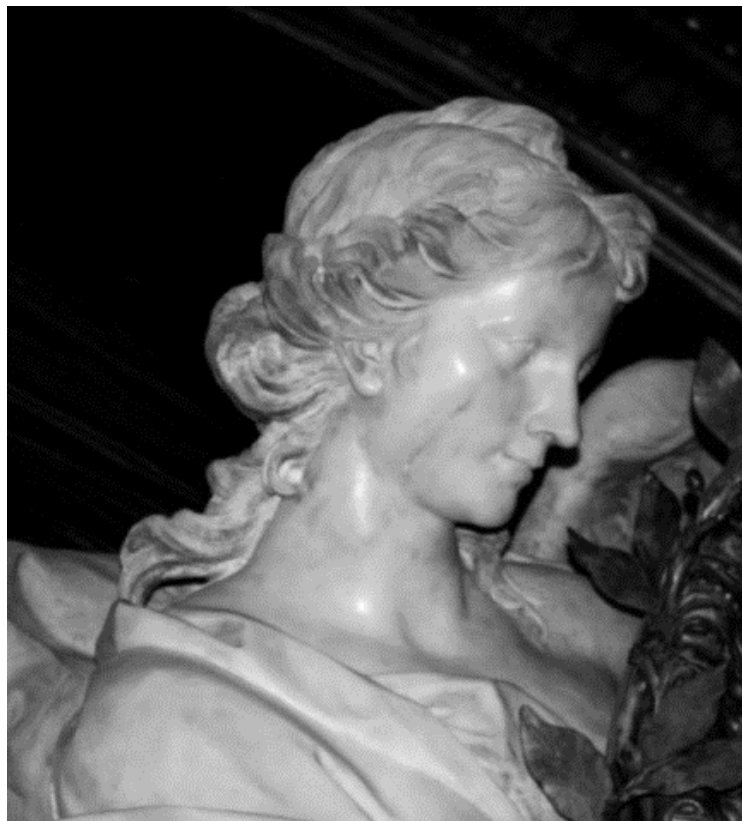


Abb. 48



Pietro Bracci, Caritas, Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali, S. Agostino, Rom

Abb. 48a

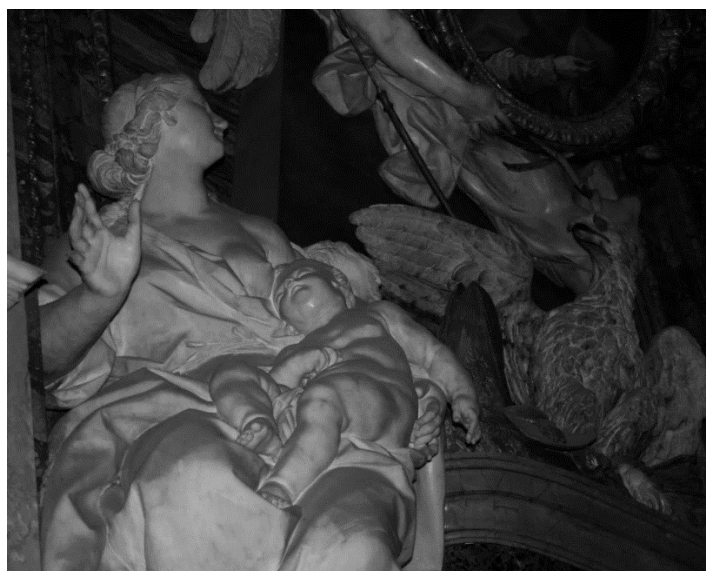


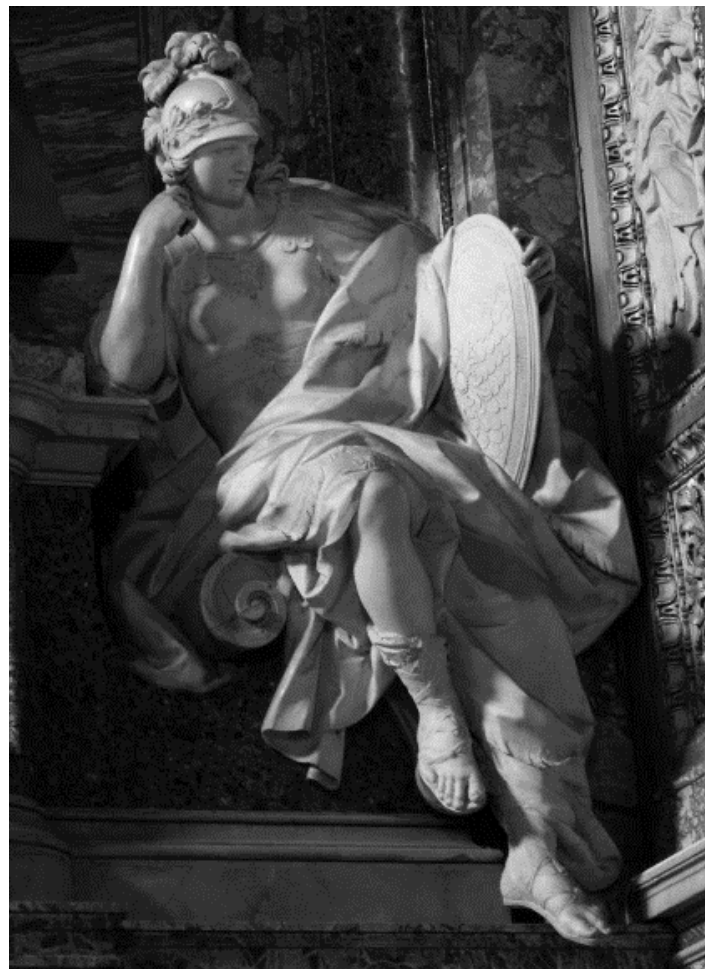
Abb. 48b



Abb. 48c



Abb. 49



Pietro Bracci, Fortitudo, Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali, S. Agostino, Rom

Abb. 49a, Abb. 49b



Abb. 50



Pietro Bracci, geflügelte Totenköpfe, Grabmal für Kardinal Giuseppe Renato Imperiali, S. Agostino, Rom

Abb. 50a



Abb. 50b



Abb. 51



Domenico Guidi, Grabmal für Kardinal Lorenzo Imperiali, S. Agostino, Rom

Abb. 52



Pietro Bracci, Die Synode von 465 unter Papst Hilarius, Relief in der Vorhalle von S. Maria Maggiore, Rom

Abb. 53



Pietro Bracci, Altar der Cappella della Santa Maria del Sudore, Kathedrale, Ravenna

Abb. 53a



Abb. 53b



Abb. 54



Pietro Bracci, Grabmal Kardinal Carlo Leopoldo Calcagninis, S. Maria della Fratte, Rom

Abb. 54a, Abb. 54b



Abb. 54c



Abb. 54d, Abb. 54e



Abb. 54f, Abb. 54g

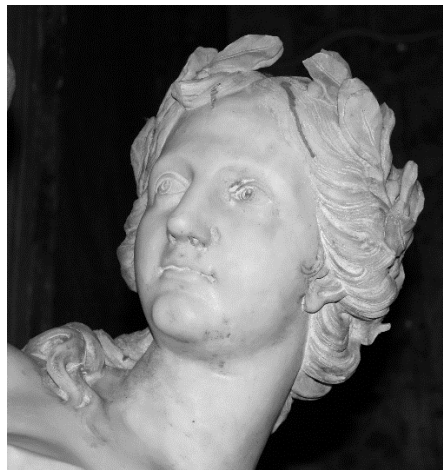


Abb. 54h



Abb. 55



Wappen der Familie Calcagnini, Miniatur, in: LITTA Calcagnini 1848

Abb. 56



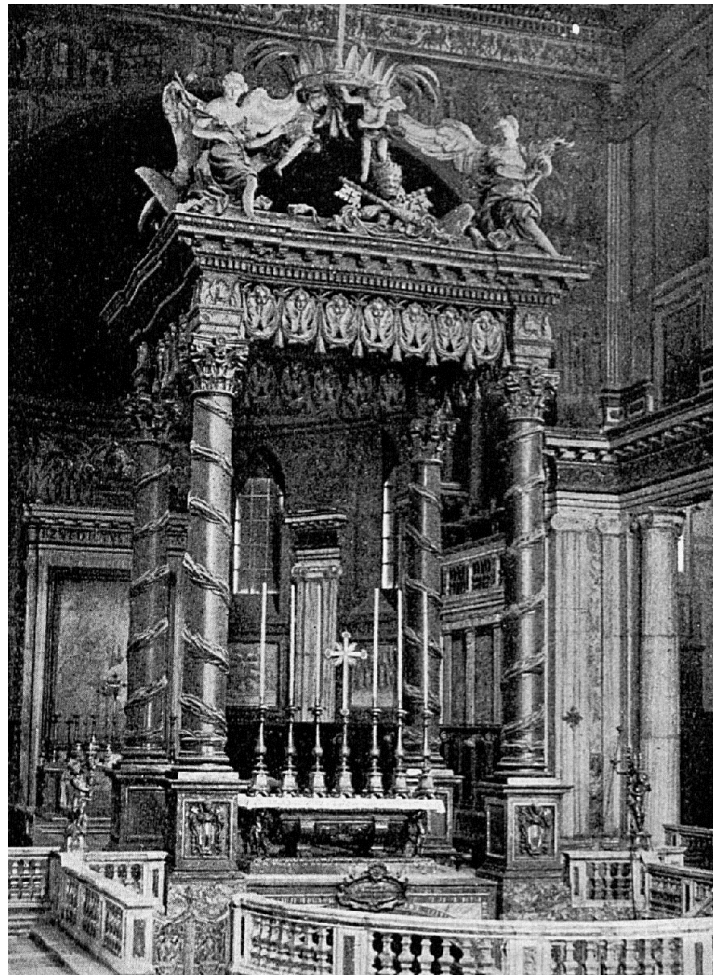
Anbringungssituation des Reliefs Tempelgang Mariens von Pietro Bracci über der Hl. Maria Magdalena von Bernini in der Chigi-Kapelle der Kathedrale von Siena

Abb. 57



Blick in den Innenraum von S. Maria Maggiore vor 1931, Postkarte

Abb. 58



Ferdinando Fuga und Pietro Bracci, Baldachin, S. Maria Maggiore, Rom

Abb. 58a, Abb. 58b



Abb. 59



Pietro Bracci, Engel mit Lilien und Palmzweigen, Skulpturen für den Baldachin, S. Maria Maggiore, Rom

Abb. 59a



Abb. 59b, Abb. 59c



Abb. 60



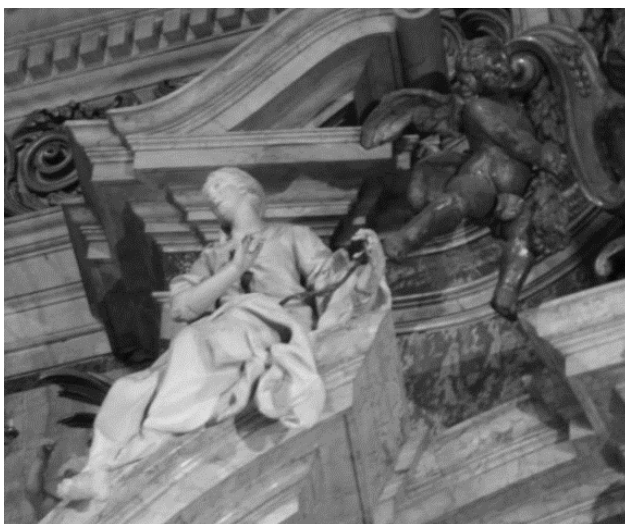
Pietro Bracci, Porträtbüste Abt Francesco Marucellis, Biblioteca Marucelliana, Florenz

Abb. 61, Abb. 62



Pietro Bracci, Balustradenengel, Verkündigungsaltar, S. Ignazio da Loyola, Rom

Abb. 63, Abb. 64



Pietro Castitas und Humilitas, Verkündigungsaltar, S. Ignazio da Loyola, Rom

Abb. 65



Kupferstich nach dem Katafalk für König Johann V. von Portugal in der Kirche S. Antonio dei Portoghesi

Abb. 66



Pietro Bracci, Hl. Vinzenz von Paul, Petersdom, Vatikan

Abb. 67



Pietro Bracci, Hl. Hieronymus Ämiliani, Petersdom, Vatikan

Abb. 68



Carlo Marchionni, Melchiore Cafà und Pietro Bracci, Hauptaltar der Kirche S. Katharina da Siena a Magnanapoli

Abb. 69a, Abb. 69b



Pietro Bracci, Hl. Rosa von Lima und Hl. Agnes von Montepulciano, Seitenreliefs des Hauptaltars der Kirche S. Katharina da Siena a Piazza Magnanapoli

Abb. 70, Abb. 70a



Pietro Bracci, Bildnisbüste Kardinal Giorgio Spinolas, Palazzo della Missione, Subiaco

Abb. 70b, Abb. 70c

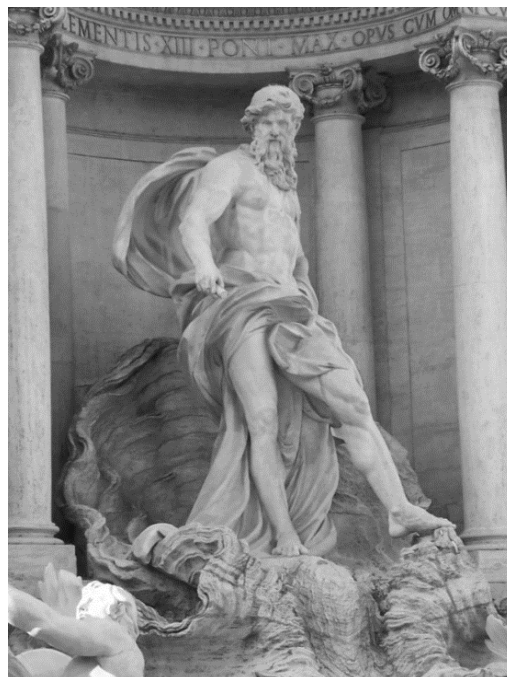


Abb. 71



Pietro Bracci, zentrale Skulpturengruppe des Trevibrunnens, Rom

Abb. 72



Pietro Bracci, Oceanos, Trevibrunnen, Rom

Abb. 72a, Abb. 72b

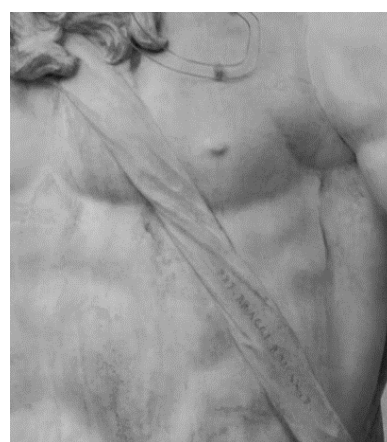


Abb. 73, Abb. 74



Pietro Bracci, Tritonen mit Hypokanten, Trevibrunnen, Rom

Abb. 75



Dioskuren, Monte Cavallo, Quirinal, Rom

Abb. 76



Pietro Bracci und Gaspare Sibilla, Grabmal für Papst Benedikt XIV., Petersdom, Vatikan

Abb. 76a



Abb. 76b

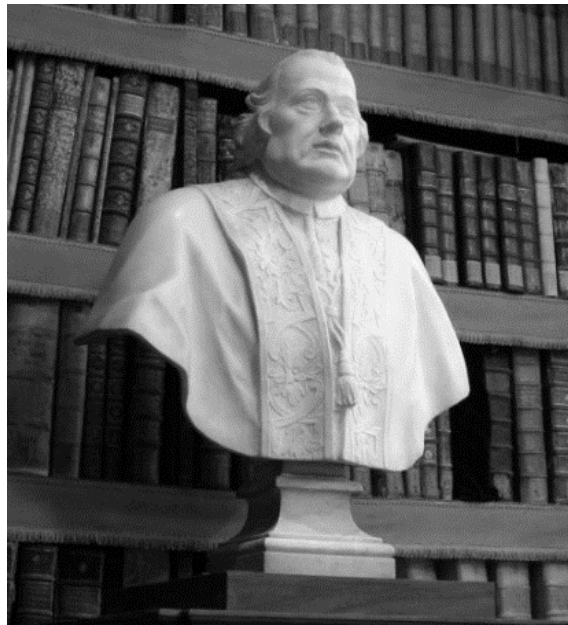


Abb. 77



Kupferstich nach dem Grabmal für Benedikt XIV., FONTANA 1838, Taf. XXXVII, Detail

Abb. 78



Pietro Bracci, Porträtbüste Papst Clemens' XIII, Biblioteca Angelica, Rom

Abb. 79



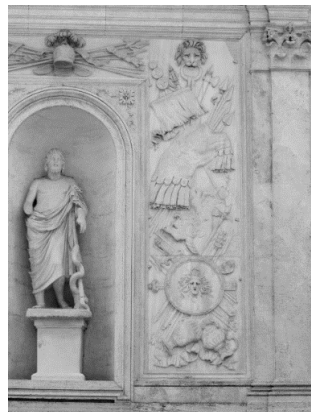
Pietro Bracci, Hl. Norbert von Xanten, Petersdom, Vatikan

Abb. 80



F. Morel, Kupferstich nach Bartolomeo Cavaceppis Hl. Norbert von Xanten

Abb. 81



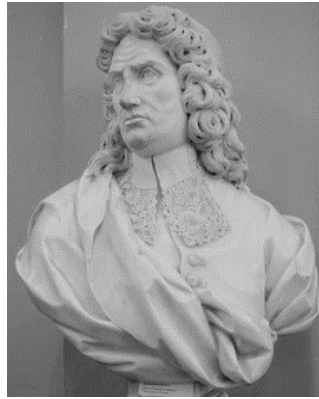
Alessandro Algardi, Militärtrophäen, Relief, Fassade, Casa del Belrispiro, Villa Pamphilij, Rom

Abb. 82



Giovanni da Nola, Johannes der Täufer, Cappella della Madonna della Neve, S. Domenico Maggiore, Neapel

Abb. 83



Alessandro Bracci, Giovanni Battista Morgagni, Porträtbüste aus Marmor, Biblioteca comunale di Forlì, Palazzo del Merenda, ehemals Ospedale della Casa di Dio per gli infermi, Forlì

Abb. 84, Abb. 85



Francesco Giesuelli, Die drei Marien am Grabe und Noli me tangere, S. Maria Maddalena, Rom

Abb. 86



Donato Andrea Fantoni, Grazioso Fantoni d.J., Porträtbüste aus Ton, Museo Fantoni, Rovetta

Abb. 87



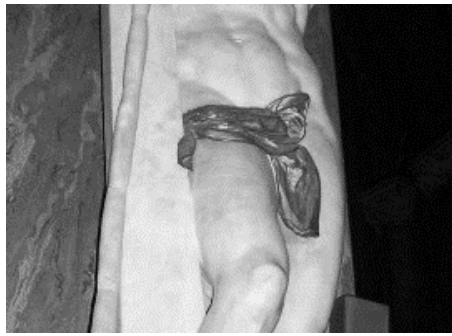
Donato Andrea Fantoni, Altare del Rosario, S. Maria Maddalena, Tavernola Bergamasca

Abb. 88



Donato Andrea Fantoni, Hl. Domenicus, Terrakottabozzetto für den Altare del Rosario in S. Maria Maddalena in Tavernola Bergamasca, Museo Fantoni, Rovetta

Abb. 89



Michelangelo Buonarroti, Christus mit dem Kreuz, S. Maria sopra Minerva, Det.

Abb. 90



Pietro Pacilli, Grabmal Kardinal Giovanni Giacomo Millo, S. Grisogono, Rom, Det.

Abb. 91



Camillo Rusconi, Grabmal für Alexander Sobieski, S. Maria della Concezione, Rom, Det.

Abb. 92



Egid Quirin Asam, Himmelfahrt Mariens, Wallfahrtskirche Rohr

Abb. 93



Antonio Canova, Grabmal für Jakob III. Stuart und seine beiden Söhne, Petersdom, Vatikan

Abb. 94



Blick in die Cappella S. Tommaso da Villanova, S. Agostino, Rom

Abb. 95



Tommaso Righi, Signatur des Künstlers, Grabmal für Alessandro Borgia, Baptisterium, S. Giovanni in Laterano, Det.

Abb. 96



Anonym, Hl. Franz von Assisi, Marmorstatue, Fassade, SS. Stimmate di S. Francesco, Rom

Abb. 97



9

Luigi Vanvitelli (?), Mondsichelmadonna, Silberstatue, Cappella San Gennaro, Kathedrale, Neapel
Abb. 98



Giacomo della Porta, Grabmal für Papst Paul XIII, Petersdom, Vatikan

Abb. 99



Giulio Tadolini, Grabmal für Leo XIII., S. Giovanni in Laterano, Rom

CREDITLINES

Fotoarchiv der Autorin: Titel, 2, 5-7f, 10-25, 28-29b, 31-31b, 33-34, 36, 38-38b, 40-43a, 45-54g, 56, 59-59c, 61-64, 66-70a, 70c-76b, 78-79, 81-85, 89-99

Scan nach Besitz der Autorin: 57

Reproduktionen aus GRADARA 1920: 1, 35, 43b, 44, 54h, 58-58b, 70b; AZZARELLI 1838: 3; PREISLER 1762: 8a-8b; RAGGI 1841: 9b; BRINCKMANN 1919: 26, 27; LITTA Orsini 1846-48: 30; SAGLIOCCO 1738: 37; SANTESE 1983: 39; DOMARUS 1915: 43c; LITTA Calcagnini 1848: 55; DELAFORCE 1993: 65; FONTANA 1838: 77; HOWARD 1988: 80

Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma: 4

Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut: 9a

Biblioteca Casanatense: 32

Biblioteca Marucelliana, Florenz, Previa autorizzazione della Biblioteca Marucelliana: 60

Museo Fantoni, Rovetta: 86, 88

Archivio Fotografico della Diocesi di Bergamo: 87

APPENDICES

- App.1: APSM, Series chronologica e Campione universale, alle varie date, 4. Juli 1709, Brief von Francesco Saverio Parisani an Kardinal Paolucci: „I Padri di S. Marcello propongono al Card[inale] Fabrizio Paolucci de Calboli, Segretario di Stato, di chiedere agli eredi del Card[inale] Ascanio Parisani, primo patrono della cappella di S. Maria Maddalena nella loro chiesa, di rinunciare al patronato di detta cappella, che da tempo era quasi abbandonata, per mettervi l'immagine della Madonna del Fuoco di Forlì. Il progetto non andò in porto, perché il Card[inale] Paolucci prese poi la cappella di S. Antonio, che venne dedicata a S. Pellegrino Laziosi e alla Madonna del Fuoco, e in essa fece costruire la propria tomba.“
- App. 2: APSM, Series chronologica e Campione universale, alle varie date, 1709, Antwortschreiben von Francesco Saverio Parisani an den Kardinal Paolucci: „(...) Si compiace V[ostra] E[minenza] attribuire al mio arbitrio, ciò, che è tutto della sua dignissima padronanza, con ricercare il mio assenso per secondare il desiderio di cotesti p[ropri]. di S. Marcello, onde non riconoscendo in me cosa, che non sia sua, V[ostra] E[minenza] si in questo, che in ogn'altra cosa che possa mai per sua bontà colorirsi con la relatione di mio ne disponga dispoticamente sin della mia vita stessa, che per esser consagrada al suo singolarissimo merito, merito non mi resta, che gloriarmi di vivere (...).“
- App. 3: APSM, Series chronologica e Campione universale, alle varie date, 1720, Cappella del B. Pellegrino: „(...) fu donata gratis al Card[inale] Fabrizio Paolucci da Forlì, quale s'obbligò (...) di nobilitarla, et ornarla con marmi bellissimi, e pitture di singolare stima, come di presente si vede. Il disegno fu di Lodovico Sassi, le pitture del Sig[nore] Milani pittor bolognese, et il lavoro de' marmi di maestro Francesco Armellini scalpellino.“
- App. 4: POESIE 1747, S. XXXIII, Sonett von Teofilo Calcagnini, Lobgedicht über den verstorbenen Kardinal Fabrizio Paolucci (verwendet Bilder, die auf das Grabmal übertragen werden können): „Privo d'ogni natio vigor primiero, / Il magnanimo Eroe stanco giacca, / E per le vie dell'immortal Sentiero, / L'Anima grande i vanni ormai battea. / Turba in dimesso avolta abito nero, / Delle virtù più belle egra piangea, / Che già per mano del destin severo, / Il colpo inevitabile attendea. / Quando a sciugar dell'ornato stuolo, / Sul mesto ciglio il suo ben giusto pianto, / Voce s'udio dall'altro Polo. / Lo serbi il Cielo a miglior opre, e in tanto, / Fugio la morte disperata à volo, / Che li sedea coll'arco teso à canto.“
- App. 5: ASR, Camerale II, Antichità e belle arti, b. 3, fasc. 124: “Ristretto dimostrativo del denaro pagato, con ordini diretti al Sagro Monte della Pietà di Roma à diversi per il ristauramento dell'antico Arco di Costantino Magno ordinato dalla Santità di N[ost]ro Sig[no]re Papa Clemente XII felicemente regnante, e respetivamente del depositato nel medesimo Sagro Monte con ordini di Mons[igno]re Ill[ustrissi]mo e R[everendissi]mo Tesoriere generale di Sua Santità per erogato nel sudetto ristauramento con la Soprintendenza dell'Ill[ustrissi]mi Marchesi Alessandro Gregorio Capponi, e Girolamo Theodoli deputati à tale effetta da Sua Santità. Cioè (...)
- A Carlo Giardoni gettatore per la formatura, et un getto di gesso d'una delle otto statue, e per diversi perni di metallo, scuid ottantacinque e b 20 ___ 85.20
- A Sig[no]r Pietro Bracci scultore per la scultura di otto teste di marmo et altrettante braccia e marmi servite per le statue grandi sopra le colonne, per la scultura d'una statua fatto di nuovo, e per n[umer]o 13 teste di marmo alli otto bassi rilievi, scudi ottocentocinque ___ 805
- Al Sig[no]r Filippo Barigioni Architetto per suo rimborso di spese fatte, scudi ventiquattro et b 62 ½ ___ 24.62 ½ (...).“
- App. 6: ASF, Arch. Galilei, filza 14, Nr. 1, 12. Mai 1733, f. 11, Pagamenti fatti da Gius[eppe] M[aria] Cordini a diversi artisti à conto della Fabbrica della nuova cappella, che fa erigere la Santità di N[ost]ro S[ignore] Papa Clemente XII nella chiesa di S. Gio[vanni] Laterano: „A di 12 maggio al S[ignore] Pietro Bracci scultore scudi cinquanta m[one]ta à conto di un bassorilievo ___ S 50
- A di 19. 7bre al sud[ett]o scudi cinquanta ___ S 50
- A di 18. dicembre al sud[ett]o scudi cinquanta ___ S 50
- 1734 a di 17 marzo al sud[ett]o scudi cento de fa ___ S 100
- A di 10 maggio al sud[ett]o per resto, e l'altro scudi centocinquanta ___ S 150
-
- ___ S 400“

(weiter Aufzählung der Auszahlungen mit Datum an Adam, L'Estache und Benaglia, die alle dieselbe Bezahlung erhalten).

App. 7: ASF, Arch. Galilei, filza I4, Nr. I, 30. Januar 1733, f. 50: „Li quattro bassirilievi rappresentanti alcuni die miracoli di S. Andrea Corsini (...) che siano lavorati da quattro differenti scultori, cioè dalli S[igno]ri Adam, L'Estache, Bracci e Benaglia, ai quali sarà mandato il marmo nei loro studi, che sarà lungo palmi sei e due onces, alto palmi quattro e mezzo, quali bassirilievi doveranno essere da essi terminati a tutta perfezzione come sopra, si è detto per edaveranno, ciascuno per loro onorario scudi 400.“

App. 8: ASF, Arch. Galilei, filza I4, Nr. I, Bellissime memorie circa la facciata de S. Giovanni in Laterano, 6. September 1734, f. 278: „Dovendo noi appie sottoscritti scultori scolpite in marmo bianco statuario alcuni bassirilievi alti p[al]mi 7 e due onces, larghi sette palmi da situarsi nella facciata, che la stata di M[edesim]o Sig[ro]re Papa Clemente XII fa fatticare alla chiesa di S. Gio[vanni] della Nazione Fiorentina, da eseguarsì secondo l'ordinazione e pensiero datoci dall'Ill[ustrissim]o Sig[no]re Aless[andro] Galilei, ci obblighiamo di fare il modello a sodisfazione del med[esim]o e di compire chiascuno di noi e dare terminato nel nostro studio il bassorilievo in sei mesi di tempo dal giorno che viene. Riceveremo il marmo nello studio al trasporto, e valore del quale noi non intendiamo pensare e solamente ci obblighiamo a fare il lustrato secondo l'arte per il prezzo di scudi trecento moneta per chiascuno, in fede di che ci sottoscriviamo di nostra propria mano.“ (weiter Unterschriften der Bildhauer mit Angabe der ausgeführten Bildthemen; für die Heimsuchung ist Bernerdino Cametti angegeben, durchgestrichen, und am 17. April 1735 durch Paolo Benaglia ersetzt).

App. 9: ASF, Arch. Galilei, filza I4, Nr. I, 23. Juni 1735, f. 260: „Li scultori che lavorano per la facciata e portico di S. Gio[vanni] in Laterano denario avere a p[ro]p[ri]o il corrente qu[est]o 23 giugno 1735 (...). Basisirilievi per il portico:

Gio[vanni] Batt[ist]a Majjni _ _ _ S 200

Pietro Bracci _ _ _ S 200

Bernardino Ludovisi _ _ _ S 200“

App. 10: ASF, Arch. Galilei, filza I4, Nr. I, 1737, f. 211, Conto A =1737=: „Artisti, et altri creditori per le lavori fatti in servizio della facciata Lateranese, a tenere delle misure spedite sino al corrente mese di Agosto, detratti li pagamenti fatti li per il presente giorno e sono come segue: (...)

Gio[vanni] Batt[ist]a Majni scultore _ _ _ S 400

Pietro Bracci scultore _ _ _ S. 400

Paolo Benaglia scultore _ _ _ S. 100

Giuseppe Frascari scultore _ _ _ S. 100

Bernardino Ludovisi scultore _ _ _ S. 400 (...)

App. 11: ACR, Fondo Orsini, Serie I, busta 4I, f. 20, Copia delle notizie sulla traslazione del corpo del Servo di Dio Papa Benedetto XIII fatta dalla cappella della Maddalena a quella del Patriarca San Domenico nella chiesa della Minerva in Roma li 22 febbraio 1739 (ganzer Text): “Nel di 21 febraro 1730 si compiaque il Signore Iddio chiamare a sé il Sommo Pontefice Papa Benedetto XIII. Il di Lui cadavere fù sepolto per modo di deposito nella Basilica di San Pietro. Nell'anno poi 1733 il Sommo Pontefice Clemente XII felicemente Regnante accondiscese alle premurose istanze del Padre Reverendissimo Generale dell'Ordine Domenicano Fr. Tommaso Ripoll con dargli licenza di trasferirlo da S. Pietro alle chiesa della Minerva. Fù fatta una tal funzione con gran pompa solennissima, e con numerosissimo concorso di popolo. Siccome però nella Chiesa della Minerva non era ancora fatto il deposito, in cui poteva essere con tutta convenienza collocata la preziosa salma, così venne determinato di fare nella Cappella di S. Maria Maddalena un deposito in stucco per poterla provvisoriamente, e sino a tanto che non fosse condotto a fine il magnifico deposito nella Cappella del Patriarca San Domenico. Adoperatisi impertanto diversi Signori Cardinali di S.R.C. frà quali merita special menzione l'E.mo S.r. Cardinale Alessandro Albani, con la loro generosità per erezione del magnifico deposito come si vede nel presente dopo 6 anni con l'ajuto del Signore, questo venne ultimato. Il perché fu stabilito di trasferire il d.o cadavere dal deposito fatto in stucco al deposito eretto nella Cappella di San Domenico e la traslazione venne eseguita nel modo, e nella forma che segue. Correva il 22 febraro dell'anno 1739, ed era giorno di domenica. Dopo le ore 21. il rev.mo Padre generale ordinò che fossero chiuse tutte le porte della Chiesa, poichè essendosi diffusa per la città di Roma la voce di questa traslazione, il numeroso concorso del popolo avrebbe impedito che si fosse potuta fare tal funzione con la solenne processione per la Chiesa. Volle però il lodato P. Generale, che venisse permesso lo ingresso alle persone bene affette all'Ordine Domenicano, à Cardinali, à principi, à prelati; sicchè se una tal funzione non fu pubblica per non avere ammassa ogni sorta di gente, fu però numerosa e brillante per concorso di Illustri personaggi. Venne dunque decorata dalla presenza di quattro E.mi Porporati, cioè dell'E.mo Gatti Domenicano, E.mo Fini, E.mo Accoramboni ed E.mo Alessandro Albani, il quale invero addimostò segni grandissimi di gratitudine verso un tanto pontefice da cui avea ricevuto sommi benefizi. Vi intervenne ancora grande quantità di prelati parte in abito, parte in abito privato, come tre degli E.mi Cardinali vennero in abito lungo paonazzo, e in abito corto l'E.mo Accoramboni. Il Signor Principe Altieri con i suoi figlioli, il Signor duca della Cateria Giustiniani, il Signor Conte Rivera Ministro del Re di

Sardegna con altri cavalieri di distinzione intervennero ad una tal funzione insieme ad altre persone bene affette, ed in gran numero. Vi intervenne poi vestito in abito nero da città il Signor Duca di Gravina pronipote del Defunto Pontefice Benedetto XIII. Arrivati sì illustri personaggi il Rev.mo P.M. generale coll'E.mo Cardinale Albani ordinò agli uomini già pronti con grossi martelli di rompere il deposito murato, e ciò alla presenza del Sig.r Cantarelli chiamato dal Convento della Minerva per notaro, e dal sig.e Abbate Ori mandato dal Sig. Cardinale Vicario. Nel tempio intanto, che si rompeva detto Deposito, i religiosi Domenicani collocati vicino alla Cappella di San Ciacinto salmeggiavano in Suffragio dell'anima del defunto Pontefice ed il P.rev.mo Generale con cotta, e piviale bianco con due accoliti, benedi la nuova sepoltura, ove dovea depositarsi, e questa corrisponde alla pila dell'acqua santa, che sta vicino alla porta in chiesa. Compito il rito sacro della benedizione il p. Rev.mo Generale ritornò in sagrestia, e deposto il Piviale Bianco, assunse il nero. Servito da diacono dal P. Maestro Bonzio, e da suddiacono dal Maestro Bramont aspettando il principio della processione. Terminandosi intanto di aprire il deposito fu levata la cassa ove stava il corpo, e dalla cappella della Maddalena fu trasportata fuori à piè degli scalini, e ivi con l'assistenza de' nominati cardinali, e prelati fù aperta la prima cassa di legno, e rimase scoperta quella di Piombo. Allora il notaro copiò tutta l'iscrizione sopra la detta cassa di piombo alla presenza del Sig. Abbate Ori, e dei testimoni per legalizzare l'identità del corpo, come suol farsi in tali funzioni. Ciò compito fu inchiodata l'istessa cassa di legno, e fù adattata col beneficio di alcune funi e certi argani, affinché processionalmente potesse portarsi dà facchini trovati appositamente, e vestiti di saio bianco per la navata della Chiesa. Mentre si facevano tali apparecchi i Religiosi domenicani in gran numero si ordinarono a due a due alla cappella di S. Pio per la processione. Precedeva la croce con bandinella nera e due accoliti, quindi à fratelli conversi, è novizii, gli studenti collegiali con candela di 21 oncie accesa in mano. Gli altri Padri poi portavano in mano le torcie, essendo queste in numero di 50. Si incominciò la processione per la chiesa, girando da una navata all'altra cantando il miserere. A notizia poi posteri non deve tralasciarsi di ricordare la gratitudine mostrata da alcuni E.mi S.ri Cardinali, e dal presente Re.mo P. Generale riguardo alla costruzione del Magnifico Deposito fatto nella stessa Cappella di S. Domenico a onore e memoria del buon servo di Dio Papa Benedetto XIII. Il primo frà tutti sia L'E.mo Signor Cardinale Alessandro Albani, al quale essendo stato assai beneficato dal detto Sommo Pontefice volle promuovere con tutta premura la costruzione del Deposito, e perciò gli donò per il medesimo tutta la pietra di diversi colori che nobilmente arricchiscono il deposito che si vede. Ognuno consideri il prezzo della stessa, e poi conchiuda con quanta generosità sia concorso il detto Cardinale per l'Edificio di un'opera così bella d'un monumento così grandioso. Il secondo fu il Sig.r Cardinale Quirini, il quale per mostrarsi sì grato a chi l'avea promosso alla Sacra Porpora a sua spesa fè fare la statua di Papa Benedetto, che vedesi in detto Deposito. Lo scultore della medesima è stato il S.r Pietro Bracci. Per terzo è il S.r Cardinal Lercari, che per mostrare la stessa gratitudine adornar volle il deposito con ordinare a sue spese una statua posta a man sinistra rappresentante la mansuetudine, opera egregia del Sig.r Pincellotti scultore. L'E.mo S.r Cardinale Fini per avere riconosciuti tutti i suoi avanzamenti dal medesimo pontefice, quello oziano del cardinalato, fece fare a sue spese l'altra statua a man destra rappresentante la religione, opera pur questa del celebre S.r Pietro Bracci. Si lascia poi considerare ad ognuno quale sia stata la generosità del lodato rev.mo p.m. generale dell'ordine Domenicano Fr. Tommaso Ripoll, perché tutto il rimanente della spesa nella costruzione di un tal deposito vennero fatte da lui. Ed invero ognuno può considerare il deposito, poiché l'erezione di detto Deposito, l'arme coi putti di marmo, la nobiltà dei bronzi dorati, e del bassorilievo, sono tutte spese che portano avanti delle migliaia di scudi, e tutte generosamente son state fatte dal detto P.rev.mo che dio felicemente conservi. Volle però l'Ecc.ma casa Gravina mostrarsi grata verso di uno zio così buono, poiché S.E. il Signor Duca Orsini concorse con 100 doppie nelle sculture del bassorilievo; e questo non solamente lo fece per mostrare gratitudine verso il Pontefice suo parente, ma ancora per favorire il Sacro Ordine Domenicano, versi il quale mostra particolare affetto. Non si deve tralasciare di nominare il Sig.r Carlo Marchionni, il quale non solamente è stato l'Architetto di questa bell'opera ma ancora ad una tale arte ha accompagnata la scultura, il bassorilievo rappresentante il Concilio Romano fatto dal Pontefice è opera sua si come i putti, e l'Arme, che si vedono in cima a detto deposito. Tutto il plauso impertanto, che da tutti ha ricevuto quest'opera egregia può dirsi gloria di questo celebre, et insigne professore. Ora altro non manca se non che pregare i Sagrestani protempore che abbiano cura di detto Deposito, acciò sia conservata un'opera così Bella di tanto decoro, ed il convento della Minerva, e tutta la religione."

App. 12: TRIA 1751, S. 50-52: "Pubblicata la sua morte [1730], disturbo si sentì per Roma contro alcuni suoi Familiari: e checche di ciò fusse, comunemente declamavano il Papa per Santo, e tosto dal Sagro Collegio vi fu dato riparo. Fratanto non mancavano i Popoli condursi a folla a venerare il suo Cadavero, e con sagra invidia a baciare i suoi piedi, o le sue vesti. Il suo funerale fu fatto con tutta la dovuta decenza, ed assistenza solita. L'Orazione consueta fu recitata dal P. Maestro Fra Tommaso Agostino Ricchinio da Cremona dell'Ordine de'Predicatori ora Segretario dell'Indice, ed unitamente con Noi uno dei XII.Colleghi di Arcadia, e finalmente chiuso il Sagro Cadavero di Benedetto XIII. dentro tre casse, una di Cipresso, altra di Piombo, e la terza di legno, gli fu data sepoltura la sera de' 25. circa un'ora di notte nella Cappella, ove officiano i Canonici della Basilica. E comechè, mentre questo Santo Pontefice viveva, mostrava piacere, che il suo Cadavero si seppellisse tra i Religiosi del suo Ordine, il P. Fra Tommaso Ripoll Maestro Generale volendo, che rimenesse adempita questa disposizione, e che il suo Sagro Ordine ricevesse il vantaggio di averlo tra essi, ricorse alla fan. mem. di Clemente XII. Pontefice Massimo, suo immediato Successore, ed ottenne la grazia, che si trasferisse nella Chiesa della Minerva; siccome la sera de' 21. Febbrajo 1733 in cui terminò il triennio della sua morte, circa un'ora di notte fu disseppellito, ed aperte le casse del

suo Sagro Deposito, presenti il Cardinal Annibale Albani, Archiprete, dieci altri Cardinali coll'intervento di tutto il Capitolo, e Clero di quella Sagra Basilica, fu ritrovato il suo Corpo intero, e le sue vesti totalmente illese senza niun grave odore: e chiuse le Casse con i dovuti rogiti per perpetuare la memoria dell'Identità del Corpo, la mattina de' 22. con grand'apparato fu riposto sopra un Mausoleo, innalzato avanti la Confessione de' Santi Apostoli Pietro, e Paolo, e coll'assistenza, ed applicate in suo suffragio tutte le Messe, celebrate quella mattina in tutti gl'Altari con limosina, somministrata dal medesimo Papa Clemente XII. (...). Il dì appresso, giorno di Domenica 23. Febbrajo fu fatto il suo solenne trasporto coll'intervento di tutto il Clero Secolare e Regolare, di tutt'i Capitoli delle Patriarcali, Prelati, ed altri della Camera Apostolica a suono lugubre di tutte le Campane della Città, con infinità di lumi, trasmessene le Torcie da molti Cardinali, Prencipi (sic!), ed altri, onde benchè la funzione terminasse di notte, restò illuminata la Città per le strade, per le quali passava, e tra il gran Popolo si osservò, come osservassimo ancor Noi, che vi fuissimo presenti, un divotissimo silenzio, e nel suo passaggio per Castello, fu fatto lo sparo lugubre. Giunto al Tempio della Minerva, e posto il Sagro Deposito sopra un nobile Catafalco in mezzo di esso preparato, presenti molti Cardinali, ne fu fatta la solita assoluzione per mezzo del Cardinal Pietro Ottoboni. Grande fu il concorso nel dì appresso 24. del medesimo mese, quando gli furono fatte le solenni Esequie, presente tutto il Sagro Collegio. Pontificò il Cardinal Gio. Battista Altieri, sua primera Creatura: fu fatta la solita solenne assoluzione dal medesimo, e da quattro altri Cardinali, parimente sue Creature, che furono Vincenzo Petra, Niccolò Maria Lercari, Francesco Antonio Finy, e Pier Luigi Carafa; e lodò la sua memoria Monsignor Pierfanti, Maestro di Cerimonie Ponteficie. E non è da trascurarsi far sapere a' Posterì, come tutte queste Sagre azioni furono bagnate da profusione di lagrime (sic!) da ogni rango di persone per divota tenerezza: ed è da riflettersi maggiormente, che ciò seguì in tempo, che la Congregazione particolare, detta super nonnullis, deputata contro i suoi Domestici da Papa Clemente XII. anch'egli di gloriosa memoria, si ritrovava nel suo maggior fervore, facendo questo vedere, che quel, che si supponeva de' Domestici, in niente oscurava la sua benedetta memoria. Finalmente dato termine a questa Sagra azione, verso la sera con gran concorso di popolo, Personaggi, e Cardinali fu riposto nella Cappella di S. Maria Maddalena, vicino la Sagristia (sic!) finatantocchè, non fu terminato il suo nobile Mausoleo. In fatti fu quello fra non molto nobilmente costruito con raro esempio, vedendosi, che di altri Pontefici non sogliono così presto terminarsi: e ciò seguì con generoso sovvenimento di molti: il Cardinal Alessandro Albani, grato alle beneficenze del Papa, vi diede le quattro Colonne di verde antico Orientale, ed altri marmi preziosi, e bronzi; il Cardinal Angelo Maria Quirini fè formare la Statua di marmo bianco, rappresentante la Persona del Papa: il Cardinal Niccolò Maria Lercari altra, che rappresenta la Virtù dell'umiltà: il Cardinal Francesco Finy altra rappresentante la Virtù della Religione: Domenico Orsini, Duca di Gravina, degno Pronipote del Papa, al presente Cardinale di Santa Chiesa sa diede una tavola di Alabastro con bassorilievo, che fa vedere la Sagra azione del Concilio Romano, celebrato dal medesimo santo Pontefice, posta nella parte anteriore dell'Urna: il P. Generale Ripoll vi donò le Armi colli Putti: e la Religione Domenicana tutta la segatura, doratura de' marmi, e pagamento degl'Artefici per comporre il Deposito: nel prospetto del quale si legge la seguente, semplice, e modesta Iscrizione.

Benedictus XIII.

Ursinus

P.O. Max.

Ex Ordine Praedicatorum.

(...) Finalmente li 22. Febbrajo 1739, giorno, che si celebrava il suo anniversario, fu riposta in questo nobile Sepolcro la cassa del suo Sagro Deposito con interventoo parimenti di molti Cardinali, più Prelati e Prencipi, oltre a tanti altri, che vi concorsero, ancorchè fusse stata tenuta nascosta una tale funzione. Fu il Papa Benedetto di statura mediocre, ben complessionato, sano di corpo, di volto colorito, di occhi vivi, di fronte spaziosa, naso aquilino, placido di viso, ed il suo capo, quasi calvo, come si osserva in moltissimi suoi Ritratti, e Statue, preso a maraviglia, che si vedono in diverse parti di Roma, ed altrove: di acuto, e pronto ingegno, di memoria feconda, applicato a 'Sagri studj, in quanto non lo distraevano le altre sue cure (...)."

App. 13: ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 613, f. 15: „Illustrissimo Signore, Pietro Bracci Scultore supplica Vostra S[ignoria] Illustrissima a volergli ordinare il pagamento di scudi settanta moneta prezzo così concordato con l'Ecc[ellentissimo] Signor Duca Palombra di un angelo dal sudetto fatto per la cappella in Castel S. Angelo e di già posto in opera.“

App. 14: ASC, CC, Cred. 6, tomo CXVIII, f. 184: „Capitoli, Obblighi, e Convenzioni fatte, e stabilite in virtù dell'infrascritta Apoca con il fonditore Sig[nore] Francesco Giardoni Romano per il lavoro della statua di metallo di N[ost]ro Sig[nore] Papa Clemente XII, felicemente regnante da farsi, ed eriggersi in adempimento die decreti fatti dall'Ecc[ellentissimi] Signori Conservatori di Roma li 10 dicembre 1734 e Maggio 1737 nella gran sala del Palazzo dell'Ecc[ellen]za loro in Campidoglio in eterna memoria delli gran Benefizii fatti dalla Santità Sua alla città di Roma, e Pop[olo] Rom[ano] e particolarmente alla copiose Statue al medesimo Campidoglio. (...) Francesco Giardoni si obbliga di fare detta opera a sue spese e fattura cioè formatura di gesso al modello originale esistente in della Sala al Campidoglio, et anche quando volesse lo Scultore, che ha fatto il modello mutare qualche cosa, a

maggior perfezione dell'opera si obbliga fare nuovo forma secondo sarà di bisogno, acciò l'opera più perfetta che così e non altrimenti (...).“

- App.: 15: SAGLIOCCO 1738 - Sagliocco, Michele: Compendio delle virtù del Cardinale Innico Caracciolo, già Vescovo d'Aversa, Rom, 1738, o.S.: “Dopo l'elezione fatta del Regnante Sommo Pontefice CLEMENTE XII. nell'anno 1730, ritrovandosi in Roma nel Monistero di S. Agata nella Suburra de' PP. di Monte Vergine, fu sorpreso dal morbo di Stranguria, il quale fra pochi giorni à 6. del mese di Settembre lo portò all'altra vita. Nella Chiesa di detto Monistero celebrategli da' Signori Cardinali, secondo il solito, solenne esequie, in luogo di deposito fu il suo corpo collocato nella Chiesa della Vittoria de' Carmelitani Scalzi di S. Teresa, per farne poi il trasporto nella Chiesa d'Aversa, ove, e propriamente nella Cappella del Sacramento da lui fabbricata, aveva ordinato nel suo Testamento, che fosse seppellito. Di fatti nel 1732. per la cura di Monsignor Illustrissimo, e Reverendissimo Martino Innico Caracciolo suo Pronipote, fu il suo corpo in questa Cattedrale d'Aversa trasportato. Aveva il nostro Cardinale ordinato anche nel suo Testamento, che altra memoria non vi fosse apposta nel suo sepolcro, che una semplice lapida con queste parole: OSSA INNICI CARDINALIS CARACCIOLI: Ma se nel trasporto in Aversa volle Monsig. suddetto far restar' adempiuta la mente del suo desgnissimo Prozio, ha creduto però che in quest'altro particolare il suo amore, e venerazione di lui avesse dovuto preponderare agli umili, e modesti sentimenti del Cardinale. Che perciò gli ha fatto erigere a proprie sue spese nella Cappella del Sacramento di essa Cattedrale un magnifico, e sontuoso tumulo, composto di preziosi, e rari marmi, con il di lui ritratto in mosaico, opera dell'insigne Cavalier Cristofari, adornato di bene intesi metalli dorati. Il disegno del tumulo è del celebre Architetto Filippo Barigioni, e la statua della Fama, che sostiene il ritratto è di Pietro Bracci eccellente Scultore de' nostri tempi. Corona l'opera la seguente iscrizione composta dall'eruditissimo Alessio Simmaco Mazzochi Canonico della Cattedrale di Napoli, cui basta nominare per fargli un'intiero elogio. (Es folgt die Inschrift) E giacchè un tal deposito attirasi l'ammirazione di quanti l'observano, ho voluto in questo piccolo compendio della di lui Vita apporne il disegno. E' provvida disposizione del Signore, giusto remuneratore dell'umiltà de' suoi servi, che a chi in vita sopra ogni altro fu nemico dell'umana gloria, e tutto attento a non lasciare presso il mondo memoria alcuna di se, come nel corso di quest'opera osservarassi; sia dopo la di lui morte fatto quell'onore, che a niun' altro de' suoi precessori vedesi reso. Coll'occasione adunque di erigersi questo tumulo, sollecitato non meno dalla mia venerazione, che professo verso santa anima, che da' forti impulsi di tanti, che ardentemente l'aspettavano, ho stimato dar alla luce questo piccolo Compendio delle sue virtù, riservando a persona più capace, e corredata di quelle doti, di ricercano e l'opera, e'l soggetto, e che in me mancano, di comporne la vita intera. E tanto più mi sono veduto astretto a non poter intraprendere il disegno di una istoria della sua vita intera, poichè non essendo pienamente informato, se non che degli anni del suo Presulato, degli altri non ho avuto tempo, nè comodo di raccoglierne l'accertate notizie. Restringendomi però fra questi anni, non fiferisco, che cose, e fatti o da me osservati, o che mi sono stati narrati da persone di somma fede, che e furono spettatrici. Piaccia adunque al Signore d'istillare ne' cuori di chi leggerà le azioni virtuose di sì degno Pastore sentimenti d'imitazione, per essergli, quando ci sia possibile in questa vita simili nelle sue virtù, per poi essergli compagni in quella gloria, che dalla divina Clemenza tutti dobbiamo sperare.”
- App. 15: AFP, Arm. 27, D. 412, *Giornale*: 12. Oktober 1739, f. 551: „All'Ista generale del presente anno scudi 21 mille moneta in oro alla Chiesa Metropolitana di Napoli a tenere del Chirografo legato dalla S[antità] di nostro Signore Papa Clemente XII in data 31. Agosto 1739 ad effetto d'impiegarli per il resartimento della medesima chiesa specialmente della parte superiore della tribuna, altar maggiore e della confessione ove riposa il corpo del glorioso Martire S. Gennaro notabilmente danneggiata dalle scosse del tremoto, con dichiarage da pagarsi nel termine di trè anni dalla data del detto Chirog[ra]fo alla rag[ion]e di scudi 7000 l'anno, e la p[ri]ma paga farla sotto detto g[ior]no, e così seguitare nelli prossimi due anni, e per pagamento fallo a fav[or]e dell'E[minentissi]mo e Rev[erendissi]mo Si[n]ore Card[ina]le Giuseppe Spinelli Arci[vescov]o di detta chiesa Metropolitana ad effetto possa Il[lustra] Ec[celenza] senza cura di alcuno applicarli per ristoro sudetto come si enuncia in detto Chirog[ra]fo (...) --- S 21000.“
- App. 16: AFP, Arm. 43, D, 80, *Liste Mestree della R. Fabrica di S. Pietro, e Giustificazio della medema dell' Anno 1739*: fasc. 38, 31. August 1739: „Compiutista della Rev[erenda] Fabrica di S. Pietro potrà fare il Mandato all'E[minentissi]mo, e R[everendissi]mo Sig[no]re Card[ina]le Giuseppe Spinelli Archivescovo della Chiesa Metropolitana di Napoli di scudi ventun mila moneta, da pagarsi nel termine di tre anni da oggi prossimi, alla ragione di scudi settemila l'anno, e la prima paga farla questo giorno, e così seguitare nelli prossimi due anni, con passarne partita di scudi 7000 l'anno nel detto loro Banco a favore di detto E[minentissi]mo Sig[no]re Card[ina]le Spinelli; e ciò in esecuzione del chirografo oggi segnato da Nostro Signore Clemente XII felicemente regnante, esistente in computisteria, ad effetto possa S[ua] E[minenza] senza cura d'alcuno applicarli per ristoro della tribuna, altar maggiore, e confessione della stessa Chiesa Metropolitana, notabilmente danneggiata dalle scosse del terremoto, come dispone in detto chirografo, al quale detta casa li 31. agosto 1739, A[nnibale] Card[inale] S[an] Clemente Pref[ett]o“
- App. 18: ASR, Archivio Congregazione Agostiniani, b. 8, f. 228v: „Fu proposto da me Frà Innocenzo M[ari]a Rocco Priore di questo venerato convento di S[an] Ago[sti]no di Roma a p[re]s[enti] capitolarmente congregati, come d'avendosi nella nostra chiesa far il deposito che fu E[minentissi]mo Imperilai già protet[tor]e dell'ordine; ed essendosi

trattato col E[minentissimi]mo Sig[nore] Card[inale] Spinelli, ed Ecc[ellentissimi]mo Monsig[nore] Caraccioli, e con i P[atri] p[resenti] di q[uest]o convento circa il sito di esso deposito, si è convenuto di farlo nella facciata laterale del cappellone di S. Agostino; ed appunto ove è la porta che conduce in sagristia; q[ues]ta deve restare, e la capella intitolata al presepio, q[ues]ta deve essere levata per rendere d[etto] deposito più magnifico, secondo il disegno già presentato.“

- App. 19: Bibl. Casanatense, Rom, Cod. 3815, Vol. III, f. 21r–22v, Mittwoch den 11., 1764: “Da questa Sagra Chiesa Romana Si è approvata in vigore della testamentaria disposizioni della chiara memoria del Cardinal Giuseppe Renato Imperiali, che gli ne concede la facoltà la deputazione fatta dal Sig[ignor]e Principe di Francovilla della persona del Padre Cesareo Pozzi Olivetano in bibliotecario della libreria lasciata dalli.”
- App. 20: ASM, Fondo Clacagnini, b. I40, Anlage AA, Nr. 33, 4. November 1746: „Con la presente benché privata scrittura, quale vogliono le infrascritte parti abbia vigore di pubblico e giurato istrumento vallato con la firma della R[everen]da C[amera] A[postolica]; e rogato per mano di pubblico notaro si fa noto come l'Abb[at]e Scipione Frocchini agente della ill[ustrissi]ma città di Ferrara, come procuratore deputato all'eredità della chiara memoria dell'em[inentissim]o Sig[no]r Card[inale] Carlo Leopoldo Calcagnini dall'ill[ustrissi]mo e Rev[erendissim]o Sig[nore] Antonio Rimbaldesi come tutore, e curatore dell'ill[ustrissi]mo e Rev[erendissim]o Sig[nore] M[arche]se Teofilo Calcagnini erede testamentario della sud[etta] chiara memoria di lui zio paterno da una parte, ed il Sig[no]r Pietro Bracci scultore dall'altra parte sono venuti alla seguente convinzione giusta le determinazioni fatte dall'Em[inentissim]o e Rev[erendissim]o Sig[no]r Card[ina]le Paolucci, che ne ha trattato l'affare, cioè, che il sud[etto] Sig[no]r Bracci scultore si obbliga come sopra nella più ampia forma della R[everendissima] C[amera] A[postolica] di fare a tutte sue spese il deposito della chiara memoria dell'Em[inentissim]o Sig[no]r Card[ina]le Calcagnini da situarsi nella chiesa parrocchiale di S. Andrea delle Fratte nella facciata laterale à sinistra nell'entrata della porta maggiore di d[ett]a chiesa, cioè rispetto alla scultura di marmo statuaria, e rispetto all'architettura di marmo bianco venato in conformità del disegno pred[ett]o dal Sig[nore] Bracci fatto, ed approvato dall'Em[inentissim]o e Rev[erendissim]o Sig[no]r Card[ina]le Paolucci sud[etto], rappresentante una piramide sostenuta, da due leoni con una palla sotto una zona per ciascheduno posti sopra ad un basamento, sopra di cui posa la figura della Istoria in atto di scrivere à caratteri incisi, e dorati su d[ett]a piramide il nome del soprad[ett]o porporato defonto, ò pure altro modo à compiacimento, nel mezzo della quale Piramide viene situato il ritratto dell'antid[ett]o e[minentissim]o defonto in medaglia di marmo, sopra la cornice della quale scherza un cigno con suo molto allusivo all'arma gentilizia di sua E[minen]za come pure s'obbliga d'incidere, e smaltare tutti i carateri dell'iscrizione, solita data nel basamento del sud[etto] deposito, e tutto ciò a proprie sue spese come sopra, à meno però della spesa, che occorrerà per i muratori, quando si porrà in opra d[ett]o deposito per la somma di scudi mille romani da giuli dieci per scudo da pagarsi in diverse rate, e porzioni, cioè trecento doppo la sottoscrizione della presente per caparra, e per la provisione di marmi necessari per d[ett]a opera, e la altra rata à misura della continuazione del lavoro, che si anderà facendo, non meno però di scudi cento per volta, obbligandosi dare finito il suo lavoro dentro il termine di un'anno, quale doverà avere il suo principio dal giorno della sottoscrizione della presente scrittura, ed allincontro il d[ett]o Abb[at]e Scipione Frocchini procuratore come sopra in esecuzione di veneratissimi comandi dell'E[minentissim]o, ed R[everendissim]o Sig[nore] Pietro Bracci scultore la pred[etta] somma di scudi per intero prezzo, e pagamento del soprascritto deposito intante rate, e porzioni come sopra convenuto, ed accordo, e non mille altrimenti e che dalla presente scrittura se ne debbano fare due copie e sottoscritte da ambe le parti, affinché passi in mano di chiascuna delle parti una copia autentica della medesima. In fede q[est]o di 4 9mbre 1746.“
- App. 21: ASM, Fondo Clacagnini, b. I40, fasc. 220, Inventario dei beni dell'eredità del Cardinale Calcagnini 1746: Teil A: Inventar mit Aufzählung der Kleider, Schmuck, Kreuze, Steine, Gemälde und eine Bibliographie der Bibliothek A-Z: ab f. 97r bis f. 130r; Teil B: Auflistung der Personen, die Geld bekommen:
- f. 31r: „Per una Scatoletta mandata à Ferrara diretta al Signore Marchese Teofilo Calcagnini, dove eravi il disegno del deposito, alla memoria dell'Eminenza Sua, e sua consegna ___ :25:“
- f. 36v: „Al Sig[no]r Pietro Bracci scultore in conto del deposito, che deve fare per S[ua] E[minen]za a tutte sue spese accordato in scudi 1000, con ordine al monte --- S 300”
- f. 37v: “Al Sig[no]r Pietro Bracci scultore à conto del deposito, che lo stesso lavora alla memoria di V[ost]ra E[minen]za con ordine al monte --- S 200”
- f. 41r: “Al Sig[no]r Pietro Bracci scultore in conto delli Scudi 2000: allo stesso dovuti per il deposito, che lavora alla memoria del Sig[no]r Card[ina]le Calcagnini. Con ordine al monte --- S 100. (...) Al Sig[no]r Pietro Bracci scultore per finale pagamento delli scudi milla accordati allo stesso per il deposito della elma: Sig[no]r Card[ina]le Carlo Calcagnini con ordine al monte --- S 400”
- App. 22: ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 995, Nr. 420, 15. April 1748: gesamter Text und Kostenauflistung transkribiert von Anne-Lise Desmas: DESMAS 2012, App. 4.4, S. 372/373; hier nur ein Auszug der Übereinkunft zwischen Kardinal Colonna und Bracci: „Rispetto alle spese delle prime nove partite della presente nota fatta da me sottoscritto, mi obbligo fare con il maggior risparmio possibile, con riportarne le rispettive ricevute

e darne esatto conto di tutte le mede[si]me spese all'Eminentissimo e Reverendissimo Cardinale Girolamo pro maggiordomo di Nostro Signore. Come ancora mi obbligo di fare per la somma di tre mila tutta la scultura tanto di marmo che di legno, modello in grande di tutta l'opera dal cornicione in su, e de quattro putti che sostengono la mensa dell'altare e di fare a tutte le altre spese come da me sottoscritto vengono descritte nella decima e undicesima partita della presente nota con dare tutta quella sodisfazione tanto all'Eminenza sua quanto al Signore Cavaliere Fuga architetto deputato sopra tale opera, sia nel modello in grande, come nell'opera medesima, et inoltre mi obbligo di prestare tutta l'assistenza al fonditore di metallo che sarà eletto per vestire di metallo li retroscritti quattro angeli nudi di marmo, come anche le palme e gigli che tengono in mano detti angeli a forma del modello; e perché possa arrivare in tempo la scultura determinata tanto di metallo e legno, mi obbligo di dare terminato il modello in grande per la fine del mese d'agosto prossimo futuro, e la scultura in legno per la fine di luglio del prossimo anno 1749, così obligandomi e non altrimenti nella più ampla forma delle Reverenda Camera Apostolica in fede di che ho sottoscritto la presente di proprio pugno questo dì 15 aprile 1748. Io Pietro Bracci affermo quanto nella presente nota et obbligo si contente.“

- App. 23: ASV, Pal. Ap., Computisteria: Vol. 998, Nr. 467, 16. Januar 1750: „Il computista faccia il mandato di scudi sessanta moneta (...) pagabile al signore Pietro Bracci scultore quali sono per la sua recognizione, a contemplazione delle pigione dal medesimo pagata fuori del suo studio, in fare li quattro angeli et ogni e qualche altr'operazione fatta in servizio della Basilica di Santa Maria Maggiore. Qui dalle stanze di Monte Cavallo, li 16 gennaio 1750.“
- App. 24: ASV, SS, Iura diversa, Nr. 5-12, 25. November 1756: „(...) il qual lavoro fu di grande impegno essendo li detti angeli di marmo pel pericolo di guastarli, o romperli nell'applicarvi sopra i detti panni.“
- App. 25: ASR, OTPC, b. 49, f. 68, 16. Dezember 1751: „d'erigere una memoria di gratitudine, simile a quella di Clemente XI. esistente nel refettorio grande verso la strada.“
- App. 26: ASR, OTPC, b. 673, f. 220, mand. 13, 11. Januar 1752: „al Sig[no]re P[iet]ro Bracci scultore Scudi 40 m[onet]a sono in conto e per arra di Scudi 210, prezzo convenuto di un busto di marmo rappresentante il regnante Pontefice Benedetto XIV da collocarsi nel n[ost]ro refettorio detto degl'Apostoli consimili ad altro di Papa Clemente XI esistente nel refettorio sud[ett]o compresovi il rustico del marmo, come anche la scultura in Peperino del pannone che va posto sotto detto busto da impellicarsi dallo scarpellino coll'obbligo di da terminato tal lavoro dentro il corr[en]te anno 1752. E questo paga[men]to lo facciamo in virtù d'ordine di Mons[igno]re Ill[ustriss]imo e R[everendiss]imo Erba N[ost]ro primicerio.“
- App. 27: ASR, OTPC, b. 673, f. 328, mand. 113: „à due giovani dello studio del Sig[no]re Bracci scultore quali anno lavorato il busto di marmo rapp[resentan]t eil regnante Pontefice Benedetto XIV collocato nel refettorio (...), Scudi 8:95“
- App. 28: AFP, Arm. 50, B, 18, f. 26, Brief vom Superiore Generale der Congregazione della Missione an Papst Benedikt XIV.: „B[eatiss]imo Padre, il Sup[er]iore Generale della Congregazione della Missione avendo a cuore di promuovere sempre più la gloria del suo santo fondatore desidera di erigerli la statua nella Basilica Vaticana, e però essendovi in essa una nicchia non peranche presa sotto quella di S. Filippo Neri verso l'altare del Sacramento, supplica umilm[ente] la S[antità] V[ost]ra a volerli degnare di concedergliela.“
- App. 29: AFP, Arm. 50, B, 18, f. 126-165: „Domande fatte per porre in S. Pietro le Statue dei Santi: 2. Jan. 1753: Vincenzo dei Paoli, Giuseppe Calasanzio, Girolamo Emiliani, Teresa di Avila und Norberto“, v.a. f. 133r-134v, 2. Januar 1753, Brief vom Superiore Generale der Congregazione R[egolari] Somaschi an Benedikt XIV.: „Beatiss[i]mo Padre, il Procuratore Generale della C[ongregazione] dei Somaschi umiliss[i]mo ordine della S[antità] V[ost]ra dalla di cui somma benignità avendo impetrato una nicchia nella Basilica di S. Pietro per collocarvi la statua del Beato Girolamo lor fondatore, umilm[en]te la supplica della permissione di sottoporre ad essa la seguente iscrizione: B. Hieronymus Æmilianus / Orphanorum Pater / Congregationis Somasche Fondator. Che della grazia.“
- App. 30: AGCRS, b. 64, Atti dei Capitoli Generali, 1741-1781, f. 79: „Avendo la Santità di nostro Signore Benedetto XIII benignamente accordato l'unica nicchia che rimane in S. Pietro di Roma per ivi collocarvi la statua del nostro Beato Padre Fondatore Girolamo Miani, ordina e comanda il Venerabile Definitorio che per effettuare un'opera di tanto onore al nostro Beato, ed alla nostra Congregazione ogni sacerdote debba contribuire pauli quattro Romani, e cadaun laico due da riscuotersi da' Padri Visitatori protempore, annuale contribuzione che durar deve sino a tanto sia interamente pagata la Statua che dev'erigersi e collocarsi alla maggior gloria del nostro Beato Padre.“ (Mein Dank gilt hier, wie bei den folgenden Zitaten aus dem Zentralarchiv der Congregazione Regolari Somaschi, P. Maurizio Brioli CRS, Archivista Generale für seine Kompetenz und für die zur Verfügung gestellten Scans und Transkriptionen der Archivdokumente und der Ordensgemeinschaft der Somascher für ihre liebenswürdige Hilfe und ihre offene und freundliche Art.)
- App. 31: AGCRS, B 54c, Atti Procura Generale 1723-1753, f. 702-703: „Adì 31 luglio (1752) fui a baciare i piedi a N[ost]ro Signore, e gli presentai il seguente memoriale: Beatissimo Padre, Procuratore Generale de'

C[ongregazione] R[egolari] S[omaschi] (...) della S[antità] V[ostra], dalla di lui somma benignità avendo impetrato una nicchia nella Basilica di S. Pietro per collocarvi la statua del B[eat]o Girolamo lor Fondatore umilmente la supplica della permissione di sottoporre ad essa la seguente iscrizione: B. Hieronymus Aemulianus / Orphanorum Pater / Congregationis Somaschae Fundator, che della grazia etc. Si degnò Sua Santità di approvarla dicendo va benissimo.“

- App. 32: AGCRS, B 54c, Atti Procura Generale 1723-1753, f. 708: „Inerendo alla mia istanza ebbi dopo la prima udienza avuta da Mons[ignore] Costanzo dal Papa il seguente biglietto: “Di casa, 3 gennaio 1753. L' Economo e Segretario della S. Congregazione della Fabbrica di S. Pietro fa sapere al P[adre] Procuratore Generale della Religione Somasca che la Santità di N[ostro] Signore nell'atto di accordare la grazia di una delle nicchie della Basilica di S. Pietro per collocare in essa la statua del Beato Girolamo Emiliani con l'iscrizione notata a piedi del memoriale, ha ordinato, ed ordina, che la Religione si serva dello scultore Bracci per fare la menzionata statua, che è quanto in esecuzione de' Pontifici comandi deve dire l'economio suddetto a S[an] P[ietro] Rev[erendissi]ma cui divotamente riverisce”. Per lo suddetto ordine fu tolto alla religione l'arbitrio di scieglersi lo scultore, ma nella prima udienza che procurerò avere da N[ostr]o Signore, meglio scoprirò la sua volontà. Intanto ho fatto porre nella nicchia accordata il zoccolo di bardiglio con caratteri di rame dorato esprimente la iscrizione suddetta, per assicurare la nicchia suddetta ad onore del Nostro Beato Padre, e decoro della Congregazione nostra essendomi altre religioni che fanno supplica per aver luogo da porvi il lor fondatore, ma bisognerà che si contentino dell'ordine superiore de' nicchi, essendo ripieni i più bassi. La spesa del suddetto zoccolo formato nella parte interiore di travertino, e fasciato di marmo bardiglio con le sue staffe di ferro impiombate, che lo connettono al travertino, e il getto di caratteri, e doratura de' medesimi ha importato in tutto scudi romani 46 e baj 40, e questo denaro l'ho sborso in io di quel che a mio uso concede la religione credendo di non poterne fare uso migliore.“
- App. 33: AGCRS, B 54c, Atti Procura Generale 1723-1753, f. 709: „13 marzo (1753). Essendoci portati il P[adre] R[everendissi]mo Vicario Generale Baldini ed io alla udienza di N[ostr]o Signore dopo averlo egli ringraziato (...) passai io a rassegnargli la nostra ubbidienza in eseguire gli ordini santissimi in valerci dello scultore Pietro Bracci per formar la statua del nostro Beato Padre, ed ebbe la benignità di rispondere “Ve ne ringraziamo”, con che restammo accertati esser sua volontà, che la medesima fosse fatta dallo suddetto scultore.“
- App. 34: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, 26. Mai 1757, f. 344: „Io sottoscritto ho ricevuto dall Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi tre moneta per il valore di un marmo preso ed in conto di un bassorilievo per suo servizio et questo di 26 Maggio 1757. Dico scudi 3 moneta.“
- App. 35: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, 28. Mai 1757, f. 355: „Io sottoscritto è ricevuto dall Ill.mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi sette moneta quali con altri scudi tre di già ricevuti fanno la somma di scudi dieci moneta che sono in conto del marmo, e di un bassorilievo rappresente la S[mantissim]a Annunziata, che da me si sta lavorando et in fede questo di 28 Maggio 1757. Dico scudi 7 moneta, Pietro Bracci.“
- App. 36: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, 6. Juni 1757, f. 346: „Io sottoscritto è ricevuto dall Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi dieci moneta sono per resto e saldo del bassorilievo di marmo che da me si sta lavorando rappresentante la SS. Annunziata, compresi anche le spese del mandato e della liste seguita con che e questo di 6 Giugno 1757. Dico Scudi 10 moneta, Pietro Bracci“ und weiter, ganz unten auf dem Blatt in anderer Schrift: „Non si passi, si lasci in sospeso.“
- App. 37: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, f. 329: „Io sottoscritto ho ricevuto dall Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi cinquantadue e b 72 sono in conto de lavori da farsi di scultura ad arbitrio del sudetto Sig[no]re Marchese in conformità dal med[esim]o mi verranno ordinati questo di 7. Xmbre 1757. Dico scudi 52:72 Baiocchi moneta, Pietro Bracci“
- App. 38: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, f. 330: „Io sottoscritto ho ricevuto dall Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi quattro e b 10 sono per un pezzo di marmo bianco da servire per un busto comprato per suo servizio et in fede questo di 7 Xmbre 1757. Dico Scudi 4:10, Pietro Bracci“
- App. 39: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 816, f. 356: „Feci ricevuta di scudi quattro e b 20 moneta per il marmo del busto di S[ua] Sig[no]ria Ill[ustrissim]a sotto il di 7 Dicembre 1757; come anche feci ricevuta di scudi cinquantadue e b 72 moneta a conto de lavori da farsi cioè per il busto dell Ill[ustrissi]mo sudetto Ill[ustrissimo]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini sotto il di sudetto 7 Xmbre 1757; Io sottoscritto è ricevuto dall Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi diciassette e b 40 moneta sono per saldo e prezzo concordato del busto, o sia ritratto del sudetto Sig[no]re Marchese che sto attualmente facendo chiamandomi contento e sodisfatto et in fede sotto il di 22 Xmbre 1757; dichiarando che con il sudetto scudi cinquantadue e b 72 moneta fanno la somma di scudi settanta e b 12 moneta prezzo come sopra concordato per detto busto o sia ritratto di Sua Sig[no]ria Ill[ustrissi]ma, Pietro Bracci m[ano]p[ro]p[rio]“
- App. 40: Vasi 1970, S. 40-42: “Viene appresso la camera del letto, la quale come tutte le altre è ornate con ottimo gusto. (...) Evvi inoltre un busto di marmo, rappresentante il Marchese Giuseppe Rondanini, scolpito da Pietro Bracci; e un tavolino d'una pietra assai rara, chiamata Castracane.”

- App. 41: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 3. Februer 1758, f. 33: „Io sottoscritto ò ricevuto dall'III[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi trenta moneta. Sono per averli ristautata, e ridotta a perfezzione una statua antica pannegiata rappresentante una femina augusta, avendoci collocato sopra una testa antica di Sua Sig[no]re III[ustrissi]mo, che rassembra una Marciana, sorella di Traiano essendo detta statua dell'altezza del natuarale, con che & questo di 3 febraro 1758. Dico scudi 30 moneta, Pietro Bracci.“
- App. 42: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 6. Juni 1758, f. 157: „Io sottoscritto ò ricevuto dall'III[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi venti moneta sono per il ristauro di due statue antiche di altezza palmi 4 ½ in circa rappresentanti una un faunetto, e l'altra un putto. questo di 6. Giugno 1758. Dico Scudi 20 moneta, Pietro Bracci“
- App. 43: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 817, 20. Juni 1758, f. 166: „Io sottoscritto ò ricevuto dall'III[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi venti moneta sono per il ristauro di una statua antica a sedere di altezza in circa palmi 9 rappresentante la Dea Salute, non compresaci la spesa delli marmi, e per vi che mi veranno somministrati da Sua Sig[nor]ia III[ustrissi]ma et in fede questo di 20 giugno 1758. Dico scudi 20 moneta, Pietro Bracci m[ano] p[ropria].“
- App. 44: GUATTANI 1787, Bericht über die Statue der Igea im Palazzo Rondanini: „In un angolo di una camera del Palazzo Rondanini, ove oltre molti bei dipinti si ammirano quattro superbe tele dell'immortale Vernet, vedesi collocata la qui esibita Statua antica inedita, commendabile per l'artificio del lavoro, per la nobiltà del soggetto, e finalmente per la mole, che eccede alquanto al natural proporzione. Rappresenta a nostro credere la figura d'gia sedente con serpi in una mano e patera nell'altro (...). Quei serpi appunto nel restauro chiaramente indicati dall'avanzo antico (...).“S. LXXXI-LXXXIII.
- App. 45: AFP, Arm. 50, B, 18, f. 62r-64r: „9. Maggio 1765 / Informazione data da Mons[ignore] Economo alla Santità di N[ostro] S[ignore] PP. Clemente XIII. sopra la scelta del sito per collocarvi il deposito della S[anta] M[emoria] di Benedetto XIV. = Due sono li siti, che sciegliere si possono per decentemente collocare il mausoleo della S[anta] M[emoria] di Benedetto XIV.; uno già ricercato con replicate istanze dall'E[inentissi]mo Sig[nor]e Card[inal]e Orsini alla Santità Vostra, è quello, ov' è il quadro afresco del Camassei. In primo luogo non posso dispensarmi di sottoporre alla considerazione di Vostra B[eatitudin]e, che un tal quadro è troppo celebre per non risentirne la perdita con dolore. In esso vien rappresentata una parte dell' Istoria di S. Pietro precipua, e singolare dei due Santi Processo, e Martiniano battezzati nel carcere marmetino, i corpi dei quali si venerano dentro un'urna di porfido nello stesso tempio, tanto che merita, che ne sia conservata la memoria. Il detto quadro a senso di tutti li possessioni tanto addetti alla Rev[erenda] Fab[bric]a, quanto di altri, li quali sono stati da me sentiti, fondatamente, e unanimi lo lodono all'eccesso, e per esser dipinto a buon fresco, e con eccellente disegno, e perché le figure, che lo componone, sono proporzionate alla maestà, e grandezza del tempio, tanto che si reputa singolare, e di scuola alli studiosi pittori. Volendo coltivare l'idea di collocare l'indicato deposito nel sito suddetto per non perdere una sì eccellente pittura, certamente dovrebbe di levar lo opera, la quale operazione è non meno azzardosa, che dubbia, come l'esperienza hà fatto conoscere in altri somoglianti casi. E in vero molte difficoltà s'incontrerebbero nel levarlo d'opera. In primo luogo questo al di sotto non essendo una linea retta, ma risaltato pone in dubbio l'operazione, e per renderla più probabile non complirebbe tagliare l'indicati risalti, perché si leverebbe una parte essenziale del quadro medesimo, che sono le gambe a SS. Processo, e Martiniano, tanto che si renderebbe imperfetta l'opera. Il procurare poi di preservarlo intieramente è una difficile impresa, poiche volendo ridurre alla probabilità l'operazione, è necessario riempirlo o di muro, o di legname; Se di muro, questo non unendosi col vecchio, non si ottiene l'intento; Se di legname, è una operazione difficile per conservare li due laterali risalti di muro antico, e in poca grossezza, e con fattura non piccola, e spesa deve tentarsi un'operazione incerta, e quello, ch'è valutabile di frammentare un quadro, ch'è di tanta stima, opere, le quali a senso de moderni professori non possono rimpiazzarsi. Sicche questo punto solo pone l'animo in agitazione di tentarne la perdita. L'operazione si rende tanto più difficile, perche si tratta di levare un muro di una, sola testa di mattoni in un'altezza, e larghezza non piccola; e la calce avendo per il tempo perduto il suo umido, sarà divenuta polvere, come già si raviusa dagl'indicatini segni delle lesioni sottilissime, accrescendo queste difficoltà, rendono più dabia l'operazione. Se poi non si ritrovasse, come si è detto di una testa di mattoni, ma dipinto l'indicato quadro in un muro pieno dopo aver fatti li tagli all'intorno, l'operazione si rende impossibile, come agevolmente può considerarsi, senza dimostrarne le difficoltà, le quali al caso presente sembrano superflue. L'altro sito, che si crede più proprio, e corrispondente in tutte le sue parti tanto in altezza, quanto in larghezza, è quello vicino la Cappella Gregoriana, ove appunto sarebbero situati di due Pontifici bolognesi; sicche sembra ance per questo caso migliore, ed anzi unico quest'altro sito, oltre di che incontrasi un'Opera non paragonabile, secondo il parere de Feriti. Il quadro, che trovasi in questo secondo sito, è del Baglioni, il quale rappresenta la lavanda di Gesù Cristo agli Apostoli. Quest'opera benchè sia di un valente uomo, non puole occultarsi apparire la più debole, che si ritrova nel Tempio; sì per esser composto di minute figure, e per consequenza di minuto carattere, e confuse, non corrispondenti alla grandiosità del tempio medesimo, tantoche la perdita non sarebbe molto valuabile. Se poi si considera attentamente la scelta del presente sito, non potrà dirsi, che questo deposito si ponga in una parte remota, anzi che si propone di collocarlo in un luogo più esposto alla publica vista, sicche più a portata di essere goduto da chiunque s'introduca nel tempio, perché il medesimo è più prossimo all'ingresso. Volendosi ritrovare difficoltà, che il lume in un sito sia più, e

nell'altro meno vantaggioso all'opera da farsi, per le diligenti ricerche fatte da me ai professori di cultura, si è rilevato che l'opere di scultura, che si pongono nei tempi, o altri edifici, hanno le loro ore favorevoli, e le altre svantaggiose, nè puo' mai giudicarsi un'opera in una data ora, mentre il sole nel suo giro, e secondo le stagioni fa effetti diversi, e perciò il savio professore usa sempre fare li modelli nel luogo medesimo per uniformarsi agli accidenti, e mutazioni de lumi nel fare la sua composizione, e risentire, o raddolivre più, o meno si il carattere, e mossa delle figure, che le pieghe, e tutt'altro, che cade nell'indicata composizione, e queste sono le opere poi le più perfette. Si è poi rilevato dalli stessi professori scultori, che una figura veduta nel loro studio a lume proprio di trambontana fa un'ottimo effetto, messa poi al sito sono forzati a intieramente ritoccarla, sicche il lume è sempre buono, allorchè il professore hà composta la sua opera al sito, ov'è destinata. Allorchè colle riflessioni espresse di sopra con il sentito de' professori diversi non persuadino, si supplica per non restar debitoe al pubblico, di dare il permesso di porre in mosaico il suddetto celebre quadro del Camassei potendosi fare nella chiesa stessa dall'originale perchè riesca a perfezione. In tal guisa si eviterebbono le critiche, che purtroppo, dopo perduto, si sentirebbero, e si porrà il tutto in sicuro, mentre si crede, che l'opera dello scultore, e scarpellino, ed altri, che operar debbono nel deposito sudetto, porterà il tempo più di due anni, e in detto tempo potrà commodamente essere compito il mosaico. Le sopradette rappresentanze di Mon[signor]e Economo furono apprese dal S. Padre per rilevanti; onde si degnò ordinare, che non più nel sito richiesto, ma in questo vicino alla Cappella Gregoriana, à seconda dell'inf inuazione fattogli, si collocasse il mausoleo del suo degnissimo antecessore Benedetto XIV. M. A. Marcolini Econ[om]o e Seg[retari]o.“

- App. 46: Bibl. Casanatense, Rom, Cod. 3815, Vol. III, f. 353r+v, 28. Juni 1764: „Effetti, che non à mai di Personae visitati R'dendo l'Emo Orzini diputato all'erezie dal deposito della Maestra Sua di Benedetto XIV da inalzarsi alla Vaticana Basilica sollecitamente farmettere mano all'opera. Sie è spiegato, che volentieri osserverà li disegni di qualunque virtuoso che vogli esibirli per sceglerne il migliore.“
- App. 47: Bibl. Casanatense, Rom, Cod. 3815, Vol. III, f. 523r-524v, 21. September 1764: “Si è finalmente determinato dagli Emi[nentissimi] Sciarra, ed Orsini deputati all'affare de costruzione del deposito della S[ant]a m[emori]a S. Benedetto XIV., il lavoro del medencon, il disegno, ed opera del rinomato scultore S[ignore] Bracci, overrà questo inalzate nella Sagrata Basilica Vaticana sopra la porta incontro all'altare della navicella, configura alla Cappella di S. Michele.“
- App. 48: ASR, Agostiniani di S. Agostino, b. 101, Nr. 109, 24.08.1764: „à di detto ricevo io sotto[sritto] dal Padre Mons[ignore] Ignazio Jommelli scudi cento moneta quali da me in varie partite sono stati pagati al Signor Pietro Bracci scoltore per il busto di marmo del Papa presente posto in libreria, della quale somma però scudi sessantatre ne [h]a dati il Padre Reverendissimo Gen[era]le che si carica il sudetto Padre Jommelli; dico scudi 100. Nicola Fagioli.“
- App. 49: AFP, Arm. 50, B, 18, f. 126-165: Domande fatte per porre in S. Pietro le Statue dei Santi: 2. Jan. 1753: Vincenzo dei Paoli, Giuseppe Calasanzio, Girolamo Emiliani, Teresa di Avila und Norberto, bes. f. 139r+v, f. 141r-142v: „Facto Decreto in Capitulo Generali Canoniorum Regularium Ordinis Praemonstratensis de erigenda Statua S. Norbert Fundatoris Sui in Sacro Sancta Basilica Sancti Petri, Procurator Generalis ejusdem ordinis statim in illa collocari curavit modulum seu exemplar meditate statua cum intentitione illam perficiendi ex marmore; verum ob varia bella, qua ab illo tempore omnes Ecclesias Praemonstratenses in Belgio, Gallia et Germania vix non ad summam paupertatem reduxerunt, et successivam dicti ordinis 3 generalium mortem expense notabiles ad praenominata statua extructionem necessaria colligi non potuerunt. Hac predictus Procurator Generalis Domino Marcolini Oeconomio Reverenda Fabrica Sancti Petri ex ponere non intermisit supplicando dilationem usqu'ad finem presentis belli, quod et Generalis Praemonstratensis etiam rogavit. His non obstantibus die 14. currentis aprilis ex congregatione particulari Oeconomica Reverenda Fabrica Sancti Petri Procuratori Generali intimatum fuit Decretum, quo eidem prefigitur terminus unius mensis ad inchoandum novum modulum et unius anni spatium ad perficiendam statuam ex marmore, quo elasso termino et non inchoato modulo, ac non completa statua marmorea, sedes, ubi ad presens collocatus reperitur idem modulus alteri Religioni seu ordini assignabitur. Hoc decretum Procurator Generalis Summa quidem Veneratione recepit, et eidem parere promptus est, verum cum presenter per mortem ultimi Generalis secutam 21. Decembris anni preteriti Generalatus vacet, et per consequens Procurator Generalis in hoc negotio nihil resolvere posit, ac presentia bella Germaniam plusquam unquam affligant, et forsan etiam alias Regiones minentur, Procurator Generalis devotissimus Sanctitatis Vestra Orator quam humillimè supplicat Sanctitati Vestra, quia tenus dicto ordini ad faciendum modulum et erigendam ex marmore statuam sancti Norberti, dilationem benignè concedere dignetur donec novus Generalis fuerit electus, et bella presentia finiantur. Quam gratiam deus & c.“
- App. 50: AFP, Arm. 50, B, 18, f. 160, Brief vom 17. März 1759, von Monsignore Marcolini: „Essendosi conceduta ai Monaci Premonstratensi intorno all'affare della statua di S. Pietro la proponga di tre mesi senza speranza di ulterior dilazione, il cardinal Pro. Segretario de' Memoriali lo significa baciandogli di cuore & mani.“
- App. 51: VENUTI 1766, S. 477: „Nel pilastro poco lontano dal battisterio è situato il deposito della Regina d'Inghilterra Maria Clementina Sobiescki Stuarda, defunta ai 18 di gennajo 1735 (...). Dirimpetto a questo farà in breve eretto

un nobile deposito al Re della Gran Bretagna Giacomo III suo consorte, morto in Roma il primo giorno di quest'anno, essendo stato già fatto acquisto del sito."

- App. 52: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 825, 17. November 1769, f. 588: „Io sotto scritto o ricevuto dal Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudidieci quali sono per ristauo di una testa colossale rappresentare Ascepiede filosofo a mia sola fattura chiamandomi contento e sodisfatto questo di 17 novembre 1769 per scudi 10 moneta, Pietro Bracci m[ano] p[ropria].“
- App. 53: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 29. Juni 1770: „Io sottoscritto ho ricevuto dall' Ill[ustrissi]mo Signor March[es]e Giuseppe Rondanini scudi venticinque. Sono per il ristauo fattogli di una statua di un mezzo fauno in piedi, con averli rifatto alla testa il naso, la bocca e mezzo collo, e con haverli scolpito quasi meta della schiena, il codino, e due pezzi di coscie, e finalmente con haverli fatto di nuovo le braccia isolate, tenendo uno un rampazzo di uva, e l'altro una tazza con una cascata di pelle, che attacca con l'antico et è involtata nel braccio.“
- App. 54: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 3. Oktober 1770, f. 150 "Io sotto scritto o ricevuto dal Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi venti e baj cinquanta moneta qualj sono de conto dellj scudi quaranta di un ristauo che sto facendo di un Ganimede la fede questo di 3 8bre 1770, Pietro Bracci m[ano] p[ropria]. Scudi 20:50"
- App. 55: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, 2. April 1771, f. 252: „Io sotto scritto o ricevuto dal Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini, scudi venti moneta per resto e saldo di un ristauo di una mezza figura rappresentante un Ganimede concordata per scudi 40 chiamandomi contento e sodisfatto.“
- App. 56: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 22. August 1771, f. 312: „Io sotto scritto o ricevuto dal Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi quator dici moneta, e sono per ristauo di due teste credute una di Pindaro e l'altra di un gladiatore. In fede questo di 22. agosto 1771, scudi 14, Pietro Bracci, m[ano] p[ropria].“
- App. 57: ACR, Arch. Capranica, Fondo Rondanini, b. 826, 23. September 1771, f. 325: „Io sotto scritto o ricevuto dal Ill[ustrissi]mo Sig[no]re Marchese Giuseppe Rondanini scudi quator dici sono per ristauo di due teste una di un gladiatore e l'altra di uno Antino chi a mandomi contento (...), in fede questo di 23 settembre 1771 per scudi 14 moneta, Pietro Bracci scult[or]e.“

LITERATURVERZEICHNIS

Literaturangaben, die lediglich als weiterführende Information für den Leser gedacht sind, aber nicht wissenschaftlich für die Dissertation genutzt werden, wurden in den Fußnoten zitiert, hier aber nicht angegeben. Ebenso verhält es sich mit den Werken der Romanliteratur, die ausschließlich für die Zitate genutzt wurden.

- ACHILLES-SYNDRAM 2000: Achilles-Syndram, Katrin: Pietro Bracci, Pope Benedict XIV, Kat. Nr. 109, in: Peters Bowron, Edgar und Joseph J. Rishel (Hg): *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, 2000, S. 231/232.
- AGRESTI 2010: Agresti, Alessandro: Pietro Bracci e la protezione degli Orsini: Dal monumento a Benedetto XIII al monumento a Benedetto XIV., in: *Paragone Arte*, Anno LXI, terza serie, Nr. 94 (729), November 2010, Florenz, S. 67-68, Abb. tav. 52/53, tav. 60-63.
- AGRESTI 2012: Agresti, Alessandro: La Basilica di San Pietro, 'galeria' della scultura romana del Settecento, in: Morello, Giovanni (Hg): *La Basilica di San Pietro – Fortuna e Immagine*, Rom, 2012, S. 595-627.
- ALBANESE 2005: Albanese, Massimiliano: Marucelli, Francesco, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 71.2008. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-marucelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-marucelli_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 27.09.2014.
- ALLOISI 1991: Alloisi, Sivigliano: La fontana di Trevi e la sua epoca, in: Muratore, Giorgio (Hg): *Fontana di Trevi*, Rom, 1991, S. 57-90.
- AMENDOLA 2011: Amendola, Adriano: *Il colore dei marmi - Tecniche, lavorazioni e costi dei materiali lapidei tra Barocco e Grand Tour*, Rom, 2011.
- ANDROSOV 1991: Androsov, Sergej Olegovič: La collezione Farsetti, und Katalog, in: Androsov, Sergej Olegovič (Hg): *Alle origini di Canova – le terrecotte della collezione Farsetti*, Venedig, 1991.
- ANDROSOV 1998: Androsov, Sergej Olegovič: The Farsetti Collection in Italy and Russia, in: Wardropper, Ian und Sergej Olegovič Androsov (Hg): *From the sculptor's hand, Italian baroque terracottas from the State Hermitage Museum*, Chicago, 1998, S. 2-29.
- ANDROSOV 2000: Androsov, Sergej Olegovič: Pietro Bracci, Allegory of Strength, Kat. Nr. 108, in: Peters Bowron, Edgar und Joseph J. Rishel (Hg): *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, 2000, S. 231.
- ANDROSOV 2005: Androsov, Sergej Olegovič: *La collezione Farsetti all'Ermitage*, Mailand, 2005.
- ANDROSOV 2006: Androsov, Sergej Olegovič: *СЛАВАЯ КОЛЛЕКЦИЯ СКУПЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ – La gloriosa collezione di sculture*, Sankt Petersburg, 2006.
- ANGELINI 2009: Angelini, Alesandro: La decorazione scultorea della cappella Chigi tra Seicento e Settecento, in: Lorenzoni (Hg): *Le sculture del duomo di Siena*, Mailand, 2009, S. 73-79.
- ANNECCHINO 2000: Annetchino, Valeria: *La Basilica di Sant' Agostino in Campo Marzio e l'ex complesso conventuale*, Rom, 2000.
- ANTINORI 2008: Antinori, Aloisio: Settecento napoletano a Roma: Filippo Raguzzini per Benedetto XIII nella chiesa e nel convento di Santa Maria sopra Minerva, in: Pestilli, Livio (Hg): *"Napoli" è tutto il mondo - Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*, Pisa, 2008, S. 329-344.
- ANTINORI 2011: Antinori, Aloisio: Carlo Marchionni in Santa Maria sopra Minerva, un inedito monumento in onore del beato Benedetto XI e i contratti per le sculture del sepolcro di Benedetto XIII, in: DeBenedetti, Elisa (Hg): *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, I, [Studi sul Settecento Romano; 27], Rom, 2011, S. 137-154.
- APOLLONJ GHETTI 1966: Apollonj Ghetti, Bruno M.: S. Crisogono, *Le chiese di Roma illustrate*, Rom, 1966, S. 100.
- ARATA 1994: Arata, Francesco Paolo: L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740), in: *Bollettino dei musei comunali di Roma* 8.1994, S. 45-94.
- ARATA 1998: Arata, Francesco Paolo: Carlo Antonio Napolioni (1675-1742) „celebre restauratore delle cose antiche“. Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino, in: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XCIX.1998, S.153-232.
- ARCHANGELI/NEGRO 2001: Archangeli, Luciano, Angela Negro und Lucilla De Lachenal: *La Roma di Papa Albani (1700-1721), percorsi nella città tra interventi e scoperte nel pontificato di Clemente XI*, Roma, 2001.

- ARCURI 2003: Arcuri, Letizia: Giuseppe Rusconi: un contributo allo studio di uno scultore poco noto attivo nella bottega di Camillo Rusconi, in: Debenedetti, Elisa (Hg): *Sculture romane del Settecento*, Bd. 3, Rom, 2003, S. 147-181.
- ASSMANN 2000: Assmann, Jan: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt a.M., 2000.
- AYALA 1965: Ayala, Nina: *Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedikt XIV (1700-1758)*, Columbia, 1965.
- AZZARELLI 1838: Azzarelli, Mattia: *Cenni Biografici di Pietro Bracci Scultore*, Rom, 1838.
- BACCHI 2009: Bacchi, Andrea, Tomaso Montanari, u.a.(Hg): *I marmi vivi – Bernini e la nascita del ritratto barocco*, Florenz / Mailand, 2009, Kat. Nr. 9, S. 242-45.
- BALELLA 1997: Balella, Claudio: *Una statua fuori posto – Riportiamo la statua di Clemente XII nella Piazza del Popolo di Ravenna*, in: *La pié* 5.1997, S. 199/200.
- BARBERINI 1993: Barberini, Maria Giulia: „De Lavori ad Fauno di Rosso Antico“ ed altre sculture del Museo Capitolino (1736-1746). Alessandro Gregorio Capponi, Carlo Antonio Napolioni e Clemente Bianchi, in: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, VII.1993, S. 23-35.
- BARROERO 1995: Barroero, Liliana: *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, in: *Roma moderna e contemporanea, rivista interdisciplinare di storia* 3.1995, Rom, 1995, S. 511-517.
- BARROERO 2000: Barroero, Liliana und S. Susinno: *Arcadian Rome, Universal Capital of the Arts*, in: Bowron, Edgar P. und Joseph J. Rishel (Hg): *Art in Rome in the eighteenth century*, Ausstellungskatalog, Philadelphia, 2000, S. 47-75.
- BASSI/CASANOVA 1959: Bassi, Elena (Hg): *Antonio Canova: I Quaderni di Viaggi 1797-1780*, Rom, 1959.
- BATTAGLINI DI STASIO 1964: Battaglini Di Stasio, Renata: Barigioni, Filippo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 6.1964, Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-barigioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-barigioni_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 8.10.2014.
- BAUER 2001: Bauer, Egon: *Die sieben Weltwunder; Die Rätsel der Antike – Archäologie und Mythos*, München 2001, S. 80-99.
- BEAN/GRISWOLD 1990: Bean, Jacob und William Griswold (Hg): *18th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1990.
- BEAN/STAMPFLE 1971: Bean, Jacob und Felice Stampfle (Hg): *The eighteenth century in Italy*, New York, 1971.
- BEHRMANN 2004: Behrmann, Carolin: *Reanimation eines Papstes im Grabe, Berninis Grabmal Urbans VIII., Papstrepräsentation, Klientelismus und symbolisches Kapital*, in: Karsten, Arne und Philipp Zitzlsperger (Hg): *Tod und Verklärung, Grabmalskulptur in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 2004, S. 49-67.
- BENOCCI 1999: Benocci, Carla: *Algardi a Roma. Il Casino del Bel Respiro a Villa Doria Pamphilj*, Rom, 1999.
- BERENDSEN 1961: Berendsen, Olga: *The Italian sixteenth and seventeenth century catafalques*, Diss. Phil., New York, 1961.
- BERINGER 1902: Beringer, Joseph August: *Peter Anton von Verschaffelt - Sein Leben und Werk*, Straßburg, 1902.
- BERLINER 1959: Berliner, Rudolf: *Zeichnungen von Carlo und Filippo Marchionni*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 9/10.1958/59, S. 267-396.
- BERTOLOTTI 1962: Bertolotti, Antonio: *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII, studi e ricerche tratte dagli archive romani*, Bologna, 1962.
- BEVILACQUA 2010: Bevilacqua, Mario: *Roma durante il pontificato di Benedetto XIV*, in: Fagiolo, Marcello und Marisa Tabarrini (Hg): *Giuseppe Piermarini – tra Barocco e Neoclassicismo: Roma, Napoli, Caserta, Foligno, Perugia*, 2010, S. 85-97.
- BIANCO 2005: Bianco, Anna Lo (Hg): *Il settecento a Roma*, Ausstellungskatalog, Mailand, 2005.
- BLASCO ESQUIVIAS 2000: Blasco Esquivias, Beatriz: *El refugio de un monarca que no quería reinar: origen y significado del primer Palacio de La Granja*, in: *El real sitio de La Granja de San Ildefonso retrato y escena del Rey*, Ausstellungskatalog, Segovia, 2000, S. 90-101.
- BORGOLTE 1989: Borgolte, Michael: *Petrusnachfolge und Kaiserimitation. Die Grablegen der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung*, Göttingen 1989.
- BOUCHER 1998: Boucher, Bruce: *Italian Baroque Sculpture*, London, 1998, S.76-78, 103-110, 113-133.
- BRAHAM 1975: Braham, Allan: *Funeral Decorations in Early Eighteenth Century Rome* [Victoria and Albert Museum Brochure 7], London, 1975.

- BRANCHETTI BUONCORE 1985: Branchetti Buoncore, Maria G.: Cristofari, Pietro Paolo, in: Dizionario Biografico degli Italiani 31.1985. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-paolo-cristofari_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-paolo-cristofari_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 24.09.2014.
- BREDECAMP 1989: Bredecamp, Horst: Lorenzinos de' Medici Angriff auf den Konstantinsbogen als „Schlacht von Cannae“, in: Michalski, Sergiusz: *L'Art et les révolutions, Section 4, Les iconoclastes*, Strasbourg, 1992, S. 95-115.
- BREDECAMP 2001: Bredecamp, Horst, Arne Karsten u.a.: Vom Nutzen des Todes für Zeit und Ewigkeit, Anmerkungen zu den römischen Papst- und Kardinalsgrabmalern der frühen Neuzeit, in: *Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* 2.2001, S.7-20.
- BRINCKMANN 1919: Brinckmann, Albert E.: *Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Berloin, 1919.
- BROCKHAUS 2006: *Der Brockhaus Kunst – Künstler, Epochen, Sachbegriffe*, Leipzig/Mannheim, 2006.
- BÜCHEL 2002: Büchel, Daniel, Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger: Mit Kunst aus der Krise? Pierre Legros' Grabmal für Papst Gregor XV. Ludovisi in der römischen Kirche S. Ignazio, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 29.2002, S. 165-198.
- BUSINI VICI 1966: Busiri Vici, Andrea: *Giovanni Battista Busiri, vedutista romano del '700*, Rom, 1966.
- BUSIRI VICI 1972: Busiri Vici, Andrea: Busiri, Giovanni Battista, detto anche Titta o Tittarella, in: Dizionario Biografico degli Italiani 15.1972. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/busiri-giovanni-battista-detto-anche-titta-o-tittarella_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/busiri-giovanni-battista-detto-anche-titta-o-tittarella_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 24.09.2014.
- CACIORGNA 2013: Caciorgna, Marilena: *Siena. Kathedrale – Krypta – Baptisterium. Virginis Templum*, Siena, 2013, S. 120-125.
- CAMBONI 2005: Camboni, Elisa: Roma nel Settecento - Benedetto XIV e il risveglio delle Arti, in: *Lazio ieri e oggi* 7.2005, S.202-204.
- CANEPA 2011: Canepa, Susanne: La fama del Cardinale Giuseppe Renato Imperiali (1651-1737), in: *La Casana* 4.2011, S. 14-17.
- CANEPA 2013: Canepa, Susanne: Il cavalier Francesco Maria Queirolo scultore e architetto (1704-1762), in: *La Casana* 55.2013, 4, S. 16-21.
- CARAFFA 1974: Caraffa, Filippo: *La cappella Corsini nella Basilica Lateranense (1731-1799)*, s.l., 1974.
- CARINI 1891: Carini, Isidoro: *L'Arcadia dal 1690 al 1890, Memorie storiche, Vol. I*, Rom, 1891,
- CARLONI 2003: Carloni, Rosella: Pietro Bracci, Francesco Franzoni, Vincenzo Pacetti: questioni di committenza e di attribuzioni, in: *Debenedetti, Elisa (Hg): Sculture romane del Settecento*, Bd. 3, Rom, 2003, S. 201-222, Abb. I-II.
- CARVALHO 1950: Carvalho, Ayres de: *A escultura em Mafra, Mafra*, 1950.
- CASALI 1994: Casali, Elide: Religione e “istruzione” cristiana, in: *Lucio Gambi (Hg): Storia di Ravenna*, Bd. 4, Dalla dominazione veneziana alla conquista francese, Ravenna, 1994, S. 417-460.
- CASELLI 1976: Caselli, Virgilio: La statua di S. Girolamo Emiliani nella Basilica Vaticana, in: *Osservatore Romano*, 27. März 1976, S. 4.
- CASSINI 1778: Cassini, Jean-Dominique: *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie. Contenant les détails de la position des lieux, de leurs distances, des routes de communication, du nombre & du prix des postes, des curiosités qui se trouvent dans chaque vill, comme les tableaux les plus célèbres, les plus beaux morceaux de sculpture, les antiquités, les cabinets, bibliothèques &c.*, Paris, 1778.
- CASTANÒ 2003: Castanò, Francesca: Gli interventi di Filippo Buoncore e Paolo Posi nella Chiesa Cattedrale di Napoli, in: *Gambartella, Alfonso (Hg): Napoli-Spagna, architettura e città nel XVIII secolo*, Neapel/Rom, 2003, S. 191-200.
- CELLINI 2011: Cellini, Giuseppina Alessandra: Statua femminile tipo Piccola Ercolanese, Kat. Nr. 180; Testa pseudoantica con corona di fiori, Kat. Nr. 191; Torso di Satiro, Katalogeintrag Nr. 236, in: *Candilio, Daniela und Marina Bertinetti: I marmi antichi del Palazzo Rondinini*, Rom, 2011, S. 181-183, 190/91, 220.
- CESCHI LAVAGETTO 1983: Ceschi Lavagetto, Paola: Corsini, Agostino, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 29.1983. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-corsini/_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-corsini/_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 26.08.2014.
- CHRISTIE'S 2003: *Christie's New York, Old Master & 19th Century Drawings*, London, 22. Januar 2003.
- CICOGNARA 2007: Cicognara, Leopoldo: *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Tomo VII, Reprint der Ausgabe von 1828, Bassano del Grappa, 2007.

- CIPRIANI 1988: Cipriani, A. und E. Valeriani: Disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca, 3 Bde., Rom, 1988-91.
- CIPRIANI 2012: Cipriani, Angela: Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca [Quaderni della didattica, 4], Rom, 2012.
- CISCATO 1999: Ciacato, Mario: I Marucelli, in: Prunai Falciani, Maria (Hg): Biblioteca Marucelliana Firenze [Le grandi biblioteche d'Italia], Fiesole, 1999, S. 21-30.
- COCO 1988: Coco, Primaldo: Francavilla Fontana nella luce della storia, Galatina, 1988.
- COLOMBO 2013: Colombo, Emanuele: Orsini d'Aragona, Domenico, in: Dizionario Biografico degli Italiani 79.2013. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-orsini-d-aragona_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-orsini-d-aragona_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 09.05.2014.
- CONFORTI 1980: Conforti, Michael: Planning the Lateran Apostels, in: Millon, Henry A. (Hg): Studies in Italian art and architecture – 15th through 18th centuries, Rom, 1980, S. 243-260.
- CONTARDI 1987: Contardi, Bruno: L'Angelo di metallo, in: Curcio, Giovanna (Hg): L'Angelo e la Città - La città nel Settecento, Bd. 2, Rom, 1987, S. 17-32.
- CONTARDI/TITI 1987: Contardi, Bruno und Serena Romano (Hg): Filippo Titi: Studio di Pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma (1673-1763), Bd. I und 2, Florenz, 1987.
- CONSOLI 1996: Consoli, Gian Paolo: Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano, Modena, 1996.
- COOK 1990: Cook Kelly, Cathie: Ars moriendi in eighteenth-century Rome : papal and princely catafalques, the contribution of Paolo Posi, in: Barbara Wisch and Susan Scott Munshower (Hg): „All the world's a stage ...”: art and pageantry in the Renaissance and baroque, Pennsylvania, 1990, S. 580-619.
- COOKE 1956: Cooke, Hereward Lester, Jr.: The documents relating to the Fountain of Trevi, in: The Art bulletin 38.1956, S. 149-173.
- CORP 2013: Corp, Edward: The Stuarts in Italy 1719-1766 – A Royal Court in Permanent Exile, Cambridge, 2013.
- COYER 1775: Coyer, Gabriel François: Voyages d'Italie et an Hollande, Paris, 1775.
- CRESCIMBENI 1804: Crescimbeni, Giovanni Mario: Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze delle lettere umane e della poesia, London, 1804.
- CRESTI 2007: Cresti, Carlo und Claudio Rendina: Palazzi of Rome, Udine, 2007.
- CURTI 2013: Curti, Francesca: Adel, Künstler und Gelehrte, die Eigentümer und Bewohner des Palazzo Zuccari (1660-1904), in: Kieven, Elisabeth (Hg): Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590-2013, München, 2013, S. 50-71.
- CHYURLIA 1950: Chyurlia, Roberta: Tendenze della Scultura Settecentesca a Roma e Carlo Monaldi, in: Commentari rivista di critica e storia dell'arte I.1950, S. 223-228.
- DEBENEDETTI 1988: Debenedetti, Elisa: L'architettura a Roma da Clemente XI a Benedetto XIV, Roma 1988.
- DEBENEDETTI 2010: Debenedetti, Elisa: Alessandro Albani patrono delle arti, in: Fagiolo, Marcello und Marisa Tabarrini (Hg): Giuseppe Piermarini, Perugia, 2010, S. 159-163.
- DEBENEDETTI 2002: Debenedetti, Elisa: Lambert Sigisbert Adam e Pietro Pacilli, due protagonisti della distensione del barocco, in: Debenedetti, Elisa (Hg): Sculture romane del Settecento, Bd. 2, Rom, 2002, S. 55-79.
- DEBENEDETTI 2003: Debenedetti, Elisa: Giovambattista Grossi scultore di Casa Colonna, in: Debenedetti, Elisa (Hg): Sculture romane del Settecento, Bd. 3, Rom, 2003, S. 365-399.
- DEBENEDETTI 2004: Debenedetti, Elisa (Hg): Artisti e artigiani a Roma: dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775, Bd. I, Rom, 2004.
- DE BROSESSES 1931: De Brosses; Charles: Lettres familières sur l'Italie, publiées d'après les manuscrits, avec une introduction et des notes par Yvonne Bezar, Lettere LXII, Paris, 1931, Bd. II.
- DE CARO 1966; De Caro, Gaspare: Benedetto XIII, papa, in: Dizionario Biografico degli Italiani 8.1966, Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-benedetto-xiii_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-benedetto-xiii_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 27.09.2014.
- DE LACHENAL 1987: De Lachenal, Lucilla: Fortuna dei prigionieri Daci a Roma, Roma, 1987, S. 84.
- DELAFORCE 1993: Delaforce, A.: This New Rome: Dom Joao V of Portugal and relations between Rome and Lisbon, in: Levenson, J. (Hg): The Age of the Baroque in Portugal, Washington D.C., 1993.
- DEL BUFALO 2012: Del Bufalo, Dario: red imperial porphyry – power and religion, Turin, 2012.

- DE MAURO 1993: De Mauro, Leonardo: Duomo e Guglia di San Gennaro, in: Napoli Sacra, Guide alla Chiesa della città, I. Itinerario, Neapel, 1993, S. I-33.
- DESMAS 1998: Desmas, Anne-Lise: Un monument oublié en l'honneur de Louis XV au Lateran, in: Gazette des beaux-arts 131.1998, S. 235-248.
- DESMAS 2008: Desmas, Anne-Lise: Sous les toits du Palais Mancini à Rome: un dessin nouvellement attribué d'Edme Bouchardon pour le tombeau de Clément XI Albani, in: Dessins de sculpteurs, I, Troisièmes rencontres internationales du Salon du Dessin, Paris, 2008, S. 87-101.
- DESMAS 2012: Desmas, Anne-Lise: Le ciseau et la tiare – Les sculpteurs dans la Rome des papes 1724-1758 [Collection de l'école française de Rome; 463], Rom, 2012.
- DOMARUS 1915: Domarus, Kurt von: Pietro Bracci: Beiträge zur römischen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Straßburg, 1915.
- DOMBROWSKI 1997: Dombrowski, Damian: „Giuliano Finelli, Bildhauer zwischen Neapel und Rom“, Frankfurt a.M., 1997.
- D'ONOFRIO 1961: D'Onofrio, Cesare: I restauri dell'Arco di Costantino nel 1732, in: Capitolium II.1961, S. 24-25
- D'ONOFRIO 1971: D'Onofrio, Mario: S. Andrea delle Fratte, Le chiese di Roma illustrate I 16, Rom, 1971.
- DOVERE 2010: Dovere, Ugo: La Basilica di Santa Restituta, Mailand, 2010.
- DUPPA 1799: Duppa, Richard: A journal of the most remarkable occurrences that took place in Rome, upon the subversion of the ecclesiastical government, in 1798, London, 2. Ausgabe, 1999.
- ENGGASS Ludovisi I 1968: Enggass, Robert: Bernardino Ludovisi – I: The Early Work, in: The Burlington Magazine, Vol. 110, No. 785, 1968, S. 438-444.
- ENGGASS Ludovisi II 1968: Enggass, Robert: Bernardino Ludovisi – II: The Later Work, in: The Burlington Magazine, Vol. 110, No. 786, 1968, S. 494-501.
- ENGGASS Projects 1976 : Enggass, Robert: Un problème du baroque romain tardif: Projects de sculpteurs par des artistes non sculpteurs, in: Revue de l'Art 31, 1976, S. 21-32.
- ENGGASS eighteenth-century 1976: Enggass, Robert: Early eighteenth-century sculpture in Rome, an illustrated catalogue raisonné, University Park, 1976.
- ENGGASS 1983: Enggass, Robert: Cornacchini, Agostino, in: Dizionario Biografico degli Italiani 29.1983. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-cornacchini/_/\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-cornacchini/_/(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 26.08.2014.
- ETTORI 1696: Etori, Camillo: Il Buon Gusto ne' Componimenti Rettorici, Bologna, 1696.
- FABBRI 2004: Fabbri, Paolo: Giulio Alberoni e le acque di Ravenna, Ravenna, 2004.
- FASTENRATH VINATTIERI 2003: Fastenrath Vinattieri, Wiebke: Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740), in: Zeitenblicke 2.2003, Nr. 3 [10.12.2003], URL: <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fastenrath.html>
- FEHRENBACH 2008: Fehrenbach, Frank: Compendia mundi, Gianlorenzo Berninis Fontana dei Quattro Fiumi (1648-51) und Nicola Salvis Fontana di Trevi (1732-62) [I Mandorli; 7], München / Berlin, 2008, S. 203-307.
- FERNANDES PEREIRA 1994: Fernandes Pereira, José: Arquitectura e escultura de Mafra, Mafra, Lissabon, 1994.
- FERNANDES PEREIRA 2003: Fernandes Pereira, José: The sculpture of Mafra, Lissabon, 2003.
- FERRARIS funebri reali 1995: Ferraris, Paola: I Funebri reali in S. Antonio dei Portoghesi: Due schede, in: Vasco Rocca, Sandra und Gabriele Borghini (Hg): Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo, Roma, 1995, S. 263-288.
- FERRARIS cappella 1995: Ferraris, Paola: La Cappella Sampajo in S. Antonio dei Portoghesi (1748-56), in: Vasco Rocca, Sandra und Gabriele Borghini (Hg): Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo, Roma, 1995, S. 203-213.
- FIENGO/GUERRIERO 2002: Fiengo, Giuseppe und Luigi Guerriero: Il centro storico di Aversa, Analisi del patrimonio edilizio, Bd. I, Neapel, 2002, S.107.
- FILIPPINI 2012: Filippini, Orietta: Benedetto XIII (1724-1730), un Papa del settecento secondo il giudizio dei contemporanei, Stuttgart, 2012.
- FISCHER-WOLLPERT 1985: Fischer-Wollpert, Rudolf: Lexikon der Päpste, Regensburg, 1985.

- FITZNER 2014: Fitzner, Sebastian: Madame de Pompadour ist begeistert. Der Herzog von Croÿ und seine Architekturzeichnungen, Onlineartikel vom 08.04.2014, <http://archidrawing.hypotheses.org/300> (11.04.2014).
- FRANCESCHINI/VERNESI 2005: Franceschini, Michele und Valerio Vernesi (Hg): Statue di Campidoglio, diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746), Città di Castello, 2005.
- FRANCESCHINI 2013: Franceschini, Michele: Alessandro Gregorio Capponi – un ufficiale comunale alla corte di Clemente XII e la nascita del Museo Capitolino, in: Kieven, Elisabeth, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Veronika Birbaumer (Hg): I Corsini tra Firenze e Roma – aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra sei- e settecento, atti della giornata di studi, Mailand, 2013, S. 41-44.
- FRANCIONI 1999: Francioni, Elisabetta: Lo spazio della Biblioteca dal Settecento ad oggi, in: Prunai Falciani, Maria (Hg): Biblioteca Marucelliana Firenze [Le grandi biblioteche d'Italia], Fiesole, 1999, S. 62-74.
- FONTANA 1838: Fontana, Giacomo: Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane seguita da una raccolta di mosaici della primitiva epoca, Rom, 1838.
- FONTANA 1994: Fontana, Vincenzo: L'architettura nella città e nel territorio dal Quattrocento al Seicento, in: Lucio Gambi (Hg): Storia di Ravenna, Bd. 4, Dalla dominazione veneziana alla conquista francese, Ravenna, 1994, S. 179-215.
- FUMAGALLI 1990: Fumagalli, Elena: Palazzo Borghese: committenza e decorazione privata, Rom, 1994.
- FUMAGALLI 1994: Fumagalli, Elena: Ludovico Stern decoratore, in: Debenedetti, Elisa (Hg): Temi di decorazione [Studi sul Settecento Romano; 6], Rom, 1990, S. 63-76.
- GABBERT/VASARI 2009: Gabbert Caroline (Hg): Giorgio Vasari: Das Leben des Michelangelo, Berlin, 2009.
- GALASSI PALUZZI 1963: Galassi Paluzzi, Carlo: San Pietro in Vaticano, in: Carlo Galassi Paluzzi (Hg): Le chiese di Roma illustrate, Bd. 2, Rom, 1963.
- GALLEATTI 2010: Galletti, Maurizio, Franco De Paulis und Alba Masconi (Hg): Basilica di Santa Maria Maggiore, fede e spazio sacro, Genua, 2010.
- GAMBARDELLA 1979: Gambardella, A.: Architettura e committenza nello stato ponteficio tra barocco e rococo. Un'amministratore illuminato: Giuseppe Renato Imperiali, Neapel, 1979.
- GALLERIA SANGIORGI 1896: Galleria Sangiorgi: Catalogue des objets d'art et d'ameublement, garnissant le grand appartement au premier étage du Palais du Prince Orsini, 2 Bd., Rom, 1896.
- GAMPP 1994: Gampp, Axel Christoph: Santa Rosalia in Palestrina, die Grablege der Barberini und das ästhetische Konzept der 'Magnificentia', in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 29.1994, S. 343-368.
- GARMS 1974: Garms, Jörg: Beiträge zu Vanvitellis Leben, Werk und Milieu, in: Römische historische Mitteilungen 16, 1974, S. 107-190.
- GARMS 1995: Garms, Jörg: La cappella di S. Giovanni Battista nella chiesa di S. Rocco a Lisbona, in: Vasco Rocca, Sandra, und Gabriele Borghini (Hg): Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo, Rom, 1995, S. 113-135.
- GARSTANG 2006: Garstang, Donald: Giacomo Serpotta e i Serpottiani – stuccatori a Palermo 1656-1790, Palermo, 2006.
- GESCHKE 1981: Geschke, Inga: Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert – Johann Joachim Winckelmann und Bartolomeo Cavaceppi, in: Beck, Herbert und Peter C. Bol (Hg.): Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Berlin, 1981, S. 335-341.
- GIEL/GOETHE 2012: Giel, Volker, Susanne Fenske, yvonne Pietsch u.a. (Hg): J. W. Goethe, Briefe – Historisch-kritische Ausgabe 18. September 1786 – 10. Juni 1788, Bd. 71, Berlin, 2012.
- GIGLI 1977: Gigli, Laura: San Marcello al Corso [Le chiese di Roma illustrate; 131], Rom, 1977.
- GIOMETTI 2009: Giometti, Cristiano: "Li stucchi sono bellissimi, e ricchissimi d'oro", la fortuna della decorazione in stucco a Roma in epoca tardo-barocca, in: Lipińska, Aleksandra (Hg): Materiał rzeźby, Między techniką a semantyką; Material of Sculpture, Between Technique and Semantics, Wrocław, 2009, S. 349-366.
- GIUNTELLA 1971: Giuntella, Vittorio E.: Roma nel Settecento, Bologna, 1971.
- GOEZ 2012: Goetz, Elke: Mathilde von Canossa, Darmstadt, 2012.
- GOLDHAHN 2004: Goldhahn, Almut: Papst ohne Familie – Das Grabmal Benedikts XIV. Lambertini (1740-1758), in: Bredecamp, Horst und Volker Reinhardt (Hg): Totenkult und Wille zur Macht – Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter, Darmstadt, 2004, S. 225-240.
- GOLZIO 1933: Golzio, Vincenzo: Le terrecotte della R. Accademia di S. Luca, Rom, 1933.

- GOLZIO 1950: Golzio, Vincenzo: Seicento e Settecento [Storia dell'arte classica e italiana; 4], Rom, 1950.
- GORMANS 2004: Gormans, Andreas: Führung und Verführung: Zum Grabmal Pauls III. Farnese, in: Karsten, Arne und Philip Zitzlsperger (Hg): Tod und Verklärung - Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien, 2004, S.239-58.
- GRADARA 1915: Gradara, Costanza: Il diario dello scultore Pietro Bracci, in: Rassegna d'arte antica e moderna 15.1915, S. 242-252.
- GRADARA 1920: Gradara, Costanza: Pietro Bracci, Scultore Romano 1700-1703, Mailand / Rom, 1920.
- GRADARA 1938: Gradara, Costanza: Artisti Romani all'estero. Due opere dello scultore Pietro Bracci in Portogallo, in: Roma 16.1938, S. 234-236.
- GREGORI 1996: Gregori, Mina: I fondatori degli ordini religiosi: le statue del Settecento, in: Rocchi, Giuseppe und Elisa Acanfora: San Pietro – arte e storia nella Basilica Vaticana, Bergamo, 1996, S. 305-308.
- GREGOROVIVUS 1881: Gregorovius, Ferdinand: Die Grabmäler der Päpste: Marksteine der Geschichte des Papsttums, 2., neu umgearb. Aufl., Leipzig, 1881.
- GRIMALDI 2010: Grimaldi, Anna: La decorazione del duomo di Aversa in età moderna – storia di una committenza tra aristocrazia e clero, Napoli, 2010.
- GROSLEY 1764: Grosley, Pierre Jean: Nouveaux mémoires ou Observations sur l'Italie et les Italiens par deux gentilshommes suédois, London, 1764.
- GUATTANI 1787: Guattani, Giuseppe Antonio: Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle antichità e belle arti di Roma, Bd. 4, Rom, 1787.
- GUERRIERI BORSOI 2002: Guerrieri Borsoi, Maria Barbara: Gaspare Sibilla „scultore pontificio“, in: Debenedetti, Elisa (Hg): Sculture romane del Settecento, Bd. 2, Rom, 2002, S. 151-189.
- HENDRIX 2010: Hendrix, John: Nepotism at the Accademia di San Luca in Rome, in: Bandyopadhyay, Soumyen (Hg): The humanities in architectural design – a contemporary and historical perspective, London, 2010, 160-171.
- HENGERER 2005: Hengerer, Mark (Hg): Macht und Memoria, Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien, 2005.
- HAGER 1929: Hager, Werner: Die Ehrenstatuen der Päpste, [Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana VII], Leipzig, 1929.
- HASKELL/PENNY 1981: Haskell, Francis und Nicholas Penny: Taste and the Antique – The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, New Haven / London, 1981.
- HESKIA 2007: Heskia, Thomas: Die Villa Albani – ein Prototyp des privaten Sammlermuseums im 18. Jahrhundert, in: Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert [Kolloquiumsbande des Herzog-Anton-Ulrich-Museums 3], Braunschweig, 2007, S. 73-79.
- Hierarchia Catholica medii (et recentioris) aevi sive Summorum Pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series, e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita. Ab anno 1198. Hg. v. Conrad Eubel, Patrick Gauchard, Remigius Ritzler u.a., 9 Bde., Padua, Regensburg 1913.
- HÖLSCHER 2002: Hölscher, Tonio: Klassische Archäologie – Grundwissen, Darmstadt, 2002, S. 175-233.
- HONOUR 1959: Honour, Hugh: Filippo della Valle, in: The Connoisseur 581.1959, S. 172-179.
- HONOUR/CORBO 1971: Honour, Hugh und Anna Maria Corbo: Bracci, Virginio, in: Dizionario Biografico degli Italiani 13.1971. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-bracci_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-bracci_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 15.09.2014.
- HOWARD 1979: Howard Seymour: Cavaceppi, Bartolomeo, in: Dizionario Biografico degli Italiani 22.1979. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-cavaceppi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-cavaceppi_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 28.09.2014.
- HOWARD 1988: Howard, Seymour: Bartolomeo Cavaceppi's Saint Norbert, in: The Art Bulletin 70.1988, Nr. 3, S. 478-485.
- HOWARD 1999: Howard, Seymour: Casa-Museo-Accademia Cavaceppi, Wörlitz Antiquarianism, and an Industrial Revolution in Early Modern Art, in: Weiss, Thomas (Hg): Von der Schönheit des weissen Marmors, zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, Mainz, 1999, S. 67-71.
- HYDE MINOR 1975: Hyde Minor, Vernon: Filippo della Valle's Memorial to Sampaio: an Attribution Resolved, in: The Burlington Magazine 117, London, 1975, S. 659-663, Abb. 43-45.

- HYDE MINOR 1983: Hyde Minor, Vernon: The mind's road to God, a recorded commission for Paolo Cavaceppi, in: *The art bulletin* 65.1983, S. 485-488.
- HYDE MINOR 1986: Hyde Minor, Vernon: The Recollection and Undermining of Allegory in Eighteenth-Century Roman Sculpture, in: *Storia dell'Arte* 57, 1986, S. 183-91.
- HYDE MINOR 1997: Hyde Minor, Vernon: Passive Tranquillity – The sculpture of Filippo della Valle, Philadelphia, 1997.
- HYDE MINOR 2006: Hyde Minor, Vernon: La cappella Corsini, un museo neoclassico?, in: Luisetti, Federico und Giorgio Maragliano (Hg): *Dopo il museo [Quaderni di estetica & ermeneutica ; 2]*, Turin, 2006, S. 93-110.
- IVO 1906: Ivo, Júlio: *O Monumento de Mafra, guia illustrado*, Lissabon, 1906.
- JOHNS 2000: Johns, Christopher M. S.: The Entrepôt of Europe: Rome in the Eighteenth Century, in: Peters Bowron, Edgar und Joseph J. Rishel (Hg): *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, 2000, S. 17-45.
- JORIO/RECANATESI 2013: Jorio, Paolo und Franco Recanatesi: *Il Duomo di Napoli/Naples Cathedral*, Neapel, 2013.
- KANZ/CASANOVA 2008: Kanz Roland und Doris Lehmann (Hg): *Giovanni Battista Casanova: Theorie der Malerei*, Dresden, 2008.
- KARSTEN 2007: Karsten, Arne: *Bernini – Der Schöpfer des barocken Rom*, Berlin, 2007.
- KERBER 1968: Kerber, Bernhard: Giuseppe Bartolomeo Chiari, in: *The Art Bulletin* 50.1968, S. 75-86.
- KIEVEN 1985: Kieven, Elisabeth: Die Statue Clemens' XII. Im Palazzo Corsini in Florenz, ein Werk des Carlo Monaldi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29.1985, 2/3, S. 410-418.
- KIEVEN 1987: Kieven, Elisabeth: Pietro Bracci, S. Michele Arcangelo, in: Curcio, Giovanna (Hg): *L'Angelo e la Città - La città nel Settecento*, Bd. 2, Rom, 1987, S. 158-174.
- KIEVEN 1988: Kieven, Elisabeth: Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento, I disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, il Settecento, Rom, 1988.
- KIEVEN 1989: Kieven, Elisabeth: Überlegungen zu Architektur und Ausstattung der Cappella Corsini, in: Debenedetti, Elisa (Hg): *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV [Studi sul Settecento romano; 5]*, Rom, 1989, S. 69-95.
- KIEVEN architettura 1991: Kieven, Elisabeth: *Architettura del Settecento a Roma nei disegni della Raccolta grafica comunale*, Rom, 1991.
- KIEVEN Bracci 1991: Kieven, Elisabeth: „Bracci, Pietro“, in: Contradi, B. und Curcio, G. (Hg): *In urbe architectus. Modelli, disegni, misure: La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, Rom, 1991, S. 326-327.
- KIEVEN 1998: Kieven, Elisabeth: Überlegungen zur Römischen Architektur im Pontifikat Papst Benedikts XIV (1740-1758), in: Biagi Maino, D. (Hg): *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Rom, 1998, S. 127-131.
- KIEVEN Papstgrabmäler 2006: Kieven, Elisabeth: Die Papstgrabmäler des 18. Jahrhunderts in Sankt Peter, in: Satzinger, Georg und Sebastian Schütze (Hg): *Sankt Peter in Rom 1506-2006, Tagungsband*, Bonn, 2006, S. 435-454.
- KIEVEN James III. 2006: Kieven, Elisabeth: Ein König in St. Peter – Pietro Braccis Entwürfe für ein Grabmal James' III., in: Kanz, Roland und Hans Körner (Hg): *Pygmalions Aufklärung – europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, München, 2006, S. 62-74.
- KIEVEN Serialität 2007: Kieven, Elisabeth: Papstgrabmäler in St. Peter, Pietro Bracci und das Problem der Serialität, in: Myssok, Johannes (Hg): *Docta Manus: Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster, 2007, S. 367-373.
- KIEVEN Kreative Phantasie 2007: Kieven, Elisabeth: Kreative Phantasie, Carlo Marchionni (1702-1786) als Zeichner, in: Riegel, Nicole und Damian Dombrowski (Hg): *Architektur und Figur*, München (u.a.), 2007, S. 454-463.
- KIEVEN Verwandlung 2007: Kieven, Elisabeth: Verwandlung der Stadt, römische Festarchitekturen des 18. Jahrhunderts, in: Helas, Philine, Maren Polte u.a. (Hg): *Bild-Geschichte*, Berlin, 2007, S. 275-286.
- KIEVEN 2010: Kieven, Elisabeth: *Chiese e Cappelle, un volume di progetti di Carlo Marchionni (1702-1786)*, Rom, 2010.
- KIEVEN 2013: Kieven, Elisabeth: Il mecenatismo di Clemente XII e Neri Corsini, in: Kieven, Elisabeth und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg): *I Corsini tra Firenze e Roma [Studi della Bibliotheca Hertziana; 7]*, Mailand, 2013, S. 9-11.
- KIEVEN/PINTO 2000: Kieven, Elisabeth und John Pinto: Pietro Bracci; Preparatory Study for the Monument of Benedict XIV in St. Peter's, Kat. Nr. 2; Study for the Figure of Divine Wisdom on the Monument of Benedict XIV in St. Peter's, Kat. Nr. 3; Elevation and Ground Plan of a Monument for James III, the Old Pretender, in St. Peter's, Kat. Nr. 4,

- in: Peters Bowron, Edgar und Joseph J. Rishel (Hg): *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, 2000, S. 122-125.
- KIEVEN/PINTO 2001: Kieven, Elisabeth und John Pinto: *Pietro Pracci and eighteenth-century Rome: drawings for architecture and sculpture in the Canadian Centre for Architecture and other collections*, Pennsylvania State University Press, 2001.
- KOCKEL/SÖLCH 2005: Kockel, Valentin und Brigitte Sölch (Hg): *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, Berlin, 2005.
- KOKŠA 1971: Kokša, Giorgio: *S. Girolamo degli Schiavoni*, Rom, 1971.
- KOMPA 2010: Kompa, Alrun: *Der Papst als Nepot, die Darstellung Kardinal Neri Corsinis d.Ä. im Kontext der römischen Corsini-Kapelle*, in: Karsten, Arne und Philipp Zitzlsperger (Hg): *Vom Nachleben der Kardinäle, römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, Berlin, 2010, S. 221-247.
- KUHLEMANN 1999: Kuhlemann, Michael: *„Michelangelo Naccherino, Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600“*, Münster, 1999.
- KÜTHMANN 1973: Kuthmann, Harald (Hg): *Bauten Roms auf Münzen und Medallien*, München, 1973.
- LAMY 1940: Lamy, Hugues O. Praem.: *L'erection de la statue de Saint Norbert dans la basilique de Saint-Pierre, a Rome*, in: *Analecta Praemonstratensia*; I.1940, S. 109-115.
- LAMY 1941: Lamy, Hugues O. Praem.: *Une competition de Sculpteurs pour l'exécution de la statue de saint Norbert dans la basilique de Saint-Pierre, à Rome (1738-1767)*, in: *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, II.1941, S. 71-77.
- LANCETTI 1836: Vincenzo Lancetti, Pseudonimia: *ovvero tavole alfabetiche de' nomi finti o suppositidegli scrittori con la contrapposizione de'veri*, Milano, Pirola, 1836, S. 26.
- LANDI 1738: Landi, Anton Maria: *Ergendosi nella Piazza di Ravenna la statua del beatissimo Papa Clemente XII componimenti degli accademici informi consecrati alla Santità Sua dal senato e popolo di essa città in dimostrazione di oossequiosissima gratitudine*, Ravenna, 1738.
- LANKHEIT/PAATZ 1962: Lankheit, Klaus und Walter Paatz: *Florentinische Barockplastik, die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, München, 1962.
- LAVAGNINO 1940: Lavagnino, Emilio: *Gli artisti italiani in Portogallo [L'opera del genio italiano all'estero, serie prima]*, Roma, 1940.
- LEFRANÇAIS DE LALANDE 1786: Lefrançais de Lalande, Joseph-Jérôme: *Voyage en Italie, contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulieres de l'Italie, & sa description, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle, & les antiquités; avec des pagements sur les ouvrages de peinture, sculpture & architecture, & les plans de toutes les grandes villes d'Italie*, Paris, 1786.
- LEWIS 1960: Lewis, L.: *Albani, Alessandro*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani I.1960*. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-albani_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-albani_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 21.10.2014.
- LEXIKON DER KUNST 1987: *Lexikon der Kunst – Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, Bd. I, Freiburg/Basel/Wien, 1987.
- LEITSCHUH 1888: Leitschuh, Friedrich: *Preisler*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Bd. 26, Leipzig, 1888, S. 550–552.
- LITTA Orsini 1846-48: *Litta, Pompeo: Famiglie celebri di Italia*, Bd. 4, Orsini di Roma, Mailand, 1846-48.
- LITTA Calcagnini 1848: *Litta, Pompeo: Famiglie celebri di Italia*, Bd. 6, Calcagnini di Ferrara, Mailand, 1848.
- LUCIANI 2004: Luciani, Roberto: *San Giovanni in Laterano*, Rom, 2004.
- MADERNA-LAUTER 1990: Maderna-Lauter, Caterina: *Apollon*, Katalogeintrag Nr. 234, in: Bol, Peter C.: *Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke II [Schriften des Liebieghauses]*, Berlin, 1990, S. 300-306.
- MADEY 1999: Madey, Johannes: *Quirini (Querini), Angelo Maria*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 16, 1999, Sp. 1305–1307.
- MALLORY 1974: Mallory, N.A.: *Notizie sulla scultura a Roma nel XVIII secolo (1719-1760)*, in: *Bolletino d'Arte* 59.1974, S. 173.
- MARANDEL 2000: Marandel, J. Patrice: *Jean Grandjean, Monsieur Hviid pointing to the Restoration of the Albani Antinous in the Museo Capitolino*, in: Peters Bowron, Edgar und Joseph J. Rishel (Hg): *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, 2000, S. 516/517.

- MARIANI 1963: Mariani, Valerio: *Le chiese di Roma dal XVII al XVIII secolo*, Bologna, 1963.
- MARIANI 2013: Mariani, Ginevra: *Del Museo Capitolino. Giovanni Gaetano Bottari, la stampa di traduzione e la Calcografia Camerale*, in: Kieven, Elisabeth, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Veronika Birbaumer (Hg): *I Corsini tra Firenze e Roma – aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra sei- e settecento*, atti della giornata di studi, Mailand, 2013, S. 171-179.
- MARIGNOLI 2012: Marignoli, Duccio K.: *La stanza delle quattro parti del mondo in Palazzo Borghese dipinto da Ludovico Stern e descritta da Ignazio Berducci*, in: Petrucci, Francesco und Duccio K. Marignoli (Hg): *Ludovico Stern (1709-1777), Pittura Rococò a Roma*, Rom, 2012, S. 88-98.
- MARTIN 2000: Martin, Frank: *Studien zu Camillo Rusconi, Habilitationsschrift (unveröffentlicht)*, Stuttgart, 2000.
- MARTIN 2007: Martin, Frank: *Projekte für ein Grabmal Clemens' XI.*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70.2007, München / Berlin, 2007, S. 271-280.
- MARTINELLI/PIERTRANGELI 1955: Martinelli, Valentino und Carlo Pietrangeli: *La Protomoteca Capitolina*, Rom, 1955. (bes. S. 62/63)
- MARTYN 1791: Martyn, Thomas: *A tour through Italy. Containing full directions for travelling in that interesting country, with ample catalogues of every thing that is curious in Architecture, Painting, Sculpture, and some observations on the natural history; and very particular descriptions of the four papal cities, Rome, Florence, Naples and Venice*, London, 1791, S. 116-119.
- MCPHEE 2012: McPhee, Sarah: *Bernini's beloved - a portrait of Costanza Piccolomini*, New Haven, 2012.
- MELCHIORRI 1840: Melchiorri, Giuseppe: *Nuova Guida metodica di Roma e suoi Contorni*, Rom, 1840, S. 286.
- MERCALLI 1987: Mercalli, Marica: *L'Angelo di Castello: La sua iconografia, il suo significato*, in: Curcio, Giovanna (Hg): *L'Angelo e la Città - La città nel Settecento*, Bd. 2, Rom, 1987, S. 95-118.
- MERCALLI Scheda 1987: Mercalli, Marica: *Scheda: Luzio Luzi, detto Luzio Romano – L'Archangelo Michele*, in: Curcio, Giovanna (Hg): *L'Angelo e la Città - La città nel Settecento*, Bd. 2, Rom, 1987, S. 125.
- MINERVINO 2003: Minervino, Olga: *Nuovi contributi su Bernerdino Ludovisi scultore romano*, in: Debenedetti, Elisa (Hg): *Sculture romane del Settecento*, Bd. 3, Rom, 2003, S. 271-318.
- MONTAGU 1985: Montagu, Jennifer: *Alessandro Algardi*, New Haven/London, 1985, Bd. 2 (Text).
- MONTAGU 1993: Montagu, Jennifer: *João V and Italian Sculpture*. In: Levenson, J. (Hg): *The age of the Baroque in Portugal*, Washington DC, 1993, S. 81-87.
- MONTAGU 1995: Montagu, Jennifer: *João V e la scultura italiana*, in: Vasco Rocca, Sandra und Gabriele Borghini (Hg): *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, 1995, S. 385-412.
- MONTAGU 1996: Montagu, Jennifer: *Gold, silver and bronze – metal sculpture of the Roman baroque*, New Haven, 1996.
- MONTAGU 1999: Montagu, Jennifer: *Algardi. L'altra faccia del barocco*, Ausst. Kat. [Palazzo delle Esposizioni, Rom, 21.01.-30.4.1999], Rom, 1999.
- MONTAGU 2000: Montagu, Jennifer: *Giovanni Battista Maini: The Archangel Michael Presenting the shield Inscribed "Charitas" to Saint Francis of Paola*, in: Peters Bowron, Edgar und Joseph J. Rishel (Hg): *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, 2000, S. 260/261.
- MONTAGU 2001: Montagu, Jennifer: *The aesthetics of Roman eighteenth century sculpture : 'late Baroque', 'Barocchetto' or 'A discrete art historical period'*, Groningen, 2001.
- MONTAGU monumenti 2001: Montagu, Jennifer: *I monumenti papali nei refettori della Ss. Trinità de' Pellegrini*, in: Debenedetti, Elisa (Hg): *Sculture romane del Settecento*, Bd. 1, Rom, 2001, S. 11-25.
- MONTAGU 2006: Montagu, Jennifer: *A cast of Camillo Rusconi's 'Dead Christ': a gift for the Buoncompagni Ludovisi – Rezzonico wedding*, in: *Burlington Magazine* 12.2006, S. 820-827.
- MONTAGU 2009: Montagu, Jennifer: *Antonio Arrighi, a silversmith and bronze founder in Baroque Rome* [Studi di storia e conservazione dei beni culturali; I], Assisi, 2009.
- MONTANARI 2009: Montanari, Tomaso: *Il colore del marmo– i busti di Bernini tra scultura e pittura, ritratto e storia, funzione e stile (1610-1631)*, in: Bacchi, Andrea, Tomaso Montanari, u.a.(Hg): *I marmi vivi – Bernini e la nascita del ritratto barocco*, Florenz / Mailand, 2009, S. 71-135.
- MONTINI Papi 1957: Montini, Renzo Umberto: *Le tombe dei papi*, Rom, 1957.
- MONTINI Sovrani 1957: Montini, Renzo U.: *Tombe di Sovrani in Roma*, Rom, 1957, S.27/28, Abb. Tavola X.

- MORCELLI 1869: Morcelli, Stefano Antonio, Carlo Fea und Ennio Quirino Visconti: La villa Albani descritta, Rom, 1869.
- MUÑOZ 1919: Muñoz, Antonio: Roma Barocca, Mailand/Rom, 1919.
- MUÑOZ GASPARINI 1925: Muñoz Gasparini, Lina: S. Marcello al Corso, Chiese di Roma illustrate I6, Rom, 1925.
- MURATORE 1991: Muratore, Giorgio (Hg): Fontana di Trevi, Rom, 1991.
- NAPOLEONE 2001: Napoleone, Caterina: La Cappella Corsini nella basilica romana di San Giovanni in Laterano, Mailand, 2001.
- NAVA CELLINI 1992: Nava Cellini, Antonia: La scultura del Settecento, Turin, 1992.
- NEGRO 2002: Negro, Angela: Per Tommaso Righi, in: in: Debenedetti, Elisa (Hg): Sculture romane del Settecento, Bd. 2, Rom, 2003, S. 81-149.
- NIBBY/VASI 1818: Vasi, Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna – ovvero Descrizione generale die monumenti antichi e moderni e delle opere le piu' insigni di pittura, scultura e di architettura di questa alma citta' e delle sue vicinanze da Cavalier M. Vasi, antiquario romano; riveduta, corretta ed accresciuta da A. Nibby, Rom, 1818, Tomo I.
- NOÈ 2000: Noè, Virgilio Card.: Le tombe e i monumenti funebri dei papi nella basilica di San Pietro in Vaticano, Modena, 2000.
- NOVARA 1987: Novara, Vittorina: Palazzo Bracci, in: Strenna dei Romanisti 48.1987, S. 415-424.
- NOVARA 1992: Novara, Vittorina: Il ritrovato Archivio Bracci, in: Strenna dei Romanisti 53.1992, S. 471-488.
- OLTRONA VISCONTI 1999: Oltroni Visconti, Gian Domenico: Imperialis Familia, Tavole genealogiche, Piacenza, 1999, S. 61/62, S. 92/93.
- OSTROW 1991: Ostrow, Steven F.: Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philipp VI in S. Maria Maggiore – patronage and politics in Seicento Rome, in: The art bulletin 73.1991, I, S. 89-118
- PAARDEKOOOPER 1996: Paardekoooper, Ludwin: The monument to Maria Flaminia Chigi Odescalchi, 1771-72, in: Labyrinthos, Ermeneutica delle arti figurative dal medioevo al novecento, XV-XVI, 29/32, Florenz, 1996, S. 269-270.
- PANOFSKY 1964: Panofsky, Erwin: Grabplastik – vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, Köln, 1964.
- PANOFSKY 1995: Panofsky, Erwin: Was ist Barock?, Berlin/Hamburg, 1995.
- PANSECCHI 1989/90: Pansecchi, Fiorella: Domenico Corvi, l'apparato della Basilica Vaticana del 1767 e San Giuseppe Calasanzio, in: Prospettiva 57-60.1989/90, S. 340-345.
- PAOLUCCI DE' CALBOLI GINNASI 1925: Paolucci de' Calboli Ginnasi: Cenni Biografici dei Cardinali della Famiglia Paolucci de' Calboli, Forlì, 1925.
- PARIBENI 1965: Paribeni, Enrico: Un catalogo dei marmi antichi, in: Salerno, Luigi (Hg): Palazzo Rondanini, Rom, 1985.
- PASQUALI 1989: Pasquali, Susanna: Vita e opere dell'architetto Paolo Posi (1706-1776), Note alla biografia compilata da Ettore Romagnoli, in: Architettura – Storia e Documenti 1989/I-2, S. 164-180.
- PASTINA 1987: Pastina, Flavia: Francesco Giardoni fonditore camerale, in: Curcio, Giovanna (Hg): L'Angelo e la Città - La città nel Settecento, Bd. 2, Rom, 1987, S. 73-81.
- PASTOR 1961: Pastor, Ludwig von: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus, Bd. 15: von der Wahl Klemens' XI. bis zum Tode Klemens' XII. (1700-1740), Bd. 16, I: Benedikt XIV. und Klemens XIII. (1740-1769), Freiburg/Rom, 1961.
- PASTOR 1962: Pastor, Ludwig von: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Innozenz' X. bis zum Tode Innozenz' XII. (1644-1700); Abt. 2, Innozenz XI., Alexander VIII., Innozenz XII. (1676-1700), Bd. 14,2, Rom, 1962.
- PAVANELLO 1998: Pavanello, Giuseppe: I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma, in: Arte Veneta 52.1998, S. 86-111.
- PECCI 2000: Pecci, Giovanni Antonio: Giornale sanese (1715-1794), herausgegeben von Elena Innocenti, Monteriggioni (Siena), 2000. (ev. genauer mit Seitenangabe)
- PEDROCCHI 1977: Pedrocchi, Anne Maria (Hg): Donato Andrea Fantoni - Diario di Viaggio e lettere 1766-1770, 2. Ed., Monumenta Bergomensia XLVI, Bergamo, 1977, S. 27.
- PEDROCCHI 1994: Pedrocchi, Anne Maria: Fantoni, Donato Andrea, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 44, 1994.

- PENNY 1992: Penny, Nicholas: Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum, 1540 to the Present Day, Bd. I, Oxford, 1992.
- PENSABENE 2007: Pensabene, Patrizio: Arco di Costantino, tra continuità e innovazione, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 6=20.2006 (2007), S. 131-142.
- PETRUCCI 2000: Petrucci, Francesco: Marchionni e Bracci nel Palazzo Lercari di Albano, in: *Documenta Albana*, II. Serie, Nr. 22, Museo Civico Albano, 2000, S.87-95.
- PETRUCCI 2001: Petrucci, Francesco: Contributi su Carlo Marchionni Scultore, in: Debenedetti, Elisa (Hg): *Sculture romane del Settecento*, Bd. I, Rom, 2001, S. 37-60.
- PETRUCCI 2005: Petrucci, Francesco: Pietro Bracci, Il Cardinale Fabrizio Paolucci, Sceda Nr. 33, in: Sgarbi, Vittorio (Hg): *Il ritratto interiore, da Lotta a Pirandello*, Mailand, 2005, S. 198, Abb. Nr. 33, S. 71.
- PETRUCCI 2012: Petrucci, Francesco: Catalogo Ragionato, in: Petrucci, Francesco und Duccio K. Marignoli (Hg): *Ludovico Stern (1709-1777), Pittura Rococò a Roma*, Rom, 2012, Kat. Nr. B2-B4, S. 107-109 und Kat. Nr. E18, S. 144.
- PERGOLIZZI 2001: Pergolizzi, Alfredo Maria: San Pietro in Vaticano - The Visit, in: *Roma sacra, Guide to the churches in the eternal city*; 21/22.2001, S. 47-128.
- PERISSINOTTI ROSSI 2001: Perissinotti Rossi, Sara: Opere inedite, nuovi documenti e notizie su Giovanni Battista Maini, in: Debenedetti, Elisa (Hg): *Sculture romane del Settecento*, Bd. I, Rom, 2001, S. 61-94.
- PEZONE 2004: Pezone, Maria Gabriella: Nuovi paradigmi nell'architettura del settecento napoletano: architetti romani ad Aversa, in: *Palladio* 33.2004, S. 55-78.
- PINELLI 2000: Pinelli, Antonio (Hg): *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, 3 Bde., Modena, 2000.
- PINNA 1969: Pinna, Anelia: Bolgi, Andrea, detto il Carrarino, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 11.1969. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-bolgi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-bolgi_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 27.09.2014.
- PINTO 1986: Pinto, John A.: *The Trevi Fountain*, Yale, 1986.
- PINTO 1992: Pinto, John A.: The drawings of Pietro Bracci, in: *Center for Advanced Study in the Visual Arts* 12.1991/92, Washington, 1992, S. 81/82.
- PIRAZZOLI 1994: Pirazzoli, Nullo: Ravenna nel Settecento, in: Lucio Gambi (Hg): *Storia di Ravenna*, Bd. 4, Dalla dominazione veneziana alla conquista francese, Ravenna, 1994, S. 217-239.
- PIROTTA 1967: Pirotta, Luigi: Bergondi, Andrea, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 9.1967. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-bergondi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-bergondi_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 27.09.2014.
- PITTIGLIO 2009: Pittiglio, Gianni: Bartolomeo Mazzuoli: Benedetto XIII Orsini, Katalogeintrag, in: Barberini, Maria Giulia und Maria Selene Sconci (Hg): *Guida al Museo Nazionale del Palazzo Venezia*, Rom, 2009, Kat. Nr. 100, S. 90.
- PIVA 2000: Piva, Chiara: La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi – un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventar un'accademia, in: *Ricerche di storia dell'arte* 70.2000, S. 5-20.
- PLESCHINSKI 2014: Pleschinski, Hans (Hg): *Nie war es herrlicher zu leben. Das geheime Tagebuch des Herzogs von Croÿ*, München 2014, S. 170.
- POESIE 1747: Poesie per la recuperata salute dell'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Camillo Paolucci legato a latere di Ferrara, Per Bernardino Pomatelli Stampatore Archivescovile, Ferrara, 1747.
- PREIMESBERGER 1978: Preimesberger, Rudolf: Das dritte Papstgrabmal Berninis, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 17.1978, S. 157-181.
- PREIMESBERGER 2003: Preimesberger, Rudolf, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg): *Porträt, [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren]*, Berlin, 2003.
- PRUNDI FALCIANI 1999: Prunai Falciani, Maria: La Biblioteca, in: Prunai Falciani, Maria (Hg): *Biblioteca Marucelliana* Firenze [Le grandi biblioteche d'Italia], Fiesole, 1999, S. 11-20.
- PUNZI 1998: Punzi, Rosaria: Fonti documentarie per una rilettura delle vicende post-antiche dell'Arco di Costantino, in: Pensabene, Patrizio und Clementina Panella (Hg): *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria*, Roma, 1998, S. 185-228.
- RAGGI 1844: Raggi, Oreste: *Monumenti sepolcrali eretti in Roma agli uomini celebri per scienze lettere ed arti*, Vol. II, Rom, 1844, S.70-71, Abb. Stich von F.M. Tosi. (Paolucci)
- RATTI 1965 (1769): Ratti, Carlo Giuseppe: *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Bd. 2, Reproduktion, Genua, 1965.

- REHM/WINCKELMANN 1952: Rehm, Walther (Hg): Johann Joachim Winckelmann: Briefe, in Verbindung mit Hans Diepolder, Bd. I, Berlin, 1952.
- REINHARDT 2004: Reinhardt, Volker: Gedichte, Memoria und Nepotismus im päpstlichen Rom, in: Karsten, Arne und Philipp Zitzlsperger (Hg): Tod und Verklärung, Grabmalskulptur in der Frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien, 2004, S. 7-13.
- RICCI 1917: Ricci, Corrado: La statua di Alessandro VII in Ravenna, in: Felix Ravenna 25.1917, S. 1023-1053, (I)-(31).
- RICCOMINI 1963: Riccomini, Eugenio: Sculture del Settecento a Bologna: Angelo Piò ed altri problemi, in: Arte antica e moderna 6.1963, S. 52-60.
- RICHTER 2005: Richter, Dieter: Neapel – Biographie einer Stadt, Berlin, 2005.
- RIEGEL 2007: Riegel, Nicole (Hg): Architektur und Figur: das Zusammenspiel der Künste, Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag, München / Berlin, 2007.
- ROANI VILLANI Francesco 1996: Roani Villani, Roberta: Pietro Bracci, San Francesco da Paola, in: Rocchi, Giuseppe und Elisa Acanfora: San Pietro – arte e storia nella Basilica Vaticana, Bergamo, 1996, S. 359-364.
- ROANI VILLANI Girolamo 1996: Roani Villani, Roberta: Pietro Bracci, San Girolamo Emiliani, in: Rocchi, Giuseppe und Elisa Acanfora: San Pietro – arte e storia nella Basilica Vaticana, Bergamo, 1996, S. 427-431.
- ROANI VILLANI Norberto 1996: Roani Villani, Roberta: Pietro Bracci, San Norberto, in: Rocchi, Giuseppe und Elisa Acanfora: San Pietro – arte e storia nella Basilica Vaticana, Bergamo, 1996, S. 432-437.
- ROANI VILLANI Vincenzo 1996: Roani Villani, Roberta: Pietro Bracci, San Vincenzo da Paolo, in: Rocchi, Giuseppe und Elisa Acanfora: San Pietro – arte e storia nella Basilica Vaticana, Bergamo, 1996, S. 416-420.
- ROCCHI COOPMANS DE YOLDI 1996: Rocchi Coopmans De Yoldi, Giuseppe: San Pietro. Arte e storia nella Basilica Vaticana, Bergamo, 1996.
- ROECK 1999: Roeck, Bernd: Kunst-Patronage in der Frühen Neuzeit, Göttingen, 1999.
- RUGGERO 2004: Ruggero, Cristina: Monumenta Cardinalium, Studien zur barocken und spätbarocken Skulptur am Beispiel römischer Kardinalsgrabmäler 1650-1750 ca., Dissertation, Freiburg i. Br., 2004.
- RUGGERO 2005: Ruggero, Cristina: Würdigungen spätbarocker Grabdenkmäler in zeitgenössischen Diarien, Chroniken und Dichtungen, in: Sebastian Schütze (Hg): Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit, Berlin, 2005.
- RUGGERO 2006: Ruggero, Christina: Magnificenza cardinalizia nella ritrattistica funebre, in: Petrucci, Francesco und Maria Elisa Tittoni (Hg): La porpora romana, Ritrattistica cardinalizia a Roma dal Rinascimento al Novecento, Roma, 2006, S.41-52, Abb. fig. 13 und Scheda: Pietro Bracci, Busto del cardinale Fabrizio Paolucci, S. 114/115.
- RUGGERO 2008: Ruggero, Cristina (Hg): La forma del pensiero. Filippo Juvarra - la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria, Roma, 2008.
- SAGLIOCCO 1738: Sagliocco, Michele: Compendio delle virtù del Cardinale Innico Caracciolo, già Vescovo d'Aversa, Stamparia di Antonio de' Rossi, Rom, 1738. (Stich Grabmal Caracciolo von Rocco Pozzi ganz hinten im Buch)
- SALA 1980: Sala, Giuseppe Antonio: Diario romano degli anni 1798 - 99, Pubblicati sugli autografi da Giuseppe Cugnioni, 3 Bde., Rom, 1980.
- SALERNO 1965: Salerno, Luigi: Palazzo Rondanini, Rom, 1985.
- SALVAGNINI 1957: Salvagnini, Francesco Alberto: La Basilica di S. Andrea delle Fratte, Santuario della Madonna del Miracolo, Rom, 1957.
- SANTANGELO 1959: Santangelo, Antonino: La Scultura, in: Il Settecento a Roma, Ausstellungskatalog, Rom, 1959, S. 31-39.
- SANTESE 1983: Santese, Bianca Maria: Filippo Barigioni architetto romano, in: Santese, Bianca Maria: Palazzo Testa Piccolomini alla Dataria, Rom, 1983, 2. Teil, S.115-156.
- SAVINI 1905: Savini, Gaetano: Ravenna, piante panoramiche, Bd. I, Ravenna, 1905.
- SCHAUBER/SCHINDLER 2001: Schaubert, Vera und Hanns Michael Schindler: Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf, München, 2001.
- SCHIAVO 1976: Schiavo, Armando: Opere di Pietro Bracci in S. Antonio dei Portoghesi, in: Studi Romani 24, 1976, S. 521-23.
- SCHIAVO 1985: Schiavo, Armando: La ponteficia insigne accademia artistica dei Virtuosi al Pantheon, in: L'urbe: rivista romana 48.1985, S. 9-32.

- SCHLEGEL Plastik 1963: Schlegel, Ursula: Beiträge zur römischen Plastik des 18. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 10. Bd., H. 4, Florenz, 1963, S. 265-271.
- SCHLEGEL Cametti 1963: Schlegel, Ursula: Bernardino Cametti, in: Jahrbuch der Berliner Museen 5.1963, S. 44-83 und 151-200.
- SCHLEGEL 1978: Schlegel, Ursula: Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze, mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen, Die Erwerbungen von 1978-1988 [Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin; Ia], Berlin, 1988.
- SCHLEGEL 1988: Schlegel, Ursula: Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze, mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen [Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin; I], Berlin, 1978.
- SCHLIMME 2002: Schlimme, Hermann: La facciata d'ingresso di Santa Maria Maggiore da Gregorio XIII a Ferdinando Fuga, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 34/39.1999/2002, S. 483-488.
- SOFRI 1960: Sofri, G.: Albani, Annibale, in: Dizionario Biografico degli Italiani I.1960. Onlineversion: [http://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-albani_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-albani_(Dizionario-Biografico)/), Stand vom 27.09.2014.
- SOKOL 1992: Sokol, Stanley S.: Sobieska, Maria Clementina, in: Sokol, Stanley S.: The Polish Biographical Dictionary, Wauconda, 1992, S. 150.
- SOTHEBY'S 1976: Sotheby's, London: Catalogue of fine old master drawings, 17. Juni 1976, Kat. Nr. 56, S. 11.
- SPINELLI 1928: Spinelli, Raffaele: Santa Maria sopra Minerva [Le chiese di Roma illustrate], Rom, 1928, S. 83, Abb. 29.
- STRAZZULLO 1957: Strazzullo, Franco: Le vicende dell'abside del Duomo di Napoli, Neapel, 1957.
- STRAZZULLO 1959: Strazzullo, Franco: Saggi storici sul Duomo di Napoli, Neapel, 1959.
- STRAZZULLO 1976/77: Strazzullo, Franco: Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Papatina di Caserta, 3 Bde., Galatina, 1976-77.
- STRAZZULLO 1991: Strazzullo, Franco: Restauri del duomo di Napoli tra '400 e '800, Neapel, 1991.
- TAMBORRA o.J.: Tamborra, Giovanni Davide: Camillo Rusconi: scultore ticinese 1658-1728, Bellinzona (o.J.).
- TANI 2005: Tani, Maurizio: La rinascita culturale del '700 ungherese - Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica, Rom, 2005
- THOENES 1983: Thoenes, Christof: Neapel und Umgebung [Reclams Kunstführer Italien, Band VI], Stuttgart, 1983.
- THYNNE 1924: Thynne, Roger: The churches of Rome, London, 1924. S.354.
- TOSATTI 1913: Tosatti, Q.: L'evoluzione del monumento sepolcrale nell'età barocca. Il monumento a piramide, in: Bollettino d'Arte 7, 1913, S. 173-86.
- TRIA 1751: Tria, Giovanni Andrea: Vita del sommo pontefice Benedetto XIII. detto Teofilo Samio, in: Morei, Michel Giuseppe (Hg): Le vite degli arcadi illustri, Rom, 1751, S. 1-66.
- VASI 1970: Roma del Settecento, itinerario istruttivo di Roma, di Mariano Vasi romano, con note di Giuglielmo Matthiae, Rom, 1970.
- WEBER 2007: Weber, Christoph. Päpste und Kardinäle in der Mitte des 18. Jahrhunderts (1730-1777) : das biographische Werk des Patriziers von Lucca Bartolomeo Antonio Talenti. Frankfurt am Main ; New York : Peter Lang, 2007. (Beiträge zur Kirchen- und Kulturgeschichte, Bd. 18).
- VENUTI 1766: Venuti, Ridolfino: Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna, 1766.
- VERNESI 2013: Vernesi, Valerio: Statue di Campidoglio – cronaca del Museo Capitolino, in: Kieven, Elisabeth, Simonetta Proserpi Valenti Rodinò und Veronika Birbaumer (Hg): I Corsini tra Firenze e Roma – aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra sei- e settecento, atti della giornata di studi, Mailand, 2013, S. 45-51.
- VIGLIAROLO 2009: Vigliarolo, Carolina: Pietro Bracci: Oceano, Katalogeintrag, in: Barberini, Maria Giulia und Maria Selene Sconci (Hg): Guida al Museo Nazionale del Palazzo Venezia, Rom, 2009, Kat. Nr. 101, S. 91.
- VIROLI 1994: Virolì, Giordano: La Ravenna artistica, in: Lucio Gambi (Hg): Storia di Ravenna, Bd. 4, Dalla dominazione veneziana alla conquista francese, Ravenna, 1994, S. 263-317.
- VOLKMANN 1778: Volkmann, Johann Jacob: Historische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten, Bd. 3, Leipzig, 1778.
- WAGA 1968: Waga, Halina: Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon, in: L'urbe 31, 1968, S. 21-28.

- WAGA 1992: Waga, Halina: Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon. Contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, Rom, 1992.
- WAGNER 2009: Wagner, Monika: "Reinheit und Gefährdung". Weißer Marmor als ästhetische und ethische Norm, in: Lipińska, Aleksandra (Hg): Materiał rzeźby - Między techniką a semantyką / Material of Sculpture – Between Technique and Semantics, Wrocław, 2009, S. 229-243.
- WALKER 1999: Walker, Susan: Griechische und römische Porträts, Stuttgart, 1999.
- WALKER 2000: Walker, Dean: An Introduction to Sculpture in Rome in the Eighteenth Century, in: Peters Bowron, Edgar und Joseph J. Rishel (Hg): Art in Rome in the Eighteenth Century, Philadelphia, 2000, S. 211-223.
- WITTE 2003: Witte, Arnold Alexander: Liturgy, history and art: Domenichino's Cappella dei Santi Fondatori, in: The Burlington magazine 145.2003, S. 777-786
- WITTKOWER 1975: Wittkower, Rudolf: Piranesi and Eighteenth-century Egyptomania, in: Wittkower, Rudolf: Studies in the Italian Baroque, London, 1975, S. 260-273.
- WITTKOWER 1999: Wittkower, Rudolf: Art and architecture in Italy 1600-1750, Bd. 3: Late Baroque, Yale, 1999.
- WITTKOWER 2008: Wittkower, Rudolf: Bernini – The Sculptor of the Roman Baroque, London/New York, 2008.
- ZAMBONI 1964: Zamboni, Silla: Pietro Bracci: il modello per il monumento di Benedetto XIV, in: Arte Antica e Moderna, 25.1964, Florenz, 1964, S. 211-218, Abb. 73-74 c.
- ZANELLA 1991: Zanella, Andrea: Canova e Roma [Itinerari d'arte e di cultura], Rom, 1991.
- ZANELLA 2000: Zanella, Andrea: Il monumento funerario papale da Bernini a Canova, in: Pavanello, Giuseppe (Hg): Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi, Venezia, 2000, S. 269-297.

ABKÜRZUNGSREGISTER: ARCHIVE, BIBLIOTHEKEN, MUSEEN

Arch.	–	Archiv/Archivio
Bibl.	–	Bibliothek/Biblioteca
Mus.	–	Museum/Museo
ACR	–	Archivio Capitolino di Roma
ADR	–	Archivio Diocesano di Ravenna
AFP	–	Archivio della Fabbrica di San Pietro
AGCRS	–	Archivio Generalizio Chierici Regolari Somaschi
APSM	–	Archivio della Parocchia di S. Marcello al Corso
ASF	–	Archivio di Stato di Firenze
ASFo	–	Archivio di Stato di Forlì
ASL	–	Archivio dell'Accademia di San Luca
ASM	–	Archivio di Stato di Modena
ASR	–	Archivio di Stato di Roma
ASV	–	Archivio Segreto del Vaticano
ASVR	–	Archivio Storico del Vicariato di Roma
AVR	–	Archivio della Vallicella, Roma
BCMF	–	Biblioteca Comunale di Martina Franca
CCA	–	Canadian Centre for Architecture
FFR	–	Fondazione Fantoni, Rovetta
MFR	–	Museo Fantoni di Rovetta
MMBA	–	Montreal, Musée des beaux arts
SSHd	–	Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden

DANKSAGUNGEN

Eine wissenschaftliche Monografie, zumal über einen so produktiven und vielschichtigen Künstler, schreibt sich nicht ohne die Hilfe und die Unterstützung zahlreicher Menschen und Institutionen.

Ein besonderes Dankeschön geht an die Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut in Rom, wo ich zweieinhalb Jahre vor Ort recherchieren und wichtige Kontakte knüpfen konnte. Namentlich zu nennen sind u.a. Elisabeth Kieven und Sybille Ebert-Schifferer, die mir überhaupt die Chance gaben, ein Teil dieses Instituts zu sein, Julian Kliemann, der mich in der Redaktion unter seine Fittiche nahm, Ralph-Miklas Dobler, Torsten Tjarks und Cristina Ruggero, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite standen und schließlich meine Kolleginnen und Kollegen, die auch in schlechten Zeiten an mich geglaubt haben.

Für ihre Hilfe bei der Recherche danke ich zudem Lothar Sickel für seine Hilfe im römischen Archivdschungel, Angela Cipriani vom Archiv der Accademia di San Luca in Rom, Fr. Anselm Gribbin, dem aktuellen Archivar der Abtei Tongerlo, den hilfsbereiten Mitarbeitern des Griffith Institute in Oxford, die sich dem Projekt MMS Bracci widmen und den Mitarbeitern aller anderen Archive, Bibliotheken und Museen, in denen ich forschen durfte.

Kollegen und Kolleginnen, denen ich fachlich wie persönlich viel zu verdanken habe sind u.a. Jennifer Montagu, die „Queen of Baroque Sculpture“, deren größter Fan ich noch immer bin, Frank Martin, der mich erst zu meinem Thema brachte, Susanne Müller-Bechtel, mit der ich anregende Gespräche über die Akademien und ihre Praktiken führen durfte und mit der ich in Rom auf Kirchenbesichtigungstouren ging, Teresa Vale, Gabriela Cordeiro und Pilar Diez del Corral Corredoira, die mich in meiner Begeisterung für die römischen Skulpturen in Portugal unterstützen, Shawon Kinew, die meine Leidenschaft an den Ausdrucksformen der Barockzeit teilt und eine der bewundernswertesten Menschen ist, die ich kenne, Tobias Kunz, der mir v.a. Freude vermittelte und letztlich Volker Krahn, der mir bei meinem Praktikum in der Skulpturensammlung des Bode-Museums zeigte, wofür ich das alles mache und der ein großes Vorbild für mich wurde.

Mehr als Kolleginnen wurden mit der Zeit Alexandra Ida Maria Mütel, die mit ihrer unglaublichen Fachkompetenz immer beratend eingegriffen hat, wenn ich nicht mehr weiterwusste und mich mit ihrer Kraft und ihrer unerschütterlichen Freundschaft mehr als einmal „gerettet“ hat und Marion Heisterberg, die mir immer das Gefühl gab, etwas Besonderes schaffen zu können, mir half nicht aufzugeben und die eine sehr gute Freundin wurde.

Doch dem Druck einer Dissertation auf Dauer zu trotzen bedarf es nicht nur den Menschen „vom Fach“, sondern auch des persönlichen Rückhalts von Familie und Freunden. Ich danke von Herzen meinen Eltern Beate und Günter, die immer an mich geglaubt haben und für mich da waren, meinem Bruder Christian, der mir mit der Kambodscha-Reise einen Lebenstraum erfüllt und mir viel Kraft gegeben hat, meinem Opa Herbert, ohne den ich vielleicht nie Kunstgeschichte studiert hätte, meiner Patentante Iris und ihrer Familie, die bei jedem Schritt mitgefiebert haben und meinen Freundinnen Verena Haller, Dorothee Riegner, Sylvia Zink, Eva Huber und Nadine Palma, die sich jede meiner zahlreichen positiven und negativen Erfahrungen geduldig anhörten und dadurch unentbehrlich für mich waren. Noch nicht so lange in meinem Leben und doch ein wichtiger Teil ist mein Freund Christian, der all meine Launen während der Überarbeitung der Dissertation mit Bravour gemeistert hat.

Letztlich einen herzlichen Dank an alle, die mich in diesen Jahren begleitet und unterstützt haben.