Sibyllendarstellung im Italien der frühen Neuzeit
Über die Identität und den Bedeutungsgehalt einer heidnisch-christlichen Figur

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
im Fachbereich III – Kunstgeschichte
Universität Trier

von
Wolfger Stumpfe

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Gerhard Wolf
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Barbara Wisch

Tag der mündlichen Prüfung: 25.07.2005

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 5

Aktueller Forschungsstand 8

I Das Oratorio del Gonfalone in Rom: Ein Beispiel sibyllinischer Ikonographie des sechzehnten Jahrhunderts

1.1. Die Fresken in ihrem Kontext

Baugeschichte des Oratorio del Gonfalone 13

Innenausstattung 14

Der Freskenzyklus der Passion und Auferstehung 15

1.2. Der Freskenzyklus der Sibyllen und Propheten

2.2.2. Freskenzyklen des 15. und 16. Jahrhunderts 17

Verhältnis zwischen jüdischen und heidnischen Propheten 18

Unterschiede in der räumlichen Positionierung 19

2.2.3. Abseitige Position prophetischer Figuren in Freskenzyklen 21

Ospedale S. Spirito: Fresken der Corsia Sistina 23

Vatikan: Sala delle Sibille im Appartamento Borgia 25

2.2.4. Die 'wahre' Anzahl der Sibyllen 26

Zehn Sibyllen - oder zwölf? 27

Literarische Tradition 29

Bildliche Tradition 30

1.2.4. Italienische Sibyllenbilder des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts

Sibyllenzyklen 31

Innovationen in Cortina d'Ampezzo 32

Überbewertung des Orsini-Zyklus 35

Die variable Anzahl der Sibyllen 36

1.2.5. Beschreibung der einzelnen prophetischen Fresken des Oratorio del Gonfalone

Inschrift der Altarwand 37

Sibylle und Prophet rechts vom Altarbogen 38

Sibylle und Prophet oberhalb des *Einzugs in Jerusalem* 43

Sibylle und Prophet oberhalb des *Abendmahls* 46

Sibylle und Prophet oberhalb der *Gefangennahme Christi* 50

Sibylle und Prophet oberhalb von *Christus vor Pilatus* 51

Sibylle und Prophet oberhalb der *Geißelung Christi* 53

Das Fresko des *Prophet-Königs* 57

Sibylle und Prophet oberhalb der *Dornenkrönung* 62

Sibylle und Prophet oberhalb des *Ecce homo* 65

Sibylle und Prophet oberhalb der *Kreuztragung* 66

Sibylle und Prophet oberhalb der *Kreuzabnahme* 69

Sibylle und Prophet oberhalb der *Auferstehung* 72
Sibylle und Prophet links vom Triumphbogen 76

1.2.6. Betonte Körperlichkeit der Prophetenfiguren des Oratorio del Gonfalone 78
Inhaltliche Aufwertung der Prophetenfiguren 78
Doppelte Lesbarkeit der Passions-Prophezeiungen 79
Vorbild: Sixtinische Kapelle 80

1.3. Erweiterung des sibyllinischen Bedeutungsspektrums 84
1.3.1 Die Idee eines neuen Tempel Salomos im Oratorio del Gonfalone 84
Die Vorstellung vom goldenen Zeitalter 86
Das goldene Zeitalter in sibyllinischen Bilddarstellungen: Sibyllensprüche und die Attribute Kind, Füllhorn, Kornähren, Tempel 87
Antoine Carons *Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur* 90

1.3.2. Betonung des Sakraments der Eucharistie im Oratorio del Gonfalone 94
Eucharistie in sibyllinischen Bilddarstellungen: Sakramente und Sibyllen und das eucharistische Attribut des Kelches 95
Verbindung zwischen Eucharistie und Mütterlichkeit 96

1.3.3. Das Oratorio del Gonfalone als Heiliges Grab 98
Zeitgenössische Beispiele von Sibyllen als Grabdekoration 99
Die Sibylle und ihre grundsätzliche Verbindung zur Welt der Toten: Unterweltsfahrt (Katabasis) 100
Zeugnisse aus dem Mittelalter 102
Zunahme negativer Aspekte in der Wahrnehmung der Sibylle 103
Liturgische Reminiszenz der den Toten nahestehenden Sibylle: Das *Dies irae* 105
Bildliche Darstellungen: Häßliche Greisin und verführerische Schönheit 106

II Die Bologneser Sibyllen: Die neue sibyllinische Ikonographie des siebzehnten Jahrhunderts 110

2.1. Analytische Beschreibung der sibyllinischen Tafelgemälde des Seicento
2.1.1. Allgemeine Charakteristika der Bologneser Sibyllen
Entwicklung des Bildtypus der Bologneser Sibylle 116
Sitzhaltung 118
Halbfigurige Darstellung 118
Räumliche Umgebung 120
Reminiszenz an wilde Vergangenheit 121
Kleidung 122
Verführerische Schönheit: Abwesenheit alter Sibyllen und laszive Freizügigkeit 125

2.1.2. Attribute
Prophetisches Arbeitsgerät 130
Saiteninstrument der [*Cumanischen*] *Sibylle* (1616/1617) 130
Wein und Lorbeer 131

2.1.3. Namentliche Bezeichnungen 132
Drei verschiedene Samische Sibyllen 133

2.1.4. Prophetische Sprüche
Cumanische Sibylle mit Putto (1651) und *Samische Sibylle mit Putto* (1651) 134
Libysche Sibylle und *Samische Sibylle* (1651) 136
[*Ratta*] *Sibylle* und *Kimmerische Sibylle* 136
Phrygische Sibylle und *Cumanische Sibylle mit Putto* (Kopie n. Guercino) 138

2.1.5. Aktivitäten der Bologneser Sibyllen 139
Abwesenheit von Engeln 139
Himmlische Zwiesprache 140
Empfang von Weissagungen 141
Antike Ekstase wandelt sich zu christlicher Kontemplation 143
Annäherung an das Bild christlicher Heiliger - Betrachterspezifische Konsequenz 146

2.2. Zwei Aspekte der Sibyllen-Ikonographie
2.2.1. Melancholie 147
Die schwarze Galle der Melancholie 147
In der Legende verankerte Gründe für die Melancholie der Sibylle 149
Bildliche Darstellung der sibyllinischen Melancholie vor den Bologneser Sibyllen: Galle, Gift und Gegengift 150
Ungeschriebene Prophezeiungen als Hinweis auf die Melancholie 155
Übernahme der Melancholia-Ikonographie bei Guercino 158
Guercinos *Notte* im Casino Ludovisi 159
Melancholische Landschaft 164
Schwarze Sibylle 166

2.2.2. Sibyllinische Buße
Eine Sibylle von Giovanni Francesco Romanelli 168
Totenschädel als sibyllinisches Attribut 172
Tridentinum: Vermehrte Propagierung von Eucharistie und Buße 174
Äußerliche Bußhandlung und innerliche Buße (Reue) 175
'Sanfte' Buße - Praktikable Buße 176
Ambivalenz der Sibylle in Tradition und Bilddarstellung 177
Guercinos *König David als Prophet* und die *Samische Sibylle mit Putto* 182

2.3. Resümee: Die neue Aufgabe der Bologneser Sibylle und der Verlust genuin sibyllinischen Charakters 184
Ausblick 185

Appendix: Wichtige Sibyllendarstellungen im Italien des 15. – 17. Jahrhunderts 186
Bibliographie 189
Abbildungsverzeichnis 209
Abbildungen

Einleitung

Der Legende nach waren Sibyllen antike heidnische Prophetinnen, die - neben dem hauptamtlichen Götzendienst - von Zeit zu Zeit auch vom christlichen Gott inspiriert worden sein sollen. Unter diesem Einfluß produzierten sie Orakel, in welchen sie die Inkarnation und die Passion Christi oder auch das Weltenende vorhersahen. Die christlichen Sibyllenorakel waren seit den Anfängen des Christentums in der heterogenen Spruchsammlung *Oracula sibyllina* zumindest in Teilen verfügbar. Diese ursprünglich griechische Textsammlung von Sibyllenorakeln ist später von jüdischen und dann erneut von christlichen Verfassern stark bearbeitet worden. Abgesehen von diesen Orakelsprüchen gibt es nur ausgesprochen spärliche Überlieferungen, die über das Leben oder die Person der Seherin berichten. So herrschte beispielsweise schon allgemeine Verwirrung darüber, ob es eine oder mehrere Sibyllen gegeben hatte. In christlichem Kontext erschienen die Figur der Seherin und ihre Orakel bereits in frühesten apokryphen Schriften. Mindestens seit dem Mittelalter wurden Sibyllen auch in bildlichen Darstellungen geläufig.

Die moderne wissenschaftliche Forschung hat sich der sibyllinischen Gestalt in zweifacher Hinsicht angenommen. Die Texte der Orakelsprüche werden hauptsächlich von (Alt)Philologen erforscht, die bildlichen Darstellungen der Figur von Kunsthistorikern. Viele der in den Bildern wiedergegebenen Sibyllen zitieren Orakelworte auf einem Spruchband, einer Steintafel o.ä. Der bei weitem größte Teil der kunsthistorischen Untersuchungen konzentriert sich kurioserweise auf diese nicht-mimetischen Details der Bilder. Laut der wichtigsten literarischen Überlieferung gab es zehn verschiedene Sibyllen, die durch ein geographisches Epithet als Sibylla Persica, Sibylla Libyca, Sibylla Delphica etc. unterschieden wurden. Häufig sind den Figuren in Sibyllendarstellungen diese Art von Namen beigefügt. Anhand von Vergleichen zwischen ähnlichen Beispielen bildlicher und auch literarischer Tradition wurde von der kunstgeschichtlichen Forschung mit mehr oder weniger Glück versucht, die individuelle 'Identität' der einzelnen Sibyllen zu affirmieren, d.h. eine möglichst schlüssige Zuordnung der verschiedenen Orakelsprüche an die einzelnen, unterschiedlich benannten Seherinnen zu erreichen. Obwohl man dabei zu Ergebnissen gelangte, die immer wieder stark voneinander abwichen, wird dieser Forschungsansatz bis heute in aller Regel kritiklos beibehalten.

Die mangelhaften und widersprüchlichen Resultate dieser analytischen Methode kritisch zu beleuchten und ihr Fehlschlagen zu erläutern, ist ein Ziel des ersten Abschnittes der vorliegenden Arbeit. Beispielhaft – die große Anzahl von Sibyllenbildern im fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert macht es im Rahmen der vorliegenden Arbeit unmöglich, alle Darstellungen zu berücksichtigen oder auch nur flüchtig zu erwähnen (allein in Rom konnte ich für den maßgeblichen Entstehungszeitraum ungefähr dreißig verschiedene Kunstwerke lokalisieren) – wird aufgezeigt, daß die Lust an der Identifikation der verschiedenen Sibyllen zwar einem unbestimmten systematischen Drang der Wissenschaft weitgehend zu entsprechen scheint, für Auftraggeber und Künstler aber in vielen Fällen vollkommen uninteressant gewesen ist. Die Identifizierung der unterschiedlich bezeichneten Sibyllen macht allein deshalb keinen wirklichen Sinn, weil abgesehen von dem jeweiligen Namen und Geburtsland nicht viel mehr über die einzelnen Gestalten bekannt ist.[1] Es gibt auch in den aus der Antike

[1] Weshalb auch narrative Darstellungen der Figur großenteils fehlen. Darstellungen der vor allem im (Spät)Mittelalter beliebten *ara coeli*-Szene, der legendären Auseinandersetzung zwischen der tiburtinischen

überlieferten Zeugnissen keinerlei Hinweise auf Orakelsprüche, die präzise einer bestimmten Sibylle zugeordnet werden können. Im Gegenteil: Es wird dort sogar mehrfach betont, dass eine solche Zuordnung gerade nicht möglich ist.[2] Der Betrachter der Bilder kann also - und dies bezeugen die vielen Dissonanzen in den modernen Identifizierungen - z.B. eine Sibylla Samia von einer Sibylla Hellespontica gar nicht unterscheiden.

Der erste Teil der Arbeit untersucht den aus je zwölf Propheten und Sibyllen bestehenden Freskenzyklus des Oratorio del Gonfalone in Rom, dessen Malerei als typische Repräsentantin für den im sechzehnten Jahrhundert üblichen Gebrauch von Sibyllenbildern gelten kann. Zu jener Zeit treten die Seherinnen, oft begleitet von ihren männlichen Pendants, den Propheten des Alten Testaments, innerhalb eines übergeordneten Freskenzusammenhangs auf. Der Zyklus des Oratorio del Gonfalone war in mehrfacher Hinsicht als Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung geeignet: Er ist nach der Anzahl der dargestellten Sibyllen einer der umfangreichsten Zyklen im Italien des Cinquecento und darüberhinaus wissenschaftlich bereits gründlich bearbeitet worden. Da sich die vorliegende Arbeit auf die Interpretation inhaltlicher Problematik beschränken wollte, war es von großem Vorteil, hinsichtlich der Datierung und Autorschaft auf fundiertes Material zurückgreifen zu können.

Des weiteren existiert zu den Gonfalone-Sibyllen bereits ein ikonographisch begründeter Interpretationsansatz, welcher allerdings die oben beschriebene traditionelle kunsthistorische Methode verfolgt. Diesem verfehlten Ansatz sollte mit der vorliegenden Arbeit ein Gegenentwurf zur Seite gestellt werden. Außerdem ließ sich – sozusagen ebenfalls als Antwort auf den früheren Interpretationsansatz – noch eine zweite Argumentation kunsthistorischer Diskussion sibyllinischer Bilderzyklen kritisch beleuchten. Dabei handelt es sich um die komplizierte Debatte über die Anzahl der Sibyllen, in welcher der erwähnte Zehnerkanon seit der Antike eine wichtige Rolle spielt, während mit den italienischen Freskenzyklen des Quattrocento auch die Abbildung von zwölf Sibyllen zu Prominenz gelangte, deren Auftreten üblicherweise mit dem Schlagwort 'iconografia rinnovata' charakterisiert wird. Mit der Zeit haben sich in diese nun über hundertjährige Diskussion einige Ungenauigkeiten eingeschlichen, und der Gonfalone-Zyklus bietet als letzter großer italienischer Freskenzyklus von zwölf Sibyllen Anlaß und Möglichkeit dazu, die verschiedenen Argumente zu ordnen und kolportierte Fehler zu korrigieren.

In einem weiteren analytischen Schritt wird die gewöhnlich auf die Identifizierung der Figuren und ihrer Orakelsprüche beschränkte Betrachtung von Sibyllenbildern ausgedehnt, indem das Auftreten der Prophetinnen im Gonfalone-Zyklus aus dessen ikonographischem Gesamtzusammenhang (mit)begründet wird. Dazu werden drei inhaltliche Grundideen des Bilderzyklus, der Bezug zum Topos des *templum Salomonis*, die Betonung der Eucharistieverehrung und die Deutung der Fresken als permanente 'Heilig-Grab'-Inszenierung, auf ihre sibyllinischen Bezüge hin untersucht.

Sibylle und dem römischen Kaiser Augustus, sind nicht Thema der vorliegenden Arbeit und werden nur an denjenigen Stellen herangezogen, wo sie hilfreich für das Verständnis der betrachteten Sibyllenbilder sind. Eine wissenschaftliche Bearbeitung der narrativen Sibyllenszenen - in nachmittalterlicher Kunst findet man neben der Legende von *ara coeli* wenn auch einige wenige Illustrationen von sibyllinischen Szenen aus Vergils *Aeneis* - steht noch aus.

Ein solcher Versuch, das Verständnis der sibyllinischen Figur über die Rolle der bloßen Ankünderin zukünftiger Ereignisse - also den heutigen begrenzten Gehalt des Begriffes des 'Propheten' - auszuweiten, erscheint angemessen und notwendig auch im Hinblick auf die zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts einsetzende radikale Veränderung innerhalb der Sibyllenikonographie. (Auch wegen der relativen zeitlichen Nähe der Bilder des Oratorio del Gonfalone zu dieser ikonographischen Veränderung bildet der erste Teil eine passende Grundlage zum zweiten Teil der Untersuchung.) Von wenigen Ausnahmen abgesehen erscheinen die Prophetinnen nämlich seit Domenichinos [*Cumanischer*] *Sibylle* von 1616/1617 in einem vollkommen neuen Bildzusammenhang als porträthaft dargestellte Einzelfiguren in Tafelgemälden.

Weil dieser umfassenden Veränderung der sibyllinischen Ikonographie bisher überhaupt keine wissenschaftliche Aufmerksamkeit zugekommen ist, wird im zweiten Teil dieser Arbeit eine grundlegende Beschreibung des Bildtypus dieser 'Bologneser Sibylle' geboten. Die neue porträthafte Darstellungsweise verlangt zu ihrer Interpretation danach, sich von Äußerlichkeiten wie beigefügten Namen und Orakelsprüchen - die bezeichnenderweise vielen der Bologneser Sibyllen fehlen - zu lösen und sich stattdessen einer intensiveren Betrachtung des sibyllinischen 'Charakters' zuzuwenden. Zwei die Darstellungen der Bologneser Gemälde prägende und zudem eng miteinander verknüpfte Aspekte, die Melancholie und die innerliche Buße oder Reue, bestimmen die Persönlichkeit der Prophetin nachhaltig und werden in ausführlichen Analysen untersucht.

Die summarische Einteilung von Sibyllenbildern in zwei grob voneinander zu trennende Darstellungstypen – Fresken vor und Tafelgemälde nach 1600 – kann dank der auf den folgenden Seiten erarbeiteten Erkenntnisse präziser differenziert werden: Die Fresken zeigen nämlich einerseits Figuren, deren körperliche Präsenz in den Bildern stark hervorgehoben, während andernorts die mimetische Darstellung der Figuren zugunsten einer Betonung der beigefügten Orakeltexte deutlich vernachlässigt wird. So kristallisieren sich schließlich nicht zwei, sondern drei grundsätzlich voneinander zu unterscheidende Arten bildlicher Sibyllendarstellung im Italien des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts heraus, welche in der vorliegenden Arbeit erstmals präzise beschrieben und in bedeutenden Teilaspekten interpretiert werden.

[2] z. B. Lactantius *Divinae Institutiones* I, 6, 6ff. (s. Gauger 1998, 370)

Aktueller Forschungsstand

Es existiert bislang kein monographisches Werk, das sich in angemessener Art und Weise mit der bildlichen Darstellung der Sibylle befasst. Jedoch sind einige wichtige Arbeiten erschienen, welche für die erwünschte zukünftige Erstellung einer derartigen Analyse eine brauchbare Grundlage bieten. Diese sollen im folgenden skizzenhaft vorgestellt werden.

Die Kunstgeschichte hat sich schon relativ früh mit sibyllinischen Bildern auseinandergesetzt. Allerdings beschränkte sich diese Auseinandersetzung - von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen - stets auf eher kursorische Beschreibungen der in den jeweiligen Bildwerken erkennbaren Sibyllenfiguren. Diese Beschreibungen verzichten in der Regel auf jegliche tiefergehende inhaltliche Analyse der Figur, obwohl angesichts der porträthaften Darstellungsweise gerade eine solche dringend vonnöten ist. In nahezu allen Fällen wird bislang von den Autoren versucht, anhand der in den Bildern angegebenen Namensbezeichnung der Dargestellten eine willkürlich konstruierte Verbindung zu anderen gleichnamigen Sibyllen herzustellen. Diese vergleichende Analysemethode schließt, wo immer möglich, auch die notierten Prophetenworte, mitunter auch beigefügte Attribute der Sibyllen mit ein.

Den Beginn kunstwissenschaftlicher Beschäftigung mit Sibyllendarstellungen markiert die im Jahr 1869 von dem französischen Geistlichen Xavier Barbier de Montault erstellte, in der *Revue de l'art chrétien* in mehreren Folgen publizierte Auflistung mehrheitlich italienischer Sibyllenbilder. Montault beginnt seine Arbeit mit einer kurzen Einführung zum Bedeutungsgehalt der Figur, begnügt sich aber im folgenden fast ausnahmslos auf knappe Beschreibungen der jeweiligen Darstellung. Seine Übersicht ist nach der geographischen Lokalisation der Werke geordnet. Als Theologe legt Barbier de Montault besonderen Wert auf die in den Bildwerken notierten schriftlichen Prophetenworte, welche in der Regel wörtlich von ihm zitiert werden.

Die Dissertation des großen französischen Gelehrten Emile Mâle aus dem Jahr 1899 (Paris) kann als erste regelrechte kunsthistorische Betrachtung sibyllinischer Darstellung gewertet werden. Jedoch beschränkt sich Mâle weitestgehend auf die verschiedenen französischen Sibyllendarstellungen; sein Hauptaugenmerk liegt auf Werken des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Die lateinisch verfaßte Dissertation ist nicht unbedingt leicht verfügbar, doch Mâles spätere, weithin verbreitete Publikationen *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France* und *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle* reproduzieren, teilweise in aktualisierter Form, den Großteil der Erkenntnisse. Da die französischen Sibyllendarstellungen im Gegensatz zu den italienischen häufig neben Namenstafeln und Prophetenworten noch Attribute aufweisen, geht Mâle selbstverständlich auch auf diese Attribute als Erkennungszeichen für die jeweilige Sibyllenfigur ein.

1915 publizierte Angelina Rossi eine umfangreiche Zusammenstellung italienischer Sibyllendarstellungen. Die Autorin überblickt dabei den Zeitraum von der römischen Antike bis zum Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, genauer: bis zu Michelangelos und Raffaels Sibyllendarstellungen. Dort beendet Rossi ihre Diskussion, nicht ohne ihr Vorgehen damit zu begründen, dass nach diesen beiden „großen Sternen der Renaissance" keine

„figurazioni artistiche originali“ der Sibyllen mehr entstehen.[3] Ihrer Meinung nach existieren anschließend die Sibyllen weder in der Literatur noch in der bildenden Kunst weiter, „poichè cessano di vivere nella coscienza religiosa dell'artista.“[4] Eine Auffassung, die wir heute sicher nicht mehr teilen können.

In Deutschland erregte das Thema der Sibylle das kunsthistorische Interesse erstmals im Jahr 1936, als Lothar Freund an der Universität Hamburg zu dem Thema *Studien zur Bildgeschichte der Sibyllen in der neueren Kunst* promovierte. Seine gleichnamige Dissertationsschrift ist nicht publiziert, aber in einigen maschinegeschriebenen Typoskripten verbreitet. Auf insgesamt nur 32 Seiten bearbeitet Freund sehr aufschlussreich einige frühe italienische Sibyllendarstellungen vom Mittelalter bis zum Quattrocento (Montecassiner Handschrift, Pisanos Kanzeln in Pistoia und Pisa, Cortina d'Ampezzo, Orsini-Zyklus in Rom, Tempio Malatestiano in Rimini).

1950 publizierte Wilhelm Vöge einen Band über das Ulmer Chorgestühl, der detaillierter als dem Titel nach zu erwarten wäre auch generelle Aspekte der Sibyllenikonographie betrachtet. Obwohl der Ausgangspunkt für Vöges Analyse die hölzernen Wangenbüsten der Münsterkirche sind, greift die Argumentation manche Eigenheiten anderer sibyllinischer Darstellungen, besonders in der deutschen Kunst, auf, die in nichtdeutschen Betrachtungen wohl auch aufgrund der vergleichsweise geringen Anzahl in aller Regel ein Schattendasein fristen.

In den späten siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts beschäftigte sich Carlo de Clercq in vier verschiedenen Artikeln mit sibyllinischen Darstellungen. Auch er differenzierte seinen umfangreichen Katalog von Sibyllenbildern hauptsächlich nach geographischen Gesichtspunkten, wie sich bereits an den Titeln der Artikel ablesen läßt, z.B. *Quelques séries italiennes de Sibylles*, *Les Sibylles dans les livres des XVe et XVIe siècles en Allemagne et en France*, etc. Der Autor beschränkt sich auf knappe (teilweise leider unvollständige) Beschreibungen der Darstellungen, tiefer greifende Analysen inhaltlicher Art der einzelnen Werke kommen nur in Ausnahmefällen vor.

Wenige Jahre später veröffentlichte Salvatore Settis im Jahr 1985 zwei Artikel, deren Hauptaugenmerk auf der komplizierten Abfolge der frühen italienischen Sibyllenzyklen des fünfzehnten Jahrhunderts liegt. Seine Bemühungen, die Gründe der Entstehung des Namens der Sibylla Agrippa zu erforschen, sind besonders zu unterstreichen, stellen sie doch einen der wenigen kunstwissenschaftlichen Versuche dar, sich von dem althergebrachten Analyseschema der namentlichen 'Identifizierung' der einzelnen Prophetinnen und der ihnen individuell zugehörigen Orakel zumindest teilweise zu lösen - wenngleich es bezeichnend scheint, dass sich auch hier wieder das Interesse am Namen der Sibylle entzündet.

Abgesehen von den genannten, einen breiteren Ansatz verfolgenden Arbeiten, welche mehrere Sibyllendarstellungen vergleichend nebeneinander betrachten, gibt es eine größere Anzahl von Forschungen, die sich in erster Linie mit einer einzelnen sibyllinischen Darstellung befassen oder diese weitgehend in den Mittelpunkt stellen. Die im Anhang der vorliegenden Arbeit zusammengestellte Bibliographie gibt einen guten Überblick über die Mehrzahl dieser Publikationen, weshalb es kaum nötig ist - und außerdem den Rahmen dieses

[3] Rossi 1915, 458.
[4] ibid.

Überblicks sprengen würde -, jede einzelne davon zu besprechen. Manche dieser Untersuchungen geben natürlich auch Einblicke in die allgemeinere Diskussion sibyllinischer Fragestellungen. Beispielhaft seien hier die umfassend recherchierten Arbeiten von Matilde Gagliardo und Carla di Francesco zu den Sibyllenfresken der Casa Romei in Ferrara genannt, welche tatsächlich einige wichtige, vorher unbekannte Aspekte zur Entwicklung der italienischen Sibyllenzyklen des Cinquecento beitragen.

Da die bisherige kunsthistorische Diskussion in ihrer Argumentation einen in den allermeisten Fällen wenig brauchbaren Ansatz vertritt, ist es sinnvoll an dieser Stelle einige fachfremde Beiträge zu erwähnen. Deren Studium ermöglicht es, das Wesen der sibyllinischen Figur klarer und vor allem umfassender zu begreifen. Nur mit diesem Wissen kann die kunstgeschichtliche Sibyllenanalyse dem quälenden Diktat der oft blindlings verfolgten Zuordnungen Name - Spruch - Attribut entrinnen und, wie die mit dieser Arbeit vorliegenden Resultate beweisen, die bildlichen Darstellungen aus einer sinnvolleren Perspektive zu deuten beginnen.

Zu diesen nützlichen, fachfremden Beiträgen gehört ohne jeden Zweifel die Neubearbeitung der Übersetzung der sibyllinischen Orakel, die 1998 von Jörg-Dieter Gauger mit einem üppigen, ausgesprochen informativen Nachwort herausgegeben wurde. Dieses Werk, das auf einer früheren Edition von Alfons Kurfess (1951) basiert, geht natürlich in erster Linie auf antike Vorstellungen und Traditionen ein. Wichtig für eine Diskussion werden die Erkenntnisse Gaugers, vor allem deshalb, weil sich in den frühneuzeitlichen Darstellungen manche Besonderheit der antiken Sibylle fortsetzt.

Im Spätmittelalter beispielsweise war in Italien die Geschichte der Sibylla Appenninica ausgebildet worden und erfreute sich bis in die frühe Neuzeit und darüberhinaus großer Beliebtheit. Diese sagenhafte Figur konservierte viele altertümliche Aspekte der Sibylle und illustriert so das Fortleben einiger antiker Sibyllentraditionen. Für die vorliegende Arbeit ist sie wegen der relativen zeitlichen und räumlichen Nähe zu den untersuchten Sibyllenbildwerken von besonderem Interesse. Ileana Chirassi Colombo hat als Herausgeberin der Beiträge des 1994 abgehaltenen wissenschaftlichen Kongresses *Sibille e linguaggi oracolari. Mito - Storia - Tradizione* eine breit angelegte Studie zu diesem Thema publiziert und die neuesten Erkenntnisse verschiedener Disziplinen zusammengefaßt.

Auch die bereits im Jahre 1967 erschienene Arbeit von William L. Kinter und Joseph R. Keller zu mittelalterlichen Literaturtraditionen und Erzählungen über die Sibylle bietet faszinierende Einblicke in manche ungewöhnliche Einzelheit.

Der Überblick über den aktuellen Stand der wissenschaftlichen Forschungen zeigt, dass sich die kunsthistorische Forschung in ihrer bisherigen Diskussion zu inhaltlichen Aspekten der Sibylle und der daraus resultierenden Ikonographie der Darstellungen mehr als unzureichend geäußert hat. Stattdessen wurde und wird bis in die rezenten Publikationen eine Methode verfolgt, deren Daseinsberechtigung mehr als zweifelhaft ist, da sie mit Parametern forscht, denen sich die sibyllinischen Bilder grundsätzlich entziehen: Es kann keinen Sinn geben, die einzelnen Sibyllenfiguren namentlich und mit Hilfe von Orakelzitaten zu individualisieren, wenn diesen

Individuen kein Bedeutungsgehalt zugewiesen werden kann. Deswegen versucht die vorliegende Untersuchung neue, inhaltlich fundierte Wege aufzuzeigen, Sibyllendarstellungen und ihre Partikularitäten zu erklären.

Oratorio del Gonfalone

Die Geschichte des Oratorio del Gonfalone und der zugehörigen Bruderschaft ist mehrfach und sehr umfassend bearbeitet worden. Vor allem die Arbeiten von Barbara (Wollesen-)Wisch haben eine breite Grundlage gesschaffen, auf der spätere Autoren aufbauen konnten.

Im Jahre 1985 veröffentlichte Wisch ihre Dissertation (Berkeley Univ. of California) namens *The Arciconfraternità del Gonfalone and its Oratory in Rome: Art and Counter-Reformation Spiritual Values*. In mehreren späteren Publikationen kehrte sie immer wieder zum Thema zurück, um unter spezifischen Blickwinkeln das Oratorio noch genauer zu studieren, so beispielsweise im Jahre 1990 unter besonderer Berücksichtigung des Jubeljahres 1575 und der damit verbundenen Festlichkeiten. Im Jahr 2000 hat Wisch gemeinsam mit Ahl eine Aufsatzsammlung veröffentlicht.

Vor Wischs grundlegender Dissertation zu dem Thema hatten schon Konrad Oberhuber (1958/1959 sowie 1959/1960) und Walther Buchowiecki (1974) allerhand Informationen zur Entstehung von Architektur und malerischer Austattung des Oratorio zusammengetragen. Eine rezente Beschreibung in der Reihe *Le chiese di Roma illustrate* lieferte Rita Randolfi mit ihrem Buch aus dem Jahre 1999.

Im Jahr 2002 wurden die Gonfalone-Fresken einer umfassenden Restaurierung unterzogen. Im Anschluß daran gab Maria Grazia Bernardini die hervorragend bebilderte und in vielerlei Hinsicht hilfreiche Publikation *L'oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo* heraus. Darin finden sich auch Artikel von Wisch und Randolfi, den maßgeblichen Spezialistinnen zu dem Thema. Bernardini hat in mehreren Fällen, veranlaßt u.a. durch die von den Restaurierungsarbeiten rührenden neuen Erkenntnisse, vormalige Datierungen und Zuschreibungen bestritten und neue Vorschläge geliefert. Auch wenn diese in keinem unerläßlichen Zusammenhang mit der von mir geführten sibyllinischen Diskussion stehen, sind sie dennoch aus Gründen der Vollständigkeit regelmäßig von mir vermerkt worden. Allerdings bestand keinerlei Notwendigkeit, den unterschiedlichen Positionen in allen Einzelheiten nachzugehen. Auch soll mein Beitrag zur Interpretation der Fresken des Oratorio del Gonfalone ein inhaltlicher sein, der ikonographische Besonderheiten zu erklären versucht. Er leistet keinen Beitrag zu Fragen der Chronologie, Zuschreibung oder ähnlichem; dazu sei an dieser Stelle ausdrücklich auf die genannten Hauptwerke verwiesen.

Bologneser Sibyllen

Zu Inhalt und Bedeutung der sibyllinischen Tafelgemälde des siebzehnten Jahrhunderts, die das Thema des zweiten Teils der vorliegenden Arbeit bilden, existieren bisher noch keine Forschungsansätze. Lediglich einige kurze Katalogtexte einschlägiger Ausstellungen und maßgeblicher Oeuvreverzeichnisse der maßgeblichen Künstler geben einen summarischen Einblick, der sich regelmäßig auf allgemein gehaltene Bemerkungen zur Darstellungstradition der Sibylle beschränkt. Eine detaillierte Analyse der Ikonographie wird durchweg vermieden, obwohl sich gerade hier hochinteressante Beobachtungen ergeben, wie der zweite Teil der

vorliegenden Arbeit erstmals belegt. In mancher fehlerhafter Übernahme – leider auch in sorgfältig bearbeiteten Untersuchungen – erweist sich zudem der Mangel an einem übersichtlichen Nachschlagewerk zum Thema sibyllinischer Darstellungsweise als besonders schmerzlich.

Als Grundlage für meine Ausführungen zu den Bologneser Bildern standen in der Hauptsache die bekannten Standardwerke zur Verfügung. Den maßgeblichen Werkkatalog von Domenichinos Œuvre bildet Richard E. Spears Publikation aus dem Jahre 1982. 1996 fand in Rom unter dem Titel *Domenichino. 1581-1641* eine umfangreiche Ausstellung zu Leben und Werk des Künstlers statt, die drei der vier Sibyllen Domenichinos präsentierte. Die Texte des Kataloges wurden ebenfalls von Spear zusammengestellt und liefern wertvolle Informationen zu Leben und Werk des italienischen Künstlers. Für Informationen zum Werk Guercinos habe ich hauptsächlich zwei Werkkataloge genutzt, den meist ausführlicheren von Luigi Salerno aus dem Jahr 1988 und den etwas knapper, aber auch ein wenig aktueller formulierten von David M. Stone (1991). Hilfreich als Zugang zu Werk und Arbeiten Guercinos waren mir außerdem die Ausstellungskataloge von Denis Mahon (Bologna 1968), Sibylle Ebert-Schifferer (Frankfurt 1991), M. Helston / T. Henry (London 1991), Mahon / Pulini / Sgarbi (Mailand 2003) sowie die Dissertation von David M. Stone (Ann Arbor 1989).

I Das Oratorio del Gonfalone in Rom: Ein Beispiel sibyllinischer Ikonographie des sechzehnten Jahrhunderts

2.2. Die Fresken in ihrem Kontext

Baugeschichte des Oratorio del Gonfalone

Am 10. April 1352 hielt eine Notariatsakte erstmals eine Verbindung zwischen der Kirche S. Lucia Vecchia und der Bruderschaft 'Compagnia del Gonfalone', damals noch unter der Bezeichnung 'Raccomandati di Maria Vergine' bzw. 'Ordine degli Accomandati di Madonna Santa Maria' bekannt, fest.[5] Zum Preis von 30 Gulden erhielt die Bruderschaft von Lorenzo Comi, dem Abt des Benediktinerklosters S. Biagio della Pagnotta, besagte Kirche zur Miete. Im Jahre 1470 nutzte die Bruderschaft S. Lucia Vecchia als Oratorium. Darüberhinaus verfügten die Brüder schon mindestens seit 1352 über einen weiteren Kirchenraum, nämlich S. Lucia Nuova, auch S. Lucia del Gonfalone genannt.[6] Diese anfänglichen Verhältnisse sind bislang nur unzureichend geklärt. Möglicherweise waren die *confratelli* bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auch in S. Maria Maggiore ansässig. Auf jeden Fall spielte das dortige, der Legende nach vom Evangelisten Lukas gemalte Heilsbild *Salus Populi Romani* eine wichtige Rolle in Zusammenhang mit der Gründung der Bruderschaft in den Jahren 1264-1267.[7]

Im sechzehnten Jahrhundert fanden umfangreiche Restaurierungsarbeiten statt. S. Lucia Nuova wurde ab 1511 neu errichtet. Das Gebäude, welches wir heute als Oratorio del Gonfalone kennen, wurde ab 1544 errichtet und ist mit einiger Sicherheit aus und auf den Strukturen der Kirche S. Lucia Vecchia entstanden, die 1486 in den Eigenbesitz der Compagnia übergegangen war. Weil der Bauplatz beinahe alljährlich den Überschwemmungen des nahen Tibers ausgesetzt war, beschloß man wohl, die vormalige Architektur als Unterbau zu belassen und die neuen Räumlichkeiten darüber zu errichten. Die Orientierung des Neubaus wurde im Gegensatz zu S. Lucia Vecchia um 180° gedreht, so daß der neue Zugang über die heutige Via del Gonfalone eingerichtet werden konnte. Der ältere Kirchenraum von S. Lucia Vecchia, der in den Substrukturen des Oratoriums erhalten blieb, wurde in der Folgezeit als *oratorio da basso* betitelt. Vermutlich aber hatte S. Lucia Vecchia wiederum eine eigene Krypta besessen, aus welcher während des Umbaus die sterblichen Überreste Verstorbener in das neue *oratorio da basso* umgebettet wurden. Dieses wurde anschließend weiter als Grablege für verstorbene Mitbrüder benutzt. Bereits drei Jahre nach Beginn der Arbeiten wurde der Neu- bzw. Umbau im Jahre 1547 vollendet und

---

[5] Die Geschichte des Oratorio del Gonfalone und der Bruderschaft wurde von Barbara (Wollesen-)Wisch in mehreren Publikationen umfassend bearbeitet (s. Bibliographie). Besonders hilfreich ist ihre Dissertation von 1985 (Berkeley Univ. of California) The Arciconfraternità del Gonfalone and its Oratory in Rome: Art and Counter-Reformation Spiritual Values, die die Grundlage jeder weiterführenden Forschung bilden muß. Im Jahr 2002 wurden die Fresken des Oratorio restauriert. Im Anschluß daran erschien die hervorragend bebilderte und in vielerlei Hinsicht hilfreiche Publikation: Maria Grazia Bernardini (Hg.), L'oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo. Mailand 2002. Wichtige Informationen und einen fundierten Kurzüberblick gibt darüberhinaus vor allem Buchowieckis Artikel im Handbuch der Kirchen Roms (Bd. III, 1974). Eine rezente Beschreibung leistete Rita Randolfi, Oratorio del Gonfalone. (i.d.R.: *Le chiese di Roma illustrate*, Nuova serie Bd. 32) Rom 1999. Zu den folgenden Angaben lieferten besonders Bernardini 2002, 19-43; Wisch 1985, 60-73 und Buchowiecki 1974, 583ff. allgemeine Informationen, deren jeweilige Beiträge ich nur in wichtigen Fällen genauer kennzeichne.

[6] Zu S. Lucia del Gonfalone: Ricardo de Mambro Santos, Santa Lucia del Gonfalone. (i.d.R.: *Le chiese di Roma illustrate*, Nuova serie Bd. 33) Rom 2001; Giuseppe P. Matteocci, 'La chiesa di S. Lucia del Gonfalone', in: Alma Roma 1991, Bd. 32, Nr. 3-4 (Mai-Aug.), 106-123.

[7] Wisch 1985, 6ff., 12ff.

am Festtag der Heiligen Apostel Petrus und Paulus, dem 29. Juni 1551, als SS. Pietro e Paolo di Gonfalone geweiht.

Gegen 1554/1555 kam es zu Verhandlungen hinsichtlich Innenausstattung und malerischer Dekoration, doch wurde der Neubau 1555 durch ein Feuer größtenteils wieder zerstört und mußte in den folgenden zwei Jahren erneut aufgebaut werden. 1568 stellte Ambrogio Bonazzini die hölzerne Kassettendecke des nun zum zweiten Mal innerhalb weniger Jahre vollendeten Oratorio fertig, während als erster Maler Jacopo Zanguidi, genannt il Bertoia, mit der Freskierung der Wände begann. Ein Brief von Kardinal Alessandro Farnese legt nahe, daß von Beginn an geplant war, die einzelnen Fresken von verschiedenen Künstlern anfertigen zu lassen. Als Bertoias Nachfolger arbeiteten später Livio Agresti, Raffaellino Motta, Federico Zuccari, Cesare Nebbia, Matteo da Leccia, Marco Pino u.a. bis zur Vollendung der Fresken in den Jahren 1576/1577. 1580 entstand die Fassade des Oratoriums und als endgültiger Abschluß der Arbeiten 1584 das Terrakottapaviment, das in Musterung und Aufbau die hölzerne Kassettendecke reflektiert.

Innenausstattung

Man betritt das Oratorium durch einen querrechteckigen Vorraum. Dem Eingangsportal gegenüber befindet sich die Eingangstür zum Hauptraum. Über dieser notiert ein Dreiecksgiebel die Inschrift: „MATHIAS GHERARDVS / CVSTOS MDLXXI“. Rechts davon befindet sich der Gonfalone (das Prozessionsbild der Compagnia) aus dem Jahre 1838, vom schweizerischen Maler P. Kaiser gemalt. Linker Hand des Giebeldreiecks ist eine weitere Inschrift angebracht, die die Restaurierungsarbeiten der Jahre 1822/1823 erwähnt. An der linken Schmalwand birgt eine rundbogige Nische eine hölzerne Statue der Hl. Lucia. Diese stammt von den barocken Künstlern Innocenzo Spinazzi und Ferdinando Lisandroni und war bis 1860 in S. Lucia Nuova aufgestellt.

Der Hauptraum von SS. Pietro e Paolo di Gonfalone ist längsrechteckig und mißt 17,85m in der Länge und 9m in der Breite. Durch fünf Stufen aus Travertin und das niedrige Tonnengewölbe ist der Altarraum (4m x 2,8m) vom Hauptraum deutlich abgetrennt (Abb. 1). Rechts und links des Altarraums befinden sich an der Altarwand auf je zwei Konsolen vortretende Balkone mit Balustraden, auf die sich von der Tribuna aus Türen mit Dreiecksgiebeln öffnen. Ihre tatsächliche Funktion ist unbekannt, vielleicht wurden sie für einen kleinen Chor oder zur Predigt benutzt.[8] Die untere Partie der Wände des Langhauses ziert eine durchgehende Holzverkleidung mitsamt einem einreihigen Gestühl aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts (Abb. 2). Oberhalb breiten sich auf der gesamten übrigen Wandfläche die Freskenmalereien lückenlos bis zur hölzernen Kassettendecke aus. Vom Eingang zum Altarbereich befinden sich in dieser Holzdecke mittig drei Reliefs: Hl. Paulus, Madonna della Misericordia (Schutzmantelmadonna), Hl. Petrus.

Der Freskenyklus der Wände ist zweimal zwölfteilig gegliedert. Insgesamt ergeben sich somit 24 Bildzonen, zwölf narrative Szenen der Passion und Auferstehung Jesu oberhalb der Holzverkleidung und zwölf Paare von jeweils einem Propheten und einer Sibylle oberhalb des Passionszyklus und bis an die Kassettendecke reichend (Abb. 3 - Abb. 6). Die narrativen Darstellungen bilden den Hauptteil der Fresken; ihre Ausmaße sind ungefähr

[8] Vgl. Wisch 1985, 68.

doppelt so groß wie die der Prophetenpaare. Unterteilt werden die einzelnen Szenen durch eine gemalte Säulenarchitektur. Jeweils eine Weinrankensäule mit vorgetäuschter bronzener Basis und ebensolchen Kompositkapitellen erinnert an die frühchristlichen Chorschrankenstützen von Alt-St. Peter und trennt die einzelnen Bilder der Geschichte Jesu untereinander, die sich als *quadri riportati* einfügen.[9] Die Säulen 'tragen' einen gemalten dreiteiligen Architrav, an dem mittig über den unteren Bildszenen an einer festlichen Girlande eine Kartusche, vorwiegend mit dem blau-roten Kreuzwappen der Bruderschaft, prangt.

Jeweils über den großen gedrehten Säulen schließen oberhalb des Architravs gemalte Ädikulen an, mit ionischen Säulen und seitlichen Atlantenfiguren geschmückt und von zwei gegeneinander gestellten, einwärts gerollten Doppelvoluten bekrönt, zwischen denen sich teilweise behaglich ein Putto lümmelt.[10] In den Ädikulen befinden sich gemalte Figuren, die sowohl Allegorien als auch alttestamentliche Charaktere wiedergeben. Dazwischen breiten sich die zwölf Sibyllen und zwölf Propheten paarweise aus. Unterbrochen wird dieser obere Freskenzyklus in der Mitte beider Längsseiten durch zwei querrechteckige Fenster und über der Eingangstüre durch das Fresko eines prophetischen Königs und den Gonfalone der Bruderschaft von 1575 mit der Trinität und der Schutzmantelmadonna (vgl. auch: Abb. 13). Trotzdem korrespondiert die Zahl der prophetischen Paare mit denen der zwölf narrativen Szenen, da die durch die Fenster 'fehlenden' Fresken auf der dem Eingang gegenüber befindlichen Altarwand rechts und links oberhalb des den Altarraum öffnenden, profiliert gerahmten Triumphbogens ihren Platz finden.

Den Abschluß der Fresken zur Holzdecke hin bildet ein gemalter Architrav, der von den Ädikulen gestützt wird und seinerseits die Kassettendecke trägt.

Der Freskenzyklus der Passion und Auferstehung

Rechts von der Triumphbogenwand beginnt der Passionszyklus mit der Darstellung von *Jesu Einzug in Jerusalem*, als erste Szene in den Jahren 1568/1569 von Jacopo Zanguidi, genannt il Bertoia, geschaffen, dem vermutlich auch die grundlegende Konzeption der gemalten Architektur und dekorativen Freskenmalerei des Oratoriums zugeschrieben werden kann.[11] Zwei Zeichnungen im British Museum in London und im Museum der Schönen Künste in Budapest zeigen jedenfalls, daß er für die Aufteilung der Wandflächen verantwortlich ist. Allerdings bekam jeder der nachfolgenden Künstler seine eigene Partie der Wandfläche zur Gestaltung zugeteilt. Hier konnte sich der persönliche Stil der einzelnen Maler nicht allein in den narrativen Szenen, sondern auch in den zugehörigen Dekorationselementen entfalten, wie z.B. die Unterschiede in der Darstellung der einzelnen Säulen zeigen.

Die in der räumlichen und erzählerischen Abfolge - auf der rechten Langhauswand in Richtung der Eingangswand - zweite Szene stellt das *Abendmahl* dar und wurde von Livio Agresti in einem Zeitraum von ungefähr Mitte 1570 bis Mitte des folgenden Jahres erstellt.

---

[9] Buchowiecki 1974, 585.

[10] Diese drolligen Putti sind in den mit viel Aufwand publizierten Abbildungen des nach der letzten Restaurierung erschienenen Bandes von Bernardini (2002) unglücklicherweise in vielen Fällen abgeschnitten worden. Oberhalb der Passionsszenen der *Kreuzabnahme* und der *Auferstehung* fehlen die Putti, gleichzeitig ändern sich einige Details der Architektur der Ädikulen.

Unterhalb des Fensters der rechten Wand befindet sich als dritte Szene die Darstellung von *Christus in Gethsemane*, die auf die Jahre 1572-1574 datiert wird.[12] Der unbekannte Schöpfer dieses Freskos stammt nach genereller Ansicht aus der Emilia, möglicherweise aus Reggio oder Parma. Das in das Gemälde eingefügte Wappen ließe einen Künstler vermuten, der der Familie Ceuli nahestand.[13] Strinati glaubte, in Domenico da Modena (den er mit Domenico Carnevali gleichsetzt) den verantwortlichen Künstler auszumachen.[14] Partridge und Röttgen hatten Giovanni de' Vecchi in die Diskussion eingebracht, aber Wisch lehnte diese Zuschreibung eindeutig ab.[15]

Als vierte Szene folgt die *Gefangennahme Christi*. Wischs Einschätzung stimmte mit den später von Strinati vorgelegten Erklärungen überein, nach denen Marcantonio del Forno die Szene zwischen dem letzten Viertel des Jahres 1574 und Anfang 1575 geschaffen hat.[16] Daneben gab es viele andere Namen, die für dieses Fresko vorgeschlagen wurden, wie Cesare Nebbia, Livio Agresti, Marco Pino, anfangs auch Lelio Orsi, aber keine dieser Hypothesen hat wirklich überzeugt.[17]

Die fünfte Szene des Passionszyklus zeigt *Christus vor Pilatus* und entstand im Februar und März des Jahres 1575 von der Hand Raffaellino Mottas, nach seiner Heimatstadt in der Emilia auch Raffaellino da Reggio genannt.[18]

Weiter geht die Bilderfolge mit der sechsten Szene jetzt auf der Eingangswand des Oratoriums und der dort dargestellten *Geißelung Christi* von Federico Zuccari, die auf dem gemalten Sockel mit 1573 eindeutig datiert ist. Eine zugehörige Zeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett in Berlin.[19]

Beim Eintreten in den Gebetsraum direkt linker Hand befindet sich die siebte Szene des Passionszyklus, die *Dornenkrönung* von der Hand Cesare Nebbias.

Derselbe Künstler schuf auch die *Ecce homo*-Szene, die sich als achtes Fresko nun wieder auf der linken Langhauswand ausbreitet. Diese beiden waren aus chronologischer Sicht die letzten Bilder des Passionszyklus, die im November und Dezember 1576 fertig wurden.[20] Ursprünglich hatte Matteo da Leccia die *Ecce homo*-Darstellung freskiert, war aber nach Zahlung der letzten Rate seines Honorars am 7. April 1576 in einer berühmt gewordenen Episode eines Nachts zurückgekehrt und hatte sein Werk eigenhändig zerstört.[21]

Die *Kreuztragung*, die als nächste Szene folgt, war wohl vor Januar 1572 fertiggestellt. Das Wandgemälde stammt von der Hand Livio Agrestis, dem teilweise auch das nächste Passionsfresko, die *Kreuzigung*,

---

[11] Vgl. Wisch 1985, 157f.; Strinati 1992, 81 glaubt dagegen nicht an eine federführende Rolle Bertoias.
[12] Bernardini 2002, 34, 111-115.
[13] Buchowiecki 1974, 588.
[14] Strinati 1992, 77f.
[15] Wisch 1985, 180-182.
[16] Wisch 1985, 207; Strinati 1992, 83.
[17] Buchowiecki 1974, 588.
[18] Wisch 1990, 91; Buchowiecki 1974, 588 hatte als Sujet 'Christus vor Kaiphas' erkannt. Dieselbe Deutung ist von Bernardini 2002, 85-91 wieder aufgenommen worden, die das Wandgemälde auf die Jahre 1573-1575 datiert.
[19] Buchowiecki 1974, 588.
[20] Wisch 1990, 91.
[21] Wisch 1985, 284, 323.

zugeschrieben wurde.[22] Die jüngste Forschung läßt den Künstler dieses Bildes allerdings anonym und datiert die Entstehungszeit auf die Jahre 1570-1571.[23]

Die vorletzte Szene des Zyklus zeigt eine *Kreuzabnahme*, die Marcantonio del Forno zugeschrieben worden ist.[24] Diese Zuweisung, genau wie die an Giacomo Rocca, wird in der jüngsten Forschung ebenfalls abgelehnt. Die Zuschreibungsprobleme haben ihren Ursprung hauptsächlich in den starken Übermalungen des Freskos. Man zieht auch hier vor, den Namen des Künstlers offen zu lassen, bis eindeutige Beweise entdeckt werden.[25]

In der zwölften Szene schließlich gibt der Sieneser Maler Marco Pino die *Auferstehung* wieder. Die Datierung für dieses Fresko wurde von Wisch auf die Jahre von 1573 bis 1575 begrenzt.[26]

1.2 Der Freskenzyklus der Sibyllen und Propheten

Oberhalb des Passionszyklus breitet sich derjenige Teil der Wanddekoration aus, dem sich die eigentliche Aufmerksamkeit des ersten Teils dieser Arbeit widmet (Abb. 7 - Abb. 12; Abb. 15 - Abb. 20). Je eine Sibylle und ein Prophet bilden als ein prophetisches Paar die Hauptfiguren von zwölf Fresken. Die Protagonisten sind umgeben von einer wechselnden Anzahl von Putti und Engelsgestalten. In manchen der Szenen halten die Figuren Schrifttafeln oder -rollen mit prophetischen Sprüchen.

Die Sibylle und der Prophet in Bertoias erstem Fresko (Abb. 8) waren ursprünglich als liegende Figuren geplant worden, wie in den Uffizien und in Neapel erhaltene Vorzeichnungen des Künstlers erkennen lassen.[27] Später veränderte er seine Pläne. Eine Zeichnung in einer Pariser Privatsammlung zeigt den Propheten weiter in liegender Stellung, während die Sibylle beinahe aufrecht sitzt, schon in ganz ähnlicher Form, wie sie es schließlich im Fresko tut. Auch die beiden letzten der insgesamt fünf Vorzeichnungen, eine im British Museum in London, die andere im Budapester Museum der Schönen Künste, weichen von der tatsächlich realisierten Anordnung von Sibylle und Prophet ab.

Obwohl sie meistens von demjenigen Künstler entworfen und gemalt wurden, der auch den darunter liegenden Wandabschnitt freskierte, blieben die Grundzüge der Kompositionen der verschiedenen prophetischen Paare stets gleich. So sind beispielsweise alle Sibyllen und Propheten sitzend abgebildet, wobei die männliche Figur immer vom Betrachter aus gesehen links, die weibliche rechts sitzt (außer bei den einer eigenen Symmetrie unterworfenen Fresken der Altarwand). Ähnlich wie hinsichtlich der gliedernden Dekoration aus Säulen,

---

[22] Strinati 1992, 78-81 befaßte sich intensiv mit dem Kreuzigungsfresko. Der Autor erkannte Einflüsse von Arrigo Fiammingo, Pedro Rubiales, Cesare Nebbia, Livio Agresti und Matteo da Leccia. Schließlich schlug er eine Zuschreibung an Guidonio Guelfi del Borgo, den Mitarbeiter Matteo da Leccias in der Cappella Sistina, vor.

[23] Bernardini 2002, 110f.

[24] u.a. von Buchowiecki 1974, 589.

[25] Bernardini 2002, 108ff.

[26] Wisch 1985, 248f. Darüberhinaus schwanken die Datierungen von der Frühphase der Oratoriumsfresken in den Jahren 1569/1570 (Bernardini 2002, 74-79; Strinati 1992, 83) bis hin zu den letzten Jahren 1576/1577 (Buchowiecki 1974, 589).

[27] Zu den verschiedenen Vorzeichnungen Bertoias: Wisch 1985, 127-131; Abbildungen einiger dieser Zeichnungen in: Bernardini 2002, 61f.; vgl. auch: Yonjoo Strumfels, 'Conservation procedures on paper at the National Gallery of Art of Washington', in: Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici. (hg. v. M. Regni u. P.-G. Tordella) Turin 1999, Bd. II, 327-330.

Architrav, Ädikulen etc. scheint das Fresko Bertoias auch in diesem Falle eine Vorbildrolle übernommen zu haben, an welcher sich die nachfolgenden Maler - unbewußt oder auf Anordnung - orientiert haben.

Anders als beim narrativen Passionszyklus gibt es bei der Folge der prophetischen Paare auf den ersten Blick weder zwingenden Anfang noch Ende. Hinsichtlich der Chronologie der Entstehung der Fresken beginnt die Reihe dort, wo der Passionszyklus seinen Auftakt nimmt, oberhalb des *Einzugs in Jerusalem*. Beachtet man die liturgische Chronologie - der Einfluß der Liturgie auf den Zyklus der Propheten und Sibyllen wird im Folgenden noch ausgeführt werden -, dann darf das vom Eingang gesehen rechte Fresko der Altarwand (Abb. 7) als erste der prophetischen Szenen gelten.[28] Links davon markiert der mittig in der Achse des Altars angebrachte Evangelientext gleichzeitig sowohl Anfang als auch Ende des Zyklus.

1.2.1. Freskenzyklen des 15. und 16. Jahrhunderts

Bevor ich zu meiner detaillierten Analyse der prophetischen Fresken des Oratorio del Gonfalone gelange, müssen noch einige grundsätzliche Bemerkungen zur Darstellung prophetischer Figuren angefügt werden.

Verhältnis zwischen jüdischen und heidnischen Propheten

Zum einen muß der mancherorts erkannte Unterschied zwischen heidnischer Sibylle und jüdischem Prophet angesprochen werden, denn man liest bisweilen - z.B. vor wenigen Jahren bei Creighton Gilbert -, daß Sibyllen bis in das sechzehnte Jahrhundert über einen geringeren Status verfügt hätten als alttestamentliche Propheten.[29] Diese Behauptung läßt sich anhand der bildlichen Darstellungen keineswegs erhärten, sondern perpetuiert ein Klischee. Im Gegenteil treten gerade in den Bildzeugnissen Sibyllen und Propheten normalerweise gleichberechtigt nebeneinander auf.

Möglicherweise gründet die Hypothese der weniger geschätzten Sibyllen auf der zahlenmäßigen Unterlegenheit der weiblichen Figuren vor allem (und dort auch regelmäßig) in frühen prophetischen Zyklen. Die teilweise erheblich geringere Anzahl von Sibyllen gegenüber derjenigen ihrer männlichen Pendants drückte in Mittelalter und Frührenaissance aber keine Geringschätzung der Heidinnen aus, sondern ist ausreichend begründet durch die Tatsache, daß bis zum Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts in der bildlichen Tradition die Darstellung einer einzelnen Sibylle üblich war. Man kannte zu jener Zeit in den Bildern die Sibylle in der Regel als Einzelfigur, eben die Sibylle, aber nicht die Sibyllen.[30]

Die formalen Kriterien innerhalb der bildlichen Darstellungen dieser einzelnen Sibylle, z.B. in den Fresken der Arkadenzwickel der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua (spätes 12. Jahrhundert), bergen keinerlei Hinweise darauf, daß der weiblichen Figur ein geringerer Status zugedacht wurde als ihren männlichen Begleitern. Dasselbe gilt für alle anderen mir bekannten frühen Bilder, in denen die Sibylle an der Seite von Propheten auftritt, z.B. für den Figurenschmuck des Ambo der Kathedrale von Sessa Aurunca in Kampanien (1224-1283),

[28] Wisch 1985, 107ff; Montault 1869, 340.
[29] Gilbert 1994, 86.
[30] Von der bildlichen Tradition zu trennen ist die literarische Überlieferung, dazu ausführlich unten, 31-34.

für die Skulpturen der Domfassade in Siena (1265-1268, vgl. Abb. 83), für den sogenannten Prophetenpfeiler des Doms von Orvieto (1305-1308), für die Skulpturen der Fassade des Campanile in Florenz (um 1340).[31]

Ungefähr seit Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts wurde die Darstellung von mehreren Sibyllen auch in den Bildern allgemein üblich.[32] Nach dieser ikonographischen Veränderung ergab sich keineswegs zwingend, daß der Seherin dort, wo sie weiterhin einzeln unter anderen Figuren auftrat, eine mindere Rolle zugedacht wurde, wie z.B. der um ca. 1450 von Andrea del Castagno für die Villa Carducci in Legnaia entworfene Freskenzyklus von neun *uomini famosi* (inkl. dreier weiblicher Gestalten) belegt. Die drei Frauen, Cumanische Sibylle (Abb. 73), Königin Esther und Königin Tomyris, gruppierten sich um eine Tür, wobei sich Esther - und nicht etwa die Cumana - mit dem schmalen Streifen der Supraporte begnügen mußte, während sowohl Tomyris als auch die Cumanische Sibylle auf beiden Seiten der Tür in voller Größe abgebildet sind. Horster schätzte sogar die Sibylle als diejenige der drei Figuren ein, welcher das größte Maß an Würde beigemessen wurde: „[...] of the three female figures, the Cumean Sibyl is accorded the greatest measure of royal dignity [...] the shot colours of the Sibyl transcend the discrete colour values of the other *Uomini Famosi*.“[33]

Zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts dann hatte sich in Italien eine zahlenmäßige Parallelität zwischen Propheten und Sibyllen weitgehend etabliert, ohne dabei eine verbindliche Gesamtzahl von Paaren vorzugeben. Als Beispiele für diese paarweise Ikonographie können etwa Pinturicchios Lünettenfresken in der Sala delle Sibille im Appartamento Borgia (1493-1495, Abb. 81), Peruginos Fresko im Collegio del Cambio in Perugia (1499/1500) oder Raffaels Fresko in der Cappella Chigi in S. Maria della Pace (ab 1511, Abb. 74) gelten; dieselbe Parallelität herrscht auch zwischen den vier Sibyllen und vier Kirchendoktoren in Pinturicchios Fresken in der Chorscheitelkapelle in S. Maria del Popolo.[34]

Unterschiede in der räumlichen Positionierung

Ungefähr ab dem Jahre 1511 hatte Raffael vier Sibyllen und vier alttestamentliche Propheten in der Cappella Chigi in S. Maria della Pace nicht als Paare, sondern als zwei nach Geschlechtern getrennte parallele Gruppen gestaltet.[35] Seine vier Sibyllen teilen sich ein ungünstig geschnittenes, bogenförmiges Bildfeld unmittelbar oberhalb des Altars, von dem Goethe in seiner *Italienischen Reise* bemerkte, daß die Sibyllen „ohne die wunderliche Beschränkung des Raumes [...] nicht so unschätzbar geistreich zu denken“ wären (Abb. 74).[36]

---

[31] Zu S. Angelo in Formis: Moppert-Schmidt 1967, 23; Middeldorf Kosegarten 1984, 87; zu Sessa Aurunca: Sheppard 1950, 321f.; zu Siena: Middeldorf Kosegarten 1984, 82-94; zu Orvieto: Taylor 1972, 403-416; id. 1980/1981, 125-176; zu Florenz: Becherucci/ Brunetti o. J., 240f.

[32] dazu ausführlich unten, 34-40.

[33] Marita Horster, Andrea del Castagno. Chatham 1980, 29.

[34] Poeschel 1999, 58, 215-219; Gilbert 1994, 80f., 86. Im Vergleich zu diesen Beispielen wäre deswegen meiner Meinung nach das von Michelangelo im Deckenfresko der Cappella Sistina kreierte zahlenmäßige Ungleichgewicht von sieben Propheten gegenüber nur fünf Sibyllen durchaus als subtiler Ausdruck einer sibyllinischen Geringschätzung zu bewerten. Überraschenderweise erkennt Gilbert bei Michelangelo keinen Hinweis auf seine oben genannte Hypothese, s. ibid. 64, 86.

[35] Oberhuber 1999, 138 datierte den Auftrag Chigis an Raffael vor den 21. Februar 1511 und gab gleichzeitig zu bedenken, daß sich die Ausführung über längere Zeit hingezogen haben könnte.

[36] zit. n. Buchowiecki 1974, 82. Vasari begeisterte sich ebenfalls für dieses Fresko und lobte die Sibyllen sogar als „la più rara ed eccelente opera che Raffaello facesse in sua vita“, zit. n.: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit. (Ausst. Kat. hg. v. Corinna Höper), Stuttgart 2001, 331 (Kat. Nr. E 2).

Darüber breiten sich die vier männlichen Gestalten auf einem viereckigen flächenmäßig besser proportionierten Wandsegment aus, welches allerdings in der Mitte durch ein Fenster unterbrochen wird. Nach den allgemeinen Regeln eines Bildschemas, welches z.B. in gotischen Gewändeskulpturen die hierarchisch niedrigstehenden Gestalten unter den Füßen der wichtigeren Personen abbildete, könnte hier durch die exakt entsprechende Positionierung der einzelnen Figuren über- bzw. untereinander der Status der Sibyllen als untergeordnet verstanden werden. Nach der Überzeugung Oberhubers ist das Arrangement jedenfalls von Raffael bewußt ausgewählt worden: „Doch bald erweiterte Raffael seine Vision, um sie formal mit den Propheten darüber abzustimmen, da jede Sibylle unter einem Propheten sitzen sollte.“[37] Will man hierin eine Unterordnung der Sibyllen erkennen, muß allerdings gleichfalls bedacht werden, daß diese gerade durch ihre Plazierung unterhalb der Propheten dem im Kirchenschiff stehenden Betrachter näher und besser sichtbar sind als die männlichen Figuren.

Merklich ungünstiger als in der Cappella Chigi in S. Maria della Pace ist die Position der Sibyllen in Guercinos Freskenzyklus im Dom von Piacenza (1626-1628, Abb. 75 und 76), wo sich die acht dargestellten Seherinnen an den sehr hochgelegenen, für den im Kirchenschiff stehenden Betrachter fast unsichtbaren Tambourwänden der Kuppel befinden, während die männlichen Propheten gut erkennbar in den acht Feldern der darüber gewölbten Kuppel erscheinen. Es ist aber auch hier kaum möglich, in der unterhalb der Propheten gelegenen Position bzw. der schlechten Sichtbarkeit der Heidinnen eine bildlich ausgedrückte Hierarchie zu Lasten der weiblichen Figuren zu erkennen: Die in vier Paaren angeordneten Sibyllen alternieren nämlich an den acht Tamboursegmenten mit vier Szenen der Geburt Christi. Freilich müssen sich die Seherinnen mit denjenigen Wandkompartimenten begnügen, welche jeweils durch ein mittiges Fenster unterbrochen sind, während die Inkarnationsfresken die fensterlosen Segmente bedecken.[38]

Für die Hypothese der Unterordnung der heidnischen Sibyllen unter die alttestamentlichen Juden gibt es also in der bildlichen Darstellung keine Belege. In nahezu allen italienischen Beispielen nach dem Jahr 1500 bildeten sich ‘gleichberechtigte’, paarweise angeordnete Strukturen aus, die berücksichtigten, daß das Alte Testament kaum prominente Prophetinnen kannte, während es sich - nicht nur aus der Geschlechterperspektive, sondern auch im Hinblick auf eine die gesamte vorchristliche Welt umspannende Ankündigung der Erlösung - hübsch komplettierte, männliche jüdische und weibliche heidinische Seher(innen) zueinander zu gesellen. Dort, wo Unterschiede hinsichtlich der Anzahl oder der räumlichen Positionierung zwischen Propheten und Sibyllen eines Bildprogramms bestehen, wird die Sibylle nicht mit geringerem Status als die männlichen Pendants charakterisiert.

Die Betrachtung von männlichen und weiblichen Propheten kann also erfolgen, ohne daß zwischen den beiden Geschlechtern ein grundlegender Unterschied gemacht werden müßte.

---

[37] Oberhuber 1999, 138.

[38] Die Fenster der Tambourwände sind bei einer Restaurierung im Jahre 1895 zurückgebaut worden. Zu Guercinos Zeit maßen sie gut die doppelte Breite der heutigen Ausführung, so daß die Sibyllen, wie auch in der heutigen Gestalt noch gut erkennbar bleibt, lediglich einen schmalen Wandstreifen zu ihrer Verfügung hatten.

1.2.2. Abseitige Position prophetischer Figuren in Freskenzyklen

Wichtig ist es, vor der detaillierten Betrachtung grundsätzlich zu bemerken, dass sowohl Sibyllen als auch Propheten innerhalb von Freskenzyklen – wie z. B. im Oratorio del Gonfalone – normalerweise in einer unterstützenden Rolle auftreten, denn sie künden ein Ereignis an, nehmen aber als Vorläufer des Aktes nicht am eigentlichen Hauptgeschehen teil. Ihre Zweitrangigkeit wird exemplarisch deutlich in den Anweisungen, welche Camillo Gavasetti 1624 hinsichtlich der Gestaltung der Fresken für die Kirche S. Antonio in Piacenza erhält: „Con libertà al medes.o Pittore d'inventare ed ampliare con prospettive, chori d'Angioli, sibille, profeti e come meglio li parerà secondo l'arte e pratica di perito Maestro."[39]

Aufgrund dieser abseitigen Position konnten Figuren wie die Sibylle und antike Weise wie Plato, Aristoteles, Vergil etc. überhaupt erst in christlichem Kontext erscheinen. An einer prominenteren Stelle einzudringen wäre ihnen wohl kaum möglich gewesen. Dementsprechend wurden diese Figuren im Mittelalter häufig an den Fassaden bzw. in den Türzonen der Kirchengebäude eingeführt wie z.B. in den Fresken der Kirche S. Angelo in Formis, in der Wurzel Jesse-Darstellung des sogenannten Prophetenpfeilers des Doms von Orvieto, an der Fassade des Domes in Siena (Abb. 83) und derjenigen des Campanile in Florenz.[40] Dieselbe behutsame Einführung der Sibylle ist in den französischen Darstellungen aufgefallen.[41]

Im kirchlichen Innenraum drückte sich die niedere Stellung der prophetischen Figuren häufig dadurch aus, daß ihre Bilder an dem Kirchenbesucher z.B. wegen großer Entfernung, ungünstigen Blickwinkels oder mangelhafter Beleuchtung schlecht sichtbaren Stellen angebracht wurden. In Parma beispielsweise vollendete Correggio im Jahr 1524 sein elaboriertes Freskenprogramm in der Kirche S. Giovanni Evangelista.[42] Dort umläuft ein schmaler Fries mit (ungewöhnlichen) dreizehn Paaren von Sibyllen und Propheten als dekoratives Band den Raum des Kirchenschiffs auf der Höhe des Architravs der zweiten, oberen Pilasterordnung. Die im vorigen Textabschnitt bereits erwähnten Sibyllen Guercinos in der Vierungskuppel des Domes von Piacenza sind nicht nur wegen der weiten Entfernung, sondern mehr noch wegen des ungünstigen Blickwinkels für den im Kirchenschiff Stehenden praktisch unsichtbar (Abb. 75). Die schlechte Sicht wird in Piacenza weiter verstärkt durch das Gegenlicht, welches durch die Fenster der mit Sibyllen dekorierten Wände einströmt und den hinauf blickenden Betrachter blendet.

Die geringe Wertigkeit prophetischer Figuren wird nicht allein durch die räumliche Positionierung ausgedrückt. In den heute Antoniazzo Romano und seinem Umkreis zugeschriebenen, wohl um 1485 entstandenen Fresken in der Kirche S. Giovanni Evangelista in Tivoli bedecken zwölf Medaillons mit Sibyllenbüsten die Unterseite des

---

Ausführlich zu Guercinos Fresken in Piacenza: Prisco Bagni, Guercino a Piacenza: Gli Affreschi nella Cupola della Cattedrale. Bologna 1983 und id., Gli affreschi del Guercino nel Duomo di Piacenza. Padua 1994.

[39] Haskell 1996, 23, Anm. 23.

[40] In S. Angelo in Formis eröffnete die Sibylle die Reihe der Propheten im ersten Arkadenzwickel der Nordwand unmittelbar links der Eingangstüre. Außer an Türen und Fassaden breiteten sich Sibyllen in frühen italienischen Beispielen noch im Bilderschmuck von Ambonen und Kanzeln aus, z.B. in Sessa Aurunca, Scala, Siena, Pisa, Pistoia.

[41] Mâle 1908, 290f.

[42] Ekserdjian 1997, 118-121; Wind 1976, 521-527.

Gurtbogens, der das Kirchenschiff vom Chorraum trennt.[43] Hier weist die Position auf dem tektonisch stützenden Gurtbogen auf die untergeordnete Stellung der Prophetinnen.

Seit der ersten Einführung der Sibylle in italienischen Bildprogrammen sind vergleichbare Beispiele dieser Darstellung auf stützenden Architekturteilen wie Pfeilern, Arkadenzwickeln, Gurtbögen etc. häufig anzutreffen, z.B. in den Fresken von S. Angelo in Formis, im Skulpturenschmuck des Ambo in Sessa Aurunca oder an den Kanzeln der Dome von Siena (1265-1268), Pisa (1297-1301) und Pistoia (1301-1310).[44] Die Positionierung auf stützender Architektur bleibt für Sibyllenbilder nach diesen mittelalterlichen Beispielen bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus geläufig, z.B. in den Fresken der Pfarrkirche S. Giacomo in Luserna San Giovanni (1450-1460), in der Kirche S. Martino in Valgrana (1460-1480), in S. Giorgio in Valperga (1477), in SS. Pietro e Paolo in Crevoladossola (1518), in der Chiesa del Castello in Monesiglio (1532, Abb. 77), in der römischen Kirche S. Marcello al Corso (1597), in der Certosa di Chiusa Pesio (17. Jahrhundert).[45]

Ähnlich sprechenden Ausdruck fand die Geringschätzung prophetischer Figuren auch in einer betont dekorativ-ornamentalen Darstellungsweise. In S. Giovanni Evangelista in Parma etwa setzten nicht nur die geringe Größe und die weite Entfernung des sibyllinischen Freskenbandes, sondern auch die nur an einigen Stellen hervortretende Polychromie der ansonsten als Grisaillemalerei gestalteten Bilder diese deutlich von den übrigen Fresken des Kirchenraums ab. Andernorts wurden Sibyllenfiguren ebenfalls häufig nur als monochrome Malereien ausgeführt, z.B. von Luca Signorelli in der Cappella Bichi in S. Agostino in Siena (um 1490), von Giovanni Antonio Pandolfi im Deckenfresko der Sakristei des Doms von Perugia (1573) und von Paolo Piazza in den Nischen des Redentore in Venedig (1619).[46]

Die Monochromie verlieh den Bildern eine stark dekorative Qualität. Die einfarbigen Sibyllen und Propheten erscheinen nicht als gemalte Abbilder lebender Individuen, sondern als gemalte Steinreliefs, Marmorstatuen etc. Als derartige 'Dekoration' wird ihnen selbstredend diejenige geringere Bedeutung zugemessen, welche gemalten Architekturelementen zukommt. Ihre Wirkmächtigkeit unterscheidet sich deutlich von derjenigen lebensnah abgebildeter Figuren.

Einen der monochromen Malerei vergleichbar dekorativen Charakter besitzen die vielen Sibyllen, die in Medaillons abgebildet wurden. Die Medaillons geben nur einen begrenzten Ausschnitt der Figuren, meistens

---

[43] Zu den Fresken: Cavallaro 1992, 270ff. (Kat. Nr. 151) und Abb. 262, 263. Die wechselhafte Geschichte der unsicheren Zuschreibung resümiert: Antonio Paolucci, Antoniazzo Romano. Catalogo completo. (i.d. Reihe: I gigli dell'arte) Florenz 1992, 96 (Kat. Nr. 25).

[44] Zu den Zwickeln der Kleeblattbogen des Doms in Siena: Middeldorf Kosegarten 1984, 85, 87; zu Pistoia: Fürst 1995, 107; zu Pisa: Fürst 1995, 127.

[45] Zu Luserna San Giovanni: Piccat 1977, 22ff.; zu Valgrana: ibid., 24ff.; de Clercq 1978/1979, 125; zu Valperga: Piccat 1977, 26-29; zu Crevoladossola: de Clercq 1979 (II), 22ff.; zu Monesiglio: G. Colombardo/ I. B. Jaffe, 'Antonino Occello di Ceva e la cappella del Castello di Monesiglio', in: Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici dell Provincia di Cuneo 1973 (Bd. 69), 37-49; Piccat 1977, 38ff.; zu S. Marcello al Corso: Buchowiecki 1970, 354f.; Montault 1869, 342f.; zu Chiusa Pesio: de Clercq 1979 (II), 62f.; Piccat 1977, 40ff.

[46] Zu Signorelli: Max Seidel, 'Signorelli um 1490', in: Jahrbuch der Berliner Museen 1984 (Bd. 26), 181-256, bes.: 183; zu Pandolfi: Giovanna Sapori, 'Perugia 1565-75: Giovanni Antonio Pandolfi', in: Bollettino d'arte 1982 (Bd. 16, Okt.-Dez.), 71-80; zu Piazza: Pigler 1974 (1956), 590.

deren Büste, wieder und präsentieren dem Betrachter ein Bild, das in aller Regel als weniger 'real' wahrgenommen wird als die vollständige Darstellung eines Körpers in 'natürlichem Ambiente'. Sibyllenbüsten in Medaillons finden sich außer in den bereits erwähnten Fresken in S. Giovanni Evangelista in Tivoli z.B. auch in S. Giacomo in Luserna San Giovanni, in S. Martino in Valgrana, in S. Giorgio in Valperga, in der Chiesa del Castello in Monesiglio (Abb. 77), in der Certosa di Chiusa Pesio und in der Augustinerkirche S. Oliva in Cori (1507).[47]

Die irreal-dekorative Wirkung der Figuren konnte auch durch andere bildliche Hilfsmittel erzielt werden, z.B. durch den in Pinturicchios römischen Fresken der Chorscheitelkapelle in S. Maria del Popolo sichtbaren Hintergrund, der ein Goldmosaik imitiert.

Eine subtilere Form der Geringschätzung von Sibyllen- und Prophetenfiguren als zweitklassige räumliche Positionierung, Monochromie oder Medaillondarstellung kommt in denjenigen Beispielen zum Ausdruck, welche den Sinn der bildlichen Anwesenheit der Figuren auf das Präsentieren von schriftlich wiedergegebenen prophetischen Weissagungen reduziert. Viele dieser „prophetischen Schrifthalter" finden sich in denjenigen Bildern, in denen die zweitrangige Position der Gestalten gleichzeitig auch durch das eine oder andere der erörterten formalen Bildmerkmale ausgedrückt wurde.

Ospedale S. Spirito: Fresken der Corsia Sistina

Exemplarisch läßt sich der ungefähr ab den Jahren 1473-1475 entstandene Freskenzyklus in der Corsia Sistina im römischen Hospital S. Spirito anführen (Abb. 78).[48] Die obere Partie der aufgrund der langgestreckten und schmalen Anlage des Saales hoch wirkenden Wände ist mit großen narrativen Wandgemälden bedeckt, die Szenen aus dem Leben des auftraggebenden Papstes Sixtus IV wiedergeben. Darunter befinden sich umfangreiche, die narrativen Szenen erläuternde Inschriften. Beide werden durch eine Reihe hochgelegener Fenster unterbrochen. Zwischen dem oberen Abschluß dieser Fenster und der Decke des Saales figurieren Büstenbilder von insgesamt zweiundzwanzig Propheten und einer Sibylle (Abb. 79 u. 80). Jede der Figuren hält ein Spruchband mit einer inspirierten Verkündigung.

Eunice Howe hat sich in ihrer Dissertation ausführlich mit der Dekoration des Ospedale S. Spirito befaßt. Sie vermerkte, daß die prophetischen Figuren dargestellt wurden, um dem Betrachter die inspirierten Worte zu präsentieren: „In contrast, the importance of the figures depicted above the windows, lies not in their decorative

[47] Zu Cori: de Clercq 1980, 14ff.

[48] Zur Datierung der Fresken: Simona Magrelli, 'Gli affreschi della Corsia Sistina nell'Ospedale di S. Spirito in Roma: un ipotesi sulla datazione', in: Alma Roma 1993 (Bd. 34, Nr. 3/4), 59-78, sowie die umfangreiche Publikation 'L'antico ospedale di Santo Spirito dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio' (Il veltro. Rivista della civiltà italiana. Bd. XLV, Nr. 5/6, Sept/Dez. 2001 und Bd. XLVI, Nr. 1-4, Jan.-Aug. 2002). Die Ausführung der Fresken zog sich in die Länge. Während z.B. Howe 1978, 192 die Prophetenfiguren „definitely" noch ins fünfzehnte Jahrhundert datierte, schlug Pampalone in jüngerer Zeit für Teile der Ausführungen (darunter auch die Sibyllenfigur) eine Entstehungszeit um das Jahr 1599 vor, s. Antonella Pampalone, 'Ferdinando Sermei. I restauri del 1599 nella Corsia Sistina e una nota sulla sua attività nelle tenute del Santo Spirito', in: Il veltro. Rivista della civiltà italiana. Bd. XLVI (2002), 35-55.

function but in the messages inscribed on their scrolls.“[49] Howe notierte weiter: „[...] these figures conform to a generic type of representation associated with the Prophets where the message inscribed on scrolls assumes a literary and symbolic role.“[50] Dieser „generic type of representation“ reduziert die Wirkkraft der Figuren auf massive Art und Weise. In der Tat degenerieren diese zu bloßen Statisten ohne faßbare Identität.

Alle in der Corsia Sistina abgebildeten Figuren entsprechen einem ikonographischen Prototyp, den man mit dem Begriff ‘alttestamentlicher Prophet’ treffend umschreiben kann. Es herrscht eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen der bildlichen Vorstellung, welche wir uns beim Lesen der dargestellten Sprüche von deren Autoren machen, und den tatsächlich abgebildeten Personen. Beispielhaft läßt sich diejenige männliche Figur anführen, die einen Spruch des Königs Salomo hochhält und deren Turban dem Porträt eines orientalischen Monarchen durchaus gut ansteht. Die Oberflächlichkeit der bestehenden Übereinstimmungen wird erst bei näherem Hinsehen deutlich, denn eine exakte Identifizierung der einzelnen abgebildeten Figuren läßt sich nirgends durchführen. Die Männer, welche z.B. Hesekiels oder Joels inspirierte Worte verkünden, könnten zwar in der Tat Hesekiel und Joel wiedergeben, sicher ist dies aber nie zu sagen, denn sie werden weder durch eine namentliche Bezeichnung noch durch ein spezifisches Attribut identifiziert. Dasselbe gilt für alle anderen Figuren des prophetischen Zyklus im Ospedale S. Spirito.

Daß die individuelle Identität der dargestellten Figuren in der Vorstellung der Erfinder des Freskenprogramms keinen Platz hatte, zeigt sich auch daran, daß viele der ausgewählten prophetischen Weissagungen aus anonymen Büchern des Alten Testaments wie den Sprüchen, den Psalmen, dem Prediger etc. entnommen sind (vgl. Abb. 80). In diesen Fällen kann es überhaupt kein ‘Porträt’ eines individuellen Autors geben. Mehrfache Zitate aus dem Buch desselben Propheten - Worte Jesajas werden beispielsweise in drei verschiedenen Verkündigungen verwendet - müßten andrerseits dreimal die Darstellung derselben, wiedererkennbaren Figur in den Fresken provozieren, was nicht der Fall ist.

Diese Anonymität der Figuren ist ganz offensichtlich Programm: Eines der Spruchbänder des Zyklus in S. Spirito gibt Worte aus dem vom Apostel Paulus verfaßten Epheserbrief wieder. Anders als die meisten Propheten des Alten Testaments erkennt man Paulus in der Regel auch ohne Attribut und Namensinschrift an spezifischen physiognomischen Charakteristika. Wäre beabsichtigt gewesen, in der die prophetische Beischrift haltenden Figur den Autor des Epheser-Briefes zu porträtieren, dürfte man hier mit einer Wiedergabe der typischen paulinischen Physiognomie rechnen. Die zugehörige Figur weist diese aber mitnichten auf.[51]

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß im Ospedale S. Spirito keine Möglichkeit besteht, die Identitäten der dargestellten Figuren zu bestimmen. Weitere Hinweise machen deutlich, daß die Figuren nicht als Individuen konzipiert wurden, sondern als Funktionsträger. Ihre Aufgabe in den Bildern besteht darin, die die Gesamtaussage des Zyklus unterstützenden Spruchbänder auf eine den visuellen Sinn des Betrachters ansprechende Art und Weise zu präsentieren.

---

[49] Howe 1978, 191.
[50] Howe 1978, 191f.
[51] Vgl. zu diesen Ausführungen die Angaben und Abbildungen in: Howe 1978, 189-200, 335-385, Abb. 5a, 10a, 15a, 15b, 39b, 40a, 41a, 42a, 43a, 45a.

Howes oben zitierte Aussage - „In contrast, the importance of the figures depicted above the windows, lies not in their decorative function but in the messages inscribed on their scrolls.“ - kann außerhalb ihres Kontextes insofern mißverständlich formuliert wirken, als die Darstellung der Figuren, wie wir sahen, allein dekorative Funktion erfüllt. Wenn man die Prophetenfiguren nicht als ‘Schrifthalter’ eingefügt hätte, wären die Wände der Corsia Sistina zu großen Teilen ausschließlich mit Text bedeckt gewesen, denn unter den narrativen Szenen befinden sich ja bereits die erwähnten umfangreichen Inschriften. Man kann Howes Aussage deswegen zusammenfassend präzisieren: Die Bedeutung der Figuren liegt nur in dem dekorativen Zweck, als Schrifthalter für die Spruchbänder zu dienen.

Vatikan: Sala delle Sibille im Appartamento Borgia

Teilweise gleichzeitig mit den Fresken der Corsia Sistina entstanden nicht weit entfernt von S. Spirito im Vatikan unter der Federführung von Pinturicchio in den Jahren 1493-1495 die Fresken der Sala delle Sibille des Appartamento Borgia.[52] In den Lünetten des Saales befinden sich zwölf Paare von je einer Sibylle und einem Propheten (Abb. 81). Die Paare sind als Halbfiguren dargestellt. Jede der vierundzwanzig Figuren hält ein langes, schwungvoll flatterndes Schriftband, auf dem in schwarzer Schrift eine Prophezeiung geschrieben steht, während, durch rote Schrift abgesetzt, am Ende der Name des Autors des jeweiligen Spruches notiert ist.

Die detaillierte Analyse der Fresken offenbart im Appartamento Borgia dieselben Ergebnisse, welche im Ospedale S. Spirito zutage treten. Die Figuren präsentieren abgesehen von den Spruchbändern keinerlei Anhaltspunkte, die zu einer Identifizierung der Dargestellten nützlich wären. Alle stellen Prototypen des ‘alttestamentlichen Propheten’ bzw. der ‘Sibylle’ dar. Zwei deutlich voneinander zu unterscheidende männliche Gestalten halten Prophezeiungen des Propheten Jeremias und belegen so, daß in den abgebildeten Personen nicht ohne weiteres die Autoren der beigefügten Sprüche erkannt werden dürfen. Moderne Versuche zur ‘Identifizierung’ der Dargestellten - der jüngste hinsichtlich der Sibyllen z.B. bei Poeschel - müssen aufgrund fehlender anderer Unterscheidungsmerkmale allein auf dem Wortlaut der Weissagungen beruhen.[53] Das Beispiel des Propheten Jeremias zeigt aber eindeutig, daß eine derartige Methode unzulässig ist.

Die Bedeutung der halbfigurig dargestellten Körper ist wie in der Corsia Sistina auch im Appartamento Borgia derjenigen des schriftlichen Wortes deutlich untergeordnet. Zwar bemühten sich die Maler im Vatikan teilweise um eine Belebung der dargestellten Figuren vor allem durch Gesten, die einen Dialog innerhalb der verschiedenen Paare suggerieren. Dennoch überwiegt letztendlich in den menschlichen Körperformen eine steife Leblosigkeit, während sich die lustig flatternden Spruchbänder prominent in den Vordergrund drängen. Poeschel attestierte diesen denn auch den lebhaften Schwung, der allein das Interesse des Betrachters weckt und der den Körpern der Sibyllen und Propheten der Sala delle Sibille weitgehend fehlt.[54]

---

[52] Die Ausführung der einzelnen Fresken stammt von verschiedenen Mitarbeitern. Der heutige Zustand der Malerei erlaubt keine sichere stilistische Analyse mehr, s. Poeschel 1999, 215f.
[53] Poeschel 1999, 215-239.
[54] Poeschel 1999, 216.

Sibyllen und Propheten, deren Erscheinung in vergleichbarer Art und Weise dem Wortlaut ihrer schriftlichen Prophezeiungen untergeordnet ist, finden sich in vielen Darstellungen. Der bei weitem überwiegende Teil der sibyllinischen Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts reiht sich hierunter ein, z.B. die Fresken in Cortina d'Ampezzo (vor 1420, Abb. 23 und 24), in der Casa Romei in Ferrara (ca. 1460er Jahre), in der Kirche S. Giovanni Evangelista in Tivoli (ca. 1485) etc.[55]

Auch im sechzehnten Jahrhundert bleibt die Dominanz des geschriebenen Wortes in vielen Prophetendarstellungen virulent, z.B. in Pinturicchios Fresken der Cappella Baglioni in S. Maria Maggiore in Spello (1501), in Correggios Freskenzyklus in S. Giovanni Evangelista in Parma (1524), in der römischen Kirche S. Marcello al Corso (1597) etc.[56]

1.2.3. Die 'wahre' Anzahl der Sibyllen

Die kunsthistorische Forschung hat bislang die von mir bereits in einigen Beispielen belegte Unmöglichkeit der namentlichen Identifizierung einzelner Sibyllen in Freskenzyklen mit wahrem Eifer betrieben. Auch das im Mittelpunkt des ersten Teils dieser Arbeit stehende Oratorio del Gonfalone ist in dieser Hinsicht bearbeitet worden. Im Jahre 1993 hat sich Daniel Estivill in einem Artikel namens *Profeti e sibille nell'Oratorio del Gonfalone a Roma* um eine Interpretation der prophetischen Fresken bemüht. Da Wisch in ihrer Dissertation von 1985 das Oratorio del Gonfalone in monographischer Form diskutierte, fehlte dort der Platz für eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Sibyllen und Propheten. Auch die jüngsten Untersuchungen des Freskenzyklus von Randolfi (1999) und Bernardini (2002) gehen auf die inhaltliche Bedeutung der Seherfiguren nur in wenigen, sehr allgemeinen Sätzen ein. Der aktuelle Forschungsstand zu einer tiefergehenden inhaltlichen Deutung der Sibyllenfresken beschränkt sich dementsprechend auf die Ausführungen Daniel Estivills.

Diese gliedern sich in zwei grundlegende Thesen, welche im folgenden genauer zu überprüfen sind.

1. Beim ersten der beiden Interpretationsansätze Estivills handelt es sich um den Versuch, die dargestellten Sibyllen mit Hilfe von Einzelnamen zu 'identifizieren'. Anhand ihrer Sprüche vermeinte Estivill, eine Erythräa sowie eine Hellespontica erkennen zu können, dann schlug er vorsichtig eine dritte Figur als Samia vor, welche allerdings seinen eigenen Angaben nach schon nur noch „in parte alla descrizione offerta delle fonti letterarie delle dodici sibille" entspricht. Zum Schluß mußte der Autor die weitreichende Unzulänglichkeit seiner Methode sogar selbst zugeben: „Le altre nove figure non si possono individuare in modo certo."[57]

2. Estivill vermutete in einer zweiten Hypothese, daß die Sibyllendarstellungen des Oratorio del Gonfalone auf eine literarische Grundlage, nämlich den kleinen, im Jahre 1481 erschienenen, von dem Dominikanermönch Filippo di Barbieri verfaßten Traktat *Discordantiae nonnullae inter sanctorum Hieronymum et Augustinum* zurückzuführen seien (vgl. Abb. 21 und 22). Als herausragende Neuerung dieser Schrift erkannte Estivill erstens das Auftreten von zwölf (anstatt zehn) Seherinnen und zweitens einen neuen Bezug der Orakel nicht länger zu

[55] Zu Cortina: Settis 1985 (I), 437-464; zu Ferrara: Gagliardo 1991, 14-37.
[56] Zu Spello: Pintoricchio a Spello. La cappella Baglioni in S. Maria Maggiore. (hg. v. Giordana Benazzi) Mailand 2000, bes.: 26-29.
[57] Estivill 1993, 362. Bei 83% der Oratoriums-Sibyllen versagt also sein Identifizierungsansatz, vgl.. Estivill 1993, 361ff.

Passion und Auferstehung, sondern zur Inkarnation Christi: „Le novità di questa opera [...] sono due: in primo luogo il numero delle sibille cresce da dieci a dodici [...], in secondo luogo il contenuto degli oracoli sibillini risulta modificato, in quanto essi si riferiscono ora fondamentalemente all'Incarnazione, mentre nella tradizione precedente contenevano riferimenti anche alla Passione e alla Risurrezione."[58]

Vermutlich weil die Sujets der Fresken des Gonfalone-Zyklus von Passion und Auferstehung Christi und somit nach Estivills eigener Aussage eher gegen einen Einfluß von Barbieris Traktat sprechen, konzentrierte sich Estivill auf die Übereinstimmung der Anzahl von jeweils zwölf Seherinnen im Oratorio und in besagter Schrift: „Tuttavia, l'ipotesi che la rappresentazione sacra del Gonfalone probabilmente si sia ispirata [...] all'opera di Filippo de Barbieri, sembra essere corroborata dal fatto che nella decorazione pittorica dell'Oratorio romano [...] il numero dei profeti e delle sibille è di dodici, uguale a quello dell'opera letteraria dello scrittore domenicano. L'autore del programma degli affreschi si sarà ispirato, dunque, o direttamente al testo di Filippo de Barbieri, oppure indirettamente a qualche dramma sacro a sua volta influenzato dalla menzionata opera letteraria."[59]

Zehn Sibyllen - oder zwölf?

Die Annahme Estivills, daß eine Folge von zwölf 'innovativen' anstatt der zehn 'traditionellen' Sibyllen auf den Traktat Barbieris zurückzuführen sei, baut auf der früheren kunsthistorischen Sibyllenforschung auf. Emile Mâle hatte in seiner Pariser Dissertation von 1899, mit welcher er die kunstwissenschaftliche Bearbeitung der Darstellung von Sibyllen auf eine neue Grundlage stellte, erstmals die Abhängigkeit der sibyllinischen Zwölfzahl von Barbieri postuliert und als Hypothese in späteren Werken aufrecht erhalten.[60] Allerdings hatte er gleichzeitig zu bedenken gegeben, daß Barbieris Text möglicherweise auf eine ältere Tradition zurückgegriffen habe.

Im Jahr 1936 meldete Maurice Hélin Zweifel am tatsächlichen Einfluß der kleinen Schrift des Dominikanermönches auf die Malerei an: „On s'explique assez mal, toutefois, l'influence d'un pareil texte, perdu dans un ouvrage dont le titre assurément suscite plutôt la curiosité des théologiens que celle des peintres."[61] Bis heute ist der tatsächliche Einfluß von Barbieris Büchlein umstritten. Einerseits wird die massive Überschätzung dieser Quelle kritisiert, andererseits vermuten die meisten Forscher, daß diese viel zur Verbreitung des Sibyllenthemas beigetragen haben dürfte.[62]

Gleichzeitig bestätigte Hélin die von Mâle nur hypothetisch angesprochene Einschränkung, daß Barbieris Text keinesfalls als Urheber der sibyllinischen Zwölfzahl angesehen werden kann. In zwei Handschriften in Lüttich und in Tongerloo hatte er die Beschreibung eines im fünfzehnten Jahrhundert offenbar unter den Zeitgenossen

---

[58] Estivill 1993, 360. Dazu paßt Poeschels Einschätzung, daß der Inhalt der Sprüche Barbieris das mariologische Element herausstreicht, vgl. Poeschel 1999, 227.
[59] Estivill 1993, 361.
[60] Mâle 1899, 29-34; Mâle 1908, 272-277.
[61] Hélin 1936, 351.
[62] Vgl. z.B. Romeo de Matti hinsichtlich der Sibyllen Michelangelos in der Sistina, in: Aletta 1992, 24: „Si ricorre a fonti così pedestri - per esempio il francescano Marco Vigerio o il domenicano Filippo Barbieri - e a simboli così ovvii che Michelangelo appare più un timido analfabeta che il profondo intellettuale che fu." Vgl. dazu Mâle 1908, 278ff., der postulierte, daß Michelangelo, „das Büchlein Barbieris in Händen gehalten" habe, als er die Sistina-Fresken entwarf. Von Barbieri als inspirierender Vorlage für Michelangelos Sibyllen ist auch

weithin bekannten, heute anders als in schriftlichen Quellen nicht mehr faßbaren Freskenzyklus im römischen Palast des Kardinals Giovanni Orsini (gest. 1438) entdeckt, der ungefähr fünfzig Jahre vor Erscheinen von Barbieris Traktat entstanden sein und zwölf Seherinnen gezählt haben soll.[63] Ein volles Dutzend Sibyllen findet sich zwei Jahrzehnte vor Erscheinen von Barbieris Büchlein außerdem bereits in den Fresken der Casa Romei in Ferrara, die nach den Erkenntnissen der eingehenden Forschung von Matilde Gagliardo aus den 1460er Jahren stammen.[64] Eventuell zählte auch der heute stark zerstörte Freskenzyklus der Kapelle des *Palazzo vescovile* von Albenga, der im Auftrag des Bischofs Napoleone Fieschi (Amtszeit 1459-1466) im Jahr 1463 entstand, zwölf Prophetinnen.[65]

Estivills Argumentation, die Zwölfzahl der Sibyllen im Oratorio del Gonfalone mache eine Abhängigkeit von Barbieris Traktat geradezu zwingend, war also schon lange vor ihrer Niederschrift obsolet.

Das Interesse an der 'wirklichen' Anzahl der Sibyllen, das in der oben zusammengefassten kunsthistorischen Debatte um die Zehn- bzw. Zwölfzahl offenbar wird, mutet auf den ersten Blick kurios an. Tatsache ist erst einmal, daß eine genaue Zahl der Seherinnen nie festgestanden hat. Aus demselben Grund wurde und wird weiterhin oft die unterschiedliche Anzahl der dargestellten Figuren als wichtiger Hinweis auf ikonographische Veränderungen und Abhängigkeiten des einen Zyklus vom anderen notiert. So z.B. wenn seit der Entdeckung Hélins an Stelle von Barbieris Traktat nun der Freskenzyklus des Palazzo Orsini als Ausgangspunkt für die - in der Tat innovative - Sibyllenmalerei des italienischen Quattrocento beschrieben wird: „Nella prima metà del Quattrocento prenderà forma una diversa maniera di raffigurare le profetesse, insieme a un 'nuovo' canone delle stesse. La comparsa dell'iconografia rinnovata, nella forma che sarà quella 'definitiva' ed esemplare, è testimoniata dal ciclo affrescato in Palazzo Orsini a Roma [...]. Alle dieci varroniane [...] furono aggiunte due 'nuove' Sibille, Europa e Agrippa, portando in tal modo il loro numero a dodici [...]"[66]

Diese Sichtweise, die Unterscheidung zwischen 'traditioneller' Zehnzahl und 'innovativer' Zwölfzahl als Ausgangspunkt für das Erscheinen der 'iconografia rinnovata' des fünfzehnten Jahrhunderts anzunehmen, hat sich weitgehend etabliert. Estivill hatte beispielsweise ganz ähnlich geschrieben: „Le novità di questa opera [...] sono due: in primo luogo il numero delle sibille cresce da dieci a dodici [...]"[67] Auch Settis sprach in demselben Zusammenhang von „il passaggio dal canone 'antico' (e derivato infatti, attraverso Lattanzio, da Varrone) di dieci Sibille al canone 'nuovo' di dodici [...]".[68] In einem zweiten Beitrag des Jahres 1985 notierte derselbe Autor flüchtig einige Unterschiede zwischen der literarischen und der bildlichen Sibyllentradition.[69] Diese

---

überzeugt: Dotson 1979, 405-429. Eine rezente allgemeine Einschätzung Barbieris z.B. bei: Poeschel 1999, 223, 225.

[63] Hélin 1936, 349ff.; vgl. auch: Freund 1936, 21-32. Freund hatte scheinbar unabhängig von Hélin zwei weitere Handschriften mit Beschreibungen des Orsini-Zyklus in Brüssel und in der Marciana gefunden. Eine fünfte Beschreibung soll sich laut Angaben Hélins in einer Handschrift in Olmütz befinden. Vgl. zum Orsini-Zyklus auch: Poeschel 1999, 218f.; Gilbert 1994, 69ff.; Settis 1985 (I), 449-454.

[64] Gagliardo 1991, 19; vgl. zur Casa Romei auch: Di Francesco 1998.

[65] Gagliardo 1991, 28.

[66] Gagliardo 1991, 21f.

[67] Estivill 1993, 360.

[68] Settis 1985 (I), 449. Er glaubt allerdings, daß die Orsini-Fresken Merkmale eines bereits gut eingeführten Darstellungsmodus aufweisen.

[69] Settis 1985 (II), 96.

Unterscheidung verdient größere Aufmerksamkeit, denn der historische Sachverhalt präsentiert sich in der Tat komplexer als es die einfachen Gleichungen 'alt = zehn' und 'neu = zwölf' auszudrücken vermögen.

Will man sich der in sibyllinischem Zusammenhang durchaus berechtigten Frage nach der Anzahl der Prophetinnen annehmen, müssen die literarische und die bildliche Tradition der Darstellung der Seherinnen gesondert untersucht werden.

Literarische Tradition

Die ältesten überlieferten Texte sprechen weder in der Zehn- noch in der Zwölf-, sondern in der Einzahl von der Sibylle, wie z.B. kurz vor 500 v. Chr. das berühmte Fragment Heraklits von Ephesos: „Die Sibylle, mit rasendem Munde Ungelachtes und Ungeschminktes und Ungesalbtes hinwerfend, dringt durch Jahrtausende mit der Stimme, getrieben von Gott."[70] Daran ändert sich bis ins vierte vorchristliche Jahrhundert nichts - sowohl Aristophanes als auch Platon und Plautus (und möglicherweise auch Euripides) kennen nur eine einzelne Sibylle.[71] Aristoteles ist möglicherweise der erste, der von den Sibyllen im Plural spricht, und bald darauf finden sich Erwähnungen von drei (Heraklit von Pontos) und vier Seherinnen (Alexander Polyhistor).[72]

In den *Antiquitates rerum divinarum* stellt schließlich der römische Historiker Varro um ca. 50 v. Chr. einen Katalog von zehn Sibyllen auf.[73] Zwar ist Varros Werk nicht im Original überliefert, aber sein sibyllinischer Zehnerkatalog wurde als Zitat in den Schriften des Kirchenvaters Lactantius aus dem vierten Jahrhundert konserviert. Bis zu Lactantius herrschte allerdings weiter Unsicherheit hinsichtlich der tatsächlichen Anzahl der Prophetinnen. Tacitus bemerkte z.B. vorsichtig: „[...] carminibus Sibullae, seu una, seu plures fuere [...]"[74] und auch die frühen Kirchenväter fühlten sich in ihren Angaben keineswegs an die zehn varronischen Sibyllen gebunden. Der älteste christliche Text, der die Sibylle erwähnt, ist der *Hirte* des Hermas.[75] Er stammt aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts und spricht von der Sibylle wieder in der ursprünglichen Einzahl. Viele bedeutende *patres* - wie Justin der Märtyrer, Theophilus von Antiochien, Clemens von Alexandrien, Origenes,

---

[70] Heraklit v. Ephesos, Fragment 22 B 92, zit. n. Gauger 1998, 347. Gauger hat auf der Grundlage von Alfons Kurfeß' Ausgabe von 1958 die *Oracula sibyllina* und verwandte sowie relevante Texte neu übersetzt und herausgegeben. Sein Anhang ist sehr empfehlenswert und gibt viele der in diesem Abschnitt erwähnten Texte (und manchen anderen) im Original und in deutscher Übersetzung wieder. Tortorelli 1998, 250f. spekulierte, ob die Sibylle schon vor Heraklit von Ephesos in literarischen Quellen erschien, eventuell sogar schon im achten vorchristlichen Jahrhundert.

[71] Aristophanes *Ritter*, 997ff., 1095; Platon *Phaidros* 244b; zu Plautus s. Gauger 1998, 347. In den überlieferten Schriften des Euripides findet sich keine Erwähnung der Sibylle, es gibt aber Vermutungen darüber, daß er sie in zwei verlorenen Stücke, der Tragödie *Lamia* und dem Satyrspiel *Busiris*, anführte, vgl. H. Erbse, Fragmente griechischer Theosophien. Tübingen 1941, 185, 1.16; Suarez de la Torre 1993, 192-197.

[72] Aristoteles *Probleme* XXX, 1; das *Problem* XXX wird nicht einstimmig als Schrift des Aristoteles angesehen, vgl. z.B. Gauger 1998, 348, 368. Heraklit von Pontos wird zitiert in Clemens von Alexandriens *Teppiche* I, 108; zu Alexander Polyhistor vgl. Maass 1879, 12ff. sowie die Angaben von Gauger 1998, 349. Vielleicht war es nicht Aristoteles, sondern Heraklit von Pontos, der erstmals von Sibyllen im Plural sprach. Die Fragmente des letzteren werden auf die Mitte des 4. Jh. v. Chr. datiert.

[73] Gauger 1998, 349.

[74] Tacitus *Annalen* VI, 12.

[75] Hermas *Hirte* II, 4, 1.

Augustinus, Hieronymus, Eusebius von Cäserea etc. - erwähnen meist nur beiläufig die Sibylle(n) und geben kaum präzise auszuwertende Angaben zu ihrer Anzahl.[76]

Nur Lucius Firmius Lactantius, der Erzieher des Sohnes von Kaiser Konstantin, befaßte sich intensiver mit den Prophetinnen. Die Schriften des Lactantius enthalten insgesamt 74 griechische Zitate, von denen 57 (das entspricht 77%) sibyllinischen Ursprungs sind.[77] Sein Hauptwerk *Divinae institutiones* (*Göttliche Unterweisungen*) zitiert 49mal ihre Orakel. Die Angaben in den *Divinae institutiones* I, 6, 6ff. mit dem von Varro übernommenen Zehnerkatalog waren besonders einflußreich.[78] Sie machen deutlich, daß hinsichtlich der Zahl der Sibyllen allgemein große Verwirrung herrschte, und etablieren gleichzeitig den Anfangspunkt für eine langanhaltende Tradition der Zehnzahl.[79]

Wichtige mittelalterliche Autoren wie Isidor von Sevilla in seiner Enzyklopädie, Hrabanus Maurus im *De universo* und später auch Vinzenz von Beauvais in seinem *Speculum historiale* übernahmen den sibyllinischen Zehnerkatalog von Lactantius-Varro nahezu wörtlich.[80] Dennoch gab es hinsichtlich der Anzahl der Sibyllen auch im Mittelalter keine wirklich übereinstimmende Meinung. Gervais von Tilbury beispielsweise kennt zu Beginn des dreizehnten Jahrhunderts eine elfte Sibylle, und das byzantinische *Chronicon paschale* sprach schon fünf Jahrhunderte früher - also acht Jahrhunderte vor Filippo Barbieris Schrift - von insgesamt zwölf Seherinnen.[81]

Bildliche Tradition

Stärker noch als die literarische weist die bildliche Tradition der Sibyllen Unterschiede hinsichtlich der Zahl der abgebildeten Figuren auf.

Aus der Antike sind nur wenige Bildzeugnisse, vor allem als Münzdarstellungen, erhalten. Dabei scheint immer nur eine einzelne Prophetin aufzutreten.[82] In der Einzahl tritt die Sibylle in der Spätantike in Rom und im koptischen Ägypten auf.[83] Auch das Mittelalter kennt vorwiegend das Bild der einzelnen Sibylle, z.B. in dem

---

[76] Justinus der Märtyrer *Apologien* I, 20, 22, 44; Theophilus von Antiochien *An Autolycus* II, 3, 10, 30, 36; Clemens von Alexandrien *Teppiche* I, 70, 108 und IV, 43; Origenes *Gegen Celsus* VI, 53, 56; Aurelius Augustinus *Gottesstaat* XVIII, 23; Hieronymus *Gegen Jovinius* I, 41; *Kaiser Konstantins Rede an die Versammlung der Heiligen im Himmel* XVIII-XXI (die Authentizität der in der Konstantin-Vita des Eusebius von Cäserea überlieferten Rede ist umstritten, vgl. dazu die Angaben von Gauger 1998, 536).

[77] Feld 1985, 305.

[78] Gauger 1998, 369f. zitiert die Passage in Übersetzung.

[79] „Und es gibt auch von den einzelnen Sibyllen einzelne Bücher; diese, weil sie mit dem Namen der Sibylle überschrieben werden, werden für das einer einzigen gehalten. Und diese Bücher sind in sich vermischt und man kann sie nicht trennen und keiner das Ihre zuweisen [...]“ (zit. n. Gauger 1998, 370).

[80] Isidor v. Sevilla *Etymologiae* VIII, 8; Hrabanus Maurus *De Universo* XV, 3; Vinzenz v. Beauvais *Speculum historiale* II, 100-102.

[81] Settis 1985 (II), 96f; Vöge 1950, 15ff., 18.

[82] Zu den Münzdarstellungen: Alföldi 1975, 165-192; Jeanmaire 1939, 105. Auch zwei antike Statuen werden als Sibyllendarstellungen interpretiert. Eine befindet sich im römischen Thermenmuseum (Inv. Nr. 121987), vgl. Herbig 1944, 142-147; allerdings ist diese Frauengestalt auch anders gedeutet worden, z.B. als Tyche von Antiochia, vgl. Potter 1990, 480. Die zweite Statue wird im Archäologischen Museum in Neapel (Inv. Nr. 6125) aufbewahrt, sie stammt aus der Antikensammlung der Farnese, vgl. Whitfield (Bd. I), 2, 1981, 346.

[83] Zur Sibyllendarstellung in S. Maria Maggiore: Thérel 1962, 153-171; Schiller 1966, 113; zu den koptischen Zeugnissen: Munier 1924, 196-201; Thérel 1962, 170; Gero 1982, 148ff.

Fresko der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua aus dem elften Jahrhundert, aber auch in der häufig anzutreffenden Szene der sogenannten Legende von *ara coeli*, in der die Sibylle dem Kaiser Augustus die Geburt Christi weissagt.[84] Eine frühe Buchmalerei des elften Jahrhunderts (ca. 1022/1023) aus dem Kloster Monte Cassino illustriert das enzyklopädische Werk *De universo* von Hrabanus Maurus mit einer Darstellung aller zehn Sibyllen, die der Autor dort anführt.[85] Drei Jahrhunderte später, in denen nach Freunds Meinung kein vermittelndes Zwischenglied anzunehmen ist, kümmert sich der Illustrator einer im Vatikan aufbewahrten Handschrift nicht (mehr) um die im Text erwähnte Anzahl von Prophetinnen und gibt in seiner Illustration zur selben Passage von Hrabanus Maurus nur noch zwei Sibyllenfiguren wieder.[86]

Abgesehen von der montecassinischen Handschrift tritt eine größere Anzahl von Sibyllen in der bildlichen Überlieferung erst spät auf.[87] Giovanni Pisano verwendete zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts an zwei Kanzeln das sibyllinische Motiv. In Pistoia (vollendet 1301) schmücken sechs Seherinnen die Arkadenzwickel des Zwischengeschosses der Kanzel, in Pisa sind es einige Jahre später vermutlich zehn.[88] Die Anzahl der Sibyllen wird bei Pisano ganz offensichtlich allein - oder doch zumindest hauptsächlich - durch die jeweilige architektonische Form der Kanzel und nicht durch eine Zahlentradition definiert.[89]

1.2.4. Italienische Sibyllenbilder des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts

Sibyllenzyklen

Was die Bilder betrifft, gab es also bis ins Spätmittelalter fast ohne Ausnahme nur Darstellungen von einzelnen Sibyllen. Der Einfluß der zehn Seherinnen des Katalogs von Lactantius-Varro beschränkte sich ausschliesslich auf literarische Erzeugnisse. Erst ab dem Quattrocento kann von einer bildlichen Tradition von mehr als zwei nebeneinander auftretenden Sibyllen, also von Sibyllenzyklen, gesprochen werden. Diese Zyklen wirken schon aufgrund ihrer Ausmaße eindrucksvoller als die wenigen vorher angefertigten Bilder, in welchen die Seherin meistens einzeln unter vielen anderen Propheten erschien. Von Sibyllenmalerei kann überhaupt erst jetzt gesprochen werden, denn abgesehen von den beiden Ausnahmen des Freskos in S. Angelo in Formis und der

---

[84] Zu S. Angelo in Formis: Moppert-Schmidt 1967, 23; Middeldorf Kosegarten 1984, 87; zur *ara coeli*-Darstellung: Cutler 1966, 117-134; Settis 1985 (I), 444ff.; Settis 1985 (II), 96.

[85] Codex Montecassino Nr. 132, hg. v. A. M. Amelli, Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro. Montecassino 1896; vgl. Freund 1936, 4ff; de Clercq 1979 (II), 7f., Abb. 1.

[86] Rom. Vat. Pal. Lat. 291, s. Freund 1936, 5; vgl. Paul Lehmann in: Fuldaer Studien. (Neue Folge. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Philologische und Historische Klasse) München 1927, 13ff.

[87] Eine Sibylle wird dargestellt in den Ambonen der Kathedrale von Sessa Aurunca (1224-1283) und der ähnlich datierbaren Kathedrale von Scala (s. Sheppard 1950, 321), an der Fassade der Kathedrale von Siena (Ende 13. Jhdt; s. Middeldorf Kosegarten 1984, 82-94; Fürst 1995, 34-37) und am sogenannten Prophetenpfeiler der Fassade der Kathedrale von Orvieto (1305-1308; s. Taylor 1980/1981, 125-176; Middeldorf Kosegarten 1984, 90f.). Eine (evtl. zwei) Sibylle(n) an der Kanzel des Domes von Siena (1265-1268; s. Middeldorf Kosegarten 1984, 85, 87). Zwei Sibyllen an der Fassade des Campanile des Doms von Florenz (1340er Jahre; s. Becherucci / Brunetti o.J., 240f., Kat. Nr. 65-68).

[88] Fürst 1995, 114f., 134.

[89] Freund 1936, 6-18; Fürst 1995, 107-148. Jaszài 1968, 33 glaubt hingegen, daß Pisano von der varronischen Zahlentradition beeinflußt worden sein könnte. Fürst 1995, 191, Anm. 325 äußert sich ein wenig vorsichtiger dazu und betont die architektonischen Details, welche eine Anzahl von zehn Sibyllen in Pisa wahrscheinlich machen.

Buchmalerei der montecassinischen Handschrift beschränkte sich das Auftreten der Sibylle in Italien bis ins fünfzehnte Jahrhundert ausschließlich auf die Bildhauerei.

Der Übergang von den mittelalterlichen einzelnen Sibyllen zu den Sibyllenzyklen des Quattrocento präsentiert sich, nach Betrachtung der heute bekannten Werke, nicht als allmähliche, langsam fortschreitende Entwicklung, sondern als jäher, plötzlicher Einschnitt. Die Beschreibungen der zwölf Sibyllen der Orsini-Fresken lassen zu ihrem Entstehungszeitpunkt bereits eine etablierte Ikonographie vermuten.[90] Dies würde bedeuten, daß sich die entscheidenden Veränderungen in der Zeitspanne zwischen den bildhauerischen Neuerungen Pisanos, die erstmals ein Interesse an zyklischer Darstellung der Sibyllen bezeugen, und dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, als die sibyllinischen Freskenzyklen für uns ebenso unvermittelt wie zahlreich einsetzen, vollzogen haben. Aus diesen gut hundert Jahren sind mit Ausnahme der beiden um 1340 datierten Skulpturen des Campanile in Florenz von Andrea Pisano keine weiteren Sibyllen bekannt.[91]

Wichtig ist in jedem Fall festzuhalten, daß die Zwölfzahl der Figuren, wie sie heute noch greifbar erstmals in den Orsini-Fresken erscheint, nur im Vergleich mit der literarischen Sibyllentradition den Kanon der antiken Zehnzahl ablöste, da in Bildern vorher die zehn varronischen Sibyllen nur ein einziges Mal in der montecassinischen Buchillustration aufgetreten waren, aber keineswegs eine Tradition darstellten. Die große ikonographische Neuerung der Sibyllenmalerei des Quattrocento bestand nicht in der Einführung der Zwölfzahl, sondern in der Darstellung von mehreren Sibyllen überhaupt.[92]

Innovationen in Cortina d'Ampezzo

Abgesehen von der Tatsache, daß der Orsini-Zyklus erstmals ein ganzes Dutzend von Sibyllen aufgewiesen haben soll, bietet er, soweit man dies aus den Beschreibungen beurteilen kann, wenig wirklich Neues. Freund erklärte: „Die stärksten Unterschiede [...] bestehen darin, daß die römischen Sibyllen in Alter, Aussehen und Gewandung weitgehend voneinander differenziert worden sind.“[93] Daß der ausführende Künstler bzw. der oder die Urheber des Programms versuchte(n), durch unterschiedliches 'Alter, Aussehen und Gewandung' ein wenig Abwechslung in zwölf mehr oder weniger identische Figuren zu bringen, scheint einigermaßen logisch.[94] Dennoch wird in der Beschreibung der Orsini-Fresken der Wille zu einer mit Hilfe von verschiedenen Details konstruierten 'Individualisierung' der Prophetinnen offensichtlich. Giovanni Pisano hatte an den Kanzeln in

[90] Settis 1985 (I), 440: „Il canone 'nuovo' appare già pienamente formato nei dipinti perduti della *camera paramenti* del cardinal Giordano Orsini a Roma [...]“. Kürzlich wurde die Aufführung eines Mysterienspiels im Jahre 1385 in Verbindung zur hier genannten Problematik erörtert, allerdings fand diese nicht in Italien, sondern in Paris statt, s. Gilbert 1994, 69, 107f., Anm. 16.

[91] Becherucci / Brunetti o.J., 240f. (Kat. Nr. 65-68).

[92] Die Gründe des Erscheinens der zwölf Sibyllen sind kaum endgültig zu klären. Bereits Emile Mâle hatte dafür plädiert, in der Zwölfzahl eine Analogie zur Zahl der Propheten zu erkennen. Diese Hypothese wird bis heute favorisiert, vgl. z.B. Settis 1985 (II), 96. Die letztlich ungeklärte Frage, wieviel Sibyllen es überhaupt gegeben haben soll, spricht ebenfalls für eine derartige Annahme. Dieselbe Analogie bestünde auch zur Zwölfzahl der Apostel und der Stämme Israels, vgl. Kinter/ Keller 1967, 40. Interessant in demselben Zusammenhang sind auch die Ausführungen bei Jeanmaire 1939, 105 und Johnston 1990, 39-48.

[93] Freund 1936, 23; auch heutige Autoren halten diese Tatsache für erwähnenswert, z.B. Gagliardo 1991, 22.

[94] vgl. dazu auch die Überlegungen Gilberts hinsichtlich der Sibyllen Michelangelos in der Cappella Sistina: Gilbert 1994, 85.

Pistoia und Pisa noch sehr viel weniger Interesse an einer prononcierten Differenzierung der einzelnen Figuren bezeugt.[95]

Die grundlegenden Merkmale der „iconografia rinnovata“ des Quattrocento sind nicht nur aus den Orsini-Beschreibungen, sondern auch aus einem Freskenzyklus in Cortina d'Ampezzo bekannt (Abb. 23 und 24). Die Datierung beider Zyklen bereitet einige Probleme. Als *terminus post quem non* gilt für die Orsini-Fresken zwar das Jahr 1438, das Todesjahr des Kardinals Giovanni Orsini, verschiedene Forscher nennen aber, teilweise ohne stichhaltige Begründung, frühere Entstehungsdaten.[96] Das Fresko in Cortina von heute fünf (ursprünglich vielleicht mehr) Seherinnen wurde von Freund auf „kaum eher als um 1400“ geschätzt, während Settis die Datierung ein wenig verschiebt, aber meint, daß es keinesfalls nach 1420 entstanden sein dürfte.[97] Im Gegensatz zu den Orsini-Bildern, die sich, vielleicht aufgrund ihrer frühen Zerstörung, eine gewisse Berühmtheit innerhalb der kunsthistorischen Literatur sichern konnten, finden sich in der sibyllinischen Forschung nur selten Hinweise auf die Fresken von Cortina d'Ampezzo. Zwar hat Settis mit seiner Publikation von 1985 versucht, diesen Umstand zu beheben, selbst gut recherchierte rezente Beiträge beweisen hingegen, daß er sein Ziel nur unvollständig erreicht hat.[98]

Die Fresken in Cortina sind nicht nur früher als die Orsini-Bilder anzusetzen, sie sind vor allem - leider in bedauernswertem Zustand - heute noch erhalten und bilden so ein vielversprechenderes Studienobjekt als die nur in wenigen Worten beschriebenen römischen Sibyllen. In der Sibyllenmalerei begründet nach heutigem Forschungsstand Cortina die folgenden wichtigen ikonographischen Merkmale:

1. Zum ersten Mal treten – ausgenommen das erwähnte Beispiel der montecassinischen Buchmalerei – mehrere Sibyllen nebeneinander auf. Ob es in Cortina jemals mehr als fünf Seherinnen gegeben hat, ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes unsicher. Die symmetrische Anordnung der Fresken macht zumindest eine sechste Figur wahrscheinlich. Auch waren kurz nach der Entdeckung der Fresken im Jahre 1893 noch Umrisse von Gestalten, Tieren und eventuell Farbspuren einer Unterzeichnung vorhanden, die das Fresko auf der rechten Seite weiterführten. Sie waren schon 1936 nach Putzarbeiten verschwunden.[99] Settis vermutete insgesamt mehr als zehn Sibyllen.[100] Entspräche seine Hypothese der Realität, gebührte selbst der Ruhm der Einführung der Zwölfzahl in sibyllinischen Bildern vielleicht Cortina und nicht dem Palazzo Orsini.

2. Die Sibyllen sind allesamt sitzend dargestellt. Während in Cortina die Prophetinnen noch auf einer langen,

---

[95] Fürst 1995, 114: „Die sechs thematisch sehr ähnlich gearteten Sibyllenfiguren der Arkadenzone stellten den Bildhauer vor die Aufgabe, gegen die Monotonie ständiger Wiederholungen anzugehen. Er löste dies nicht durch unterschiedliche Figurentypen und Charaktere, vielmehr hielt er sich unverändert an die jugendliche Frauengestalt der Sibylle an der Sieneser Domfassade.“ Vgl. ibid. 134f.

[96] Freund 1936, 22 (im Typoskript, welches ich im Kunsthistorischen Institut der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg konsultieren konnte, hat sich ein Tippfehler eingeschlichen: statt 1348 muß hier 1438 gelesen werden), 29, Anm. 3. Die Fresken werden datiert z.B. bei: Poeschel 1999, 219 („1420er Jahre“); Gilbert 1994, 70 („around 1430“); Settis 1985 (I), 449 („*ante* 1434“).

[97] Zum Zyklus in Cortina d'Ampezzo: Settis 1985 (I), 437-457; Freund 1936, 18-21. Zur Datierung: Settis 1985 (I), 438; Freund 1936, 20.

[98] z.B. Poeschel 1999, 215-239; Gilbert 1994, 59-113, in denen jeglicher Hinweis auf die Fresken von Cortina fehlt.

[99] Freund 1936, 18.

[100] Settis 1985 (I), 451.

durchgezogenen Bank sitzen, erhält in Rom zwar jede einzelne ihren eigenen Thron, aber der entscheidende Übergang von der stehenden zur Sitzfigur ist bereits in Cortina vollzogen.[101] An den Kanzeln Giovanni Pisanos in den Kathedralen von Pistoia und Pisa hielt sich das Verhältnis zwischen sitzenden und stehenden Sibyllen noch ungefähr die Waage. Dort wie in Cortina ist die Sitzhaltung mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine merkliche Beeinflussung durch die zeitgenössischen Tugenddarstellungen zurückzuführen.[102]

3. Jede einzelne Figur des Freskos in Cortina d'Ampezzo ist namentlich bezeichnet. Auch darin stellt das Wandgemälde eine Neuerung innerhalb der sibyllinischen Ikonographie dar. Zwar finden sich bis heute (auch) in der (wissenschaftlichen) Literatur vielfach namentliche Bezeichnungen für frühere Figuren, etwa die Sibyllen Giovanni Pisanos oder die Sibylle in S. Angelo in Formis. Diese Benennungen sind aber hochgradig spekulativ, denn keine der frühen Sibyllendarstellungen identifiziert die Dargestellten mit einem konkreten Namen, der über das unverfängliche 'Sibylle' hinausginge.[103]

Die oft fälschlich als Erkennungsmerkmal der ‚iconografia rinnovata' des Quattrocento beschriebene Neuschöpfung zweier Sibyllen namens Europa und Agrippa ist unterdessen so neu nicht. Eine bunte Menge anderer Sibyllennamen außer den zehn ‚kanonischen' des Katalogs von Lactantius-Varro waren schon seit der Antike in Umlauf.[104] In Cortina finden sich beispielsweise die Sibyllen Valuensis, Nicaulia und Agrippa, wobei letztere möglicherweise ein direktes Vorbild für die gleichnamige Figur des Palazzo Orsini abgeben könnte.[105]

4. Alle Sibyllen in Cortina d'Ampezzo verfügen über Attribute. Außer Schreibutensilien wie Büchern, Schriftrollen, Schreibgeräten etc., also direkt auf die prophetische Funktion und Arbeit hinweisenden Attributen, führten die Seherinnen in früheren Abbildungen keine weiteren Objekte mit sich. Eine Ausnahme dieser Regel findet sich bei Giovanni Pisano. Zwei der insgesamt zehn Figuren der Pisaner Domkanzel weisen als Attribute ein Palmblatt und ein Füllhorn sowie einen kleinen Knaben auf. Dabei kann das Palmblatt als überlieferte

---

[101] Settis 1985 (I), 450f.

[102] Freund 1936, 6f.; Settis 1985 (I), 446ff.

[103] Moppert-Schmidt 1968, 23 nannte beispielsweise die Sibylle in S. Angelo in Formis 'Erythrea', gab aber die in dem Fresko erhaltene Namensinschrift folgendermaßen wieder: „..L ...LA P" (wobei das 'P' als Abkürzung für *propheta* gelesen werden muß). Während sich die Buchstabenfolge 'LA' als Endsilbe etwa des Wortes 'Sibilla' deuten ließe, ist nicht ersichtlich, wie die Autorin den ersten Buchstaben 'L' in dem Wort 'Erythrea' unterbringen möchte. So ist kaum verwunderlich, wenn Fernanda de'Maffei in derselben Sibylle die Tiburtina erkannte, s. ead. 'La 'Sibilla Tiburtina' e 'Prophitissa' nel ciclo degli affreschi di Sant'Angelo in Formis', in: Monastica. Scritti raccolti in memoria del XV centenario della nascità di S. Benedetto (480-1980). o. O., o. J. (Bd. 4), 9-30. Die 'Identifizierung' über das zitierte Orakel der Sibylle in S. Angelo in Formis ist ähnlich spekulativ, denn die Seherin verkündet dort die Worte: „Ivdicii signvm tellvs / svdore madescet". Augustinus, der neben anderen Autoren eine wichtige und leicht zugängliche Hauptquelle für dieses Sibyllenorakel darstellt, bemerkte dazu, daß der Spruch entweder von der erythräischen oder von der cumäischen Sibylle geweissagt wurde, vgl. Gauger 1998, 463. Zu den 'Identifizierungen' der einzelnen Sibyllen Giovanni Pisanos finden sich angestrengte Debatten bei: Jászai 1968, 34-37; Freund 1936, 12-15; vgl. Fürst 1995, 192, Anm. 331. Namentlich bezeichnet werden vor dem Fresko in Cortina eventuell die beiden auf die 1340er Jahre datierten Sibyllenstatuen des Florentiner Campanile. Auf den Sockeln der Figuren befinden sich die Inschriften „SIBILLA TIBERTINA" und „SIBILLA ERITHEA". Allerdings wurden die Skulpturen im Jahr 1464 von ihrem ursprünglichen Platz an der Westfassade noch einmal an die Nordfassade des Glockenturms versetzt. Möglicherweise stammen die Namensinschriften also erst aus dieser späteren Zeit, s. Becherucci / Brunetti o.J., 240f. (Kat. Nr. 65-68).

[104] Gauger 1998, 351: „Belegt sind eine kolophonische, [...], sardische (ephesische, rhodische) [...] Sibylle."; Iannoni 1996, 29 zählt folgende, nicht-kanonische, aber offenbar antike Sibyllennamen auf: „Sibilla Taraxandra (o Frigia)", „Sibilla Tessalica", „Sibilla Trespozia (in Epiro)", „Sibilla Italica".

Schreibunterlage der antiken Sibylle durchaus noch zu ihrem ‚Arbeitswerkzeug' gerechnet werden. Das Füllhorn und der Knabe sind aber symbolisch zu verstehende Zugaben. Es scheint sich bei diesen um direkte Entlehnungen aus der Ikonographie der Tugenden zu handeln.[106] In Cortina d'Ampezzo ist die Herleitung der Attribute aus der Tugendikonographie ebenfalls faßbar, doch entwickeln die einzelnen Objekte gleichzeitig eine unmittelbare Beziehung zu den dargestellten Weissagungen der Seherinnen. Hier wird deswegen nicht nur zur Regel, was in Pisa noch Besonderheit war, sondern der Charakter der Attribute verändert sich ebenfalls, wird eigenständiger, genuin ‚sibyllinisch'.[107]

5. In Cortina erhält erstmals jede Einzelne der Sibyllen eine Weissagung an ihre Seite gestellt. Settis' Qualifizierung dieser Sprüche als „non canonica" beziehungsweise „pre-canonica" führt leicht zu dem Mißverständnis, es hätte vorher und / oder nachher einen allgemein gültigen Kanon von Sibyllensprüchen gegeben.[108] An dieser Stelle muß nochmals betont werden, daß dies - allen gegenteiligen repetitiven Beteuerungen zum Trotz - nicht der Fall ist.

Diese in Cortina manifesten Veränderungen der Sibyllenikonographie haben möglicherweise nichts mit der Anzahl der dargestellten Figuren zu tun. Es ist meines Erachtens falsch, die 'iconografia rinnovata' des Quattrocento unlösbar mit dem Auftreten der Zwölfzahl der Sibyllen zu verbinden, wie dies die eingangs zitierten Aussagen taten. Richtig ist allerdings, daß die gewachsene Zahl von Sibyllen die im fünfzehnten Jahrhundert spürbare Tendenz zu einer in beschränktem Rahmen individualisierenden Darstellungsweise gut ergänzt.

Überbewertung des Orsini-Zyklus

Den Sibyllen des Orsini-Zyklus ist nicht nur fälschlich die Erfindung der neuen Sibyllenikonographie, sondern auch eine auf nachfolgende Darstellungen einwirkende, stilbildende und exemplarische Rolle zuerkannt worden. So bemerkte Gagliardo: „La comparsa dell'iconografia rinnovata, nella forma che sarà quella 'definitiva' ed esemplare, è testimoniata dal ciclo affrescato in Palazzo Orsini a Roma [...]."[109] In ähnlicher Weise hatte sich wenig vorher Settis geäußert: „Il passaggio dal canone 'antico' [...] di dieci Sibille al canone 'nuovo' di dodici, che appare compiuto - anche se non ancora universalmente adottato - negli ultimi vent'anni del secolo XV, certamente inizia molto prima: e lo testimonia la perduta serie di Palazzo Orsini (*ante* 1434), che ha le caratteristiche di un ciclo ben formato, e anzi già esemplare [...]"[110]

Bei genauer Betrachtung erweist sich jedoch, daß das Beispiel der Orsini-Sibyllen in der historischen Realität wenig einflußreich gewesen ist. Zwei Beispiele sollen genügen, um dies zu illustrieren:

1. Für das Entstehungsdatum der Orsini-Fresken gilt das Todesjahr des Kardinals Giovanni Orsini (1438) als *terminus post quem non*. In zeitlich unmittelbarer Nachfolge der römischen Bilder situierte sich somit der Sibyllenzyklus des Palazzo Altan in San Vito al Tagliamento, dessen Entstehung auf die Jahre 1439-1444 datiert

---

[105] Zur Agrippa: Settis 1985 (II), 89-116.
[106] Freund 1936, 11-15; vgl. Jászai 1968, 33-37; Fürst 1995, 134-137.
[107] Settis 1985 (I), 441-443. Die sibyllinischen Attribute gewinnen in Italien allgemein allerdings sehr viel weniger Bedeutung als z.B. in Frankreich.
[108] Settis 1985 (I), 448f.
[109] Gagliardo 1991, 21f.
[110] Settis 1985 (I), 449.

wird.[111] Das Werk entstand im Auftrag des Bischofs Antonio Altan, dessen Freundschaft zum Kardinal Orsini bekannt ist. Obwohl man also sicherlich annehmen darf, daß Altan die Darstellung der berühmten Sibyllen seines Freundes unterrichtet war, zeigen die heute noch erhaltenen Überreste der Sibyllen in San Vito anstatt der Orsinischen Zwölfzahl lediglich sechs Prophetinnen. Wichtiger noch ist vielleicht die Tatsache, daß diese sechs Figuren stehend und ohne jegliche Attribute dargestellt worden sind und damit zwei der stilbildende Kriterien der 'iconografia rinnovata' vollkommen außer acht lassen.[112]

2. Im Tempio Malatestiano in Rimini schuf der Bildhauer Agostino Duccio, vermutlich in den Jahren 1455/1456, einen Zyklus von insgesamt zehn Sibyllen (vgl. Abb. 56 und 57). Auch er ignorierte offensichtlich die vermeintlich einflußreiche Innovation der Zwölfzahl der Orsini-Sibyllen, obwohl durch einen Glücksfall bis heute erhaltene Briefe belegen, daß man in Rimini schriftliche Informationen über die römischen 'Vorbilder' eingeholt hatte.[113] Der willentliche Entschluß, der literarischen Tradition des varronischen Kanons zu folgen, wird ganz eindeutig, da im Tempio Malatestiano sogar insgesamt zwölf Bildfelder zu füllen waren, doch von Duccio schließlich zehn Sibyllen und zwei männliche Propheten geschaffen wurden. Keine der Prophetinnen in Rimini wird namentlich bezeichnet, nur sieben von zehn haben einen Spruch beigefügt, fünf sind ohne jegliches Attribut abgebildet, ihre Kleidung ist weniger individuell als „stärker angeglichen [...] vorwiegend einheitlich[e], 'antikisch[e]' geworden".[114] Zwar werden sie in verschiedenen Altersstufen präsentiert, doch folgen sie auch in diesem Punkt nicht den 'Vorgaben' aus dem Palazzo Orsini.

Abschließend bleibt festzuhalten, daß die Orsini-Prophetinnen ein wichtiges, frühes und vor allem (bis in die heutige Kunstwissenschaft) berühmtes Beispiel einer neuen Sibyllenikonographie darstellen, welches sich stark um eine in den früheren Jahrhunderten sowohl in Literatur als auch in bildender Kunst weitgehend unbekannte 'Individualisierung' der Seherinnen bemüht. Alle wichtigen Grundlagen der 'iconografia rinnovata' waren jedoch bereits wenige Jahre früher in Cortina d'Ampezzo angelegt. Den römischen Fresken kommt demnach allein das Verdienst zu, in der Bildkunst erstmals gesichert zwölf Prophetinnen aufzuführen. Der Einfluß dieser Zwölfzahl - und hier kommen wir auf die eigentliche Fragestellung im Zusammenhang mit Estivills Analyse der Gonfalone-Sibyllen zurück - war jedoch selbst bei direkten Nachfolgern alles andere als unumgänglich.

Die variable Anzahl der Sibyllen

Im Gegenteil scheint eher die Annahme berechtigt, daß die Darstellung von zwölf Sibyllen nur als eine (neuartige) Lösung von mehreren begriffen wurde. Neben dieser aber blieb - eventuell sogar mehr als gleichberechtigt - nicht nur die durch die literarische Überlieferung des Lactantius-Varro in gewissem Sinne 'traditionell' zu nennende Zehnzahl wirksam, sondern außerdem die seit der Antike überlieferte allgemeine Unsicherheit und Unkenntnis hinsichtlich der tatsächlichen Anzahl der Sibyllen bestehen. Diese Ausgangslage erlaubte es, daß weiterhin Sibyllen in nahezu jeder denkbaren Kombination dargestellt werden konnten. Auch im Cinquecento blieb dies unverändert: Raffael malte in der Cappella Chigi in S. Maria della Pace vier,

[111] Gagliardo 1991, 37, Anm. 128.
[112] Gagliardo 1991, 21f.
[113] Freund 1936, 25-29.
[114] Freund 1936, 28.

Michelangelo in der Cappella Sistina fünf, Perugino im Collegio del Cambio in Perugia sechs, Correggio in S. Giovanni Evangelista in Parma dreizehn Sibyllen etc.

Nicht nur die Anzahl dargestellter Sibyllen variierte weiterhin stark, auch die übrigen Kriterien der 'iconografia rinnovata' - Sitzhaltung, namentliche Bezeichnung, Beifügung von Attributen und prophetischen Sprüchen - blieben variabel und konnten den jeweiligen lokalen Anforderungen oder spezifischen Vorlieben der Auftraggeber angepaßt werden. Diese 'künstlerische Freiheit' war insofern folgerichtig, als präzise Zuordnungen von Sibylle-Weissagung-Attribut weder aus der Literatur noch aus der übrigen Tradition belegbar waren und sich ebensowenig nach den ersten großen Auftritten der diese Beziehungen willkürlich konstruierenden 'iconografia rinnovata' unabhängig von der Tradition durchsetzen konnten.

Da sich an diesen grundlegenden Gegebenheiten während des sechzehnten Jahrhunderts nichts änderte, spielt die Zwölfzahl der Sibyllen für eine Analyse der Fresken des Oratorio del Gonfalone eine nachgeordnete Rolle, deren Gewicht in Estivills Interpretation deutlich überbewertet ist. Das Auftreten von zwölf Sibyllen im Oratorio ist einerseits bedingt durch die allgemeine Symbolhaftigkeit dieser Zahl und andrerseits durch das Erscheinen der Seherinnen an der Seite der zwölf alttestamentlichen Propheten, aber nicht durch Barbieris Büchlein, in welchem dieser, fast hundert Jahre früher, zwölf Sibyllen beschrieben hatte, und auch nicht durch eine etwaige stringent fortgeführte Bildtradition eines sibyllinischen Zwölferkanons, welcher sich vom Palazzo Orsini über hundertfünfzig Jahre bis ins Rom der Gegenreformation gezogen hätte und auf welchem die Gonfalone-Fresken aufbauen würden.[115]

1.2.5. Beschreibung der einzelnen prophetischen Fresken des Oratorio del Gonfalone

Nachdem nun einige grundlegende Charakteristika von Sibyllendarstellungen klargestellt werden konnten, sollen darauf aufbauend die Fresken des Oratorio del Gonfalone im Detail untersucht werden.

Inschrift der Altarwand

Die zentrale Position in der Mitte der Triumphbogenwand unterstreicht die Schlüsselfunktion der Inschrift aus dem Lukasevangelium 24, 26: HAEC OPORTUIT PATI CHRISTUM / ET ITA INTRARE / IN GLORIAM SUAM / LUCC.CP.XXIV.VERS. (Abb. 1) Diese Worte - „Mußte nicht der Christus dies leiden und in seine Herrlichkeit eingehen?" wie sie die Revidierte Elberfelder Bibelübersetzung wiedergibt - fassen für den Eintretenden in einem Satz das Thema der gesamten Oratoriumsdekoration zusammen.[116]

---

[115] Es gibt keine stringente Entwicklung dieser Art, auch wenn dies, wie oben bereits zitiert, teilweise mit Vehemenz behauptet wird, z.B. von Settis 1985 (I), 449. Nach den Orsini-Fresken kommen zwölf Sibyllen in der zentralitalienischen Kunst lediglich in den Fresken der Casa Romei in Ferrara (1460er Jahre), in Pinturicchios Sala delle Sibille im Appartamento Borgia (1493-1495; Abb. 81) und dann wieder im Oratorio del Gonfalone vor, vgl. Poeschel 1999, 215; Gilbert 1994, 76. Zwölf Sibyllen erscheinen in Rom außerdem in den Fresken im Chor von S. Onofrio. Dort sind aber die Sibyllen auf sehr ungewöhnliche Art in zwei Gruppen von jeweils sechs Figuren unterteilt und lassen sich nicht ohne weiteres unter die sonst üblichen Darstellungen einreihen.

[116] Die Revidierte Elberfelder Bibelübersetzung (benutzte Ausgabe: R. Brockhaus Verlag, Sonderausgabe, Wuppertal 1987) ist für ihre Nähe zum Grundtext bekannt und wird deswegen in dieser Arbeit meistens gebraucht, wenn biblische Worte ins Deutsche übertragen werden. Die Verwendung anderer Übersetzungen wird ausdrücklich gekennzeichnet.

Der Bibeltext entstammt der Emmaus-Episode, die davon berichtet, wie Christus noch am Tag seiner Auferstehung mit zwei Jüngern nach Emmaus wanderte und ihnen diese rhetorische Frage stellte. Unmittelbar vorher hatte er den beiden ihr mangelndes Vertrauen in die prophetischen Worte vorgehalten. Anschließend erklärte er ihnen deshalb „von Mose und von allen Propheten anfangend“ (Lukas 24, 27) die alttestamentlichen Weissagungen, die sich durch sein Leben und Leiden erfüllt hatten. Als Einstieg in die Freskenfolge von Ankündigung und Erfüllung der Passion und Auferstehung kann man sich kaum eine geeignetere Inschrift denken. In der römischen Meßliturgie wird der hier zitierte Lukas-Text als Evangelium des Ostermontags gelesen. Aus der Perspektive der biblischen Chronologie ist er nach der Auferstehung, dem letzten der im Oratorio bildlich dargestellten Ereignisse, situiert. Anstatt als einführende Überschrift in die Passion kann er so gleichzeitig auch als Abschluß der Szenen interpretiert werden.

Über den Bezug zur historischen Existenz Christi hinaus verbürgt die Bezeugung des Auferstandenen durch die Emmausjünger exemplarisch die Realität seines göttlichen Seins. Die Emmausjünger erkannten ihren Herrn „am Brechen des Brotes“ (Lukas 24, 35). Das *post-mortem*-Abendmahl von Emmaus perpetuierte sich in der kirchlichen Eucharistiefeier, und jeder katholische Gläubige partizipiert(e) an dieser Erfahrung, wenn er der Wandlung beiwohnt(e).[117]

Sibylle und Prophet rechts vom Altarbogen

Mit diesem prophetischen Paar beginnt rechts von der Inschrift aus dem Lukasevangelium der eigentliche obere Freskenzyklus (Abb. 7). Der Maler dieses Werkes, zu dem keine Vorzeichnungen bekannt sind, konnte bisher nicht identifiziert werden. Problematisch ist die Bewertung des Gemäldes vor allem wegen der auffälligen stilistischen Unterschiede zwischen den Figuren der Sibylle und des Propheten. Zumindest in ihrer heutigen Form muß davon ausgegangen werden, daß bei beiden jeweils verschiedene Hände am Werk waren.[118] Wisch hielt es für plausibel, daß die Fresken links und rechts des Altarbogens ursprünglich von demselben Künstler gearbeitet wurden. Deshalb datierte sie die rechte Szene in Anlehnung an die linke auf die Zeit zwischen der zweiten Hälfte des Jahres 1572 und Anfang 1575, während Bernardini jüngst von einem deutlich früheren Entstehungsdatum im Jahr 1569 ausging.[119]

Ohne zusätzliche Informationen sind besonders aufgrund der heftigen Übermalung keinerlei detaillierte Aussagen möglich. Im Jahr 1822 wurden im Oratorio del Gonfalone von dem Maler Paolo Tonsi offenbar durchgreifende Restaurierungsarbeiten ausgeführt, deren Ausmaße die rezente, im Jahr 2002 abgeschlossene Restaurierung der Fresken teilweise gut sichtbar hinterlassen hat.[120] Die komplette linke Seite des hier besprochenen Wandgemäldes wurde in altem Zustand belassen.[121] Sie wirkt nach der Reinigung von 2002 dunkler, vermutlich

[117] Wisch 1985, 76, 81, 94f. Die gesamte Oratoriumsdekoration zelebriert die Verehrung des eucharistischen Sakraments in ausgeprägter Form, vgl. dazu ausführliche Angaben unten, 96-100.
[118] Vgl. Estivill 1993, 366, Anm. 17.
[119] Bernardini 2002, 106; Wisch 1985, 290ff.
[120] Bernardini 2002, 106, 115, Anm. 1.
[121] Dasselbe gilt für die rechte Seite des Freskos links vom Altarbogen und die mittige Inschrift aus dem Lukasevangelium.

weil Tonsi vor Ausführung seiner Ausbesserungsarbeiten die zugrunde liegenden Fresken nicht gereinigt hatte. Da sich unter den Übermalungen im linken Teil des Freskos keinerlei Spuren originaler Malerei entdecken ließen, entschieden sich die Restauratoren, die Version des neunzehnten Jahrhunderts an dieser Stelle zu belassen.

Die Worte der Schriftrolle, die der männliche Prophet dem Betrachter präsentiert, entstammen dem alttestamentlichen Buch Sacharja (9, 9) und lauten: ECCE REX TVVS IUST / ZACC.C.9.V.9 Sacharja verheißt hier dem in babylonischer Gefangenschaft weilenden Israel das Kommen des Friedenskönigs, der Jerusalem groß machen und alle anderen Städte und Völker vernichten wird: „Exsulta satis, filia Sion; iubila, filia Ierusalem. Ecce rex tuus venit tibi iustus et salvator ipse, pauper et sedens super asinum et super pullum filium asinae.“[122] („Juble laut, Tochter Zion, jauchze, Tochter Jerusalem! Siehe, dein König kommt zu dir: Gerecht und siegreich ist er, demütig und auf einem Esel reitend, und zwar auf einem Fohlen, einem Jungen der Eselin.“) Der prophetische Spruch weist schon auf den benachbarten Einzug Jesu in Jerusalem, der im ersten Fresko der rechten Langhauswand den Passionszyklus eröffnet.

Überraschenderweise hält der Engel direkt hinter der Figur des Propheten eine Tafel mit beinahe gleichlautenden Worten in die Höhe. Dort liest man: ECCE / REX / TVVS / IVS / E(?)M. Wisch deutete diese Zeile als dem Johannesevangelium (12, 15) zugehörig, wo der Evangelist den alttestamentlichen Propheten „wie geschrieben steht“ zitiert. Sie vermutete, daß mit der zweifachen Abbildung des Textes in dem Fresko, die Übereinstimmung zwischen Altem und Neuem Testament betont werden sollte.[123] Allerdings übersieht diese Interpretation ein wichtiges Detail, denn Johannes zitiert den Sacharja-Text eben nicht ganz wörtlich - das IUST bzw. IUS E(?)M fehlt nämlich in der Evangeliumsversion. Dort heißt es lediglich: „Ecce rex tuus venit sedens super pullum asinae.“ („Siehe, dein König kommt, sitzend auf einem Eselsfüllen.“) Das Adjektiv „gerecht“ erscheint bei Johannes also gar nicht, weshalb der auf der Tafel des Engels geschriebene Spruch kaum diesen Evangelientext wiedergeben kann.

Des weiteren fällt in demselben Zusammenhang auf, daß im Gegensatz zu den Worten, welche der Engel präsentiert, die Worte der Schriftrolle, die der Prophet in Händen hält, mitsamt einer Quellenangabe („ZACC.C.9.V.9“) erscheinen. Wäre hier tatsächlich eine bildliche Nebeneinanderstellung von Altem und Neuem Testament beabsichtigt gewesen, dürfte man zu einfacherem Verständnis und besserer Illustration der Intention vielleicht Ähnliches auf der Tafel des Engels erwarten.

Nach meiner Überzeugung präsentiert der Engel hier nicht das Zitat aus dem Neuen Testament und die Intention der Wiederholung liegt auch nicht in einer Verdeutlichung der Beziehung von Vorschattung und Erfüllung in

[122] Vulgatatext zit. n.: Nova Vulgata. Bibliorum sacrorum. Editio. (Libreria Editrice Vaticana) Vatikan 1979. Alle folgenden Vulgatatexte werden ebenfalls nach dieser Ausgabe zitiert.
[123] Wisch 1985, 110.

Altem bzw. Neuem Testament.[124] Es handelt sich vielmehr um die bildliche Darstellung einer prophetischen Offenbarung.

In jeglicher Art von Prophetie nämlich bildet die Frage nach der Authentizität und der numinosen Quelle der geweissagten Offenbarung das zentrale Problem. Dabei handelt es sich um eine reine Glaubensfrage: Entweder man vertraut in die Wahrhaftigkeit einer spezifischen Prophezeiung oder man lehnt diese als falsch ab.[125] Die Notwendigkeit dieser Entscheidung ist u.a. deswegen gegeben, weil ebensogut wie Gott auch der Teufel oder seine dämonischen Helfer den Propheten inspiriert haben könnten.[126] Daraus ergibt sich ein Dilemma, das für den Gläubigen weitreichende Konsequenzen zeitigen kann, denn ist die Prophezeiung wahr, und man schenkt ihr keinen Glauben, macht man sich des Ungehorsams gegenüber Gott schuldig (und vergibt eine Chance, die Zukunft schon vorher zu wissen). Ist die Urheberschaft der Nachricht hingegen teuflisch, dann wäre es u.U. verhängnisvoll, sie zu beachten und ihrem Inhalt zu vertrauen.

Thomas von Aquin (dessen Argumentation auf Ansätzen des Dionysos Areopagita aufbaute) hatte einen einfachen Weg zur Erkenntnis des himmlischen Ursprungs von prophetischen Transmissionen gefunden, indem er feststellte, daß die Übermittlung göttlicher Inhalte an den Propheten gewöhnlich durch die Engel stattfand.[127] Es ist diese Vorstellung, die im vorliegenden Fresko illustriert wird: Der Engel überbringt in Stein gemeißelte Worte Gottes, die von der Hand des Sehers auf die Schriftrolle transkribiert wurden. Deshalb trägt die Tafel des Engels keine Quellenangabe (erhält aber durch die Darstellung einer in Stein gemeißelten Inschrift zeitlosen Charakter und erinnert wohl auch an andere Worte Gottes, z.B. die steinernen Gesetzestafeln, die Mose auf dem Berg Sinai empfing und die als von Jahwe eigenhändig beschrieben vorgestellt wurden), während die von Prophetenhand auf die Schriftrolle transkribierte Version mit dem Namen des menschlichen Mediums gekennzeichnet ist. Die exakte Übereinstimmung der Worte auf der Schriftrolle mit denen des Engels beweist die Abhängigkeit der einen von den anderen. Sie führt dem Betrachter die Wahrhaftigkeit der prophetischen Ankündigung Sacharjas vor Augen, zusätzlich zu der sich rechts unten anschließenden Darstellung des *Einzugs in Jerusalem*, in welchem die Worte - „Siehe, dein König kommt zu dir: Gerecht und siegreich ist er, demütig und auf einem Esel reitend, und zwar auf einem Fohlen, einem Jungen der Eselin." - ihre historische Erfüllung innerhalb der Evangelienberichte finden.

---

[124] Natürlich spielte auch die Vorstellung von alttestamentlicher Vorschattung und neutestamentlicher Erfüllung eine wichtige Rolle. Dieses allgemeine Verhältnis drückt sich überall dort aus, wo Propheten und Evangeliumsszenen miteinander kombiniert werden.

[125] Für ein mittelalterliches Beispiel in sibyllinischem Kontext: Vöge 1950, 96f.

[126] Die offizielle Kirche hatte dieses Argument schon früh genutzt, um unliebsame Strömungen als ketzerisch zu verurteilen, z.B. im Kampf gegen den Montanismus im zweiten und dritten Jahrhundert. Schmitt sah sogar die eventuelle Möglichkeit, daß die untergeordnete Rolle des Heiligen Geistes in der Dreifaltigkeit auf die Tatsache zurückzuführen sei, daß er von Charismatikern als hauptsächliche Inspirationsquelle zitiert wurde, s. Schmitt 1997, 256.

[127] Thomas von Aquin, *Summa theologica* II, 2, Qu. 172, Art. 2: „Die Engel sind in der Mitte zwischen Gott und den Menschen, sofern sie an der Vollkommenheit der göttlichen Güte in höherer Weise teilhaben als die Menschen. Darum werden die göttlichen Erleuchtungen und Offenbarungen durch Engel an die Menschen niedergeleitet. Da die prophetische Erkenntnis auf Grund göttlicher Erleuchtung und Offenbarung erfolgt, ist offensichtlich, daß sie durch Engel geschieht." (zit. n. Die deutsche Thomas-Ausgabe. Hg. v. d. Albertus Magnus Akademie Walberberg bei Köln, Bd. 23, Heidelberg / München 1954, 39f.)

Der Wahrheitsgehalt von Sacharjas Worten, zumal von denjenigen, die im Neuen Testament wiederholt und gleichzeitig erfüllt werden, ist wohl niemals ernsthaft angezweifelt worden. Ganz anders sah es hingegen mit den sibyllinischen Prophezeiungen aus. Als ursprünglich heidnischen Seherinnen ist eine gewisse christliche Skepsis den Sibyllen gegenüber leicht verständlich. Viele ihrer Orakel waren außerdem schon lange als gefälscht entlarvt.[128] Aber auch dieses besonderen Problems hatte sich Thomas angenommen und befunden, daß die Präsenz von Engeln als Garant ebenso bei den nicht immer vertrauenswürdigen, weil eigentlich heidnischen und damit von Dämonen inspirierten, Propheten galt, wie z.B. dem alttestamentlichen Bileam (Balaam) oder eben den Sibyllen.[129] Hinsichtlich der letzteren kam er dann zu dem versöhnlichen Schluß: „Unde etiam Sibyllae multa vera praedixerunt de Christo."[130]

Die Darstellung der Sibylle im vorliegenden Fresko unterstützt tatkräftig die Hypothese, daß in diesem Eingangsbild des oberen Zyklus, gewissermaßen als Auftakt und Rechtfertigung, die dräuende Frage nach der prophetischen Wahrhaftigkeit angesprochen und eindeutig geklärt werden soll. Der ganz rechts befindliche Engel hält nicht nur eine Steintafel mit einer Inschrift göttlicher Wahrheit, sondern auch gleich ein Tintenfass bereit, mit dessen Tinte die Seherin die steinernen Worte in das in ihrem Schoß ruhende Buch transkribieren wird: NASCET.. / (D?).. VI.. / DEV, was zweifelsohne dem sibyllinischen Orakel *Nascetur Deus de Virgine* entspricht, welches in anderen bildlichen Darstellungen ähnlich verkündet wird.[131] Die von den Armen der Sibylle beschriebenen Gesten führen deutlich vor Augen, daß der Text, den sie mit der linken Hand in ihrem Buch markiert hält, unmittelbar abhängt von dem, den die Finger ihrer Rechten auf der Steintafel des Engels zu ertasten scheinen. Die geistesabwesend in die Ferne blickenden Augen der Seherin passen gut zu diesen tastenden Fingern einer vom göttlichen Licht gleichzeitig Geblendeten und Geleiteten. Der weisende Fingerzeig des linken Engels, dem der Blick des Propheten folgt, illustriert ähnlich überzeugend die durch die himmlischen Boten wortgenau erfolgende Inspiration.

Vor den Füßen der Sibylle ist eine weitere Steintafel abgestellt. Darauf liest man die Wortfetzen: E CA.(L?). / REX ..(D?) / ..(E?). / ... / .(A?).. / .VS SCI / ...ET IN / ... .[132] Diese Buchstaben geben mit einiger Sicherheit die

---

[128] Dazu ausführlicher meine Angaben unten, 30f.

[129] Zwischen Bileam und den Sibyllen besteht manche Gemeinsamkeit: Suarez de la Torre 1993, 183. Im Vestibül der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore in Rom befanden sich bis zu ihrer Zerstörung im Jahr 1741 Fresken mit der Darstellung von zwei Sibyllen, deren eine die Worte *Orietur in Bethlehem* verkündete. Diese Worte rekurrieren möglicherweise auf die berühmte Weissagung Bileams in Num. 24, 17 (*Orietur stella ex Iacob, et consurget virga de Israel*) und nicht auf das Sibyllenorakel *Nascetur Christus in Bethlehem*, wie Ostrow glaubte; vgl.: Steven F. Ostrow, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore. Cambridge Univ. Press 1996, 64-67, 89-92.

[130] „Darum haben auch die Sibyllen viel Wahres über Christus vorausverkündet." (zit. n. Die deutsche Thomas-Ausgabe. Hg. v. d. Albertus Magnus Akademie Walberberg bei Köln, Bd. 23, Heidelberg / München 1954, 54); vgl. Prümm 1929, 225. Ausgesprochen lesenswerte Gedanken zu dem Problem der Darstellung sibyllinischer Inspiration in christlichen Bildern machte sich *à propos* der Sibyllen Raffaels in der Cappella Chigi in S. Maria della Pace: Oberhuber 1999, 138.

[131] Montault 1869, 340 las hier: NASCETUR / DEVS / DE. V[irgine]. Das sibyllinische Orakel *Nascetur Deus de Virgine* findet sich z.B. auf den Leuchtern des Grabmals von Papst Sixtus IV oder in den Fresken der Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva, vgl. Montault 1869, 326f., 334f.

[132] Bernardini 2002, 106 folgte wohl den Angaben aus Wischs Dissertation (1985), denn sie liest - obwohl das von ihr publizierte, nach der Restaurierung 2002 aufgenommene Fotomaterial mit der von mir notierten Lesart übereinstimmt - genau wie jene: ECCE / REX / TN E / SE/ A VTV / IVS.SCI / ET.IN; vgl. ebenso:

Überreste des zweiten und dritten Verses des sibyllinischen Akrostichons *Jesous Kreistos teou uios soter stauros* (*Jesus Christus Gott Sohn Heiland Kreuz*), „eine[r] der berühmtesten christlichen Fälschungen“ von Sibyllenorakeln, wieder.[133] Das Akrostichon wurde u.a. von Augustinus im *Gottesstaat* 18, 23 zitiert: „E caelo rex adveniet per saecla futurus, / Scilicet ut carnem praesens, ut iudicet orbem.“ („Es wird vom Himmel hoch, der König der Zukunft, erscheinen, / Selbst in Person allem Fleisch, aller Welt das Urteil zu sprechen.“)[134] Die Verwendung dieser Verse in bildlichen Sibyllendarstellungen ist nicht neu. Sie finden sich beispielsweise in den römischen Fresken Pinturicchios in der Chorscheitelkapelle in S. Maria del Popolo (DEI FILIVS . IN / CARNE . VENIET / VT IVDICET ORBE) oder auf dem Genter Altar Jan van Eycks (REX ADVEIET SECLA FUTUR SCI I CARNE).[135]

Randolfi identifizierte die dargestellte Figur als ‘Delphische Sibylle’, ohne genaue Gründe anzugeben, die ihre Interpretation rechtfertigen.[136] Ihre Vorgehensweise ist geradezu typisch für diejenige Art, nach der selbst in wissenschaftlicher Sekundärliteratur mit sibyllinischen Identifizierungen umgegangen wird. Da es kaum einen guten Grund für derartige Benennungen geben kann - es existiert nämlich nur in wenigen Ausnahmefällen eine Individualikonographie der verschiedenen Sibyllen -, wird häufig gleich keiner explizit genannt.[137] Randolfis Interpretation kann nur durch den ersten Spruch der Sibylle*, Nascetur de Deus virgine*, motiviert sein, da es außer den Orakelworten keine anderen aussagekräftigen Unterscheidungsmerkmale zwischen den einzelnen Gonfalone-Sibyllen gibt.[138] Problematisch ist diese Methode, weil es keine Zuordnungstradition von einzelnen Orakelsprüchen an die verschiedentlich benannten Sibyllen gibt, die allgemeine Gültigkeit beanspruchen kann. Dies zeigt sich beispielsweise schon an der Tatsache, daß Estivill mit derselben Methode bestimmt hatte, daß es sich im vorliegenden Fall um eine Darstellung der Hellespontischen Sibylle handeln sollte.[139]

Randolfi 1999, 189ff. Hingegen entzifferte bereits Montault 1869, 340: E CŒLO / REX. AD / VENIET / ET SE / A... VTV / RVS. SC / ..... T IN.

[133] Speyer 1971, 59.

[134] Die lateinische Version wird zit. n. Gauger 1998, 463, wo der Augustinus-Text des *Gottestaat* wiedergegeben ist. Noch bis in mittelalterliche Schulen einflußreicher als Augustinus’ Erwähnung war vermutlich die Überlieferung des Akrostichons in der pseudo-augustinischen Schrift *Contra Iudaeos, paganos et arianos Sermo de Symbolo*, vgl. dazu: ibid., 464; Haffen 1984, 21-27. Das Akrostichon wird inklusive der letzten Strophe des *stauros*, die bei Augustinus und im *Sermo* fehlt, auch in *Kaiser Konstantins Rede an die Versammlung der Heiligen* XVIII, 4 überliefert. Dieser Text wurde teilweise Eusebius von Cäserea zugeschrieben, die o. a. deutsche Version wird zit. n. d. Übersetzung der Konstantin-Rede in: Gauger 1998, 233.

[135] Auf dem Genter Altar sind neben zwei Sibyllen, von denen die eine den hier zitierten Orakelspruch verkündet, auch zwei Propheten dargestellt, von denen einer die Worte aus Sacharja 9, 9 verkündet: EXULTA SATIS FILIA SYO(N) JUBILA ECCE REX TUUS VE(N)IT (zit. n. Schneider 1986, 19).

[136] Randolfi 1999, 189ff.

[137] Ähnlich argumentieren z.B. noch in jüngster Zeit: Bernardini 2002, 74; Röttgen 2002, 268-275 (Kat. Nr. 49).

[138] Den zweiten Spruch der Sibylle, *E caelo rex...*, notierte Randolfi gar nicht, sondern klassifizierte ihn als ‘unleserlich’, s. Randolfi 1999, 189ff.

[139] Estivill 1993, 362**.** Zwar gibt es viele Fälle, in denen ein bestimmter Orakelspruch vermehrt einer spezifischen Prophetin zugesellt wird, aber es gibt auch für jede dieser Zuordnungen eindeutige Gegenbeispiele, zumal viele Weissagungen aus wenigen, in christlicher Prophetie häufig benutzten Worten bestehen, die innerhalb der Zyklen in vielfachen Variationen auftreten können (vgl. dazu auch Tabelle 1 im Anhang). So stehen dem *nascetur de Deus virgine* des vorliegenden Freskos allein in Rom folgende ähnlich lautende Sibyllensprüche gegenüber: *Propheta ex virgine nascetur* (Delphica, S. Maria sopra Minerva, Capp. Carafa), *Nascetur propheta ex virgine* (Delphica, Grabmal Sixtus IV), *Ieus [Deus ?] Christus nascetur de casta* (Hellespontica, S. Maria sopra Minerva, Capp. Carafa), *[I]hesus Christu[s nas]ci[tur] de virgine santa* (Hellespontica, Vatikan, Appartamento Borgia), *Nascetur in diebus novissimis de virgine* [...] (Erythräa, Vatikan, Appartamento Borgia).

Ädikulafigur in der Ecke zwischen Triumphbogenwand und rechter Langhauswand[140]

Die oben erwähnten im Jahr 2002 abgeschlossenen Restaurierungsarbeiten haben einige derjenigen Wandflächen, die im Jahre 1822 von Paolo Tonsi überarbeitet worden waren, u.a. diese rechte hintere Raumecke des Oratoriums, als blanke Putzflächen hinterlassen.[141]

Vor der letzten Restaurierung erkannte man in dieser Ecknische eine Figur, welche sich mit der rechten Hand die Augen rieb und zu weinen schien. Wisch vermutete, daß sie mit ihrer Trauer den Betrachter auf den Passionszyklus und die abgebildeten Leiden Christi vorbereiten sollte, möglicherweise aber auch unmittelbar auf Jesu Tränen rekurrierte, welche er nach Lukas 19, 41 über das Schicksal der Stadt Jerusalem vergoß.[142]

Sibylle und Prophet oberhalb des *Einzugs in Jerusalem*

Mit dem darunter liegenden *Einzug Jesu in Jerusalem* wurde dieses Fresko von Jacopo Zanguidi (1544 - ca. 1574), genannt il Bertoia, als erster Teil der Freskendekoration des Oratoriums im Zeitraum zwischen Ende 1568 und Mitte 1569 geschaffen (Abb. 8).[143] Aus entstehungschronologischer Perspektive gesehen liegt hier also der Beginn des prophetischen Freskenzyklus.

Bertoia entwarf in diesem Bild das alle späteren Szenen seiner Nachfolger bestimmende grundlegende Kompositionsschema: Linker Hand sitzt der Prophet, auf der rechten Seite die Sibylle, und um das Protagonistenpaar gruppieren sich geflügelte Engelsfiguren und Putti. Trotz seiner insgesamt sechs Figuren wirkt Bertoias Fresko im Vergleich zu manchem späteren des Zyklus - z.B. der auf der gegenüberliegenden Wand oberhalb der *Auferstehung* von Marco Pino entworfenen prophetischen Szene (Abb. 19) - durch die größere freie Hintergrundfläche relativ weiträumig. Prophet und Sibylle sitzen einander mit den Körpern frontal gegenüber, parallel zur Bildfläche. Der Prophet dreht seinen Kopf über die rechte Schulter nach hinten, von wo ihm ein dort befindlicher Engel zuflüstert, dessen rechte Hand mit spitzem Zeigefinger einen Rede- oder Mahngestus beschreibt. Die Sibylle wendet sich vom Betrachter ab und ihrem im Hintergrund plazierten göttlichen Inspirator zu. Ihr kleines Gesicht reduziert sich im verlorenen Profil zu einem winzigen Flecken und ist neben den Händen und den unter dem Stoff des Gewandes vorlugenden Fußspitzen die einzige unbedeckte Partie ihres Körpers. Mit ihrer jeweils linken Hand weisen beide Engel den Propheten die schriftlichen Botschaften und bestätigen so - wie auf dem 'Eröffnungsfresko' der Triumphbogenwand - ihre Aufgabe als Überbringer und Garanten der verkündeten göttlichen Wahrheit. Mit gezückter Feder und Tintenfaß ausgestattet hält sich dieses Mal der männliche Prophet bereit, vernommene Worte augenblicklich niederzuschreiben.

Auf der Tafel des Propheten ist zum dritten Mal der bereits im vorigen Fresko zweifach zitierte Text aus Sacharja 9, 9 zu lesen: ECCE / REX / MANSV / (E)TUS. Diesmal erscheint er, wie die Vokabel *mansuetus* an Stelle des alttestamentlichen *iustus* belegt, tatsächlich in einer neutestamentlichen Version, nämlich in der des

---

[140] Die Deutung der einzelnen Ädikula-Figuren ist ausgesprochen schwierig. Ich beschränke mich in dieser Arbeit darauf, sie der Vollständigkeit halber meistens nur summarisch zu beschreiben und, wo es möglich scheint, ihren Bedeutungsgehalt zumindest ansatzweise zu erfassen und folge dabei in der Regel den Ideen aus Wischs Dissertation (1985).

[141] Bernardini 2002, 106, 115, Anm. 1.

[142] Wisch 1985, 117.

[143] Bernardini 2002, 61; vgl. zu diesem Fresko auch: Randolfi 1999, 121-124.

Matthäusevangeliums: „Ecce Rex tuus venit tibi, mansuetus et sedens super asinam et super pullum filium subiugalis.“ (Matth. 21, 5: „Siehe, dein König kommt zu dir, sanftmütig und auf einer Eselin reitend, und zwar auf einem Fohlen, des Lasttiers Jungen.“) Wisch hatte die mögliche Interpretation angesprochen, daß in dem männlichen Propheten der Evangelist Matthäus selbst mit seinem Engel dargestellt sein könnte.[144] Stünde die Bildszene für sich alleine, so wäre diese Assoziation zweifelsohne legitim, doch legt der Kontext des Gesamtzyklus nahe, daß alttestamentliche Propheten dargestellt worden sein dürften. (Auch der zottige Rauschebart erscheint mir einem alttestamentlichen Propheten grundsätzlich angemessener als dem Evangelisten.)

Traditionell wurden die jüdischen Seher mit den Sibyllen zu prophetischen Paaren komponiert, welche gemeinsam von Inkarnation und Passion Christi künden.[145] Der Evangelist ist hingegen kein Prophet und berichtet nicht vorausschauend, sondern rückblickend von den Ereignissen, die er erlebt hat. Matthäus’ Bericht zitiert allerdings Sacharja in wörtlicher Rede (wenn auch leicht verändert, da das Adjektiv *mansuetus* statt *iustus* erscheint). Vielleicht wäre es statthaft, in Anbetracht dieser textlichen Verschmelzung der beiden Schriftautoren, Matthäus einem Propheten unmittelbar anzunähern. Eine derartige Identifizierung der dargestellten männlichen Figur bliebe aber in jedem Falle spekulativ und nicht beweisbar. Außerdem ist - wie später noch ausführlicher erläutert wird - davon auszugehen, daß die Figuren der prophetischen Fresken des Oratorio del Gonfalone nicht als Darstellung bestimmter Individuen konzipiert sind.[146] Die Debatte, ob hier eine Darstellung Sacharjas oder des Evangelisten Matthäus vorliegt, ist also ohnehin zweitrangig.

Auch wenn die männliche Figur nicht ohne weiteres als Matthäus angesprochen werden kann, ist es dennoch wichtig zu notieren, daß es sich bei dem dargestellten Spruch um Worte aus dem Matthäusevangelium handelt. In der Liturgie des Palmsonntags, also zum Auftakt der Karwoche, wurde nämlich noch bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil stets der Evangelienbericht nach Matthäus gelesen. Die Liturgie dieses Tages zerfällt in zwei deutlich unterschiedene Teile, die Palmweihe und die eigentliche Meßfeier. Die Weihe der Palmzweige fand in der Regel in einer ersten Kirche statt, von der die Gläubigen anschließend in einer Prozession zur Stationskirche pilgerten. Dieser Teil der Feier ist geprägt von ausgelassener Fröhlichkeit. Man jubelt in Nachahmung der Hebräer beim Einzug Jesu in Jerusalem und feiert Gott als König. Als Leitmotiv kann gleich die erste Antiphon gelten: „Hosanna, dem Sohn Davids! Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn! O König Israels: Hosanna in der Höhe!“ (Matth. 21, 9; zit. n. Schott).[147] Der im Fresko zitierte Text „Siehe, dein König kommt zu dir, sanftmütig“ wird im Evangelium der Palmweihe gelesen und drückt genau diese Freude der Gläubigen aus.

In krassem Gegensatz zum Jubelzug der Palmweihe steht die anschließende Meßfeier, in der intensiv der bevorstehenden Leiden Christi gedacht wird. Innerhalb der Karwochenliturgie wurde insgesamt vier Mal die Passion Christi verlesen, je einmal nach jedem der vier biblischen Evangelienberichte. Die Reihenfolge dieser

[144] Wisch 1985, 112f.
[145] vgl. dazu ausführlicher oben, 21f.
[146] s. unten 57f.

Passionslesungen entsprach der neutestamentlichen Anordnung, weshalb man am Palmsonntag mit dem Matthäusevangelium begann. In Matthäus' Schilderung werden Jesu Leiden sehr deutlich als Erfüllung alttestamentlicher Prophezeiungen charakterisiert: „Aber dies alles ist geschehen, damit die Schriften der Propheten erfüllt werden." (Matth. 26, 56). Als Petrus sich gegen den beginnenden Passionsverlauf auflehnt, ergreift Christus selbst das Wort: „Aber wie würde dann die Schrift erfüllt werden, nach der es so geschehen muß?" (Matth. 26, 54; zit. n. Schott). Die in der Liturgie verwendeten Texte betonen den Wert der Prophezeiungen sogar noch stärker, denn im Gegensatz zum biblischen Evangeliumsbericht des Matthäus, welcher nur an zwei Stellen alttestamentliche Vorhersagen wörtlich zitiert, fügt die Matthäuspassion des *Missale romanum* einen weiteren prophetischen Text ein, der sich im Evangeliumsbericht der Bibel nicht findet.[148]

Im Gegensatz zum Propheten verkündet Bertoias Sibylle nicht den triumphierend einziehenden Christus als König, sondern mahnt mit ihren Worten HVMILIA / BITUR / (D)EVS die bevorstehenden Leiden der Karwoche an. Die Zweiteilung der Palmsonntagsliturgie in freudige Palmweihe und trauervolle Messe findet so in den Sprüchen von Prophet einerseits und Sibylle andrerseits eine inhaltliche Parallele.

Estivill zog in seiner Analyse der Fresken des Oratorio zu einer versuchsweisen Identifikation der einzelnen Sibyllen den Traktat des Dominikanermönches Filippo de Barbieri heran.[149] In diesem Text werden die Worte *humiliabitur Deus* von der Erythräa ausgeprochen, weshalb Estivill auch in Bertoias Sibylle die Darstellung einer Erythräa erkannte.[150] Diese Deutung allein aufgrund der Übereinstimmung von zwei noch dazu sehr allgemeinen Worten ist haltlos. Die Worte *humiliabitur Deus* werden andernorts durchaus von anders bezeichneten Sibyllen zitiert, z.B. in der Beschreibung der Fresken des Palazzo Orsini von der Sibylla Samia oder in den kurz nach 1593 datierten Fresken von Guglielmo Caccia in der Barnabitenkirche S. Maria di Canepanova in Pavia von der Sibylla Cumana.[151]

Ursprünglich stammen die Worte *humiliabitur Deus* wohl aus einer in den Jahren 1251-1254 kompilierten italienischen Weissagung, in welcher die Sibylle die Geburt Christi zur Zeit des Kaisers Augustus vorhersah. Der vollständige Wortlaut des Orakels heißt: „In ultima autem etate humiliabitur Deus, et humanabitur proles divina, jungetur humanitati divinitas, iacebit in feno agnus, et puellari officio educabitur Deus et homo." („In jener letzten Zeit aber wird Gott sich erniedrigen und der göttliche Sprößling wird Mensch werden, die Gottheit wird sich mit der Menschheit vereinigen, das Lamm wird im Heu liegen und durch jungfräulichen Dienst werden Gott

---

[147] Alle liturgischen und die meisten der in der Liturgie verwendeten biblischen Texte werden, wenn nicht anders angegeben, nach dem Wortlaut des *Missale Romanum* in der lat.-dt. Ausgabe von Anselm Schott (hg. v. den Benediktinern der Erzabtei Beuron, Freiburg 1953) zitiert, hier: Schott 1953, 304.

[148] Matth. 26, 31 zitiert Sach. 13, 7; Matth. 27, 9f. zitiert Sach. 11, 12f. (Obwohl Matthäus schreibt, es sei Jeremia, der zitiert würde. Schott 1953, 326 gibt hierzu zwar als Parallelstelle Jer. 36, 6ff. an, dort ist aber kein Zusammenhang erkenntlich.) Der im *Missale* zusätzlich wörtlich zitierte Ps. 21, 19 ist zwischen den biblischen Versen Matth. 27, 35 und 36 eingefügt, vgl. Schott 1953, 328.

[149] Estivill 1993, 362.

[150] Bernardini 2002, 61 scheint sich Estivills Urteil anzuschließen. Die Autorin nennt in ihrem Titel die Sibylle „Sibilla (Eritrea)", geht aber im folgenden Text mit keinem Wort mehr auf diese Namensgebung ein und zitiert auch keine Quelle, auf die sie sich beziehen würde; vgl. auch: ibid., 74.

[151] Zum Palazzo Orsini: Hélin 1936, 361; zu S. Maria di Canepanova: de Clercq 1980, 22-25; Montault 1869, 492f.

und Mensch aufgezogen werden.“)[152] Der Text entstand vermutlich in joachimitischen Kreisen und ist einem im Mittelalter durchaus beliebten und durch viele ähnliche *vaticinia ex eventu* (also als Prophezeiungen verfaßte Geschichtsschreibungen, die nach dem Ablauf der historischen Ereignisse deren ‘kommendes’ Eintreten in zurückdatierten Schriften ‘vorhersagen’) geschürten Millenarismus stark verhaftet.[153]

Ädikulafigur zwischen *Einzug in Jerusalem* und *Abendmahl*

Bertoias Figur zeigt vielleicht die menschliche Stammmutter Eva mitsamt einer sich suggestiv um ihre Beine windenden Schlange.[154] Bernardini betitelte die Figur als *Peccato*.[155] Die Darstellung ist mit Sicherheit beeinflußt durch Parmigianinos Eva an der Südwand der Kirche S. Maria della Steccata in Bertoias Heimatstadt Parma.[156] Auch für seine weiter unten besprochenen späteren Ädikulafiguren („Judith“ und „David“), mit denen der Künstler im Jahre 1572 die prophetische Freskenszene oberhalb der *Gefangennahme Christi* einrahmte, griff er auf Vorbilder Parmigianinos aus derselben Kirchendekoration in Parma zurück.[157] „Eva“ erscheint hier mit der sich windenden Schlange als Verursacherin der Sünde, deren Schuld nur durch das Opfer des Blutes Jesu Christi getilgt werden kann, so wie es im rechts unterhalb gelegenen Passionsfresko des *Abendmahls* bildlich vorgeführt wird.

Sibylle und Prophet oberhalb des *Abendmahls*

Auch hier zeichnet wieder der Maler der unteren narrativen Passionsszene, Livio Agresti (ca.1510-1579), verantwortlich für die Darstellung des darüberliegenden prophetischen Paares (Abb. 9). Agrestis Arbeit wurde von Wisch und Estivill auf die Jahre (Mitte)1570 - (Mitte)1571 datiert; Bernardini schätzte hingegen, daß die Arbeiten bereits im Jahr 1569 angefertigt wurden.[158]

Wie Bertoia versammelte Agresti in seiner prophetischen Szene insgesamt sechs Figuren. Je zwei geflügelte, etwas in den Hintergrund versetzte Putti rahmen die Protagonisten Prophet und Sibylle ein, die jetzt mehr nebeneinander als einander gegenüber sitzen. Die Linienführung des oberen Architravs, der beiden Schrifttafeln und der Beine von Prophet und Sibylle beschreibt ein gleichschenkeliges, auf der Spitze stehendes Dreieck. Diese ruhige Kompositionsstruktur verleiht dem Bild eine große Ausgewogenheit. Agresti ist bemüht, die Plastizität der Szene zu unterstreichen. Während die Oberkörper von Prophet und Sibylle dem Betrachter frontal zugewandt sind, drehen sich ihre Beine in eine bildparallele Haltung, ähnlich der in Bertoias Fresko. Weitere Tiefenwirkung erzielen die beiden senkrecht zur Bildfläche stehenden Steintafeln. Auch Agresti legt Wert darauf, den Inspirationsakt der prophetischen Medien deutlich zu machen. Den Propheten läßt er einen tiefen Blick in die Augen des vom Betrachter gesehen rechts stehenden Putto werfen, während die mit Feder und Tintenfaß

[152] Lateinischer Text zit. n. Middeldorf Kosegarten 1984, 86. Deutscher Text: Übersetzung d. Verf.
[153] De Clercq 1978/79, 106, 118-125; Holder-Egger 1890, 143-178; vgl. ebenso Middeldorf Kosegarten 1984, 86; Vöge 1950, 162, Anm. 69.
[154] Die Identifizierungen der Ädikulafiguren, welche ich aus der bestehenden Literatur übernehme, sind hochgradig spekulativ. Wenn für Propheten- wie Sibyllenfiguren gilt, dass die Darstellung von Individuen zweitrangig oder sogar vollkommen irrelevant gewesen ist, darf Ähnliches hinsichtlich der Ädikulafiguren vermutet werden.
[155] Bernardini 2002, 61.
[156] Wisch 1985, 117.
[157] Bernardini 2002, 64f.
[158] Bernardini 2002, 66; Estivill 1993, 358; vgl. zu diesem Fresko auch: Randolfi 1999, 129f.

ausgestattete Sibylle mit ihrer ausladenden Rechten unmotiviert durch den Raum greift und mit der Bewegung des zur Seite knickenden Kopfes und den ekstatisch nach oben gerollten Augen ihren visionären Geisteszustand verrät.

Der linke Arm der Sibylle und mehr noch der rechte Arm des Propheten überragen an den Seiten deutlich die durch die Atlanten der Ädikulen gebildete architektonische Umrahmung des 'prophetischen Bildraumes'. Oben durchbrechen die Engelsköpfe den Architrav, der den Abschluß der Szene zur Decke hin schafft, und unten überlappen ein Gewandzipfel und der darunter hervorschauende nackte Fuß der Sibylle in gleicher Manier. Der rechte Fuß des Propheten stützt sich auf das am unteren Architrav angebrachte Stemma und dessen reliefierte Umrahmung. Mit Hilfe dieser illusionistischen Tricks werden die Figuren nach vorne in den Raum des Oratoriums 'hinausgeschoben'. Der Vergleich mit Bertoias Fresko über dem *Einzug in Jerusalem* macht das Ausmaß dieses Schubes deutlich, denn bei ihm sitzen Sibylle und Prophet noch hinter den seitlichen Atlantenfiguren, und die Spitzen der Verzierung des Bruderschaftsstemmas erheben sich klar vor den Füßen und Gewändern des Protagonistenpaares. Agrestis beinahe vollständige Bedeckung der gesamten Bildfläche – man könnte von einem *horror vacui* sprechen – bewirkt, daß die Figuren nicht in einem visuell faßbaren Hintergrund verankert werden, und verstärkt auf diese Weise den besagten Schub nach vorne.

Zwei weitere Einzelheiten fallen in Agrestis Fresko auf.
1. Die Sibylle trägt ein ungewöhnliches, antikisierendes Mieder. Das Kleidungsstück liegt eng am Körper an und betont zusammen mit einem hoch gebundenen Gürtel in auffälliger Art und Weise die Brüste der Seherin. Die Brosche in Form eines geflügelten Engelskopfes lenkt den Blick des Betrachters zusätzlich auf die Höhe des Dekolletés. Das Mieder scheint der ikonographische Hinweis gewesen zu sein, welcher Estivill (und in seiner Nachfolge Bernardini) in der weiblichen Figur die Samische Sibylle erkennen ließ, denn er führte als einzigen Beweis für diese Identifizierung zwei Texte an, in denen der Samia ein *formosum pectus* nachgesagt wird.[159] Dies veranlaßte ihn zu dem Schluß, daß die dargestellte Seherin „dal punto di vista iconografico, risponde in parte alla descrizione offerta dalle fonti letterarie". Diese 'partielle Übereinstimmung' hat eindeutig zu wenig Beweiskraft, als daß ernsthaft über eine Identifizierung der Sibylle als Samia nachgedacht werden müßte. Auch wenn man Estivill in der Sache selbst also nicht zustimmen kann, belegt sein Räsonnement doch, daß die Brust von Agrestis Seherin die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.

2. Mit ihrem linken Arm hält die Sibylle eine Steintafel. Neben ihr steht ein großes, aufgeschlagenes Buch. Darüber liegt auf der Sitzbank ein weißes Blatt Papier. Der Putto rechts hinter ihr trägt eine weitere Tafel, ebenso wie sein ganz links stehendes Pendant. Der Prophet weist mit einer auffälligen Geste seiner Linken in ein zweites aufgeschlagen auf dem Boden stehendes Buch. Trotz dieser vielen und teilweise besonders prominent arrangierten Schreibflächen wird auf keiner der Unterlagen ein Spruch zitiert. Alle Blätter und Tafeln sind vollkommen blank. Agresti benutzte ganz offensichtlich jede sich bietende Gelegenheit, prophetischen Text nicht darzustellen.

[159] Estivill 1993, 362, 366, Anm. 22; vgl. Bernardini 2002, 66.

Sibyllen, die leere Buchseiten, Steintafeln etc. präsentieren, sind auch in anderen Bildern recht häufig.[160] Der Zyklus des Oratorio del Gonfalone ist selbst ein gutes Beispiel dafür, denn insgesamt enthalten nur sechs von zwölf Szenen prophetischen Text, den der Betrachter lesen kann. Weil die inhärente Ambivalenz der heidnisch-christlichen Seherinnen an vielen Stellen deutlich zutage trat, ließe sich über die tieferen Gründe von Agrestis Textfeindlichkeit spekulieren, daß darin das seit Beginn des Christentums mehr oder weniger latent vorhandene Mißtrauen gegenüber der Authentizität sibyllinischer Weissagung reflektiert würde, denn „der Glaube an die Sibyllen ist wohl in keinem Zeitraum von der Gesamtheit der Theologen gänzlich naiv geleistet worden.“[161]

Diese Vermutung scheint besonders angebracht, da im Jahr 1545 bei Sixtus Birck (Xistus Betuleius) in Basel die erste (weitgehend) vollständige moderne Ausgabe der Sibyllenorakel, *Οι Σιβυλλιακοι Χρεσμοι*, in der griechischen Originalsprache erschienen war. Zehn Jahre später folgte die an Einfluß wohl noch reichere lateinische Übersetzung der *Oracula sibyllina* von Sebastian Castalio (oder: Castellio).[162] Das Studium der sibyllinischen Texte wurde durch diese Veröffentlichungen stark vereinfacht, und von einigen modernen Forschern wurde in der Nachfolge der einsetzenden vermehrten Beschäftigung mit den Orakeln ein anwachsendes Mißtrauen betont, dessen Ursache sie in der Aufdeckung der vielfachen Fälschungen innerhalb der *Oracula sibyllina* vermuten.[163]

Jedoch waren viele der sibyllinischen Fälschungen wohl schon früher durchaus bekannt gewesen.[164] Im allgemeinen ist es sicherlich vorsichtiger, die Akzeptanz der Sibyllen zu jeglicher Zeit in erster Linie von der persönlich-subjektiven Urteilsfähigkeit des Einzelnen abhängig zu machen und die Einschätzung einer ‘allgemein

---

[160] vgl. dazu weitere Ausführungen unten, 68ff., 156f.

[161] Prümm 1929, 245.

[162] Mc Ginn 1985, 10, Anm. 22; Prümm 1929, 499. Rzach 1923, Sp. 2165f. vermerkte schon für das Jahr 1546 eine lateinische Übersetzung von Castalio. Nach seinen Angaben erschien 1555 dessen bilinguale griech.-lat. Ausgabe. Die genannten Gesamtausgaben umfaßten jeweils die Bücher I-VIII der Sibyllenorakel, das Buch XI (teilweise unterteilt in Bücher XI-XIV) wurde erst im neunzehnten Jahrhundert entdeckt, vgl. Rzach 1923, Sp. 2120f.

[163] Prümm 1929, 246, 500-503 ging noch für die erste Zeit nach der *Editio princeps* von Birck von einem erhöhten Vertrauen in die Wahrhaftigkeit der Orakel aus und führte als Beispiel die den Sibyllen wohlwollenden Äußerungen Cesare Baronios an. Im Jahre 1599 aber erschien in Paris die gr.-lat. Sibyllinen-Ausgabe von Johannes Opsopoeus, in deren Vorrede heftige Kritik und Zweifel laut wurden. Diese Zweifel fanden Befürworter z.B. in Italien (Antonio Possevino, Venedig 1607) und in England (Isaac Casaubonus, London 1614). Prümm datierte dementsprechend das einsetzende Mißtrauen auf den Zeitraum zwischen den Jahren 1545 und 1599. McGinn 1985, 10 scheint sich dieser Meinung anzuschließen: „In the sixteenth century several editions of the Greek text and a full Latin translation had been made. By the beginning of the seventeenth century, however, attacks on the claims of these verses to be the products of pagan prophetesses older than Homer had been expressed. The first unveiling of the Sibyl had begun.“

[164] Das Bewußtsein über die nicht immer wahrhaftigen Prophezeiungen der Visionärin bestand bereits in der römischen Kaiserzeit: Augustus und Tiberius ließen über 2000 falsche Weissagungsbücher, zumeist Sibyllenorakel, verbrennen - nach offizieller Lesart um die Authentizitätsfrage der Schriften zu klären, vielleicht aber doch eher um diejenigen Texte zu entfernen, die ihrer Politik zuwiderliefen. Vgl. Speyer 1971, 90, ebenso: 46, 59, 83, 159, 165f., 247f.; McGinn 1985, 9f. Auch aus dem Mittelalter sind uns Sibyllenskeptiker bekannt: Der Bischof Benzo von Alba war ursprünglich ein Verfechter der Seherin und leidenschaftlicher Parteigänger des Kaisertums (sowie Kaiser Heinrichs IV). Zu einem späteren Zeitpunkt seines Lebens sprach er der Seherin, weil er von ihr und ihrer kaiserfreundlichen Prophetie persönlich enttäuscht worden war, die Fähigkeit zur christlichen Heilsverkündung ab. Vgl. Vöge 1950, 96f., der dazu kommentierte: „Es ist schon Sibyllendämmerung.“ Ähnlich kritisierte der italienische Humanist Lorenzo Valla (1407-1457) z.B. die Leichtgläubigkeit jener, welche die Legende von *ara coeli*, die Geschichte der Begegnung zwischen Kaiser Augustus und der Sibylle auf dem

gültigen' Ansicht mindestens bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts so weit wie möglich zu vermeiden. Zuviel Beispiele sprechen dafür, daß gläubiges (oder abergläubisches) Vertrauen und massive Ablehnung der Prophetin mindestens bis in diese Zeit gleichberechtigt nebeneinander zu finden waren.[165]

In der Analyse von Agrestis Fresko würde außerdem selbst ein gut belegtes Mißtrauen gegenüber der sibyllinischen Autorität nicht weit führen, denn es erklärt nicht die fehlenden Sprüche der alttestamentlichen Propheten. Es klingt außerdem alles andere als einsichtig, daß Bilder von Figuren in Auftrag gegeben wurden, an deren christlicher Akzeptanz man zweifelte bzw. deren Reputation durch bildinhärente Hinweise kritisiert werden sollte. Logischerweise hätte man dann wohl auf diese Figuren ganz verzichtet und stattdessen auf andere Darstellungen zurückgegriffen. Ungemein pragmatischer - und gleichzeitig sinnvoller - erscheint es, daß Agresti seinen prophetischen Figuren aus einem didaktisch motivierten Wunsch heraus keinen Text zur Seite gestellt hat, und die Wirkung seines Vorgehens ist heute so klar nachzuvollziehen wie im sechzehnten Jahrhundert: Der Betrachter soll sich auf die szenische Darstellung des Wandgemäldes, nicht auf abgebildete Textbotschaften, konzentrieren.

Ädikulafigur zwischen *Abendmahl* und Fenster der rechten Langhauswand

Livio Agresti stellte eine Allegorie der *Concordia* (oder der *Abbondanza*?) dar, die ein doppeltes Füllhorn mit Früchten präsentiert.[166] Cesare Ripa definierte am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts seine *Concordia di pace* als „Donna, che tiene due corna d'abondanza ritorte insieme, che sone l'unione de'pensieri, e delle volontà di diverse persone [...]".[167] Eine ähnliche Figur entwarf Agresti auch für seine Tugenddarstellungen in der Villa d'Este in Tivoli.[168] Legt man Ripas Definition der *Concordia di pace* zugrunde, könnte die Gestalt auf die Versammlung der Jünger Jesu während der Einsetzung des Abendmahles verweisen, eine Episode, die in starkem Gegensatz zu den nachfolgenden Szenen der Passion steht, z.B. der Gefangennahme, den Verhören vor Kaiphas und Pilatus etc., in denen die Gruppe von Jesu Nachfolgern auseinandergetrieben wird. Möglicherweise drückt

---

römischen Kapitol, für historisch hielten, und befand, daß derartige Legenden eher dazu beitrügen, das Vertrauen in den christlichen Glauben zu erschüttern als zu festigen, s. Speyer 1993, 29.

[165] Weder in protestantischen noch in anglikanischen Gebieten verlor sich der Glaube an die Sibyllen vollständig. Im Jahre 1682 veröffentlichte August Buchner, Professor in der protestantischen Lutherstadt Wittenberg, ein Buch namens *Orationes academicae*, in denen er seine Überzeugung darlegt, daß die Sibyllen vom Kommen Christi gekündet hatten, s. Don Cameron Allen, Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance. (The Johns Hopkins Press) Baltimore 1972, 147ff., Anm. 40. Esbach 1991, 388ff., 636, Anm. 1069 berichtet neben mehreren anderen Beispielen von dem pietistischen Theologen Johann Christian Nehring (1671-1736), der im Jahre 1702 eine neue, aus dem Griechischen hergeleitete deutsche Übersetzung der *Oracula sibyllina* herausbrachte und diese mit einer Apologie einleitete. 1715 erschien in London das Buch *A Vindication of the Sibylline Oracles* von William Whiston, „Sometime Professor in the Mathematiks in the University of Cambridge", der die den Sibyllen vorgeworfenen Fälschungen bestreitet, s. McGinn 1985, 7f. Sibyllinische Bildwerke treten außerdem in protestantischen Gotteshäusern auf, so (wahrscheinlich) in den im Jahre 1692 zerstörten Fresken von zehn Sibyllen in der ab 1534 evangelisch reformierten Klosterkirche von Hirsau und in der Stuckdekoration von acht Sibyllen in der Ludwigsburger Schloßkapelle (1718), s. Esbach 1991, 346ff., 387-398, 633, Anm. 1047.

[166] Die Figur wurde schon früher als *Abbondanza* angesprochen, vgl. die Angaben in Randolfi 1999, 129ff.; Bernardini 2002, 66.

[167] Zit. n. Cesare Ripa, Iconologia. Rom 1603, 82 (Reprograph. Nachdr.: Georg Olms Verlag, Hildesheim / New York 1970).

[168] Wisch 1985, 118; vgl. dazu auch Bernardini 2002, 73, die Ähnlichkeiten zwischen Agrestis Sibylle über der *Kreuztragung* und Darstellungen der Tugenden im Schlafzimmer des Kardinals in der Villa d'Este in Tivoli signalisiert.

die Figur als Gegenpart der auf der anderen Seite der prophetischen Szene befindlichen Eva Bertoias auch Frieden und Heil aus, den die Gläubigen durch die Eucharistie erlangen.

Aufgrund des in der Mitte der Langhauswand befindlichen Fensters schließt sich in der Reihe der oberen Fresken zunächst eine weitere Ädikulafigur an.

Ädikulafigur zwischen Fenster der rechten Langhauswand und der *Gefangennahme Christi*

Bertoia gestaltete nach allgemeiner Ansicht der kunsthistorischen Forschung hier die Figur der alttestamentlichen Kämpferin Judith mit erhobenem Schwert.[169] Die Judith wird mit der nächsten, rechts der prophetischen Szene folgenden Ädikulafigur des König David als Paar angesehen. Bei beiden Figuren handelt es sich um kühne, nach objektiver Ansicht ihren Feinden gegenüber massiv benachteiligte Befreier und Retter des erwählten Volkes der Juden, die als typologische Vorläufer von Christus und Maria im Triumph über Satan und die Häresie figurieren.[170] Beide Figuren hatte Bertoia nach Vorbildern Parmigianinos in der Kirche S. Maria Steccata seiner Heimatstadt Parma entworfen.[171]

Sibylle und Prophet oberhalb der *Gefangennahme Christi*

Auf der anderen Seite des Fensters der rechten Langhauswand setzt sich die Reihe der Sibyllen und Propheten mit einem weiteren Fresko Bertoias fort, welches auf die Zeit von Anfang 1572 bis in den Juli desselben Jahres datiert wird (Abb. 10).[172] Die Komposition aus Propheten, Engeln und Putti entspricht in ihren Grundzügen dem etablierten Schema. Nun ist es wieder der männliche Prophet, der eine Schreibfeder in Händen hält. Wie bei Agresti beschreibt die Linienführung der Komposition ein auf der Spitze stehendes Dreieck, das unten im Stemma der Bruderschaft zusammenläuft und dessen Seiten von Sibylle, Prophet und oberem Architrav gebildet werden.

Die Engel konzentrieren ihre inspirierende Wirkung in diesem Fresko deutlicher auf die Sibylle. Sie wird von zwei Engeln und zwei Putti begleitet, während dem Propheten nur ein Engel und zwei Putti assistieren, d.h. Bertoia hat einen zusätzlichen Engel neben der Sibylle eingefügt. Es ist möglich, daß sich darin ein aufgrund ihrer heidnischen Herkunft größerer Bedarf der Sibylle an Garanten der Wahrheit ihrer Weissagung ausdrückt. Dem ganz rechts stehenden Engel schaut die Seherin in die Augen, während dieser mit seinem Finger die Zeilen der Steintafeln erklärt (der rechts vorne auf dem Bücherstapel sitzende Putto wiederholt in spielerischer Manier denselben Zeigegestus). In der Mitte des Freskos entrollt der zweite, hinter der Sibylle plazierte Engel eine lange Schriftrolle, die (bezeichnenderweise?) hinter dem Kopf der Prophetin verschwindet. Die durch die Anordnung

[169] z.B. Bernardini 2002, 61.

[170] Wisch 1985, 118. Die Begründungen, warum hier „Judith“ und „David“ erscheinen, wirken oberflächlich und allgemein. Überhaupt ist die Mischung aus alttestamentlichen Figuren und Allegorien, wie sie heute erkannt werden, nicht sehr befriedigend. Es wäre wohl vorsichtiger, die Ädikulafiguren als Personifikationen oder Repräsentanten verschiedener Prinzipien zu verstehen, wie z. B. Überfluß, Mut, Kampfgeist etc. Dazu müsste weitere Forschungsarbeit geleistet werden.

[171] Bernardini 2002, 64f.

[172] Wisch 1985, 126; Bernardini 2002, 61; vgl. zu diesem Fresko auch: Randolfi 1999, 137ff.

der Figuren entstehende Betonung der Sibylle gleicht Bertoia durch das kräftige Licht, das den nackten Oberkörper des Propheten bescheint, wieder aus.

Obwohl auch hier, z.B. auf den beiden am rechten Bildrand postierten Steintafeln, ausreichend Gelegenheit vorhanden wäre, läßt Bertoia in dieser Szene die prophetischen Figuren keine Sprüche verkünden. Wie in seinem ersten Fresko versetzt der Künstler das Geschehen weitgehend 'hinter' die Atlantenfiguren zurück in den illusionistischen Raum, der durch die seitlichen Ädikulen und den oberen Architrav gebildet wird. Allerdings ragen die beiden Bücherstapel mitsamt den auf ihnen sitzenden Putti in den unteren Ecken der Szene deutlich in den 'realen' Raum des Betrachters vor. Auch der rechte Fuß des Propheten schiebt sich über das Bruderschaftsstemma des unteren Architravs hinaus nach vorne.

Ädikulafigur zwischen *Gefangennahme Christi* und *Christus vor Pilatus*

Bertoia stellte in diesem Fresko, zu dem eine Vorzeichnung im Los Angeles County Museum of Art existiert, nach Ansicht der jüngsten Forschung die Figur des harfespielenden Königs David dar.[173] Der Fuß des Königs ruht auf dem am Boden liegenden Haupt Goliaths. Wisch verband Davids Erscheinen mit dem aus einem Bußpsalm stammenden Vers in Zuccaris Prophetenfresko oberhalb der *Geißelung Christi*. „Among the most important psalms recited during Holy Week were the penitential psalms read during the Office of Tenebrae on Holy Wednesday, Maundy Thursday and Good Friday. This allusion is possible since over the 'Flagellation' is a verse from one of these psalms."[174]

Daß der jüdische König hier als Büßer gezeichnet wird, zeigt u.a. der lange wehende Bart, welcher ihn als alten Mann charakterisiert, der reuig auf sein vergangenes, beileibe nicht in allen Situationen gottgefälliges Leben zurückblickt. Zu Jahwe gewandt stimmt er auf seiner Harfe ein Bußlied an.[175] Der in anachronistischer Art und Weise beigefügte Goliathkopf, der an den großen und durch Gottes Hilfe errungenen Sieg des jungen Hirten erinnert, betont subtil die königliche Reue. Die Figur des David erinnert an die Darstellung des die Gesetzestafeln zerschmetternden Mose von Parmigianino in S. Maria della Steccata in Bertoias Heimatstadt Parma.[176]

Sibylle und Prophet oberhalb von *Christus vor Pilatus*

Das letzte Prophetenfresko der rechten Langhauswand wurde u.a. noch von Wisch Raffaellino da Reggio (ca.1550-1578), auch Raffaellino Motta genannt, zugeschrieben, der es im Februar oder März 1575 angefertigt haben sollte (Abb. 11).[177] Bernardini betonte hingegen, daß die Quellen von Raffaellino nur bezüglich der Passionsszene sprechen und daß nach einer stilistischen Analyse das obere Fresko eindeutig nicht von der Hand Raffaellinos stammen könnte. Sie ließ deswegen den Maler dieses Wandgemäldes anonym, beschrieb ihn als „un artista mediocre, uno dei tanti collaboratori ancora ignoti che lavoravano nei grandi cantieri, di difficile

[173] Bernardini 2002, 62.
[174] Wisch 1985, 118.
[175] vgl. zu Bart und Harfespiel als typischen Merkmalen der Bußikonographie des jüdischen Königs: Mâle 1972 (1932), 69f.
[176] Bernardini 2002, 64f.

individuazione, nonostante un modo di dipingere veramente singolare“ und datierte die Entstehung des Freskos in die Jahre 1572-1574.[178] Wisch erkannte in der Darstellung der Sibylle Ähnlichkeiten zur Erythräa Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle.[179]

Wie schon im vorigen Fresko Bertoias, wird auch hier der Sibylle wiederum verstärkte Aufmerksamkeit durch den inspirierenden Engel zuteil, während der Prophet diesmal ganz ohne Inspirator auskommt und sich mit der Hilfe der Putti begnügt. Die Sibylle hält Augenkontakt zu ‘ihrem’ Engel. Dessen in einem Erklärungsgestus ausgebreitete Arme und die auf der in ihrem Schoß befindlichen Schriftrolle angesetzte Schreibfeder bedeuten klar die verbürgte göttliche Herkunft ihrer Weissagungen. Auch dieses letzte Fresko der rechten Langhauswand hält mit der in der Hand der Sibylle befindlichen Feder den alternierenden Wechsel aufrecht: Einmal führt die männliche Figur die Schreibutensilien, in der nächsten Szene die weibliche Prophetin.

Wie schon in den beiden vorhergehenden Bildern wird auch in dieser Darstellung trotz der von Prophet und Putto dem Auge des Betrachters gut sichtbar zugedrehten Steintafel keine wörtliche Prophezeiung verkündet. Wichtiger als oder zumindest genauso wichtig wie schriftlich wiedergegebene prophetische Worte scheint den Erfindern des Bildprogramms ganz offensichtlich die Darstellung der prophetischen Figuren. Aus dieser Tatsache ließe sich weiter folgern, daß konkrete wörtliche Aussagen, wenn sie denn erscheinen, besondere Bedeutung gewinnen. Andererseits vermitteln die vielen ungenutzten Schreibflächen dem Betrachter von vornherein das Gefühl, daß die Beschriftung innerhalb der Fresken als nicht übermäßig wichtig eingestuft wurde, und diese Geringschätzung überträgt sich auch auf die vorhandenen Sprüche.

Wie u.a. an der Position der Protagonisten in bezug auf die seitlichen Atlantenfiguren erkenntlich, rückte der Maler dieser Szene seine Darstellung wieder deutlich nach vorne in Richtung des realen Innenraumes des Oratoriums. Die bildliche Grenze des unteren Architravs wird zwar, ähnlich wie bei Bertoia (Abb. 8 und Abb. 10), kaum überschritten, dafür aber durchbrechen Flügel und Kopf des Inspirationsengels den imaginären Raum nach oben hin, und die Verdrängung der Atlanten nach hinten resultiert für Sibylle, Prophet und die Engelsfiguren in dem bereits bekannten Schub nach vorne.

Ädikulafigur zwischen rechter Langhauswand und *Geißelung Christi*

Von diesem Fresko ließ sich schon vor der rezenten Restaurierung des Oratorio im Jahr 2002 nicht viel mehr sagen, als daß es sich um die Darstellung einer weiblichen Figur handelte, die stark zerstört, dann heftig übermalt wurde und schließlich kaum mehr erkenntlich war.[180] Nach der Restaurierung blieb die gesamte vordere rechte Ecke der Fresken von der Holzdecke bis zum Gestühl nur von blankem Putz bedeckt, weil die Restauratoren sich entschieden hatten, die im Jahre 1822 von Paolo Tonsi vorgenommenen Übermalungen an diesen Stellen zu entfernen.[181]

---

[177] Wisch 1985, 113; vgl. dazu auch: Randolfi 1999, 145. Estivill 1993, 358 datierte das Fresko auf 1572-73.
[178] Bernardini 2002, 85, 115.
[179] Wisch 1985, 221.
[180] Wisch 1985, 118.
[181] Bernardini 2002, 106, 115, Anm. 1.

Sibylle und Prophet oberhalb der *Geißelung Christi*

Zusammen mit der Geißelungsszene des Passionszyklus malte Federico Zuccari (1540/41-1609) im Jahr 1573 - es ist die einzige von einem Künstler im Bild selbst datierte Malerei des Oratoriums - das darüber liegende Fresko mit Sibylle und Prophet (Abb. 12).[182] Auch Zuccari orientierte sich am üblichen kompositionellen Figurenschema mit seherischen Protagonisten, inspirierenden Engeln und hilfsbereiten Putti. Insgesamt sind fünf Vorzeichnungen zum Entwurf seiner Darstellung des prophetischen Freskos erhalten, die teilweise erheblich von der schließlich realisierten Fassung abweichen.[183]

Während Engel und Putti auf Tafeln und Buch die prophetischen Sprüche präsentieren, schauen die mehr nebeneinander als einander gegenüber sitzenden Sibylle und Prophet aus gedankenverlorenen Augen vor sich hin. Die Schrifttafel, die der Putto dem Propheten auf das Knie stellt, steht genau senkrecht zur Bildfläche und unterstützt die Tiefenwirkung der Szene. Jeweils einer der Füße der beiden Protagonisten stützt sich auf den unteren Architrav. Zuccari setzte konsequent fort, was Agresti in der Szene oberhalb des *Abendmahles* mittels der Gestik der Arme und des über den Architrav hängenden Stückes Stoff in Hinsicht auf eine Durchbrechung der Bildgrenzen begonnen hatte. Die seitlichen Atlantenfiguren geraten im vorliegenden Fresko weit in den Hintergrund. Waren bei Agresti die Körper von Prophet und Sibylle in einem zwar schwer begreifbaren, aber doch noch eher hinter der tatsächlichen Wandfläche vorgestellten Raum lokalisiert, so erobern sie in Zuccaris Version nun den realen Raum des Oratoriums. Das linke Knie von Zuccaris Prophet und, noch markanter, das rechte Knie und der rechte Ellenbogen der Sibylle streben weit in diesen hinein.

Anders als die meisten übrigen Künstler im Oratorium läßt Zuccari seine Sibylle keine direkte Blickverbindung mit dem inspirierenden Engel eingehen. Sowohl die Seherin als auch die beiden Engel und ein Putto scheinen in den realen Raum des Betrachters zu blicken. Auf diese Weise baut sich eine emotionale Verbindung auf, die dem Betrachter das Gefühl vermittelt, als blickten die Figuren ihn an. Mit Hilfe dieses malerischen Tricks werden die Figuren bei Zuccari noch offensichtlicher als in den Bildgrenzen durchbrechenden vorherigen Beispielen zu Brückenfiguren. Der Abstand zwischen der realen Gegenwart des Betrachters und der Bildebene wird minimiert und erlaubt es, die göttliche Heilsgeschichte mit großer Unmittelbarkeit zu erleben. Sibylle und Prophet steigen gleichsam aus der fiktiven Bildsphäre hinaus in die Realität und belegen so durch ihre eigene Wirklichkeit auch die Wahrhaftigkeit der malerischen Welt, besonders natürlich der Passionsszenen. Vielleicht kann Zuccari aufgrund der konsequenten Entwicklung dieser Idee in seiner Darstellung auf die Authentifizierung der Übertragung mit Hilfe des Blickkontaktes zwischen Prophetenfiguren und Engeln verzichten.

---

[182] Die Datierung bezieht sich offensichtlich allein auf das Fresko Zuccaris. Verschiedentlich war gemutmaßt worden, daß die prominente Anbringung der Datierung ein Hinweis auf ein besonderes Datum im Leben des Künstlers oder auch in der Geschichte der Bruderschaft bzw. der Fertigstellung der Freskendekoration des Oratorio widerspiegeln könnte. Dies ist nach allen heute bekannten Details aber nicht der Fall, vgl. Bernardini 2002, 80. Vgl. zu diesem Fresko auch: Randolfi 1999, 148.

[183] Die Zeichnungen befinden sich in der Albertina in Wien (Inv. Nr. 609), in der Staatl. Graph. Sammlung in München (Inv. Nr. R1 45), im Nationalmuseum in Stockholm (Inv. Nr. 1863/478), im Louvre (Inv. Nr. 4404) und in der Biblioteca Reale in Turin (Inv. Nr. 15869), s. Bernardini 2002, 82, 84, Anm. 6.

Es drängen aber nicht nur die fiktiven Figuren in die Realität, sondern umgekehrt - und darin liegt letztlich die Intention - wird der Betrachter in die Bildebene hineingezogen und beobachtet sie nicht länger unbeteiligt von außen - eine Intention, welche auch in anderen Fresken des Oratoriums manifest wird und die möglicherweise Rückschlüsse auf das geistige Klima der Entstehungszeit zuläßt.[184] Die vermittelnde Aufgabe den Propheten und Sibyllen zuzuordnen, paßt ideal zu deren eigentlicher Funktion, welche ja in der Mediation zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre besteht. Allerdings ist diese künstlerische Idee keineswegs eine neue Erfindung. Die Maler des Oratorio hatten für ihr Arrangement das größte Vorbild zweifellos in Michelangelo, der seine Sibyllen und Propheten in der Cappella Sistina zu einem ganz ähnlichen Zweck eingesetzt hatte.[185]

Der dem Propheten zugehörige Spruch lautet: ET / FUI FLA / GELLATO / TOTA DIE. Dabei handelt es sich um den ersten Teil des Verses aus Psalm 73, 14, welcher auf der von der Sibylle gehaltenen Tafel mit den Worten fortgeführt wird: ET / CASTIGA / TIO MEA / IN / MATU / TINIS. („Doch ich wurde geplagt den ganzen Tag, meine Züchtigung ist jeden Morgen da.“)[186] Wie die anderen schriftlich fixierten Weissagungen des Freskenzyklus stammt auch dieser Bibeltext aus der Liturgie der Karwoche, hier der Gründonnerstagsliturgie. Im Anschluß an die Lesung dieses Psalms hielten die Flagellanten ihre traditionelle Geißelungszeremonie ab: „The penitential psalm 72 (73) is the fifth psalm of the office of Tenebrae for Matins of Maundy Thursday. A flagellant confraternity would traditionally have held its Holy Week ritual of self-mortification immediately following this ceremony.“[187] Die Vorbereitung zur großen Bußprozession am Gründonnerstag, die zu den Reliquien von St. Peter führte, hielt die Bruderschaft des Gonfalone im Oratoriumsraum ab, im Keller des darunter befindlichen *oratorio da basso* erwarteten nach der Prozession lindernde Bäder die geschundenen Geißelbrüder.[188] In unmittelbarer Erwartung der Geißelzeremonie saßen die Flagellanten direkt unter Zuccaris Fresko der *Geißelung Christi* und konnten ihren Blick auf die Sibylle und den Propheten richten, deren in der Ich-Form ausgesprochenes Psalmzitat die Brüder meditierend lesen, auf die eigene Person beziehen und wörtlich nachsprechen konnten.

Die Zuordnung des in zwei Hälften geteilten Psalmverses an Prophet und Sibylle ist aufschlußreich. Sie belegt eindeutig, daß die dargestellten Figuren nicht unbedingt die Autoren der von ihnen verkündeten Sprüche darstellen (müssen), wobei man im vorliegenden Falle - nach alttestamentlichen Angaben gilt der Psalm 73 als Lied Asafs - hinsichtlich des männlichen Partes theoretisch noch streiten könnte, nicht aber hinsichtlich der Sibylle. Normalerweise zitieren Sibyllen keine Bibelverse, sondern ihre eigenen Orakel, wie im Oratorio z.B. die weiter oben beschriebenen Seherinnen Bertoias und Agrestis illustrierten. Zuccaris Verwendung des Psalmtextes ist umso auffälliger, als einer der bekanntesten Sibyllensprüche gerade von der Geißelung Christi berichtet:

---

[184] Hinsichtlich der ungewöhnlichen Einfügung des eigentlich nordischen Themas der Veronika in das Fresko der *Kreuztragung* von Livio Agresti bemerkte Bernardini 2002, 72: „ L’incontro di Cristo con la Veronica [...] suscitava una grande emozione nei fedeli, e la scelta del tema e dunque molto significativa nel riflettere il clima spirituale di quegli anni, in cui si andava sempre più delineando una divisione tra arte sacra e profana, dove l’arte sacra doveva avere fini didattici, di elevazione spirituale e di coinvolgimento emotivo.“

[185] Wisch 1985, 131f.

[186] Zit. n. Revidierte Elberfelder 1987, 728. Nach Vulgata-Zählung handelt es sich um Ps. 72, 14. Wenn nicht anders angegeben, benutze ich stets die heute gebräuchliche Nummerierung der Psalmen. In der Vulgata heißt es: „et fui flagellatus ...“.

[187] Wisch 1985, 113, vgl. Estivill 1993, 362.

[188] Wisch 1985, 23f.; Wisch 1991, 240ff.

„Kommen wird er in Gewalt gottloser, ungläubiger Menschen. / Schläge versetzen dem Gott ruchlose Hände, / und aus ekligem Mund besudelt ihn giftiger Speichel. / Er aber bietet geduldig den heiligen Rücken der Geißel.“[189] Dieses Orakel (bzw. Auszüge daraus) ist mehrfach in anderen Sibyllendarstellungen bezeugt, u.a. im Tempio Malatestiano in Rimini (1455/1456), im Sibyllenzyklus Ludger tom Rings d. Ä. aus dem Dom in Münster (1530er Jahre), in der Cappella Olgiati in S. Prassede in Rom (1593-1595).[190]

Lactantius, der in sibyllinischem Zusammenhang wichtigste Kirchenvater überhaupt, zitierte dieselbe Weissagung in seinem Hauptwerk, den *Göttlichen Unterweisungen* (*Divinae Institutiones*). Dabei stellte er sie neben zwei alttestamentliche Prophetenworte, eine Stelle aus dem Buch Jesaja (Jes. 50, 5f.) und einen in unserem Zusammenhang besonders interessanten Psalmentext: „Sie häuften Geißelhiebe auf mich und kannten nicht ihre Zahl [...]“ (Ps. 35, 15f.).[191] Zuccari hätte also ohne weiteres auf die Stelle bei Lactantius zurückgreifen können und dort sowohl für die Sibylle als auch für den Propheten einen passenden Spruch gefunden. Die *Divinae Institutiones* waren (innerhalb einer Gesamtausgabe von Lactantius' *Opera*) 1465-1468 in Subiaco nicht nur das erste in Italien gedruckte Buch eines christlichen Autors überhaupt. Nach der Anzahl der italienischen Auflagen zu urteilen, ist im fünfzehnten Jahrhundert ihr Verfasser dort sogar noch vor Augustinus als der populärste Kirchenvater anzusehen.[192] Daß Zuccari in seiner Szene dennoch den Psalmvers 73, 14 benutzte, ist ein möglicher Hinweis darauf, daß in den im Oratorio wörtlich zitierten Sprüchen offensichtlich der Bezug zu den liturgischen Texten beibehalten werden sollte.

Zuccaris Zuordnung des Psalmtextes an die Sibylle macht an dieser Stelle die Einfügung einer kurzen Bemerkung zur Darstellung von prophetischen Figuren sinnvoll.

Grundsätzlich gibt es zwei verschiedene Arten, Propheten und Sibyllen wiederzugeben:
1. Narrative Szenen, in denen der Prophet in einen gewissen erzählerischen Zusammenhang gestellt wird, wie z.B. in Guercinos Gemälde *Elias wird von Raben genährt* (1620, National Gallery London).[193] In dem Bild wird eine bestimmte Begebenheit illustriert, nämlich die wunderbare Versorgung des Protagonisten durch Raben inmitten der Wüste. Die dargestellte Episode beschreibt einen präzise bestimmbaren Zeitpunkt im Leben des Elias. Guercino macht dies zusätzlich deutlich, indem er auf einer Steintafel die Bibelstelle angibt, die dem Thema zu Grunde liegt.
Im Gegensatz zu den alttestamentlichen Propheten, können die christlichen Sibyllen - mit Ausnahme der sogenannten Legende von *ara coeli* und der ‘Deutung des Traumes von hundert römischen Senatoren’ - aus

[189] Lactantius *Div. Inst.* 4, 18, 15 (zit. n. Gauger 1998, 261). Das Original findet sich in *Oracula sibyllina* VIII, 288-292, s. Gauger 1998, 188f. Augustinus *Gottesstaat* 18, 23 hat diesen Text nach eigenen Angaben bei Lactantius kopiert. Er findet sich auch im pseudo-augustin. *Sermo contra Iudaeos....*
[190] Zu Rimini: Freund 1936, 31. Zu Münster: Münster 1996, 254f. (Kat. Nr. 11). Zur Cappella Olgiati: Röttgen 2002, 30-35, 268-275 (Kat. Nr. 49). Diese Darstellungen sind weitere Beispiele für die mangelnde Übereinstimmung in der Verteilung der Weissagungen auf die einzelnen Seherinnen und die oft waghalsig nach ihren Orakelsprüchen namentlich bestimmten Sibyllen: In Rimini teilen sich zwei, von Freund als Erythräa und Samia ‘identifizierte’ Sibyllen den Spruch, in Münster ist er der Phrygischen Sibylle beigefügt.
[191] Zit. n. Gauger 1998, 261.
[192] Allein sechs Neuauflagen erschienen innerhalb der Dekade von 1468-1478, s. Feld 1985, 303f.; Beaulieu 1969, 216.
[193] Vgl. z.B. Frankfurt 1991, 184f. (Kat. Nr. 27); Bologna 1998 (2), 100f. (Kat. Nr. 43); Mailand 2003, 245 (Kat. Nr. 82).

einem einfachen Grund nie in derlei Szenen gezeigt werden: Es existieren keine weiteren Überlieferungen hinsichtlich ihrer Lebensgeschichten.[194]

2. Porträthafte Darstellungen von Propheten, in welchen die Figuren in keinem wirklichen erzählerischen Zusammenhang auftreten. Die porträthafte Abbildung von prophetischen Figuren ist weitaus häufiger anzutreffen als die narrativen Szenen. Bei den Sibyllen ist es nahezu ausschließlich die einzige Art der Darstellung. Gewöhnlich findet auch in den porträthaften Darstellungen eine, wenn auch stark beschränkte Aktion statt, denn der / die Prophet(in) werden gezeigt, wie er / sie Weissagungen empfangen, sehen, niederschreiben etc. Diese Begebenheiten werden aber nicht als einzelne, zeitlich oder räumlich klar definierte Handlungen dargestellt, sondern als jederzeit wiederholbare und tatsächlich häufig wiederholte Aktionen prophetischen Daseins. Die Seher werden in ihrer Funktion als inspirierte Vermittler göttlicher Wahrheiten vorgestellt.
Diese 'funktionalen' Prophetenporträts lassen sich systematisch klassifizieren, nämlich erstens in Bilder, die anhand von Sprüchen, Attributen und / oder Namenstafeln die Person des / der Dargestellten präzise kenntlich machen und zweitens solche ohne derartige individualisierende Momente, in denen die Figuren nicht näher identifiziert werden.

Die Fresken des Oratorio del Gonfalone sind allesamt Beispiele für die porträthafte Darstellung von Propheten. In insgesamt sechs der zwölf Szenen sind den Protagonisten lesbare Sprüche zugeordnet, unter einem von diesen, in dem Fresko rechts des Altarbogens, ist der Name des Autors des Spruches, Sacharja, vermerkt. Eindeutig identifiziert wird aber von den insgesamt vierundzwanzig Gestalten einzig und allein der Prophet Jona im Fresko oberhalb der *Auferstehung* durch das Attribut des Walfisches. Seine Ausnahmestellung unterstreicht die offensichtliche Zurückhaltung, mit welcher sich die Oratorio-Fresken hinsichtlich der namentlichen Identifizierung der übrigen Sibyllen und Propheten auszeichnen.

Häufig geht man stillschweigend davon aus, daß eine Figur, die Worte eines bestimmbaren Verfassers präsentiert, auch diesen Verfasser darstellt. In vielen Fällen ist eine derartige Vorgehensweise zweifelsohne gerechtfertigt. Oder vorsichtiger formuliert: Dort spricht zumindest nichts gegen eine solche Schlußfolgerung. Schon die Betrachtung der Eingangsszenen des Oratorio hat hingegen gezeigt, daß - würde man dasselbe Schema in den prophetischen Fresken anwenden wollen - man entweder eine zweifache Präsenz von Sacharja zugeben

[194] Außer Name und Geburtsort ist kaum etwas über die Prophetinnen bekannt. Die wenigen Legenden, die von ihnen erzählen, berichten überwiegend von der heidnischen Seherin, wie z.B. die antiken Geschichten von der Unterweltsfahrt des Aeneas (Vergil, *Aeneis* VI, 42ff.; s. Gauger 1998, 371f.), vom Liebeswerben Apollons (Ovid, *Metamorphosen* XIV, 130ff.; s. Gauger 1998, 372f.) oder von der Bücherverbrennung durch den römischen Königs Tarquinius (Lactantius *Divinae Institutiones* I, 6, 6ff.; s. Gauger 1998, 369f., 381). Die volkstümlichen Legenden jüngeren Ursprungs berichten etwa von der bösen Bergfee Sibylla Appenninica (s. Pabst 1955, Kinter / Keller 1967, 68-79; de Clercq 1979 (II), 25-28; McGinn 1985, 22) oder der mißgünstigen Sibylle als Lehrerin der Jungfrau Maria (s. Galley 2001, 27; Iannoni 1996, 28; Pabst 1955, 81) und nehmen ihrem heidnischen Charakter entsprechend keinen direkten Einfluß auf die Bilder der christlichen Sibylle. Auch die eigentlich christliche Episode der Traumdeutung der hundert römischen Senatoren (überliefert in der *Tiburtinischen Sibylle*, s. Gauger 1998, 313-317) ist negativ rezipiert worden. Die einzige bildliche Darstellung, die unmittelbar auf diese Erzählung zurückzuführen ist, gibt eine aus dem Kloster Zwiefalten stammende und heute in der Stuttgarter Landesbibliothek bewahrte Handschrift einer Weltchronik vom Ende des zwölften Jahrhunderts, s. K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei. Augsburg 1928, 62-65; Vöge 1950, 97f. Darin erblickt man die Sibylle, wie sie von einem kleinen Teufelchen auf ihrer Schulter zur Weissagung inspiriert wird. Grundlegendes zur Legende von *ara coeli* bei Cutler 1966, 117-134; vgl dazu: Gauger 1998, 468f.

müßte oder erklären, warum sich ein Evangelist, nämlich Matthäus, unter die doch eigentlich alttestamentlichen Propheten des Zyklus gemischt hätte. Zuccaris Verwendung des Psalmtextes für die Sibylle macht nun aber ganz klar, daß die Figuren Sprüche halten (können), die nicht ihre eigenen Weissagungen wiedergeben.

Dies hat zur Folge, daß eine namentliche Identifizierung der einzelnen Figuren unmöglich wird, denn die inspirierten Sprüche stellen das einzige individuelle Moment der Sibyllen und Propheten dar. Die Tatsache, daß im Oratorio viele Figuren von vornherein ganz ohne Spruch auskommen, verstärkt nebenbei bemerkt den Eindruck, daß eine Individualisierung der prophetischen Figuren den Erfindern des Bildprogramms offensichtlich vollkommen unwichtig erschien. Denn genau wie heute benötigte der Betrachter auch schon im sechzehnten Jahrhundert attributive Merkmale, um die Identität der Dargestellten sicher bestimmen zu können.[195] Die Fresken zeigen also – genau wie die weiter oben besprochenen Beispiele im Ospedale S. Spirito und im Appartamento Borgia – keine Porträts von Individuen, sondern vierundzwanzig prophetische Figuren, mit deren Präsenz u.a. der generelle Zusammenhang zwischen prophetischer Vorschattung und neutestamentlicher Erfüllung ausgedrückt und betont werden sollte. Außerdem spielten die Gestalten eine besonders wichtige Rolle als Brückenfiguren, die zwischen der Realität des Betrachters und der Fiktion der Bilder vermittelten.

Ädikulafigur zwischen ***Geißelung Christi*** und ***Prophet-König***

Zuccaris Figur wird in der modernen Forschung als Allegorie der Caritas interpretiert.[196] Der Maler entwarf eine Frauengestalt, die ein Kind auf dem Arm hält, während ein zweites sich an ihr linkes Bein schmiegt. Sowohl die Frau als auch das Kind auf ihrem Arm scheinen in Richtung der Sibylle und des Propheten zu blicken.

Das Fresko des *Prophet-Königs*

In den Zyklus der prophetischen Paare fügt sich oberhalb der Eingangstüre des Oratoriums die Darstellung eines prophetischen Königs ein (Abb. 13 und 14). Das Gemälde stammt von Matteo da Leccia (1544-1632?) und entstand in den Jahren 1575-1576.[197] Die Figur des Königs wirkt ausgesprochen monumental, sie ist um ungefähr ein Drittel größer als die Sibylle und der Prophet in Zuccaris Fresko. Der Kopf der Gestalt ragt über das Niveau des links und rechts sichtbaren oberen Architravs hinaus, der hier, indem er in den Hintergrund zurückweicht, eine halbrunde Nische formt. Die Attribute Krone und Szepter markieren den aristokratischen Rang des Königs. Dieser trägt einen Bart, einen römischen Brustpanzer und Legionärssandalen sowie einen auf der linken Schulter mit einer Fibel befestigten Umhang. Seine Rechte beschreibt eine Art Präsentationsbewegung, deren ausladender Schwung von den in Schrittstellung gehaltenen Beinen abgefedert wird. Der Kopf ist in einer prophetischen Inspirationshaltung über die linke Schulter leicht nach hinten gewandt, wobei die Augen dieser Bewegung folgen. Auch das große Buch, auf das sich der linke Arm stützt, ist ein prophetisches Attribut. Baglione beschrieb in seinem *Le vite de'pittori scultori e architetti* (1642) die Gestalt dementsprechend als Propheten: „E nel mezzo

[195] Die Anonymität der Figuren zeitigte dementsprechende Folgen. Baglione sprach z.B. in seiner 1642 erschienen Beschreibung von Matteo da Leccias Fresken oberhalb der *Dornenkrönung* und des *Ecce homo* anstatt von Propheten und Sibyllen von vier Tugenden: „Dipinse egli nell'Oratorio del Gonfalone, sopra due historie dell'incoronazione di spine, e dell'Ecce homo di Cesare Nebbia da Orvieto, due figure per banda, che furono quattro Virtù, immagini maggiori del naturale con gran maniera portate." (zit.n. Bernardini 2002, 95)
[196] Bernardini 2002, 80; Wisch 1985, 118f.
[197] Bernardini 2002, 95; Estivill 1993, 357; Wisch 1985, 284; Buchowiecki 1974, 589.

della facciata sopra la porta v'è una figura grande, che rappresenta un Profeta, con gagliardissima maniera condotta, e mostra grandissimo rilievo, e forza [...]"[198] Der rechte Arm und das linke Bein greifen weit in den Raum hinein und geben der Figur den Anschein, als wolle sie in das Oratorium hinabsteigen. Der rechte Fuß stützt sich in ähnlicher Weise wie bei Zuccaris Prophetenfiguren auf den Architrav.

Dieser Prophet-König wurde von Wisch als Darstellung Salomos interpretiert.[199] Sie gründete ihre Deutung auf zwei Gegebenheiten.

1. Wisch setzte den König in Verbindung zur gemalten Architektur des Oratorio, dessen gedrehte und mit Weinranken verzierte Säulen eine eindeutige Referenz an den Tempel Salomos darstellen und gleichzeitig an die Übertragung der Rolle der Stadt Gottes erinnern, welche früher Jerusalem und nach dessen Zerstörung Rom innehatte. Die Präsenz des salomonischen Tempels innerhalb des Freskenensembles wird nach Wischs Ansicht durch die Darstellung seines königlichen Erbauers zusätzlich verstärkt. Wie die Tempelsäulen aus der planen Wandfläche heraustreten, so greife auch die Figur des Königs in den Raum aus. Die Präsentationsbewegung seiner rechten Hand bezieht sich nach Meinung Wischs ebenfalls auf die Säulen.

2. Wisch verband darüber hinaus die Figur des Königs mit der unter ihm dargestellten *Madonna della Misericordia*, deren Ikonographie deutliche Hinweise auf die Himmelfahrt Mariens enthält.[200] Die räumliche Nähe der beiden Bilder zueinander betone die typologische Funktion Salomos als Vorläufer Christi, denn „Mary was the agent through which the mystery of the Incarnation of the Divine Wisdom was realized; she held in her womb the New Testament counterpart of the wise king of the Old Testament."[201] In der Lauretanischen Litanei werde Maria außerdem u.a. mit den Namen *thronus Salomonis* und *sedes sapientiae* angerufen, die ihre Verbindung zu Christi königlichem Ahnherrn Salomo illustrieren. Nach ihrer Himmelfahrt wurde Maria nicht mehr nur allein als Mutter Gottes, sondern auch als *Ecclesia* und Braut Christi verehrt, deren Vorschattung sich u.a. im Bild der Braut des salomonischen Hohelieds findet. In der Lauretanischen Litanei rekurrieren Anrufungen wie *Mater Christi et sponsa*, *sponsa immortalis* etc. auch auf diesen Aspekt.

Neben diesen beiden Hauptargumenten unterstrich Wisch schließlich noch die allgemeine Beziehung zwischen Salomo und den ihn umgebenden Fresken: „As a wise king and lawgiver, his life was also interpreted as a symbol of Christ's work of salvation as well as the Last Judgement, all of importance for the meaning of the program."[202]

Bei unvoreingenommener Betrachtung bleiben diese Erklärungen zur Verknüpfung von Salomo, Maria und den übrigen Fresken recht allgemein. Ein derart zentraler Charakter des christlichen Glaubens wie Maria hat eine Überfülle von Bedeutungen entwickelt, so daß beinahe zu jeglicher anderen Figur ähnlich generelle Beziehungen hergestellt werden können. Im Grunde genommen ruht Wischs Identifizierung der Königsfigur als Salomo auf der Tatsache, daß die Säulenarchitektur eine Reminiszenz an den von Salomo erbauten Tempel von Jerusalem

---

[198] G. Baglione, Le vite de'pittori scultori e architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642. Rom 1642, zit. n. Bernardini 2002, 95.
[199] Wisch 1985, 113f., 279-288. Diese Interpretation vertreten auch alle anderen rezenten Publikationen.
[200] Die *Madonna della Misericordia*, wie sie bei Wisch genannt wird, wird in Bernardini 2002 als *La Madonna dei Raccomandati e la Trinità* bezeichnet.
[201] Wisch 1985, 279.
[202] Wisch 1985, 114.

birgt. Zwingend ist diese Interpretation nicht, weil die gedrehten Weinrankensäulen für sich alleine genommen die Idee in ausreichender Klarheit verdeutlichen und nicht eines zusätzlichen Porträts des Erbauers zum richtigen Verständnis benötigen.

Bezüglich der paarweise angeordneten Propheten und Sibyllen ist festgestellt worden, daß es im Oratorio wichtiger scheint, z.B. die grundsätzlichen Funktionen des prophetischen Prinzips von Vorschattung und Erfüllung darzustellen, als die einzelnen Repräsentanten dieses Prinzips namentlich zu bestimmen. Ähnlich könnte auch die Figur des Königs, die den Zyklus der Sibyllen und Propheten gleichzeitig unterbricht und sich in diesen einfügt, verstanden worden sein. Ein erster Hinweis darauf ist - genau wie bei den prophetischen Paaren - die Unterlassung der namentlichen Identifizierung der Figur. Wie einfach wäre es gewesen, mit Hilfe einer Namenstafel o.ä. den Betrachter über die Identität des Dargestellten zu informieren - wenn dies für wichtig erachtet worden wäre.

Will man jedoch die Darstellung des Prophet-Königs mit einer konkreten Figur identifizieren - und dies ist statthaft vor allem, weil der König mit einer größeren Detailfülle an Attributen ausgerüstet ist und darüberhinaus in isolierter und sehr prominenter Position innerhalb des Bildprogramms auftritt -, böte sich meiner Meinung nach nicht Salomo, sondern in erster Linie dessen Vater König David an.[203] Anders als der seltener abgebildete Sohn verkörpert David die Figur des prophetischen Königs *par excellence*.[204] In sibyllinischem Kontext ist David häufiger zu finden, während Salomo hauptsächlich über die Legende der Kreuzverehrung der Königin von Saba, welche selber als Sibylle galt, mit den Seherinnen in Verbindung steht.[205]

---

[203] Buchowiecki 1974, 589 schlug als Deutung ebenfalls David vor, allerdings ohne seine Hypothese genauer zu begründen. Die Tatsache, dass die Ädikulafigur zwischen *Gefangennahme Christi* und *Christus vor Pilatus* als eine Darstellung Davids angesprochen worden ist, stellt insofern kein Hindernis für die Deutung des Prophet-Königs als David dar, als in den Figuren des Oratorio del Gonfalone offenbar Identifizierungen anklingen, aber keinen Anspruch auf Exklusivität postulieren.

[204] 2. Samuel 6, 5, 12, 14; 1. Buch der Chronik 25, 1; Roellenbleck 1974 (1949), 96f.; vgl. generell den Beitrag von Steger (1961), der sich ausführlich mit dem königlichen Propheten befaßt (der Schwerpunkt liegt bei Steger allerdings auf mittelalterlichen Darstellungen).

[205] Die Verbindung zwischen David und Sibylle wird sowohl in literarischen als auch in bildlichen Darstellungen deutlich, u.a. im *Dies irae* der Totenmesse (z.B.: Vellekoop 1978, 18), im Pisaner Graduale Temporale A (ca. 1490er Jahre, s. Carli 1990, 9f.), in den Fresken der Eingangswand der Cappella Sassetti in der florentinischen Kirche S. Trinità (ca. 1482/1483), in den Fresken der Cappella del Castello in Monesiglio (1532; s. Piccat 1977, 38ff.), in den beiden als Pendants entstandenen Gemälden Guercinos, der *Samischen Sibylle mit Putto* und dem *König David* (beide 1651; s. London 1991, 60f.) etc. Galley 2001, 24 bemerkte: „[...] tales based on the relationship between Solomon and the Sibyl seem to be very unfrequent, except in Malta and Sicily.“ Seit dem Mittelalter bestand in der westlichen - im Gegensatz zur byzantinischen - Kunst eine Tendenz, Salomo aus *limbo*-Szenen, in denen die Geretteten porträtiert werden, herauszuhalten. Legendarische Berichte erzählen stattdessen, daß der König, maßgeblich aufgrund seiner an der großen Anzahl heidnischer Gemahlinnen verifizierbaren Fleischeslust, bis zur zweiten Parusie Christi schreckliche Qualen erleiden muß. Die schwierige Kontroverse, ob Davids Sohn ‘gut’ oder ‘böse’ sei, dauerte mit unverminderter Virulenz bis in die frühe Neuzeit: Kardinal Bellarmin z.B. befürwortete gegenüber Calvin Salomos ewige Verdammnis. Vgl. zu diesem Thema: Bloch 2000 (1925), 212-240. Auf singuläre Art und Weise wird das Sujet des verdammten Salomo mit dem der Sibylle in einem Holzschnitt des Meisters MZ verknüpft, der auf das Jahr 1501 datiert wird und sich heute in der Pinacoteca Nazionale in Bologna befindet. Der König kniet neben einer seiner heidnischen Ehefrauen, welche ihm die rechte Hand auf den Nacken legt, während ihre Linke den Blick Salomos eindringlich auf eine im Hintergrund plazierte Götzenstatue lenkt. Die Pose der Protagonisten ist unmittelbar übernommen aus der Darstellung des linken Flügels des Berliner Bladelin-Altars von Rogier van der Weyden, in welcher die Legende von *ara coeli* abgebildet ist. Die Sibylle weist dort dem Kaiser die Erscheinung der Madonna mit dem Kind. Vgl. Marzia Faietti / Béatrice Hernad, Inventario degli incisori tedeschi e fiamminghi del secolo XV. Catalogo

In Bezug auf die Säulenarchitektur ist wichtig, hier daran zu erinnern, daß David, wenn ihm auch nicht erlaubt wurde, den Bau des Tempels tätlich durchzuführen, dennoch traditionell die Rolle des Tempelgründers übernahm. Salomo setzte als Tempelbauer das Werk des Tempelgründers fort.[206] Will man also die gedrehten Säulen unbedingt zur Identifizierung des Prophet-Königs heranziehen, könnte man sie ähnlich wie mit dem Tempelbauer sicher ebenso gut mit dem Tempelgründer verbinden.[207]

Davids Auftreten an dieser Stelle macht auch aus der lokalen Anordnung des Freskos innerhalb des Oratorio Sinn. Die bisher betrachteten Sprüche des prophetischen Zyklus stellten einen evidenten Zusammenhang zur Liturgie der Karwoche her. Ein besonders bewegender Moment der Karfreitagszeremonie ist der Einzug der bereits in der Messe am Gründonnerstag präkonsekrierten Hostie, die über Nacht mit Tüchern verdeckt auf einem Nebenaltar oder in einer besonderen Nische, z.B. im sogenannten Heiligen Grab, verwahrt wurde. Durch diese Symbolik erinnerte die Liturgie an den bevorstehenden Weggang Christi von den Seinen hin zu Kreuzigung und Tod. Die malerische Dekoration der Passionsfresken des Oratoriums ist als permanente Heilig-Grab-Darstellung interpretiert worden.[208] Mit Sicherheit kann wohl davon ausgegangen werden, daß dieser Teil der Liturgie hier ganz besonders aufmerksam beachtet wurde.

Im dritten Teil der Karfreitagsliturgie also wird in einer Prozession das vorkonsekrierte Sakrament zum Hauptaltar zurückgetragen. Dazu singt die Versammlung der Gläubigen den sogenannten Kreuzeshymnus *Vexilla Regis prodeunt*: „Des Königs Fahnen ziehn einher, / Es glänzt geheimnisvoll und hehr / Das Kreuz, daran das Leben starb / Und Leben aus dem Tod erwarb, / Als auf der grimmen Lanze Stoß / Aus tiefgespaltner Seite floß / Ein Strom von Wasser und von Blut, / Der rein uns wäscht in seiner Flut. / Erfüllt ist, was im Seherdrang / In treuem Lied einst David sang, / Als er den Völkern Kunde bot: 'Vom Holz herab nun herrschet Gott.'/"[209]

Wir wissen nicht, wo die präkonsekrierte Hostie des Hauptaltars des Oratorio aufbewahrt wurde und ob sie möglicherweise sogar durch die Eingangstüre wieder an ihren angestammten Platz zurückgetragen wurde. Die

---

generale delle incisioni. (Bd. VIII) Bologna 1993, 97f. (Kat. Nr. 189). Auch in den in Galleys Zitat erwähnten maltesischen und sizilianischen Legenden erweist sich gewöhnlich die Sibylle als eine Salomo überlegene Gestalt, dort allerdings in positivem Sinne: „If they are equal in the sense that they both possess knowledge and wisdom, nevertheless during their competition she is the one who takes the initiative, is quicker, and finally gains the upper hand." (Galley 2001, 25)

[206] Hamann 1999, Sp. 1491; Lang 1998 (1997), 23. Auch die jüngste Judaistik teilt diese Auffassung, s. Pablo A. Torijano, Solomon. The Esoteric King. From King to Magus, Development of a Tradition. (Supplements to the Journal for the Studies of Judaism, Bd. 73) Leiden 2002, 16: „[...] all David's activities were focussed on the preparations that would make possible the construction of the Temple by his son Solomon. Solomon, too, is depicted in positive terms and is also clearly related to the building of the Temple."

[207] Zumal die im biblischen Bericht fehlenden Hinweise über die erste Bauphase und die Fundamentierungsarbeiten vermuten lassen, daß der salomonische Tempel tatsächlich auf einem Vorgängerbau errichtet wurde: „Salomo hat einen schon bestehenden Tempel übernommen, renoviert und baulich erweitert. Dabei könnte es sich sogar um einen älteren, jebusitischen Tempel handeln, den schon David [...] für den Jahwe-Kult in Dienst genommen hatte." (Konrad Rupprecht, Der Tempel von Jerusalem. Gründung Salomos oder jebusitisches Erbe? Berlin / New York 1977, 29.); vgl. Beyer 1993, 212-220: „Der salomonische Tempel ist baugeschichtlich also keine Neugründung." (ibid., 220).

[208] Wisch 1985, 101ff.

Tatsache allein aber, daß über der Türe die Prozessionsfahne der Bruderschaft, der Gonfalone mit der *Madonna della Misericordia*, in die Wanddekoration eingefügt war und daß darüber wiederum ein monumentaler Prophet-König thront, illustriert präzise die Worte des Hymnus: „Des Königs Fahnen ziehn einher [...] Erfüllt ist, was im Seherdrang / In treuem Lied einst David sang, [...]". Vor diesem liturgischen Hintergrund macht auch die Präsentationsbewegung des Königs erstmals Sinn, deren Bezug auf die im ganzen Raum gleichmäßig verteilten Säulen schwierig zu erkennen, auf die direkt unter ihm befindliche Fahne hingegen gut nachvollziehbar ist.

Zwei ikonographische Besonderheiten der Darstellung des Prophet-Königs, nämlich der Bart und die Kriegerrüstung, weisen ebenfalls eher auf David als auf Salomo. David hatte sich in seinem Leben eine Reihe schwerwiegender Verfehlungen zuschulden kommen lassen. Jahwe bestimmte deswegen nicht ihn, sondern seinen Sohn Salomo, zum Tempelbauer. Im 1. Buch der Chronik 22, 8 begründete Gott seine Entscheidung David gegenüber: „Du hast Blut in Menge fließen lassen und große Kriege geführt. Du sollst meinem Namen kein Haus bauen! Denn viel Blut hast du vor mir auf die Erde fließen lassen." Zu dieser Erklärung Jahwes paßt die militärische Gewandung, in welche der König in dem Fresko gekleidet ist, während sie im Zusammenhang mit der salomonischen Regentschaft und ihrer Zeit des Friedens und Wohlstands wenig Sinn macht. Der Name Salomo (hebr.: Schelomo) bedeutet sogar 'der Friedliche'.[210] In der Tat steht Davids Sohn „[...] einzigartig da in der israelitischen Königsgeschichte. Denn sowohl die Könige vor wie auch nach ihm hielten es mit der ägyptischen Königsideologie: Kriegführen stand für sie im Mittelpunkt ihres Amtsverständnisses."[211]

Die Rüstung des Königs verwies möglicherweise auch auf die Idee der gegenreformatorischen *Ecclesia militans*.[212] Diese zeichnete sich in den Augen der Zeitgenossen durch ihre besondere Bußfertigkeit aus, wie A. Pientini 1575 in seiner Beschreibung des römischen Jubeljahres schrieb: „l'vna, & l'altra Chiesa, cioè la militante, & trionfonate ... la militante consiste particolarmente nella penitenza."[213] Das 2. Buch Samuel 12, 16-25 schildert, wie David seinem Sohn den Namen Salomo gegeben hatte, weil dieser als Zeichen der Versöhnung mit Gott geboren wurde. Aufgrund Davids schlimmer Sünde an Uria, dem ersten Mann Bathsebas, den der König in den Tod schickte, um dessen Witwe heiraten zu können, war das erste Kind dieser unheiligen Verbindung von Gott dem Tod geweiht worden. Trotz Davids inniger Reue starb dieser erste Sohn, wie es von Gott beschlossen war. Salomo wurde dann als zweites Kind von David und Bathseba geboren, „und der HERR liebte ihn" (2. Sam. 12, 24). Nicht von ungefähr stellte David eine der eindringlichsten Büßerfiguren der gesamten christlichen Kirche dar. Der Vollbart, den der Prophet-König im Oratorio trägt, ist ein wichtiges Attribut der davidischen

---

[209] „Vexilla Regis prodeunt:/ Fulget Crucis mysterium,/ Qua vita mortem pertulit/ Et morte vitam protulit./ Quae, vulnerata lancaea/ Mucrone diro, criminum/ Ut nos lavaret sordibus,/ Manavit unda et sanguine./ Impleta sunt quae concinit/ David fideli carmine,/ Dicendo nationibus:/ Regnavit a ligno Deus." (zit. n. Schott 1953, 399).

[210] Vgl. Revidierte Elberfelder 1987, 396, Anm. 41. Auch die zeitgenössische Literatur kannte und betonte diese salomonische Friedlichkeit, z.B. in Calderóns religiösem Drama *Die Sibylle des Orients* (*La sibilla del Oriente*), s. Lorinser 1907, 145, 150f.

[211] Beyer 1993, 70; für weitere Hinweise auf die salomonische Friedlichkeit vgl.: ibid., 71-80, 94.

[212] Wisch 1985, 281.

[213] A. Pientini, Le pie Narrationi dell'opere più Memorabili fatte in Roma l'anno del Giubileo 1575.... Viterbo 1577 (Rom 1575), zit. n. Wisch 1990, 86, 97, Anm. 42.

Bußikonographie und charakterisierte ihn als Mann fortgeschrittenen Alters, der nachdenklich auf sein vergangenes Leben zurückblickt.[214]

Die Figur eines büßenden Davids gäbe nicht nur eine ideale Identifikationsfigur für die Zusammenkünfte einer Bruderschaft von Flagellanten, sondern auch ein passendes Gegenstück für das gegenüberliegende Altarbild der *Kreuzigung*. Der von Pedro de Rubiales (auch Roviale Spagnuolo genannt) in den Jahren 1556/1557 angefertigte Kreuzigungsaltar ersetzte das beim Brand von 1555 zerstörte Vorgängerbild. Dessen Sujet war vermutlich - schließlich handelte es sich um eine marianische Bruderschaft - eine Madonna o.ä. gewesen. Das neue Thema der Kreuzigung wird mit einer zunehmenden Verehrung der Eucharistie erklärt.[215] Auf diese Weise erhielten die beiden wichtigen Sakramente Eucharistie und Buße den ihnen angemessenen Platz innerhalb der Oratoriumsdekoration. Die Eingangswand mit David als Prophet-König illustrierte so die Prophezeiung des liturgischen Hymnus „Vom Holz herab nun herrschet Gott", deren Erfüllung den Gläubigen im Kreuzigungsretabel an der Altarwand bildlich vor Augen stand.[216]

Ädikulafigur zwischen ***Prophet-König*** und ***Dornenkrönung***

Diese von Matteo da Leccia gemalte weibliche Figur hält in ihrer erhobenen Rechten eine Flamme, in der Linken das Bündel der *fasces*, aus dem eine Axt herausschaut. Es gibt keine deutlich faßbare Allegorie, die diese beiden Attribute mit sich führt; die rezente Forschung erkannte in der Frauengestalt die Darstellug der *amor Dei*, die als Gegenüber zu der auf der anderen Seite des Prophet-Königs abgebildeten Caritas als *amor proximi* figurieren könnte.[217] Randolfi interpretierte die Figur hingegen als Giustizia.[218]

Sibylle und Prophet oberhalb der *Dornenkrönung*

Dieses Prophetenpaar wurde ebenfalls von Matteo da Leccia angefertigt (Abb. 15). Es entstand ungefähr gleichzeitig mit dem Fresko des *Prophet-Königs* als letzte seiner Malerarbeiten im Oratorium, wohl zwischen Januar und April 1576.[219] Strinati bemerkte zu diesem Paar (und dem folgenden oberhalb des *Ecce homo*): „Matteo da Lecce al Gonfalone appare pittore iperbolico e estremamente 'sforzato' nelle pose e nelle espressioni.

---

[214] Mâle 1972 (1932), 69f. Im Gegensatz dazu beweisen die o.g. Legenden über das unsichere Jenseits-Schicksal Salomos, daß dieser gerade nicht genügend bußfertig gewesen war, vgl. Bloch 2000 (1925), 240.

[215] Vgl. zum Altar des Oratoriums: Wisch 1985, 74-87.

[216] Davids Prophezeiung *regnavit a ligno Deus* paßt in besonderer Weise zu den ihn umgebenden Sibyllen, welche seit dem Mittelalter in enger Verbindung zur Verehrung des Heiligen Kreuzes standen. Vielerorts werden die Seherinnen mit entsprechenden Weissagungen zitiert, z.B. in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine im Kapitel *De exultatione sanctae crucis* mit den Worten: „O ter beatum lignum in quo Deus extensus est." und im Kapitel *De sancta Katharina*: „Felix ille Deus, ligno qui pendet ab alto." Vgl. dazu: Brandt 1971, 381-384; der erste Spruch ist wohl aus *Oracula sibyllina* VI, 26 entnommen, möglicherweise über den Umweg von Cassiodors *Historia tripartita*, s. Vöge 1950, 163f. Im römischen Oratorium S. Giovanni Decollato und in der Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva verkündeten Sibyllen: „O lignum felix in quo deus ipse pependit." (Montault 1869, 339, 345) Im Markuskonvent der nordspanischen Stadt León wurde, wohl zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, eine von acht Sibyllenbüsten mit ungefähr gleichem Wortlaut ausgestattet, eine ihrer Begleiterinnen weissagte außerdem: „Suspendunt illum in ligno et occidunt et nichil eis valebit." (zit. n. de Clercq 1981, 108)

[217] Wisch 1985, 119; vgl. Bernardini 2002, 95. Zur Bedeutung und Auffassung der Caritas als 'Liebe zwischen Gleichen' und Misericordia als 'Hilfe für Bedürftige' in Bruderschaften: Terpstra 1991, 199, Anm. 22.

[218] Randolfi 1999, 163.

[219] Wisch 1990, 91. Bernardini 2002, 95 datiert hingegen auf 1575-1576. Vgl. auch: Randolfi 1999, 163.

Esagera volutamente l'età delle Sibille, la volumetria dei personaggi, la corrusca terribilità dei Profeti, fino a creare immagini fortemente contrastanti con l'idea michelangiolesca della forma, anche se formulate con una impostazione grafica esplicitamente michelangiolesca."[220]

Die beiden Prophetenpaare Matteos sind von ihrer Körpergröße her nur wenig kleiner als die Figur seines Prophet-Königs und wirken in ihrer Massigkeit ähnlich monumental. Die Größe der Prophetenfiguren sorgt beinahe zwangsläufig für eine Verkleinerung der Engelsfiguren. Eine klare Unterscheidung zwischen inspirierenden Engeln und assistierenden Putti, wie sie, außer bei Agresti und auf der Altarwand, in den vorhergehenden Fresken gemacht werden konnte, ist hier bei Matteo kaum mehr möglich. Ein Blick auf die andere Seite der Eingangswand des Oratoriums und der Vergleich mit Zuccaris Propheten machen den ganzen Unterschied deutlich. Matteos Figuren sprengen förmlich den architektonischen Rahmen der Szene. Ihre Köpfe ragen deutlich über den oberen Architrav, während die von Zuccaris Figuren fast auf gleicher Höhe mit den Köpfen der seitlichen Atlanten abschließen.

Der gesamte obere Architrav ist bei Matteo verdeckt durch Figuren, Schrifttafeln und -rollen, so daß die Körper bis an die Eierstabsdekoration der Holzdecke vorstoßen. Nach unten ragen die Füße bis auf das Stemma der Bruderschaft, welches, um mehr Platz für die Figuren zu schaffen, ein wenig kleiner und mit nüchterner Einfassung ausgebildet worden ist. Tatsächlich reichen die von Matteo entworfenen Prophetenfüße nicht viel weiter als bei Zuccari, aber Matteos geschickte Lichtführung auf den Schenkeln seiner Protagonisten betont zusätzlich deren nach vorne greifende Körperteile. Ihr massiver Drang in Richtung des realen Raumes des Oratoriums wird verstärkt durch den ‚fehlenden' oberen Architrav, dessen Abwesenheit bewirkt, daß der illusionistische Raum ‚hinter' der Wand, in dem die Propheten eigentlich vorgestellt werden, seiner Kontur beraubt und für den Betrachter nicht länger sicht- bzw. fühlbar ist. Man erwartet geradezu, daß die Figuren mangels verfügbaren Raumes früher oder später in die 'Realität' herabfallen.

Die prophetischen Sprüche dieser Szene sind in griechischer Schrift wiedergegeben. Obwohl die Schriftgröße teilweise ausreicht, um einzelne Buchstaben zu erkennen, konnte bisher der Inhalt der Weissagungen nicht identifiziert werden. So ist nicht einwandfrei zu entscheiden, ob die Unverständlichkeit des heutigen 'Buchstabensalats' von vorne herein intendiert oder lediglich eine Folge des schlechten Erhaltungszustandes darstellt. Vor der rezenten Restaurierung befand sich auch auf der Schriftrolle der Sibylle dieselbe Schrift.[221]

Die sibyllinischen Orakel waren ursprünglich in griechischer Sprache verfasst worden. Dies war den damaligen Zeitgenossen nicht zuletzt durch die 1545 in Basel erschienene Neuausgabe der *Οι Σιβυλλιακοι Χρεσμοι* (*Oracula sibyllina*) bekannt.[222] Dementsprechend könnte man Matteos Darstellung eine redliche Bemühung nach größerer Authentizität unterstellen. Sibyllinische Bilder, welche griechische Spruchbänder aufweisen, waren keineswegs ungewöhnlich, auch wenn meistens lateinische Zitate verwendet

[220] Strinati 1992, 80.
[221] Vgl. z.B. die Abbildung in: Randolfi 1999, 162.
[222] Mc Ginn 1985, 10, Anm. 22; Prümm 1929, 499.

wurden. Raffaels griechische Sibyllenorakel in der Cappella Chigi in S. Maria della Pace (Abb. 74) und diejenigen Correggios in S. Giovanni Evangelista in Parma genügen als hinreichend berühmte Vorbilder.[223]

Der griechische Spruch eines mutmaßlich hebräischen Propheten erklärt sich allerdings nicht mit dem vermeintlichen Willen zu mehr darstellerischer Authentizität. Vielleicht spielte auch für Matteo die oben bereits mehrfach aufgefallene Betonung der verbürgten göttlichen Herkunft der Prophezeiungen die entscheidende Rolle. In der Renaissance war einer Erkenntnis erneute Geltung zugekommen, die u.a. schon der in vielen sibyllinischen Fragen maßgebliche Kirchenvater Lactantius in seinen *Divinae Institutiones* herausgearbeitet hatte: Griechisch wurde als diejenige Sprache angesehen, in welcher sich göttliche Inspiration auszudrücken pflegte – im Gegensatz zum Lateinischen als dem Idiom der weltlichen Logik.[224] Wenn nun sowohl der alttestamentliche Jude als auch die Heidin (z.B. im folgenden Fresko Matteo da Leccias) griechisch beschriebene Schriftrollen und Steintafeln in Händen halten, ist die himmlische Urheberschaft dieser Verkündigungen für jeden sofort erkenntlich.

Einen dritten möglichen Erklärungsansatz für Matteos Verwendung von griechischen Lettern bietet schließlich die enge Verbindung zwischen dem prophetischen Freskenzyklus und der Karwochenliturgie. Im Zusammenhang mit dem heidnischen Ursprung der Sibyllen wurden immer wieder zwei wichtige theologische Vorstellungen erörtert:
1. Ihre christlichen Orakel dienten als Beweis dafür, daß auch denjenigen Heiden, die vor Christi Opfertod gelebt hatten, die Möglichkeit zu wahrer Erkenntnis und Bekehrung gegeben war.
2. Die Sibylle galt als Repräsentantin der Heidenchristen, der *Ecclesia ex gentibus*.[225]

Diese *Ecclesia ex gentibus* spielte in der Karfreitagsliturgie eine wichtige Rolle, wenn die Klagevorwürfe Gottes an sein undankbares Volk, die sogenannten Heilandsklagen oder Improperien, abwechselnd erst in griechischer, dann in lateinischer Sprache vom Chor beantwortet wurden. Die Benutzung der beiden alten Weltsprachen symbolisierte die Anbetung des einen Gottes durch die gesamte Menschheit.[226] Abgesehen vom *Kyrie eleison* und *Christe eleison*, die aufgrund ihrer Geläufigkeit in besonderer Art und Weise wahrgenommen worden sein dürften, findet griechische Sprache nach meinem Wissen an keiner anderen Stelle der römisch-katholischen Liturgie Verwendung. Die Möglichkeit einer Verbindung zu den Improperien drängt sich umso mehr auf, als alle anderen bisher besprochenen Prophetensprüche der Oratoriumsfresken Zitate aus der Liturgie der Karwoche sind.

---

[223] Zu Raffaels Sibyllen: Oberhuber 1999, 139; Ettlinger 1961, 322f. Zu den Fresken Correggios: Ekserdjian 1997, 118-121. Weitere Beispiele von griechischen Sibyllenorakeln: Fresken des Eingangsbogens einer nicht näher bezeichneten Seitenkapelle in S. Spirito in Sassia, s. Montault 1869, 342; Fresken der Kapelle des Collegio del Cambio in Perugia, s. ibid., 486f.; Stuckfiguren der Kuppelpendentifs in der Vierung von S. Maria della Vita in Bologna, s. ibid., 472f.
[224] Feld 1985, 305ff.
[225] Poeschel 1999, 217; Dotson 1979, 426; Schiller 1966, 113; Wind 1965, 57.
[226] Schott 1953, 394.

Ädikulafigur zwischen ***Dornenkrönung*** und ***Ecce Homo***

Diese Eckfigur, ebenfalls von der Hand Matteo da Leccias, zeigt einen unbekleideten Mann, der in Richtung der Sibylle oberhalb der *Dornenkrönung* blickt. Sein ausgestreckter rechter Arm weist in einer dramatischen Geste nach vorne, ungefähr in Richtung der Raummitte des Oratoriums. In seiner Linken hält er einen Palmzweig, der sowohl das Martyrium als auch den Sieg symbolisieren könnte, beides Aspekte, welche auch durch Christi Leiden in den darunter liegenden Fresken ausgedrückt werden.[227]

Sibylle und Prophet oberhalb des *Ecce homo*

Wie die beiden vorher besprochenen Bilder geht auch dieses Fresko auf die Tätigkeit Matteo da Leccias zurück, gehörte aber nach Wischs Meinung zu seinen ersten Arbeiten im Oratorio, die er im Februar und März des Jahres 1575 ausführte (Abb. 16).[228]

Die massigen Körper dieser frühen Figuren kündigen schon Matteos ungefähr ein Jahr später geschaffenen Malereien im Oratorio an. Die Dimension des Monumentalen ist hier aber noch nicht vollständig ausgeprägt. Matteo hat die Szene ein wenig seitlich verschoben, so daß die Sibylle beinahe mittig über dem Stemma der Bruderschaft sitzt, während der Prophet die linke Atlantenfigur vollständig verdeckt und mit seinem Mantelschwung bis in die Ecknische der anschließenden Ädikulafigur hineinreicht. Die Unterstreichung der kompositorisch ins Bildzentrum gerückten Position der sibyllinischen Figur wird durch die Drehung des Prophetenkopfes, die weisende Geste seines rechten Arms, die sich deutlich von den weißen Buchseiten abhebt, und den direkten Blickkontakt, den er mit dem Betrachter aufnimmt, deutlich egalisiert.

Im Gegensatz zur nach Wischs Datierung späteren Szene oberhalb der *Dornenkrönung* bewahrte Matteo in diesem frühen Fresko noch die Illusion eines Raumes 'hinter' der realen Wandfläche. Als Hilfsmittel dienten ihm dazu der diesmal sichtbare obere Architrav und die allgemein weniger eng bedeckte Bildfläche, die eine Hintergrundsfläche z.B. rechts vom Kopf der Sibylle entstehen läßt, welche die gesamte Szene nach hinten ‚verankern' kann. Unten stützen sich die Füße von Prophet und Sibylle auf das Bruderschaftsstemma und den Architrav.

Der Prophet zeigt demonstrativ in den großen aufgeschlagenen Folianten, dessen Seiten allerdings so kleinteilig beschrieben sind, daß sie für den Betrachter unleserlich bleiben. Die Sibylle macht es ihm nach mit einer Steintafel, die wie im vorigen Fresko Matteos mit griechischen Lettern bedeckt ist, deren Bedeutung sich jedoch nicht erschließt. Außerdem hält sie in einer außergewöhnlich anschaulichen Beschreibung des Inspirationsvorgangs stumme Zwiesprache mit einem in kühner Verkürzung gezeichneten, über ihr schwebenden Putto, der eine Schriftrolle mit ebenfalls unleserlichem Spruch um ihren Hinterkopf entfaltet.[229] Zu diesem fliegenden Putto ist eine Vorzeichnung im British Museum in London erhalten.[230]

---

[227] Wisch 1985, 120.
[228] Wisch 1990, 91; Bernardini 2002, 95 datiert dagegen auch diese Arbeit Matteos auf die Jahre 1575-1576.
[229] Vor der Restaurierung von 2002 war dieser Spruch sehr viel deutlicher markiert, vgl. z.B. das Bildmaterial in: Randolfi 1999, 166.
[230] Bernardini 2002, 97, 98, Anm. 112.

Ädikulafigur zwischen ***Ecce homo*** und ***Kreuztragung***

Livio Agresti entwarf hier die Figur eines in Ketten gelegten Mannes, der von einer Schlange in die rechte Schulter gebissen wird. In Cesare Ripas *Iconologia* entspricht diese Darstellung einer Figur namens *Dolore*, die den durch das Böse bzw. durch Satan selbst verursachten Schmerz repräsentiert.[231] Möglicherweise verbildlicht Agrestis Ädikulafigur die durch die Ursünde und das Böse gebundene Menschheit, die zur Erlösung eines Opfers bedarf. *Dolore* ergänzte so vielleicht die auf der gegenüberliegenden Wand zwischen *Einzug in Jerusalem* und *Abendmahl* plazierte Darstellung der Eva. Estivill schlug etwas allgemeiner vor, in der Figur die Darstellung einer in die Sünde verstrickten Menschheit (Umanità) zu erkennen.[232]

Sibylle und Prophet oberhalb der *Kreuztragung*

Dieses Fresko stammt wie die darunter befindliche *Kreuztragung* und das *Abendmahl* mit seiner zugehörigen Prophetenszene auf der gegenüberliegenden Wand von Livio Agresti und wurde früher auf die Jahre 1573-1575 datiert (Abb. 17).[233] Bernardini verlegte die Entstehung kürzlich um einige Jahre vor auf 1571 und stellte außerdem Ähnlichkeiten zwischen der Sibylle und den Tugenddarstellungen fest, die der Maler in der Villa d'Este in Tivoli im Schlafzimmer des Kardinals freskiert hatte.[234]

Anders als in seiner früheren Darstellung über dem *Abendmahl* beachtet Agresti in diesem Fresko fast schon peinlich genau den architektonischen Rahmen der Bildszene und beschränkt die Körper seiner Figuren auf den illusionistischen Raum 'hinter' der Wandfläche. Außer den Köpfen und Flügelspitzen der Engel am oberen Rand der Szene überlappt kaum ein Fuß, kein Arm, kein Mantelzipfel. Auffällig ist die respektvolle Wahrung der Integrität der beiden seitlichen Atlanten, wenn die Schriftrolle der Sibylle exakt an dem Knie der rechten Figur entlangführt. Ebenso ist der linke Atlant hinter dem Rücken von Prophet und Steintafel vollständig sichtbar. Der Kontrast zu den benachbarten Fresken Matteo da Leccias könnte kaum größer sein: dort monumental-bewegte Aufregung, bei Agresti statuarische Ruhe und Ernsthaftigkeit.

Sibylle und Prophet werden von insgesamt nur drei Engelsfiguren (bzw. Putti) begleitet, die mit ihren Fingern auf drei verschiedene Sprüche weisen. Der konkrete Inhalt der Texte bleibt dem Betrachter aufgrund der geringen Schriftgröße der Exzerpte wiederum unleserlich. Wisch hielt spätere Übermalung für den Grund der Unleserlichkeit.[235] Wann genau diese Übermalung(en) stattfand(en), ist unbekannt. Oberhuber hat generell - nicht in speziellem Bezug zu diesem Fresko - zwar überlieferte Ausbesserungsarbeiten im Oratorio im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert attestiert, jedoch bleibt die grundsätzliche Frage, ob diese oder andere Korrekturen tatsächlich für die Unleserlichkeit verantwortlich gemacht werden können.[236] Auch die jüngsten Bearbeitungen zu diesem Thema ergeben nur generelle, nicht konkret auf die prophetischen Sprüche bezogene Ergebnisse.[237]

---

[231] Wisch 1985, 120f.; vgl. Bernardini 2002, 66.
[232] Estivill 1993, 362.
[233] z.B. Estivill 1993, 358; vgl. zu diesem Fresko auch: Randolfi 1999, 172.
[234] Bernardini 2002, 66, 73.
[235] Wisch 1985, 114.
[236] Oberhuber 1958/1959 und 1959/1960, 239, Anm. 4.
[237] Randolfi 2002, 169-173.

Sie unterstützen allerdings die Hypothese, daß die Fresken heute nicht in allen Einzelheiten ihrer urspünglichen Erscheinung entsprechen, denn es sind mehrfach nachträgliche Interventionen dokumentiert.

Rita Randolfis Forschungen haben bestätigt, daß die Bemühungen der Gonfalone-Brüder zur Verschönerung und Ausbesserung ihres Gebetraumes bis in das Jahr 1888 andauerten: „Infatti l'attività dei sodali continuò ininterrottamente fino al 1888 e durante gli anni santi si intensificava febbrilmente non solo dal punto di vista religiosa, ma anche da quello artistico."[238] Schon für das Jahr 1631 notierten die Akten der Bruderschaft mehrere Zahlungen an den Künstler Ottavio Donadei für nicht genauer spezifizierte Malerarbeiten im Innenraum des Oratorio.[239] Im Archiv der Bruderschaft finden sich einige gesonderte Akten, deren Inhalt sich auf die umfassenden Eingriffe anläßlich der Heiligen Jahre bezieht. Für Arbeiten zum Heiligen Jahr 1700 erhielt z.B. der Maler Stefano Parugine im Januar desselben Jahres eine Zahlung „[..] per aver polito diversi quadri nella nra chiesa di S. Lucia e nel nostro oratorio, et altri lavori fatti [...]".[240] Parugine selbst beschrieb, daß seine Arbeit nicht nur die Säuberung der Bilder, sondern wohl auch die eine oder andere Retusche mit einschloß: „E più per haver ritoccato come sopra dodici altri quadroni grandi che sono dipinto a fresco sopra li sopradetti che sono diverse Profeti e Sibille con ornamenti di varie sorti."[241]

Grundsätzlich sind drei verschiedene Ausgangslagen zum heutigen Erscheinungsbild der Wandgemälde denkbar.
1. Die Fresken wiesen vor den Übermalungen leserliche Sprüche auf.
2. Die Fresken wiesen vorher dieselben unleserlichen Sprüche auf wie heute.
3. Die Fresken wiesen vorher gar keine Inschriften auf.

Für eine absichtliche Tilgung vormals leserlicher Sprüche gibt es keine andere sinnvolle Erklärung, als daß man die zitierten Worte plötzlich für unwahr gehalten hätte, z.B. aufgrund einer dogmatischen Reform o.ä. Diese Möglichkeit ist im vorliegenden Falle unwahrscheinlich, da derartige Reformprozesse im Höchstfall Details der kirchlichen Lehre betreffen, die kaum in den wenigen Worten einer prophetischen Verkündigung anklingen, schon gar nicht in Worten, die Christi Passion vorhersagen. Zumindest in sibyllinischem Zusammenhang ist immerhin möglich, daß man ein als Fälschung entlarvtes Orakel entfernen wollte, aber wohl nur in dem Falle, daß gerade dieser spezifische Spruch in Verruf geraten wäre. Denn auch wenn das Vertrauen in die *Oracula sibyllina* in späterer Zeit auf breiter Front abnahm, lag darin nicht zwingend ein Grund für die pauschale Tilgung aller sibyllinischen Sprüche.[242] Während also für die Sibylle die erste Möglichkeit u.U. noch plausibel gemacht werden könnte, ergibt sie hinsichtlich des männlichen Propheten keinen Sinn.

Die Tilgung der Sprüche kann sich auch auf 'natürlichem' Wege vollzogen haben, d.h. die mutmaßlichen Originalsprüche wären eines Tages so verwittert gewesen, daß ihr Inhalt nicht mehr zu entziffern war. Wenn dieser Inhalt nicht durch anderweitige Quellen rekonstruierbar war, waren die Sprüche verloren. Um sie zu ersetzen, hätte man sich der heute sichtbaren unleserlichen Schrift bedienen können. Ich glaube allerdings, daß es

[238] ibid., 169.
[239] ibid., 171, Anm. 2.
[240] ibid., 172, Anm. 5.
[241] ibid., 169.
[242] Vgl. zur Abnahme des Vertrauens in die *Oracula sibyllina* ausführlichere Angaben oben, 50f.

nicht nur einfacher, sondern auch begründeter ist, im vorliegenden Fall von den tatsächlichen Gegebenheiten auszugehen. Dann ist festzustellen, daß im Oratorio del Gonfalone die Hälfte der prophetischen Fresken keine lesbaren Inschriften präsentiert. Agrestis hier untersuchte Szene ist also keine Ausnahme, deren Erscheinen besonders erklärt werden müßte. Darüberhinaus weist auch Agrestis Fresko oberhalb des *Abendmahls* keine Sprüche auf.

Ich halte es aufgrund dieser Überlegungen für wahrscheinlich, daß die Fresken über der *Kreuztragung* im Originalzustand ebenfalls keinen lesbaren Text aufwiesen und sich ursprünglich entweder in demselben Zustand wie dem heutigen befanden oder aber daß früher die Schreibunterlagen möglicherweise auch in diesem Fresko vollkommen blank gewesen sind. In der Tat wirkt die heute erkennbare Schrift nicht nur aufgrund ihrer Kleinheit gewollt unleserlich. Anders als in den leserlichen Sprüchen der übrigen Fresken ist der Text hier nicht in Großbuchstaben und Druckschrift wiedergegeben, sondern im Schriftbild einer Handschrift. Selbst die Zeichen auf der Steintafel links hinter dem Propheten, die man sich ja wohl als gemeißelte Buchstaben vorstellen soll, erscheinen auf diese Weise. Die offensichtliche Intention der dargestellten 'Texte' besteht nicht darin, etwas auszusagen, sondern darin, als leer empfundene Schreibflächen zu füllen. Ohne zusätzliche Informationen wird man letztlich nicht entscheiden können, ob diese besondere Art von *horror vacui* noch Agresti oder erst späteren Korrektoren zuzuschreiben ist.

Ädikulafigur zwischen ***Kreuztragung*** und dem Fenster der linken Langhauswand

Agresti schuf hier eine weibliche Figur, die nach Wischs Interpretation ihr Gesicht von der unten dargestellten *Kreuztragung* abwendet und mit traurigen Augen und erhobener Linker zum Himmel aufblickt.[243] Ihre mitleidsvolle Sorge über Christi Leiden und Opfer stünde außerdem in starkem Kontrast zur Darstellung auf der anderen Seite der prophetischen Szene, wo *Dolore* in seinen selbst verursachten Nöten und Fehlern gebunden scheint. Bernardini benannte die Figur dementsprechend als „Compassione (Speranza?)".[244]

Aufgrund des Fensters in der linken Langhauswand setzt sich der obere Freskenzyklus mit einer weiteren Ädikulafigur fort.

Ädikulafigur zwischen Fenster der linken Langhauswand und *Kreuzabnahme*

Diese (und die nächste) Figur entspricht in ihren Ausmaßen den größeren Ädikulafiguren, wie sie heute noch in den nach Eintritt linken Raumecken des Oratorios sichtbar sind und vor der letzten Restaurierung auch in den rechten Raumecken anzutreffen waren. Gleichzeitig ändert sich hier die architektonische Gestalt der Ädikulen selbst, was Bernardini dem Einwirken Marco Pinos zuschreibt.[245] Der in der Nische dargestellte, stark übermalte junge Mann ist aufgrund des Löwens zu seinen Füßen als Daniel gedeutet worden.[246] Daniels Aufenthalt in der Löwengrube gilt traditionell als Vorschattung von Christi Auferstehung. In ihrer Rechten hält die Figur einen zylinderförmigen Gegenstand, vielleicht einen Stab, ein Szepter oder, wie Wisch vermutete, eine

[243] Wisch 1985, 121.
[244] Bernardini 2002, 66.
[245] Bernardini 2002, 74f.
[246] Wisch 1985, 122. Die Autorin notierte weiter, daß in der Epistola der Messe am Dienstag in der Karwoche die alttestamentliche Löwengrubenepisode gelesen wurde.

zusammengerollte Schriftrolle. Die Attribute, die der Mann mit sich führt sind nur mühsam zu erkennen; in seiner Linken hält er vielleicht einen Bogen. Außer als Daniel ist diese Ädikulafigur auch als Darstellung der apokalyptischen Prophezeiung des *Trionfo del Leone di Giuda* oder als *Fortezza* gedeutet worden.[247]

Sibylle und Prophet oberhalb der *Kreuzabnahme*

Nach dem Fenster der linken Langhauswand setzt sich der Prophetenzyklus mit der Arbeit eines anonymen Künstlers fort (Abb. 18). Das Fresko wurde früher auf „nach 1575" datiert, aber Bernardini hat seine Entstehungszeit auf das Jahr 1570 weit vorverlegt.[248] Das Bild hat wie andere im Oratorium unter starker Übermalung gelitten. Buchowiecki fragte hinsichtlich des Autors unsicher, ob man ihn vielleicht mit Marcantonio del Forno identifizieren könne, der nach seinem Dafürhalten die darunter befindliche *Kreuzabnahme* geschaffen hatte.[249] Heute wird del Forno aber weder die *Kreuzabnahme* noch das prophetische Fresko darüber zugerechnet, sondern die *Gefangennahme Christi* auf der gegenüberliegenden Wand. Die Autorschaft der Sibylle und des Propheten oberhalb der *Kreuzabnahme* bleibt weiterhin anonym.[250]

Die Darstellung der Szene ist von mäßiger Qualität. Bernardini wunderte sich, daß neben Malern ersten Ranges wie Marco Pino, Bertoia und Agresti „artisti di così scarso livello" verpflichtet werden konnten.[251] Die Pose der Sibylle ist frontal-hieratisch und erinnert an die Darstellung antiker Göttinen des Hera- oder Junotypus. Der Prophet erscheint mit seinem gedrehten Oberkörper und dem ausgreifenden Arm zwar in bewegter Pose, deren Ausführung wirkt aber ausgesprochen hölzern (besonders deutlich u.a. in dem über dem Stemma gehaltenen Fuß).

Während zum vorigen Fresko in der bisherigen Forschung gemutmaßt worden ist, späte Übermalung habe die Unleserlichkeit der Sprüche verursacht, weist der vorliegende Fall nun umgekehrte Vorzeichen auf: Trotz zu konstatierender starker Übermalung sind die Sprüche des Freskos ausgesprochen gut lesbar.[252] Erst einmal liefert dieser Befund ein zusätzliches Argument für die vorgebrachte Hypothese, daß im vorigen Fresko die späteren Übermalungen nicht für die Unleserlichkeit der Inschriften verantwortlich sind. Außerdem glaube ich andererseits, daß die hiesige gute Lesbarkeit der Sprüche im Gegenteil gerade in der späteren Übermalung begründet ist, d.h. auch dieses Fresko ursprünglich keine bzw. nicht-lesbare prophetische Sprüche aufwies.

Interessanterweise nämlich notierte Barbier de Montault, ein französischer Geistlicher, der im neunzehnten Jahrhundert eine bis heute hilfreiche Bestandsaufnahme italienischer Sibyllendarstellungen durchführte, in dem Fresko über der *Kreuzabnahme* keine Orakelsprüche, sondern vermerkte zu der dargestellten Sibylle lediglich: „La dixième voit dans le lointain des âges."[253] Zwar sind Montaults Angaben an anderen Stellen weit davon

[247] vgl. dazu: Randolfi 1999, 182; Estivill 1993, 362f.
[248] Bernardini 2002, 107; Wisch 1985, 264. Vgl. zu diesem Fresko auch: Randolfi 1999, 182.
[249] Buchowiecki 1974, 589.
[250] Bernardini 2002, 92ff., 107; Estivill 1993, 358.
[251] Bernardini 2002, 107.
[252] Wisch 1985, 114.
[253] Montault 1869, 341.

entfernt, alle Einzelheiten korrekt wiederzugeben, aber im Falle des Oratorio del Gonfalone wirkt seine Beschreibung nicht so, als habe er sich nur flüchtig umgesehen. Jeder einzelnen der zwölf Sibyllen widmete er einen oder mehrere beschreibende Sätze, die mit den heute verifizierbaren Gegebenheiten übereinstimmen.[254] Auch seine Beschreibung, daß die hier untersuchte Seherin „in die Ferne der Zeiten blickt", ist präzise beobachtet, denn die meisten anderen Sibyllen der Oratoriumsfresken halten Augenkontakt zu ihren inspirierenden Engeln. Aufgrund seines geistlichen Hintergrunds ist Montault außerdem stets interessiert an den überlieferten schriftlichen Mitteilungen in den sibyllinischen Bildern, d.h. es ist wenig wahrscheinlich, daß er einen vorhandenen Spruch unterschlagen oder vergessen hätte. Dementsprechend ist zu folgern, daß die heute erkennbare sibyllinische Weissagung zum Zeitpunkt von Montaults Besuch im Oratorium nicht vorhanden war. Dies würde gleichzeitig bedeuten, daß die heute lesbaren Sprüche des Freskos erst im späten neunzehnten bzw. im zwanzigsten Jahrhundert eingepaßt wurden.[255]

Die turbulente jüngere Geschichte des Oratoriums weist einige Perioden auf, in denen eine solche Veränderung, ohne weiteres auch undokumentiert, hätte vonstatten gehen können: Nach der Unterdrückung in der napoleonischen Zeit, die gleichzeitig die Schließung des Oratorios bedeutete, hatte die während der Restauration wieder erstandene Bruderschaft im Jahre 1822 eine grundlegende Überholung des Gebetsraums u.a. durch den Maler Paolo Tonsi vornehmen lassen.[256] Am 5. Januar 1823 wurde das Oratorium wieder eröffnet und blieb im Besitz der Brüder bis zum Jahr 1888, als der italienische Staat deren gesamte Besitztümer einzog, das Oratorium erneut geschlossen und der Schlüssel den Priestern der *Congregazione dei Missionari figli del Cuore di Maria* anvertraut wurde. 1933 erhielt es Monsignor Ariodante Brandi als Sitz seiner 1911 gegründeten *Pia Unione di Santa Maria della Strada*, einer frommen Vereinigung für Straßenkehrer (*netturbini*). Aufgrund der nur unzureichend verfügbaren Mittel verfiel das Gebäude in ruinösen Zustand. Während einiger Zeit wurde es als Magazin für die Besenreiser der Straßenkehrer genutzt, bis diese das Oratorium im Jahr 1954 wieder verließen. Fünf Jahre später wurde es durch die Sopraintendanza ai Monumenti del Lazio unter der Leitung von Emilio Lavagnino restauriert.

---

[254] Montault 1869, 340f. Ausgenommen ist die Szene links des Altarbogens (s. auch unten die ausführliche Besprechung dieses Freskos), in der heute nicht weiter zu deutende Wortfetzen sichtbar sind, während Montault, ähnlich wie im hier besprochenen Fall, keinen Spruch überliefert.

[255] Die rezente Restaurierung hat einen weiteren Hinweis ergeben, der eine offenbar undokumentierte Veränderung der Oratoriumssprüche nach Montault nahelegt: Im Fresko rechts des Altarbogens las man bis ins Jahr 2002 auf der zu Füßen der Sibylle stehenden Steintafel sehr deutlich die folgenden Wortfetzen: ECCE / REX / TN E / SE/ A VTV / IVS.SCI / ET.IN, die von Wisch, Randolfi und (fälschlicherweise auch noch von Bernardini) notiert wurden, vgl. Bernardini 2002, 106; Randolfi 1999, 189ff. Hingegen entzifferte Montault 1869, 340: E CŒLO / REX. AD / VENIET / ET SE / A... VTV / RVS. SC / ..... T IN. Nach der Restaurierung erkennt man heute die Buchstabenfolge: E CA.(L?). / REX ..(D?) / ..(E?). / ... / .(A?).. / .VS SCI / ...ET IN / ... . Das erste (bzw. zweite) Wort ist von besonderer Wichtigkeit, denn die Version von Montault und die heutige Fassung ergeben deutlich E CA... (bzw. E CŒ; die klass. lat. Vokabel *caelum* wird ebenso häufig als *coelum* transkribiert) statt des zwischenzeitlich zu lesenden ECCE. Da mit einiger Sicherheit das Sibyllenorakel *E caelo rex...* zitiert wird, erweist sich die moderne Lesung, die mit der von Montault übereinstimmt, als die richtige. Dies würde wiederum bedeuten, daß zwischen Montault (1869) und Wischs Dissertation (1985) die Darstellung des Wortlautes verändert worden sein muß. Die mutwillige und wenig wissenschaftliche Korrektur (man hatte ja in Montault eine Notiz zur früheren Inschrift) ist umso wahrscheinlicher, weil statt des E CA[ELO] REX ein ECCE REX erschien, ganz offensichtlich inspiriert von den beiden Sprüchen des Propheten desselben Freskos, die jeweils mit einem ECCE REX beginnen.

[256] Zur Geschichte von der napoleonischen Zeit bis 1960: Randolfi 1999, 114-117; ead. 2002, 169-173.

Auf der Tafel des Engels hinter dem Propheten heißt es: ATTOL / LITE / POR / TAS. Dies sind die Anfangsworte der Verse 7 und 9 des Psalms 24: „Erhebt, ihr Tore, eure Häupter, und erhebt euch, ihr ewigen Pforten, daß der König der Herrlichkeit einziehe!“ Dieser Psalm spielte - wie die anderen Texte des prophetischen Zyklus - nach den Forschungen von Wisch eine Rolle in der Liturgie der Karwoche. Sie zitierte die folgenden Aussagen von K. Young zur Verwendung des Psalmtextes: „After reaching the *sepulchrum* in procession, the abbot removes the sudary and linen from the Cross, and sprinkles and censes it. These acts, together with the raising of the Cross aloft, are accompanied by the singing of the liturgical verses. With the antiphon *Cum rex gloriae* the Cross is conducted to the door of the choir. Here the antiphon *Attolite portas* is sung thrice, and the door is struck thrice with the shaft of the Cross, *in signum redempcionis animarum ex Limbo*. At the third striking the door is opened, and the Cross is placed before the altar [...] for adoration by the congregation.“[257] Nach den Angaben von Rita Randolfi wird Youngs Beschreibung von Aussagen De Bartholomaeis’ unterstützt, nach denen das *Attolite portas* in den *sacre rappresentazioni* bei Jesu Abstieg in die Vorhölle erklang.[258]

Heute ist dieser Brauch und die damit verbundene Rezitation der Psalmworte *Attolite portas* in der offiziellen römischen Liturgie unbekannt. In der oft Altertümlichkeiten länger bewahrenden Trierer Liturgie kam das *Attolite portas* aber bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil vor, allerdings nicht innerhalb der Enthüllung und Verehrung des Kreuzes, die, wie sie Young beschrieb, vermutlich am Karfreitag stattfand. In Trier wurde der Psalm in der Osternacht gesungen, als die Prozession mit der neu entzündeten Osterkerze vor dem Portal der Kirche hielt und dreimal mit dem Kreuz gegen die Tür klopfte.[259] Nach Öffnung der Tür zog die Prozession dann mit dem neuen Licht, dem Symbol des Auferstandenen, in den Kirchenraum ein. Der Akzent dieser Handlung lag eindeutig nicht auf dem Kreuz, sondern auf dem Licht der Osterkerze.

Die Worte der Tafel, die der Prophet mit den Fingern seiner rechten Hand abzutasten scheint, während sein Kopf sich zur himmlischen Inspirationsquelle dreht, lauten: ERIT / SEPVLC / RV / GLORIOS / V. Sie sind Jesaja 11, 10 entnommen: „Und an jenem Tag wird es geschehen: der Wurzelsproß Isais, der als Feldzeichen der Völker dasteht, nach ihm werden die Nationen fragen; und seine Ruhestätte wird Herrlichkeit sein.“ Die Verwendung dieses Textes ist aus der offiziellen österlichen Meßliturgie unbekannt, und ich halte es für zulässig, in dieser Tatsache einen weiteren Hinweis darauf zu erkennen, daß die heute vorliegenden Sprüche nicht original sind.[260]

Die der Sibylle beigefügten Worte lauten: SV / SEPV / LTE / MEV / S, und ihre Herkunft ist bislang vollkommen unbestimmt. (Auch dies ein möglicher Hinweis auf die späte Einfügung?) Sie sind aus keinem anderen sibyllinischen Zusammenhang bekannt. Die Abbildung der Buchstaben des Spruches wirkt relativ ungeschickt, was hauptsächlich durch die verdrehte Stellung der Schriftrolle begründet ist. Hätte der anonyme Künstler des Freskos geplant, der Sibylle einen Spruch beizufügen, hätte er sicherlich eine ebene und einfacher zu beschriftende Schreibfläche entworfen, anstatt eine so schlecht geeignete Stelle zur Präsentation eines

[257] K. Young, The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre. (Univ. of Wisconsin Studies in Language and Literature, Bd. X) Madison 1920, 91. (zit. n. Wisch 1985, 114. Es war mir trotz intensiver Bemühungen nicht möglich, das Buch Youngs im Original einzusehen.)
[258] Randolfi 1999, 182. (Leider gibt die Autorin die Stelle bei De Bartholomaeis nicht präzise an.)
[259] Gesang- und Gebetbuch für das Bistum Trier 1955, 400.

Spruches zu nutzen. Mit dem Vorwissen um die anderen die Sprüche dieses Freskos betreffenden Ungereimtheiten ist es meiner Meinung nach gerechtfertigt, bis auf weiteres davon auszugehen, daß die Weissagungstexte nicht aus der Entstehungszeit des Gemäldes datieren.

Wie oben in der Besprechung des Zuccari-Freskos eingehend erläutert, sind die dargestellten Figuren im Oratorio nicht notwendigerweise als Darstellung der Autoren der ihnen beigefügten Worte zu identifizieren. Die Szene oberhalb der *Kreuzabnahme* bestätigt diese Annahme – selbst wenn die Sprüche wohl nicht ursprünglich sind –, denn in der männlichen Figur Jesaja erkennen zu wollen, wie es in modernen Bearbeitungen teilweise geschieht, wird einzig und allein durch das Vorhandensein des Jesaja-Verses gerechtfertigt.[261] Es ist aber nicht sehr einsichtig, daß diesem Spruch mehr Gewicht hinsichtlich der Identifizierung eingeräumt werden soll als den Psalmworten, die der Inspirationsengel hinter dem Propheten, genau auf der Höhe dessen Hauptes, entrollt. Die vorschnelle Identifizierung als Jesaja rührt u.a. wohl daher, daß es sich bei den Psalmen um ein mehr oder minder anonymes Buch handelt, dessen einzelne Autoren zwar großenteils bekannt, aber als Individuen im Ganzen doch wesentlich weniger präsent sind als die Autoren der Prophetenbücher.[262]

Ädikulafigur zwischen *Kreuzabnahme* und *Auferstehung*

Marco Pino entwarf hier eine weibliche Figur, die wie die vorhergehende Darstellung Daniels in ihren Maßen die Größe der Eckfiguren imitiert. Sie hat ihren Blick nach unten gesenkt und weist mit ihrer Rechten hinauf zum Himmel, möglicherweise in Bezugnahme auf die Auferstehung. In ihrer Linken hält sie ein großes Kreuz. Die rezente Forschung vermutete in ihr einhellig eine Darstellung der theologischen Tugend des Glaubens.[263]

Sibylle und Prophet oberhalb der *Auferstehung*

Wie die darunter befindliche *Auferstehung* stammt dieses Wandgemälde (Abb. 19) von dem Sieneser Maler Marco Pino (1521-1582). Die Datierung ist nur ungenau zwischen der zweiten Hälfte 1572 und dem Jahr 1575 anzugeben.[264] Marco Pino griff wie alle anderen Künstler des Oratorio auf das von Bertoia auf dem genau gegenüberliegenden Wandstück etablierte Kompositionsschema zurück. Seine individuelle Ausführung erinnert mit ihrer kraftvollen Vitalität und der lückenlosen Bedeckung des gesamten Bildraumes an das Fresko von Matteo da Leccia oberhalb des *Ecce homo*, ohne jedoch dessen Monumentalität zu wiederholen.

Marcos Sibylle und Prophet wenden in fast synchroner Bewegung ihre Köpfe nach oben zu den zwei großen Inspirationsengeln, die über sie in den Raum des Oratoriums hineinzufliegen scheinen. Die vorherrschende Symmetrie - die Bewegungen von Sibylle, Prophet und den oberen Engeln wirken in ihren Bewegungen beinahe wie an einer Mittelachse gespiegelt - bringt trotz allen weit ausgreifenden Armen und kunstvoll verdrehten Körperachsen eine grundlegende Ruhe in die Gesamtkomposition. Überhängende Kleiderzipfel durchbrechen nach unten den vorgegebenen Rahmen der Szene, während die fliegenden Engelsfiguren mit Flügeln, Kopf und

---

[260] Wisch 1985, 115 verweist in diesem Zusammenhang auf die Ostergrabdekoration der Cappella Paolina.
[261] Estivill 1993, 362; Brignardello/ Moroni/ Seccaroni in: Bernardini 2002, 194.
[262] David, dem der hier zitierte Psalm 24 zugeschrieben wird, kann dabei sicherlich noch als der bekannteste Psalmautor gelten.
[263] Bernardini 2002, 74; Randolfi 1999, 187ff.; Wisch 1985, 122.

Oberkörper den oberen Architrav verdecken und förmlich gegen die darüber ansetzende hölzerne Kassettendecke stossen.

Die Kartusche in der Mitte der gemalten Girlande zwischen Marcos Propheten und seiner unteren Auferstehungsszene zeigt im Gegensatz zu allen anderen des Raumes (außer denen der Altarwand) nicht das rot-blaue Kreuzwappen der Bruderschaft, sondern eine liegende und von einem Putto begleitete männliche Figur. Buchowiecki vermutete, daß die Darstellung eine Szene aus der alttestamentlichen Geschichte des Propheten Jona illustriere.[265] Wisch erkannte stattdessen einen Engel und einen Putto, deren beider Blick auf den auffahrenden Jesus gerichtet sei.[266] Weiter bemerkte sie, daß das übliche Kreuzwappen wohl wegen seiner großen Ähnlichkeit mit dem Auferstehungskreuz ersetzt worden war, und weil ein in Richtung des Bruderschaftszeichens auffahrender Christus unpassend erschienen wäre - eine durchaus glaubhafte Hypothese. Sicher ist jedenfalls, daß Marco Pino die durch die Anordnung von unterem Passionsfresko und oberer prophetischer Szene vorhandenen Möglichkeiten besser nutzte als die anderen Künstler des Oratoriums. Die gedankliche Verbindung zwischen der Weissagung und der Erfüllung unterstrich er mit Hilfe des Sarkophages, aus dem Christus aufsteigt und dessen Schmuckrelief zeigt, wie Jona während eines Sturms auf See in typologischer Vorschattung von Christi dreitägigem Aufenthalt im Grab über Bord geworfen und für drei Tage und Nächte von dem großen Fisch verschluckt wurde.

Der linke Fuß des Propheten stützt sich auf das große Maul des besagten Fisches. Marco Pino ist damit der einzige Maler des Zyklus, der einem seiner Protagonisten ein spezifisches Attribut beifügte, welches die genaue Identifikation des Dargestellten ermöglicht. Das Attribut macht eindeutig, daß Marco hier den alttestamentlichen Bußpropheten Jona darstellte. Jona zitiert auch einen Spruch aus seinem alttestamentlichen Buch: ET DIXIT / DOMINVS / RISCI ET / CVOM .VIT / IONAM IN / ARIDAM („Und der Herr befahl dem Fisch, und er spie Jona auf das trockene Land.“ Jona 2, 11), der vor der rezenten Restaurierung in diesem Wortlaut auf der Steintafel des hinter Jona plazierten Engels klar zu erkennen war.[267] Heute ist die Inschrift nicht mehr in derselben Deutlichkeit zu lesen. Nur noch die Anfangsworte: ET ..XIT / DOMINVS / RISC. sind klar zu dechiffrieren.

Marco Pino hatte bereits ganz zu Beginn seiner Malerkarriere die Geschichte des Propheten Jona im Palazzo Francesconi in Siena freskiert.[268] Dennoch ist kaum eine besonderer Bezug des Künstlers zur Figur des Jona der Grund für die durch das Attribut detaillierte Ausführung. Mit Sicherheit wirkte hier das große Vorbild von Michelangelos Cappella Sistina weiter, in welcher ebenfalls nur der über dem Altar befindliche Jona, als einziger der zwölf Sibyllen und Propheten, dasselbe Attribut des Walfisches mit sich führt. Alle übrigen Gestalten verfügen auch bei Michelangelo nur über Bücher, Schriftrollen und Schreibgerät als Erkennungsmerkmale.

---

[264] Estivill 1993, 358.
[265] Buchowiecki 1974, 589.
[266] Wisch 1985, 253f.
[267] Randolfi 1999, 187ff.; Bernardini 2002, 74.
[268] Bernardina Sani, ‘Il debutto di Marco Pino: Il ‘Storie di Giona’ di Palazzo Francesconi a Siena’, in: Prospettiva 1999 (Nr. 93-94, Jan.-Apr.), 23-28.

Die einseitige Bevorzugung findet ihre Erklärung vermutlich darin, daß Jona für das Papsttum eine besondere Rolle spielte, denn Jesus redete den Apostel Simon Petrus in der Episode der Schlüsselübergabe, welche den Herrschaftsanspruch der katholischen Kirche mit dem Stellvertreter Petri an ihrer Spitze legitimiert, mit dem Namen 'Simon, Bar Jona', also 'Simon, Sohn des Jona' an.[269] Der Prophet Jona galt deswegen als päpstliche Identifikationsfigur und seine herausgehobene Erscheinung in der Sixtinischen Kapelle (einzige Figur mit besonderem Attribut, Plazierung an der Schmalseite über dem Hochaltar) ist in demselben Sinne gedeutet worden.[270]

Hinsichtlich der Verbindung von Jona und der Sibylle ist eine andere, merkwürdige Episode aus den neutestamentlichen Evangelien interessant. Sowohl Matthäus (12, 38-42) als auch Lukas (11, 29-32) berichten über das sogenannte 'Zeichen Jonas'. Als einige der Pharisäer Christus um ein Zeichen baten, erwiderte dieser, daß nur ein böses Geschlecht nach Zeichen verlangen und ihm nur das Zeichen Jonas gegeben würde. Christus verglich hier die jüdischen Schriftgelehrten mit den Einwohnern der heidnischen Stadt Niniveh, denen Jona Buße gepredigt hatte und die sich daraufhin zu Gott wandten. Die Evangelienberichte verknüpfen anschließend die Jonasgeschichte mit der Figur der Königin des Südens, einer gängigen Bezeichnung der alttestamentlichen Königin von Saba, die den jüdischen König Salomo besucht hatte und seit dem Mittelalter als Sibylle angesprochen wurde.[271] Christus stellte die Königin verständiger und Gott wohlgefälliger als die Pharisäer dar, denen sie durch ihr weises Verhalten das Gericht sprechen würde: „Eine Königin des Südens wird auftreten im Gericht mit diesem Geschlecht und wird es verdammen, denn sie kam von den Enden der Erde, um die Weisheit Salomos zu hören; und siehe, mehr als Salomo ist hier." (Matth. 12, 42; vgl. Luk. 11, 31) An keiner anderen Stelle des Neuen Testaments findet sich eine Erwähnung der Königin von Saba.

Die Gestalt Jonas birgt schließlich noch eine andere wichtige Facette, denn die alttestamentliche Jona-Geschichte wird maßgeblich durch den Gedanken der Buße geprägt. Jona selbst büßte seinen eigenen Ungehorsam während der drei Tage und Nächte, die er im Bauch des Fisches verbringen mußte. Anschließend wandte er sich im Auftrag Gottes an die boshaften Einwohner von Niniveh, um nun diese zur Umkehr zu bewegen. Deren überzeugend eindringliche Buße wiederum brachte schließlich sogar den zuerst so erzürnten Jahwe dazu, sein eigenes Vorhaben, die Zerstörung der Stadt Niniveh und ihrer Bewohner, zu bereuen: „Wer weiß, (vielleicht) wendet sich Gott und läßt es sich gereuen und kehrt um von der Glut seines Zornes, so daß wir nicht umkommen. Und Gott sah ihre Taten, daß sie von ihrem bösen Weg umkehrten. Und Gott ließ sich das Unheil gereuen, das er ihnen zu tun angesagt hatte, und er tat es nicht." (Jona 3, 9f.)

Die angeblich aufwendigste, aber doch wohl zumindest eine der wichtigsten und bekanntesten der vielen hundert Einzugsprozessionen des Jubeljahres 1575 war der Eintritt der Bürgerschaft der Stadt San Ginesio in den Marken nach Rom.[272] Zum Jubeljahr von 1575 hatte sich eine besondere Einzugspraxis etabliert. Die unterschiedlichsten

---

[269] Matth. 16, 17: „Und Jesus antwortete ihm und sprach: Glückselig bist du, Simon, Bar Jona; denn Fleisch und Blut haben dir das nicht geoffenbart, sondern mein Vater, der in den Himmeln ist."
[270] Rohlmann 1995, 33.
[271] z.B. Holenstein-Weidmann 1999, 395-417. Der alttestamentliche Bericht des Besuchs der Königin bei Salomo findet sich in 2. Chr. 9, 1-12 und 1. Könige 10, 1-13.
[272] Zu den Einzugsprozessionen von 1575 und dem Eintritt der Bürger von San Ginesio: Wisch 1990, 86f.; ead. 1985, 34-42.

sozialen Gruppen - z.B. Bruderschaften, Kanonikerkollegiate, Mönchskonvente, Gruppen einer 'Nation' mit einer Vertretung in Rom, Gilden, Pfarreien etc. - pilgerten gemeinsam nach Rom. Vor den Mauern der Stadt wurden sie dann von einer römischen Bruderschaft abgeholt und zogen unter deren Geleit in feierlicher Prozession ein.[273] Die Bürger von San Ginesio wurden in einem aufwendigen Zug von der Bruderschaft des Gonfalone in die Stadt geleitet. Am Kopf der Prozession marschierte - genau wie im alttestamentlichen Buch Jona beschrieben - das in Sack und Asche büßende Volk von Niniveh, welchem sich die Figur des Propheten Jona und drei Gruppen von Flagellanten anschlossen, deren Schultern nach Berichten von Augenzeugen von den vielfachen Schlägen, die sie sich zufügten, heftig bluteten.

Zu Jona gewandt hält der in der Bildmitte plazierte Putto eine Tafel, die vor der letzten Restaurierung mit den Worten DORMIVI SO / NUM CAPI / ET [..]ESVRRE beschrieben war.[274] Heute liest man nur noch Bruchstücke dieses Textes. Der Vers stammt aus dem Buch der Psalmen 3, 6: „Ich legte mich nieder und schlief; ich erwachte, denn der HERR stützt mich." Mit der Einfügung dieser Worte zeigt sich einmal mehr die durchgehende Verbindung, die zwischen den Weissagungen des prophetischen Zyklus und der Karwochenliturgie besteht, denn Psalm 3, 6 gibt die dritte Antiphon des österlichen Morgengebets wieder. Barbier de Montault rechnete diesen Text nicht dem Propheten Jona, sondern der Sibylle zu, entzifferte aber offensichtlich nur die beiden ersten Worte, denn er notierte folgendermaßen: „DORMIVI SOM / NUM ...".[275]

Die dargestellte Sibylle scheint mit den Fingern ihrer Linken die Steintafel abzutasten, auf der folgender Text zu lesen ist: AD LUCEM / VENIET REGRE / (T)VS. FE / .S. Barbier de Montault notierte ganz ähnlich (ET . LVCEM / VENIET REGRE / SSVS) und ergänzte dazu die Worte *ab inferis primus*.[276] Dieser Spruch entstammt einer sibyllinischen Weissagung, die sich im griechischen Original bei Lactantius (*Divinae Institutiones* 4, 19, 10) findet und von Augustinus in lateinischer Übersetzung zitiert wird (*Gottesstaat* XVIII, 23). Gauger hat sie folgendermaßen ins Deutsche übertragen: „Todeslos wird er beenden, nachdem er drei Tage entschlafen; / denn dann kehrt er zurück ans Licht aus dem Reich der Toten, / zeigt den Erwählten als erster den Anfang der Auferstehung."[277] Bei dieser Verkündigung der Auferstehung Christi handelt es sich um ein häufig in sibyllinischen Bildern wiedergegebenes Orakel. Fra Angelico fügte es z.B. seiner Sibylle im Kreuzigungsfresko des Convento S. Marco in Florenz bei (ca. 1445), Agostino Duccio ließ es eine seiner Sibyllen im Tempio Malatestiano in Rimini anführen (ca. 1455-1456, vgl. Abb. 56 u. 57), und Raffael verwendete es in den Fresken in der römischen Kirche S. Maria della Pace (ab ca. 1511, s. Abb. 74).[278]

Die Seherin Marco Pinos wird in der modernen Literatur zeitweilig als Darstellung der Cumanischen Sibylle identifiziert.[279] Die Erklärungen zu diesem Vorgehen sind teilweise überraschend einfach: „Nel fregio superiore, il *Profeta* è facilmente identificabile con *Giona*, per la balena che gli è accanto, episodio raffigurato anche sul

---

[273] Wisch 1985, 49.
[274] Randolfi 1999, 187ff.; Bernardini 2002, 74.
[275] Montault 1869, 341.
[276] ibid.
[277] Gauger 1998, 267 (dort auch das griechische Original); die lateinische Version findet sich im gleichen Wortlaut wie bei Augustinus im pseudo-augustinischen *Sermo contra Iudaeos....*
[278] Oberhuber 1999, 136-139; Ettlinger 1961, 322f.; Krzesinski 1896, 42; Freund 1936, 31; William Hood, Fra Angelico at San Marco. Yale Univ. Press 1993, 188f.

fronte del sarcofago, e la *Sibilla* con *Cumea*."[280] In der Tat beruht diese Interpretation auf einem Artikel von Vannugli, der zu seiner Deutung das Sibyllenfresko Raffaels in der Cappella Chigi in S. Maria della Pace (Abb. 74) heranzog, in dem die ganz links plazierte, im Fresko unbenannte, aber volkstümlich teilweise als Cumana bezeichnete Seherin auf griechisch zitiert: „Er wird ans Licht kommen".[281] Dieser Wortlaut entspricht den ersten drei lateinischen Worten, die auf der Steintafel rechts hinter Marco Pinos Sibylle zu lesen sind. Aufgrund der Tatsache, daß die Prophetinnen Raffaels aber ohne Namen dargestellt wurden, entbehrt diese Identifizierung jeglicher Grundlage, wie schon Ettlinger festgehalten hatte, der den Ursprung dieser Namensgebung ungefähr im frühen neunzehnten Jahrhundert vermutete: „In fact, we suspect that vergers and *ciceroni* must have freely invented them [die Namen der Chigi-Sibyllen] to satisfy the curiosity of visitors."[282] Die als 'Cumana' betitelte Figur in Raffaels Fresko war z.B. ebenso als 'Tiburtina' bekannt.[283] Die namentliche Bezeichnung der Sibylle Marco Pinos als Cumana perpetuiert also lediglich eine volkstümliche Tradition.[284]

Ädikulafigur zwischen *Auferstehung* und Altarwand

Hier entwarf Marco Pino die Figur einer sich in frommer Geste mit entblößter Brust gen Himmel wendenden Frau. Beide Hände der Figur sind leicht erhoben und formen ein leises Echo der Hände des links unter ihr auffahrenden Christus des Passionszyklus. Wisch und Bernardini deuteten die Gestalt als Darstellung der Hoffnung, womit alle drei theologischen Tugenden in den Ädikulafiguren des Oratorio abgebildet wären.[285] Früher war die Figur u.a. auch als Personifizierung des Gebets (*Orazione*) erklärt worden.[286]

Sibylle und Prophet links vom Triumphbogen

Der verantwortliche Maler dieses Prophetenpaares konnte bisher noch nicht benannt werden. Das Wandgemälde entstand zwischen der zweiten Hälfte 1572 und dem Jahre 1575 (Abb. 20).[287] Zwei Vorzeichnungen in der Yale University Art Gallery und im British Museum in London werden eindeutig diesem Fresko zugeordnet.[288] 1974

---

[279] z.B. Randolfi 1999, 187ff.
[280] Bernardini 2002, 74.
[281] A. Vannugli, 'L'oratorio del Gonfalone', in: Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano. (Ausst. Kat. hg. v. M. Calvesi) Rom 1984, 145-171, bes.: 151; dt. Übersetzung des Spruchs zit. n. Oberhuber 1999, 139.
[282] Ettlinger 1961, 322; vgl. auch Montault 1869, 336.
[283] Ettlinger 1961, 322, Anm. 4: „It is therefore hardly surprising that these names differ somewhat in the literature on Raphael. While the middle ones are usually called Persian and Phrygian, the Sibyl on the extreme left and the one on the extreme right are both identified now with the Cumaean, now with the Tiburtine."
[284] Freund 1936, 31, Anm. 31 identifizierte die unbenannte Sibylle Duccios im Tempio Malatestiano, welche dieselben Worte wie die Prophetinnen Raffaels und Marco Pinos zitiert, als Libysche Sibylle.
Mir sind drei (tatsächlich in den Bildwerken als solche bezeichnete) Erythräische Sibyllen bekannt, die die Worte *ad lucem veniet* verkünden: Die o.g. Sibylle Fra Angelicos im Kreuzigungsfresko des Convento S. Marco in Florenz (ca. 1445), die Erythräa der Fresken der Casa Cavassa in Saluzzo (vor 1507, s. Gozzano 1988, 81f.) und die Erythräa aus der Reihe von Sibyllen-Stichen des Florentiner Künstlers Baccio Baldini (ca. 1460-1470, s. de Clercq 1979[I], 8). Diese notierte Übereinstimmung ist kein (!) ausreichender Beweis dafür, daß alle anderen Sibyllen, die dieses Orakel präsentieren, als Erythräische Sibyllen bezeichnet werden könnten, aber wenn schon unbedingt eine einzelne Sibylle mit diesem spezifischen Orakel in Verbindung gebracht werden soll, dann böte sich die Erythräa an.
[285] Wisch 1985, 122; Bernardini 2002, 74.
[286] s. Randolfi 1999, 187ff.
[287] Estivill 1993, 358.
[288] Abbildungen in: Bernardini 2002, 106, die das Fresko auf 1569 datiert.

brachte die wissenschaftliche Forschung Lorenzo Sabatini als ausführenden Künstler in die Diskussion. Zehn Jahre später wurde diese These dann überzeugend zurückgewiesen, so daß seitdem wieder einem 'unbekannten römischen Maler' der Vorzug gegeben wird.[289] Aufgrund der zu konstatierenden starken Übermalung des Freskos - die rechte Hälfte zeigt nach der Restaurierung von 2002 weiterhin den übermalten Zustand des neunzehnten Jahrhunderts, weil darunter keine Spuren der urspünglichen Malerei entdeckt werden konnten - kann der Künstler nur über den Umweg der erhaltenen Vorzeichnungen identifiziert werden.[290]

Von rechts unten schiebt sich der Rundbogen des Altarraumes in die vorhandene Bildfläche und drängt diese eng zusammen. Sibylle und Prophet sitzen nahe beieinander. Vor der rezenten Restaurierung drehten beide ihre Köpfe seitwärts in entgegengesetzte Richtungen, hin zu ihren jeweiligen Inspiratoren. Heute ist der Kopf der Sibylle nicht mehr erhalten, seine Stellung muß also hypothetisch bleiben. Ein Mantelzipfel des Propheten hängt über den unteren Architrav. Der Kopf der Figur sowie die Engel an beiden Seiten des Wandgemäldes durchbrechen die obere Abgrenzung des Gebälks. Die Sibylle hat in ihrer Rechten in demonstrativer Geste eine Schreibfeder gezückt und hält in der Linken ein Buch. In der Kartusche befindet sich, wie im rechten Fresko der Altarwand, eine Darstellung des Wappens der Familie Capodiferro, welche in enger Verbindung zur Gonfalone-Bruderschaft stand.[291]

Der Text, den der Engel links von der Sibylle mit einem Fingerzeig unterstreicht, macht keinerlei Sinn (mehr?): ... / N.. / SV / NO / ... / ... . Barbier de Montault notierte bei seiner Bestandsaufnahme im neunzehnten Jahrhundert an dieser Stelle – genau wie in dem Fresko des anonymen Meisters oberhalb der *Kreuzabnahme* – überhaupt keinen Spruch, sondern nur eine Sibylle, die der Offenbarung des Engels lauscht: „La dernière Sibylle écoute l'ange qui lui révèle ce qu'elle doit écrire."[292] Ähnlich wie im prophetischen Fresko oberhalb der *Kreuzabnahme* ist auch im vorliegenden Fall die Steintafel des Engels von ihrer kompositorischen Anordnung her zur Anbringung eines Textes eher ungünstig positioniert. Diese Tatsachen deuten daraufhin, daß es sich bei der vorliegenden Inschrift um eine späte, offensichtlich erst nach Montaults Bestandsaufnahme eingefügte 'Korrektur' handelt, deren Inhalt mittlerweile aufs Neue so beschädigt ist, daß er nicht mehr erkannt werden kann. Andererseits wäre auch möglich, daß schon Montault den heutigen bruchstückhaften Text vorfand, ihn aufgrund der nicht vorhandenen Aussagekraft ähnlich einordnete wie z.B. die unverständlichen griechischen Buchstaben in den Fresken Matteo da Leccias oberhalb der *Dornenkrönung* und des *Ecce homo* und ihn deswegen nicht transkribierte.

Die Inschrift des Propheten lautet: CCE ET VENIET DES CV.G. Diese Worte stammen vermutlich aus dem Buch des Propheten Haggai 2, 7: „Et movebo omnes gentes, et venient thesauri cunctorum gentium et implebo domum istam gloria, dicit Dominus exercitum." („Dann werde ich alle Nationen erschüttern und die Kostbarkeiten [oder: das Begehrenswerte, das Ersehnte] aller Nationen werden kommen, und ich werde dieses Haus mit Herrlichkeit füllen, spricht der Herr der Heerscharen.")[293] Die in den eckigen Klammern notierte

[289] Zu den wechselnden Zuschreibungen z.B.: Wisch 1985, 290ff.
[290] Bernardini 2002, 106, 115, Anm. 1.
[291] Bernardini 2002, 106; Wisch 1985, 290ff.
[292] Montault 1869, 341.
[293] Eckige Klammer: Revidierte Elberfelder 1987, 1138, Anm. 14.

Variante des Bibeltextes entspricht dem im Freskospruch abgekürzten DES(ideratus). Das Versprechen eines neuen Tempels gefüllt mir neuer Herrlichkeit paßt ausgezeichnet in den Gesamtzusammenhang des prophetischen Zyklus.[294]

1.2.6. Betonte Körperlichkeit der Prophetenfiguren des Oratorio del Gonfalone

Im Anschluß an die detaillierte Untersuchung der einzelnen Fresken lässt sich zusammenfassen: Sowohl das Größenverhältnis als auch die räumliche Plazierung der prophetischen Szenen innerhalb des Gesamtprogramms der Oratoriumsfresken reproduzieren das traditionelle Schema, in dem die Passionsbilder den begünstigten, dem Betrachter nahen Platz einnehmen, während der prophetische Zyklus sich mit dem oberen Wanddrittel begnügen muß (Abb. 2 - Abb. 6). Eine gute Sicht auf die oberen Fresken der Langhauswände wird durch die relativ geringe Breite des Raumes, die ein ausreichendes Zurücktreten von der Wand nur schlecht ermöglicht, erschwert (Abb. 2).

Anders als in den weiter oben beschrieben Fällen des Ospedale S. Spirito sowie des Appartamento Borgia manifestiert sich der fehlende Zusammenhang zwischen Inschrift und abgebildeter Figur im Oratorio durch die Abwesenheit von Autorennamen in den Prophetensprüchen deutlicher. Die Anonymisierung erfaßt hier nicht nur die Figuren, sondern auch die Inschriften. In deren Kürze drückt sich ein Bedeutungsverlust aus, die prophetische Vorhersage wird mehr evoziert als vollständig wiedergegeben.

Dazu kommt, daß im Oratorio del Gonfalone nur der Hälfte - und ursprünglich wahrscheinlich noch weniger - der Figuren überhaupt Sprüche zugeordnet sind, während in S. Spirito und im Appartamento Borgia jede Figur einen Spruch verkündete. Die Präsentation von Schriftzitaten kann also keineswegs mehr die Hauptaufgabe der seherischen Gestalten des Oratorio sein.
Warum aber werden die Propheten und Sibyllen dargestellt, wenn sie nicht als dekorative Schrifthalter prophetischer Worte fungieren?

Inhaltliche Aufwertung der Prophetenfiguren

Auf diese Frage gibt es zwei Antworten:
1. Sie erfüllen natürlich weiterhin die traditionelle Rolle der Verkünder und Vorläufer des Hauptgeschehens des Zyklus, also der in den unteren, narrativen Freskenszenen abgebildeten Passion Christi. Ähnlich wie man in S. Spirito und im Appartamento Borgia Prototypen des ‘alttestamentlichen Propheten’ und der ‘Sibylle’ definieren konnte, sind auch ohne die Zufügung von Namenstafeln oder Spruchbändern die Gestalten des Oratorio del Gonfalone aufgrund ihrer Attribute (Bücher, Schriftrollen, Schreibgeräte), ihrer Kleidung (prophetischer Mantel, Schleier, Kopfbedeckung, entblößte Brust etc.), ihrer Gestik (Drehen des Kopfes, abwesend-starrer Blick, weisende Finger etc.) und der ihnen zugeordneten inspirierenden Engel als visionäre Seher eindeutig zu erkennen (Abb. 7-12, 15-20).

[294] vgl. Wisch 1985, 110.

2. Ein zweiter Grund für die Darstellung liegt nun aber im Oratorio - anders als in den beiden früheren römischen Beispielen - ganz offensichtlich darin, die Körper von Propheten und Sibyllen selbst eine sinntragende Rolle spielen zu lassen. Die Prophetenfiguren sind nicht länger nur funktionale Vehikel, um schriftliche Botschaften zu transportieren, und ihr dekorativer Zweck beschränkt sich nicht allein auf die unterstützende Rolle des 'Schriftträgers'.

Im Gegenteil, im Oratorio drängen sich die Leiber der Propheten in ganz prominenter Art und Weise in den Vordergrund. Über weite Strecken erlangen sie gegenüber dem Betrachter eine Präsenz, die deutlich stärker ist als die der doch eigentlich 'wichtigeren' Passionsbilder. Zwar gilt diese Feststellung nicht ohne Einschränkungen für alle vierundzwanzig, von verschiedenen Künstlern gemalten Figuren, aber Ansätze dieser Entwicklung lassen sich an vielen Stellen innerhalb des Zyklus erkennen. In der detaillierten Betrachtung der einzelnen Oratorio-Szenen habe ich oben z.B. darauf hingewiesen, daß die Körper von Sibylle, Prophet und der ihrem Bildraum zugehörigen Engel in mehreren Fällen die von der gemalten Architektur gesetzten bildlichen Grenzen übertreten. Die bei weitem markanteste Ausformung dieser Auflösung des imaginären Bildraumes bieten die Fresken von Federico Zuccari (Abb. 12) und Matteo da Leccia an der Eingangswand des Oratoriums (Abb. 15) und oberhalb des *Ecce homo* (Abb. 16) sowie Marco Pinos Fresko oberhalb der *Auferstehung* (Abb. 19).

Durch die Sprengung der Bildgrenzen stellt sich zwischen Betrachter und prophetischen Figuren eine große Nähe ein. Einige der Figuren dringen durch ihre nach vorn gerichteten Gesten weit in den 'realen' Raum und weichen durch die so entstehende „Wirklichkeit" ihrer Körper den Abstand zwischen Gegenwart des Betrachters und fiktiver Bildebene auf. In dieser Erscheinungsform manifestiert sich eine Intention, welche genau entgegengesetzt zu den dekorativen Strömungen z.B. der ornamentalen Medaillonbüsten (vgl. Abb. 77) und monochromen Sibyllenbilder verlief, die nachgerade den künstlichen Charakter der Darstellungen betonte. Im Vordergrund der Oratoriumsdarstellungen steht nicht länger der Text einer Prophezeiung, welcher als fertig abgeschlossenes Ergebnis einer seherischen Aktion nur mehr dem Betrachter zur Kenntnisnahme präsentiert wird, so wie dies in S. Spirito (Abb. 79 und 80) und im Appartamento Borgia (Abb. 81) der Fall war. Anstatt in hieratisch steifer Zurückhaltung Sprüche zu präsentieren, verweisen die lebensnah wiedergegebenen Figuren des Oratorio in einer neuen und unmittelbaren Art und Weise auf die unter ihnen dargestellte Passionsgeschichte.

Doppelte Lesbarkeit der Passions-Prophezeiungen

Die Tatsache, daß die Propheten gerade auf die Passion hinweisen, bedarf näherer Betrachtung, denn auch in der Zelebration des Leidens Christi unterscheidet sich der Bilderzyklus des Oratorio del Gonfalone grundlegend von der Darstellung z.B. der biographischen Szenen aus dem Leben von Papst Sixtus IV in der Corsia Sistina oder dem kosmologischen Bedeutungsgehalt der Planetendarstellungen in der Sala delle Sibille im Appartamento Borgia. Die Passion Christi barg ein Thema, das den einzelnen Gläubigen in höchstem Maße persönlich ansprach. Mit jeder weiteren begangenen Sünde ist nicht nur ein neuer Grund für die Notwendigkeit des Opfertodes Christi gegeben, sondern die Tat und Tilgung jeder einzelnen Sünde zeichnet in übertragenem Sinne erneut den Passionsweg Christi nach. Es handelt sich um das christlich-religiöse Grundprinzip des Wechsels von Bitterkeit zu Freude zu erneuter Sünde und daran anschließender neuer Vergebung und neuer Erlösung, welchen der Sünder in jedem einzelnen Vergehen durchlebt und dessen archetypisches Sinnbild in der Passion Christi

verkörpert ist.[295] Die Freude des Einzugs in Jerusalem verkehrt sich in die unendliche Traurigkeit des Leidenswegs, welche in Kreuzigung und Kreuzabnahme kulminiert, um sich mit der Auferstehung Christi wieder in höchsten Triumph aufzulösen.

Die durch die Propheten und Sibyllen im Oratorio del Gonfalone hervorgehobene Realität der Passion ist für den christlichen Betrachter also geradezu wörtlich zu nehmen. Die verkündeten Prophezeiungen illustrieren nicht allein die Ankündigungen des Alten Testamentes, die sich im Evangelium erfüllt haben. Diese beschreibe lediglich eine historische Begebenheit, deren Abbildung für das individuelle Leben des Menschen im sechzehnten Jahrhundert mit Sicherheit ähnlich weit entfernt war wie für uns heute. Was zählte und über die Jahrhunderte seit Christi Tod nichts an Aktualität eingebüßt hatte, war die symbolhafte Bedeutung der Passion. Wirklich interessant werden die alttestamentlichen Weissagungen, weil sie auch den Betrachter höchst persönlich betreffen. Sacharjas Prophezeiung über die Ankunft des Königs beispielsweise verheißt gleichzeitig, daß Gott in das Herz des Gläubigen einziehen wird, und ist über die historische Komponente des Einzugs in Jerusalem auch als Hinweis auf die zweite Parusie zu verstehen, deren Erwartung die Grundlage des christlichen Glaubens bildet. Der bildliche Beweis, daß Sacharjas Weissagung sich bereits einmal als richtig erwiesen und erfüllt hatte - so wie es Bertoias *Einzug in Jerusalem* im Oratorio bezeugt -, bewirkt, daß der zweiten Erfüllung, die sich auf das persönliche Leben des Betrachters bezieht, mit großer Zuversicht entgegengesehen werden kann.

Die häufige Abwesenheit von Weissagungen im prophetischen Zyklus des Oratorio del Gonfalone zeigt eindeutig, daß das eigentliche Anliegen der Prophetenfiguren im Hinweis auf die Passion liegt. Fast könnte man die unterhalb angebrachten Passionsbilder als bildlichen Ersatz der in den früheren Beispielen regelmäßigen prophetischen Inschriften ansprechen.

Vorbild: Sixtinische Kapelle

Nicht allein weil es in seinem Freskenzyklus Hauptwerke der bedeutendsten um 1570 in Rom tätigen Künstler vereinigt, ist das Oratorio del Gonfalone mehrfach mit dem ehrenvollen Titel einer „Sixtinischen Kapelle der Gegenreformation“ bezeichnet worden.[296] Im Jahr 1960 bereits hatte Milton Lewine vorgeschlagen, die einfache kastenförmige Architektur der römischen Oratorien (außer dem Gonfalone z.B. die Oratorien S. Giovanni Decollato, SS. Crocifisso di S. Marcello, S. Giuseppe de’Falegnami) auf die päpstliche Kapelle im Vatikan zurückzuführen, und diese These findet bis heute Zuspruch.[297] Über den architektonischen Einfluß hinaus ist auch der prophetische Freskenzyklus des Oratorio del Gonfalone, wie bereits angedeutet wurde, stark beeinflußt durch das bedeutende Vorbild (Abb. 84). Auf die Parallelen in der Darstellung des Propheten Jonas und den besonderen Bezug dieser Figur zum Papst ist oben hingewiesen worden. Unmittelbar übernommen aus der Sixtina sind aber auch die lebensnahen Sibyllen und Propheten.

Sandström hatte, ebenfalls bereits in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, in seiner Analyse der fiktiven Architektur von Michelangelos Fresken festgestellt, daß dort - genau wie im Oratorio del Gonfalone - die prophetischen Figuren die einzigen sind, die als wirklich im Raum der Kapelle existierend vorgestellt werden. „It

[295] Vgl. dazu unten, 168.
[296] Z.B. von: Oberhuber 1958/1959 u. 1959/1960, 239.

is striking that only prophets and sibyls are at the same time represented in such a way that they are presumed to exist entirely inside the chapel room and are surrounded by an air space of their own.“[298] Genau wie im Oratorio manche der Figuren weit über den ihnen zugedachten Bildraum ausgreifen, schieben sich in der Sixtinischen Kapelle die gemalten Throne der Seher(innen) deutlich vor und bilden die Grundlage für Struktur und Aufbau der gesamten Decke: „Von den Propheten und Sibyllen her ist das gesamte Gewölbe zu verstehen; als der von ihnen bewohnte und ihnen bereitete Ort.“[299]

Schon Panofsky hatte in einer Weiterentwicklung von Ansätzen Wölfflins 1921 die verschiedenen Realitätsgrade der in der Sixtina erscheinenden Figuren untersucht und eine von Sandström „anthropomorphische Skala“ genannte Einteilung erstellt.[300] Panofsky schrieb: „Die Einordnung gemalter Menschen in eine gemalte Architektur kann [...] entweder [so] [...] erfolgen, daß die Gestalten, als scheinbare Lebewesen, gewissermaßen die Bewohnerschaft der Architektur darstellen, oder aber in der Weise, daß sie, als scheinbare Kunstwerke, selbst einen Bestandteil der Architektur bilden.“ (Abb. 35) Eindeutige Beispiele für Propheten- und Sibyllenfresken, welche die Gestalten als „scheinbare Kunstwerke“ abbilden, sind z.B. die oben beschriebenen monochromen Malereien. Die „riesigen Sibyllen und Propheten“ der Sixtinischen Decke wurden nach Panofskys Einschätzung von Michelangelo als „scheinbar leibhaft existierende Persönlichkeiten“ entworfen und erreichen noch vor den Ignudi den höchsten Wirklichkeitswert von allen Gestalten in der Sixtina.[301]

Die Formulierung von Panofskys „leibhaft existierende[n] Persönlichkeiten“, denen laut Sandström ein „air space of their own“ zukommt und die nach Kuhn die Decke „bewohnen“, unterstreicht die im buchstäblichen Sinne lebensnahe Wirkung der gemalten Personen und differenziert sie gleichzeitig von der leblosen Erscheinung der Figuren im Ospedale S. Spirito und im Appartamento Borgia. Dieselbe Lebensnähe ist schon von Wisch im Oratorio zu Recht auch noch in den Figuren erkannt worden, die ihre besonderen Mittlerqualitäten nicht durch die Sprengung des ihnen zugedachten Bildraumes belegen, wie z.B. den Figuren von Bertoia oberhalb des *Einzugs in Jerusalem*: „Although Bertoja’s prophet and sibyl remain behind the wall plane [...] they do share the quality of being presented as living beings in their own air space.“[302]

In der Tat setzt sich im Oratorio die Darstellungsrealität der Sibyllen und Propheten ebenso deutlich von den goldverzierten Grisaillemalereien der Ädikulafiguren und von den Gestalten in den narrativen Passionsszenen ab wie in der Sixtina von den Ignudi und allen anderen Figuren.

---

[297] Lewine 1960, 14-22; vgl. Eitel-Porter 2000, 616.
[298] Sven Sandström, Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance. (i.d. Reihe: Acta universitatis Upsaliensis, Figura, Uppsala Studies in the History of Art, New Series Bd. 4) Uppsala 1963, 180.
[299] Rudolf Kuhn, Michelangelo. Die sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung. (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 10) Berlin 1975, 47. Dotson 1979, 427f. unterstrich ebenso die zentrale Bedeutung der Throne. Gilbert 1994, 60 betonte die Sibyllen und Propheten als die am weitesten in den realen Raum ‘vorstehenden’ Figuren. Sandström 1963, 181 setzte sie von den Ignudi ab: „The ignudi on their cubic socles are bound to the wall surface in quite a different way from the prophets and sibyls, although they have a freely plastic character. Whereas the throne figures are directed outwards into the room, they are oriented towards the sides [...]“.
[300] Sandström 1963, 183.
[301] Erwin Panofsky, Die sixtinische Decke. Leipzig 1921, 6f.
[302] Wisch 1985, 132.

Prophetisch-sibyllinische Fresken stellen im Italien des sechzehnten Jahrhunderts ihre Protagonisten also entweder in dekorativ-ornamentaler Manier oder als bildliche Imitation lebenskräftiger Wesen dar. Einige äußerliche Merkmale wie z.B. die Darstellung in Medaillons oder als monochrome Malerei ermöglichen in der Regel eine rasche und eindeutige Zuordnung der Bilder zur dekorativ-ornamentalen Gruppe. Schwieriger zu fassen sind hingegen diejenigen Unterschiede, die Bilder wie z.B. die des Appartamento Borgia von denen des Oratorio del Gonfalone differenzieren. Die Lebendigkeit der einen und die Leblosigkeit der anderen wird kaum in konkreten äußerlichen Merkmalen fassbar, auch wenn beispielsweise die halbfigurige Wiedergabe der Sibyllen und Propheten im Appartamento Borgia und im Ospedale S. Spirito die Form der Medaillondarstellungen aufgreift.

Es ist lediglich möglich, grundsätzliche Gültigkeiten zu postulieren, etwa daß die Abwesenheit von Sprüchen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die dargestellte Figur fördert oder daß die Identifizierung der Gestalten durch Namenstafeln (wie sie z.B. Michelangelo in der Sixtina verwendete) dazu verleitet, die Abgebildeten stärker als 'Persönlichkeiten' und die Darstellungen gleichsam als Porträts zu begreifen.[303]

Weitere Freskenzyklen, in denen Sibyllen und Propheten Bildgrenzen überschreiten und illusionäre Lebensnähe vermitteln, finden sich z.B. in der in den 1570er Jahren zeitgleich zum Oratorio del Gonfalone entstandenen Marienkapelle der Villa d'Este in Tivoli (Abb. 82). Dort sprengen auf der dem Altar gegenüberliegenden Wand zwei Sibyllen den schmalen Bildraum der von Pilastern eingefaßten Nischen und greifen weit in den 'realen' Raum der Kapelle aus.[304] Die Sibyllen verfügen weder über Namenstafeln noch über prophetische Sprüche.

Ebenfalls zwei Sibyllenfiguren (ca. 1578) säumen den Hochaltar des Oratorio del SS. Crocifisso di S. Marcello in Rom.[305] Mit jeweils einem Propheten als Pendant auf der oberhalb gelegenen Wandfläche bedecken die

---

[303] Deswegen schrieb Oberhuber 1999, 138ff. z.B.: „Michelangelos Sibyllen sind individuell bezeichnet und charakterisiert, und obwohl die Putti hinter ihnen zu ihrer Eingebung beizutragen scheinen, sind die Putti völlig den Sibyllen unterstellt, deren Prophezeiungen offenbar ihrer eigenen Reflexion und innerer Aktivität entspringen [...]." Unterschiede, wie sie in der Freskenmalerei zwischen lebensnaher und dekorativ-ornamentaler Darstellungsweise festgestellt werden, gelten offensichtlich auch für die Bildhauerkunst. Fürst hatte z.B. in seiner Analyse der Prophetenskulpturen der Sieneser Domfassade das außerordentliche Maß an Lebenskraft in Giovanni Pisanos Figuren betont (Abb. 83; s. Fürst 1995, 15ff., 34-37). Dabei verband er diese Qualifizierung mit der folgenden, von Badt aufgestellten Definition des Begriffs 'plastisch': „Plastisch nennt man also eine Form, in welcher sich Leben körperbildend wahrnehmbar anzeigt, nennt man Gebilde, an denen die in ihnen liegende Kraft in die Grenzen ihrer Erscheinung hinein sich voll ausdrückt. Plastisch nennen wir Körper, die in ihren Formen dreidimensional als voll erfüllt von ihrer eigenen Lebenskraft erscheinen." (Kurt Badt, 'Wesen der Plastik', in: Raumphantasien und Raumillusionen. Köln 1963, 131-173, hier: 137) Badt vermerkte weiter, daß seiner Definition ein hoher Grad von Abstraktion zu eigen sei, welche zur Folge habe, daß für jedes Kunstwerk erst in der detaillierten Analyse die spezielle Art und Weise ermittelt werden könnte, in welcher die Qualität des Plastischen, des Lebendigen in ihm zutage trete (ibid., 139; vgl. Fürst 1995, 164, Anm. 52). Diese Einschätzung deckt sich mit unserer Beobachtung, daß es keine klar zu benennenden äußerlichen Kennzeichen gibt, an denen man die lebenskräftige oder leblose Wirkung der Bilder festmachen könnte.

[304] vgl. David R. Coffin, The Villa d'Este at Tivoli. Princeton 1960, 48ff.; Scherschel 1995, 216f. Coffin vermutete Federico Zuccari als federführenden, wenn auch nicht ausführenden Künstler, Scherschel gibt die Fresken an Cesare Nebbia und Giovanni Guerra.

[305] zum Orat. del SS. Crocifisso: Eitel-Porter 2000, 613-623; Josephine v. Henneberg, L'oratorio dell'Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso di San Marcello. Rom 1974. Die Sibyllenfresken stammen von Cesare Nebbia und Giovanni de'Vecchi.

Fresken die rechts und links an die Altarwand grenzenden Partien der Langhauswände. Die Struktur des gesamten Freskenensembles mit fiktiver Architektur, 'realistischen' Figuren und *quadri riportati* ist stark beeinflußt vom Oratorio del Gonfalone. Im Vergleich zur lebensnahen Gestik der Gonfalone-Sibyllen oder derjenigen in der Villa d'Este wirken die Seherinnen von SS. Crocifisso teilweise deutlich zurückhaltender.[306]

Wenig später, in den Jahren 1593-1595, freskierte Giuseppe Cesari (auch Cavalier d'Arpino genannt) in der Cappella Olgiati in der römischen Kirche S. Prassede das Deckengewölbe u.a. mit vier Sibyllen und ebensovielen Propheten. Röttgen beurteilte das Werk kürzlich als „il capolavoro assoluto dell'artista".[307] Cesari entwarf die in den Gewölbeecken befindlichen prophetischen Figuren nach den Vorbildern der Sixtinischen Decke und verlieh ihnen mächtige Lebendigkeit.[308] Seine Seherinnen sind nicht namentlich bezeichnet. Die Engel, die sich ihnen von oben nähern, tragen mit Weissagungen beschriftete Spruchbänder.

Nicht nur die Figuren von Sibyllen und Propheten, sondern der gesamte strukturelle Aufbau des Oratorio delle Cappuccine in der Chiesa delle Cappuccine nuove (früher S. Maria degli Angeli genannt) in Parma folgten dem Vorbild der Deckenfresken von Michelangelos Sixtina.[309] Dies ist vor allem deshalb ungewöhnlich, weil die Sixtinische Decke nur sehr wenig direkten Einfluß auf die Entwicklung der italienischen Deckengestaltung zumal in Sakralräumen genommen hat.[310] Die Gewölbemalereien stammen von Pier Antonio Bernabei und sind durch eine Inschrift auf das Jahr 1620 datiert.

---

[306] Nach den Aussagen Eitel-Porters findet im Oratorio del SS. Crocifisso beinahe eine Art Wettbewerb statt, zwischen Figuren, die ihre architektonische Umrahmung sprengen und in den Raum des Betrachters ausgreifen, und solchen, welche sich hinter die gemalten Pilaster zurückziehen: „Nebbia slightly varies de'Vecchi's decorative framework: his seated prophet and sibyl are shown recessed within a niche, as specified by the 1578 contract, whereas de'Vecchi's figures project forward beyond the pilasters into the viewer's space. Skilfully adapting to both his predecessors, Circignani places his prophet in the right-hand wall before pilasters, whereas the figure on the left, identified as Joel by an inscription and exceptionally painted on canvas inserted into an architectural setting, is in a recessed niche." (Eitel-Porter 2000, 617f.)

[307] Herwarth Röttgen, Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna. Rom 2002, 35. Zu den Fresken: ibid., 30-35, 268-275 (Kat. Nr. 49).

[308] Vgl. zur Cappella Olgiati auch: Franzsepp Würtenberger, 'Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien', in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 1940 (Bd. 4), 59-142. Dort bemerkte der Autor bereits: „Die Ecken werden als wirkliche Räume vorgestellt, um Gestalten in sich aufzunehmen. [...] Es sind mächtige, groß bewegte Gestalten, die einen echten Nachklang ihrer unerreichten Vorbilder an der Sixtinischen Decke Michelangelos verkörpern."

[309] Thomas Poensgen, Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen. Berlin 1969 (zugl.: Diss. Univ. Hamburg 1965), 8, 84 und Abb. 13.

[310] Poensgen 1969, 8 nannte das Oratorio delle Cappuccine sogar die „[...] einzige mir bekannte von Michelangelos Sixtinischer Decke beeinflußte Dekoration eines Sakralraumes."

1.3. Erweiterung des sibyllinischen Bedeutungsspektrums

In den folgenden drei Kapiteln möchte ich die moderne Wahrnehmung der Sibylle um einige grundlegende Aspekte erweitern, deren Bedeutung (nicht nur) für die Dekoration des Oratorio del Gonfalone von großer Relevanz ist. Wisch hatte drei wesentliche Ideen herausgearbeitet, die die Darstellungen im Oratorium bestimmen, nämlich die Vorstellung des *templum Salomonis*, die Verehrung des eucharistischen Sakraments und die Idee des 'Heiligen Grabes'. Alle drei Ideen lassen sich inhaltlich mit der Figur der Sibylle verbinden und es ist anzunehmen, daß diese Zusammenhänge im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in der Vorstellungswelt der Betrachter weitgehend präsent waren.

Mit dieser Analyse wird ein deutliches Gegengewicht zur bisherigen Interpretation sibyllinischer Darstellungen ausgebildet, welche sich stets an Äußerlichem - Wortlaut von Weissagungen, Anzahl, Alter, Kleidung der Figuren, Attribute etc. - orientiert hat und die inhaltliche Bedeutung der Gestalt stark vernachlässigte. So soll – nach Dieter Wuttke im Sinne Aby Warburgs – „[...] bildgewordenes vergangenes Leben nach eben diesem befragt [werden].“[311] Nur nach dieser methodischen Art lässt sich im Fall der Sibyllendarstellungen tiefer dringen, denn die Figur des Propheten umfasste in früheren, stärker durch die Religion geprägten Zeiten ein umfangreiches Bedeutungsspektrum. Während man heute darunter gemeinhin nur den Verkünder zukünftigen Geschehens versteht, verschmolzen in der alten Vorstellung verschiedene Konzepte des 'außergewöhnlichen Menschen', z.B. des Helden, Königs, Dichters, Priesters, Propheten etc. zu einem vielschichtigen Gebilde.

1.3.1 Die Idee eines neuen Tempel Salomos im Oratorio del Gonfalone

Nach der von Eugenio Battisti im Jahre 1957 vorgebrachten Hypothese orientiert sich die Architektur des Oratorio vielleicht direkt an den im Alten Testament überlieferten Maßen des salomonischen Tempels.[312] Die kompositionelle Anordnung der gemalten Architekturelemente im Oratorio del Gonfalone rückt die gedrehten, weinlaubgeschmückten Säulen in den Vordergrund: „The design of the proscenium helped Bertoja to emphasize the spiral columns which stand in front of the wall plane and project into the viewer's space more than any other architectural or figural element in the decoration.“[313] „Der dekorative Reichtum [...] wird in der Ausführung eingeschränkt zugunsten einer größeren Plastizität und Kraft der Gliederung, die sich in den massiveren Einzelsäulen ausdrückt [...] Das gibt dem Dekorationssystem der Kapelle auch den für Rom fortschrittlichen Zug.“[314]

---

[311] Dieter Wuttke, Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. (i.d.R.: Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung. Heft 2) Wiesbaden 1990, 76. Es ließe sich wohl streiten, ob im Fall der Sibyllen der methodische Mangel des bisherigen Forschungsansatzes ebenfalls in einer Missachtung des „Beiwerks“ begründet ist, wie Wuttke für andere Fälle feststellte (ibid., 66). Hinsichtlich der Sibylle war es wohl umgekehrt: Über die Betrachtung des „Beiwerks“ (hier: die prophetische Worte der Weissagungen) wurde die Hauptfigur vernachlässigt!

[312] Eugenio Battisti, 'Il significato simbolico della Cappella Sistina', in: Commentarii. Rivista di critica e storia dell'arte 1957 (Bd. 8), 96-104 führte die Maße der Sixtinischen Kapelle auf den Salomonischen Tempel zurück, vgl. dazu: Naredi-Rainer 1994, 121f.; Dotson 1979, 427. Lewine 1960, 14-22 wiederum führte die Architektur der römischen Oratorien auf die Sixtina zurück. Battistis Theorie ist natürlich nicht unwidersprochen geblieben, vgl. für weitere Angaben: Carol F. Lewine, The Sistine Chapel walls and the Roman Liturgy. (The Pennsylvania State University Press) University Park 1993, 68f.

[313] Wisch 1985, 150f.

[314] Oberhuber 1958/1959 und 1959/1960, 248.

Im sechzehnten Jahrhundert (und auch schon früher) wiesen spiralförmige gedrehte Säulen grundsätzlich auf den zerstörten Tempel von Jerusalem: „The fluted and vine-laden spiral columns of the illusionistic architecture of the oratory were clearly meant to refer to those of Solomon's Temple."[315] Mindestens seit 1438 hatte man offiziell die ursprünglich wohl im Volksglauben entstandene Vorstellung sanktioniert, die zwölf gewundenen Säulen, die das Grab Petri in Alt St. Peter umstanden, entstammten dem Bauschmuck des Jerusalemer Tempels. Tatsächlich handelte es sich um spätantike Spolien, die wenigstens zum Teil schon unter Kaiser Konstantin zur Ausstattung der Petersbasilika gehörten.[316] Die Legende, die ihre Herkunft im Salomonischen Tempel sucht, illustrierte, daß mit der Zerstörung des Tempels durch Titus im Jahre 70 n. Chr. Rom die Rolle der Stadt Gottes übernommen hatte. Das irdische Jerusalem und die Juden waren aufgrund ihrer Verantwortung an Jesu Tod gerichtet und verurteilt worden und der Neue Bund mit der römischen Kirche als Nachfolgerin des auserwählten Volkes in Kraft getreten. Ereignisse wie der erfolgreiche Abschluß des Tridentinums (1563), der mit Verve unternommene Neubau der Peterskirche, der überragende Sieg über die Türken bei Lepanto (1571) und die in der Bartholomäusnacht (1572) geschlagenen Hugenotten verliehen der Symbolik des neuen Jerusalems und neuen Tempels innerhalb der katholischen Reform neuen Glanz.

Die zwei Fresken der Altarwand machen deutlich, daß im Oratorio del Gonfalone die Idee des neuen Jerusalems nicht allein über die Darstellung der gedrehten Säulen vermittelt wird. Beide männlichen Propheten zitieren Weissagungen, die den Bildzyklus direkt mit diesem Thema verknüpfen.

Das alttestamentliche Buch Haggai tadelt die Nachlässigkeiten bei der Errichtung des Tempels und gibt einen schwärmerischen Ausblick auf seine zukünftige Herrlichkeit. Diesen Ausblick greift der Spruch des Propheten links des Altarbogens auf: „Dann werde ich alle Nationen erschüttern, und die Kostbarkeiten [oder: das Begehrenswerte, Ersehnte] aller Nationen werden kommen, und ich werde dieses Haus mit Herrlichkeit füllen." (Haggai 2, 7).[317] Die Prophezeiung aus dem Buch Sacharja auf der rechten Seite der Altarwand sieht den Einzug des Herrn in seine Stadt Jerusalem voraus, seine Wohnstatt dort ist der Tempel: „Juble laut, Tochter Zion, jauchze, Tochter Jerusalem! Siehe, dein König kommt zu dir [...]" (Sach. 9, 9).

Mit ihrer Funktion als Stadt Gottes übernahm Rom gleichzeitig die Rolle des irdischen Abbilds des himmlischen Jerusalems und repräsentierte die millenaristischen Hoffnungen der christlichen Eschatologie. Der Millenarismus oder Chiliasmus (gr.: χιλιοι = 'tausend'), also die Erwartung eines tausendjährigen Friedensreiches, gründet sich im christlichen Kontext auf die Aussagen im zwanzigsten Kapitel der Offenbarung des Johannes. Das tausendjährige Reich bildet eine Art Prolog zur später einsetzenden, endgültigen Ewigkeit des neuen Jerusalems. Satan ist von einem Engel in der Tiefe gebunden und kann kein Unheil anrichten, während die Gläubigen vom Tod auferstehen und tausend Jahre lang gemeinsam mit Christus auf dieser Welt herrschen. Nach diesem

[315] Wisch 1985, 153; vgl. zu den folgenden Angaben auch: 109-112, 151-156.
[316] Zu diesen Säulen: Naredi-Rainer 1994, 139-142. Acht der Säulen schmücken heute die Reliquienloggien in den Vierungspfeilern von St. Peter, zwei befinden sich in der Cappella del Santissimo Sacramento, eine Säule, die *colonna santa*, an welcher Jesus gelehnt haben soll, während er im Tempel predigte, wird in der Schatzkammer des Petersdomes aufbewahrt.
[317] Die Revidierte Elberfelder Bibelübersetzung schlägt die in eckigen Klammern wiedergegebene Übersetzungsvariation in einer Anmerkung vor (Rev. Elb. 1987, 1138, Anm. 14).

Millenium folgen ein letzter Aufstand Satans, die zweite Auferstehung (die der Ungläubigen) und schließlich das Weltgericht. Im Gegensatz zur heute geläufigen Bedeutung des Wortes 'Apokalypse', welche nur die endzeitlichen Schrecken beinhaltet, erzählt der Chiliasmus von der Glückseligkeit, die den Gläubigen nach der Vollendung dieser Welt erwartet.

Die Vorstellung vom goldenen Zeitalter

Die Idee eines goldenen Zeitalters war bereits lange vor dem Christentum bekannt. Erste Hinweise gibt es in Hesiods *Werke und Tage*, dem frühesten bekannten Werk der europäischen Literatur.[318] Die Griechen formulierten die glückliche Epoche jedoch nicht als eine in der Zukunft liegende Erwartung, sondern als schwärmerische Erinnerung an eine vergangene Epoche, das sogenannte Zeitalter Saturns. Die Sibylle steht früh mit der Idee in Verbindung. Livius berichtet, daß die Seherin im Jahre 217 v. Chr. die römische Saturnalienfeier neu ordnete.[319] Diese Feier führte in Italien das griechische Fest der Kronien fort, das die Erinnerung an das goldene Zeitalter zelebrierte.

Vergil transferierte als erster die glückselige Epoche aus der Vergangenheit in die Zukunft und prophezeite in seiner vierten Ekloge die Ankunft einer Sternenjungfrau und die Geburt eines Knaben als Zeichen des anbrechenden goldenen Zeitalters. Aufgrund der zu seiner Zeit bereits bekannten Nähe der Sibylle zu dieser Idee scheint es nur folgerichtig, daß er seine vierte Ekloge als dichterische Wiedergabe einer sibyllinischen Weissagung kennzeichnete. Die Anfangsworte *Ultima cumaei venit iam carminis aetas* nennen zwar die Sibylle nicht explizit als Urheberin, wurden aber aufgrund der Erwähnung von Cumae als ihr zugehörig identifiziert.[320]

In der Nachfolge von Vergils Ekloge wirkte der in sibyllinischem Kontext so einflußreiche Kirchenvater Lactantius. Er gilt als „Hauptvertreter des frühchristlichen Chiliasmus im Abendland" und bemühte sich geflissentlich darum, die Vorstellung des kommenden messianischen Endreiches mit der des goldenen Urreiches zu einem einheitlichen Gebilde zu verknüpfen.[321] Übrigens entstand auch die Offenbarung des Johannes, also die wichtigste biblische Quelle apokalyptischen Gedankengutes, unter dem deutlichen Einfluß sibyllinischen Schrifttums.[322]

In der *Aeneis* veränderte Vergil die Beschreibung des goldenen Zeitalters ein zweites Mal. Nach Vergangenheit und Zukunft wird das Friedensreich bei ihm nun in der zeitgenössischen römischen Gegenwart lokalisiert, genauer: als das augustäische Kaiserreich identifiziert. Mit dieser höfischen Dienstbarkeit Vergils bricht sich im Kontext des goldenen Zeitalters eine politische Panegyrik Bahn, die von dem aktuell antretenden Herrscher die Einleitung des erwarteten *saeculum novum* erheischt. Das Schema überdauerte, ohne sich grundsätzlich zu verändern, mit großem Erfolg bis in die Neuzeit. Beispielhaft anführen läßt sich die bekannte, von Tommaso Campanella 1638 verfaßte lateinische Ekloge zu Ehren des neugeborenen Dauphins, des späteren Ludwig

---

[318] Zur Idee des goldenen Zeitalters allgemein u. umfassend: Mähl 1965; zur Sibylle und dem goldenen Zeitalter: Jeanmaire 1939.
[319] Livius *Ab urbe condita* XXII, 1, 19f.
[320] Gauger 1998, 226-229 gibt den lateinischen Text mit deutscher Übersetzung; zur vierten Ekloge Vergils und ihrem reichen Nachleben im Christentum: Prümm 1929, 54-77, 221-246, 498-533.
[321] Mähl 1965, 196-202.
[322] Pommier 1972, 14f.; Mähl 1965, 192.

XIV.[323] Sie schließt mit dem Zitat aus Vergils Gedicht: „redeunt Saturnia regna / Et nova progenies coelo demittitur alto.“[324]

Die politische Konzeption des Chiliasmus trat im Mittelalter besonders deutlich in der sogenannten ‘Weltkaisersage’ hervor. Diese Legende gründet auf einem Sibyllenorakel, das unter dem Namen *Sibylla Tiburtina* bekannt ist.[325] Der Text entstand vermutlich schon kurz nach dem Tod Kaiser Konstantins im Osten des römischen Reiches und prophezeit, daß der letzte Kaiser in einem finalen Kreuzzug die Stadt Jerusalem erobern und die bösen Mächte Gog und Magog besiegen wird. Auf dem Ölberg wird er dann seine Krone niederlegen und die tausend Friedensjahre einleiten. In dem kleinen Werk des Abtes Adso von Montérendier, das im zehnten Jahrhundert für die Königin Gerberga, Tochter des deutschen Königs Heinrich I und Gemahlin Ludwigs IV von Frankreich, verfaßt wurde, wird erstmals die Übertragung der sibyllinischen Orakel vom römischen Messias-Kaiser auf das erneuerte abendländische Kaisertum vollzogen.[326]

Anschließend setzte bis ins vierzehnte Jahrhundert und darüber hinaus eine wahre Fülle von Kaiser-Vaticinien ein, die durch die jeweilige Einsetzung des aktuellen Fürstennamens den wechselnden Verhältnissen angepaßt wurden.[327] Das zeitgenössische Interesse an den Weissagungen erlosch auch im sechzehnten Jahrhundert nicht, Ausgaben eines der *Sibylla Tiburtina* nahe stehenden Werkes namens *Sibylla Erythraea* sind für die Jahre 1508, 1516 und 1522 nachgewiesen. Ein Flugblatt aus dem Jahre 1537 verkündete, daß „benanter Keiser Friderich wider kommen [sollte] bei dises hochlöblichen Christlichen Keisers zeiten, der sich schreit Karolus V., der fünfft Römisch Keiser, und soll im helffen gewinnen das Keiserthumb zu Constantinopel, Jerusalem und das heilig grab [...] dann würt das gülden alter und die gülden zeit erfüllt und erfür kommen.“[328] Die Sibylle verband sich in besonders auffälliger Weise mit dem Kaiser, weil dieser deutlicher als jeder andere Fürst die geistlich-religiöse Dimension des Herrschers verkörperte und so den würdigsten Prätendenten für ein messianisches Reich abgab.[329]

Das goldene Zeitalter in sibyllinischen Bilddarstellungen: Sibyllensprüche und die Attribute Kind, Füllhorn, Kornähren, Tempel

Die Idee des goldenen Zeitalters ist vornehmlich ein literarisches Sujet. Dennoch finden sich häufig Hinweise darauf in sibyllinischen Bilddarstellungen, wie vor allem die vielen Spruchbänder, -tafeln etc. belegen, die Zitate aus Vergils vierter Ekloge wiedergeben. Hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, werden die Verse 4-7 benutzt: „Ultima Cumaei venit iam carminis aetas; / magnus ab integro saeclorum nascitur ordo. / iam redit et Virgo,

---

[323] Der Dominikanermönch Campanella versuchte in Kalabrien eine Idealstadt, die *Città del Sole*, als kommunistisch-theokratische Republik zu realisieren, „in deren Mitte ein Rundtempel in klarer Analogie zu Darstellungen des Tempels im mauerbewehrten Jerusalem steht. Die utopische Idealstadt wird zum Neuen Jerusalem.“ (Cornelia Limpricht, Platzanlage und Landschaftsgarten als *begehbare Utopien*. Ein Beitrag zur Deutung der Templum-Salomonis-Rezeption im 16. und 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994, zugl.: Diss. Uni Köln 1993, 25f.).

[324] Campanella zit. n. Eliade 1963 (1962), 219f.; vgl. Kantorowicz 1990 (1957), 409 u. Abb. 24; Mähl 1965, 100, weitere Beispiele dort im Kapitel II: „Politische Panegyrik und Zersetzung“.

[325] Kampers 1908, 1ff., 241ff.; McGinn 1985, 24-29.

[326] Mähl 1965, 219; vgl. zur *Sibylla Tiburtina* und Adso von Montérendier: Sackur 1893.

[327] Mähl 1965, 213-232.

[328] Thomas-Bourgeois 1939, 892, Anm. 1; Mähl 1965, 230.

[329] Zur besonderen Beziehung zwischen Sibylle und Kaisertum: Vöge 1950, 25; Kinter / Keller 1967, 23; Yates 1975, 7.

redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto.“[330] Diese Weissagungen finden sich, teilweise in leicht veränderter Form, allein in Rom u.a. in der Cappella Caraffa in S. Maria sopra Minerva, in der Sala delle Sibille im Appartamento Borgia im Vatikanspalast (vgl. Abb. 81), an der Stirnwand der Cappella S. Antonio di Padova in S. Pietro in Montorio (Abb.27), in der Cappella Chigi in S. Maria della Pace (Abb. 74).[331]

Die Beziehung von Sibyllen und *saeculum novum* wird auch auf andere Art und Weise bildlich dargestellt. In der römischen Kirche S. Onofrio auf dem Gianicolo beispielsweise entstanden zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts zwölf Sibyllen in gänzlich ungewohnter Anordnung (Abb. 25 und 26).[332] Zwei Fresken zeigen jeweils eine Szene, in welcher sechs der Seherinnen gemeinsam, nicht wie sonst immer von einander räumlich isoliert und unabhängig, figurieren. Keine von ihnen weist einen Spruch auf, und nur eine einzige führt als symbolische Zugabe an ihrer linken Hand einen kleinen Knaben. Dieser sitzt ganz am Rande der Szene und blickt in Richtung der Bildmitte, wo eine der Sibyllen, unterstützt von den Gefährtinnen, in ein Buch Orakel niederschreibt.

Barbier de Montault vermutete in dem Jungen „l'Enfant-Dieu“ an der Hand der „Sibylle de l'Incarnation“.[333] Die nebensächliche Behandlung des Kindes innerhalb der Szene - keine der Sibyllen blickt es an oder beachtet seine Anwesenheit auf irgendeine andere Art und Weise – läßt eine Deutung als Jesusknaben kaum zu. Auch scheint die Idee, in diesem von einer heidnischen Seherin an der Hand geführten Knaben den Gottessohn abzubilden, gewagt. Meiner Meinung nach handelt hier eher um eine Illustration der Vorstellung des kommenden Friedensreiches, dessen nahe Ankunft die vierte Ekloge Vergils durch das Zeichen der Geburt eines Knaben evoziert: „tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.“[334]

Nicht sehr weit von S. Onofrio entfernt zitiert eine von insgesamt vier Sibyllen an der Stirnwand der Cappella di S. Antonio di Padova in S. Pietro in Montorio ebenfalls Worte aus Vergils vierter Ekloge: „Iam nova progenies coelo demittitur alto“. Neben dieser präsentiert sich eine zweite Sibylle mit zwei kleinen Kindern (Abb. 27). Auch hier sind die Kinder die einzige attributive Zugabe der Gruppe von Prophetinnen.[335]

Schon Giovanni Pisano hatte einer seiner Sibyllen an der Pisaner Domkanzel einen Knaben als Attribut beigefügt. Zusammen mit den beiden Füllhörnern, die die Skulptur Pisanos ebenfalls aufweist, handelt es sich um das früheste symbolische Sibyllenattribut in der westlichen Kunst überhaupt. Die Kombination der beiden Merkmale identifiziert den Knaben eindeutig als bildliche Verkörperung des goldenen Zeitalters.

---

[330] Zit. n. Gauger 1998, 226. „Endzeit ist nun da, wie cumaeisches Lied sie verkündet, / und von neuem geboren wird der große Lauf der Zeiten. / Schon kehrt die Jungfrau zurück, kehrt wieder saturnische Herrschaft, / nun wird ein neues Geschlecht vom hohen Himmel entsandt.“ (ibid. 227)
[331] Montault 1869, 324, 337, 339, 346f. zitiert weitere Sibyllen, die Verse der vierten Ekloge Vergils verkünden.
[332] Zu S. Onofrio: Kuhn-Forte 1997, 851-934; Frommel 1967/1968, 46-49.
[333] Montault 1869, 332.
[334] Zit. n. Gauger 1998, 226. „Sei der Geburt nur des Knaben, mit dem das eiserne Geschlecht gleich / sich endet, und auf der ganzen Welt sich ein goldnes erhebt, / günstig, keusche Lucina, schon jetzt regiert dein Apollo!“(ibid. 227).

Das Füllhorn ist ein gängiges Symbol für Glückseligkeit und Überfluß des *saeculum novum*. Auf antiken Münzdarstellungen spielte es in sibyllinischem Zusammenhang regelmäßig auf die Herrschaft Saturns an.[336] Als Attribut der Seherinnen findet sich dieses Symbol in vielen neuzeitlichen Sibyllendarstellungen, z.B. auf einem mit Sibyllen verzierten Teppich aus dem Benediktinerinnenkonvent von Lüne (ca. 1500), auf einem Limousiner Emailbild (ca. 1513-1531), in den Fenstern der Wallfahrtskirche Notre-Dame de Cahuzac in Gimont (nach 1513), im Chorgestühl der Kathedrale von Auch (1520-1530) und in der Kirche von Saint-Bertrand-de-Comminges (1525-1535).[337]

Dem Füllhorn vergleichbar als Zeichen des glücklichen Überflusses sind auch die drei Kornähren, die Crispin de Passe d. Ä. sowohl in einem Stich als auch in einer Zeichnung der Sibylle als Attribut zugeordnet hat. Beide Bilder sind um das Jahr 1600 entstanden.[338] Mehr als zwanzig Jahre später malte der Schotte George Jamesone einen Sibyllenzyklus für die Universität seiner Heimatstadt Aberdeen, in welchem die Hellespontica dasselbe Symbol in der Hand hält.[339] Als Vorbild dafür dienten möglicherweise die Illustrationen eines aus dem letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts in England bekannten Gedichts, in welchem ebenfalls eine Hellespontica auftritt, die drei Kornähren trägt.[340]

In mehreren Sibyllendarstellungen ist den Seherinnen als Attribut auch ein Tempel(modell) zugeordnet worden. Die vorhergegangenen Ausführungen erlauben es, diesen u.a. als Modell des salomonischen Tempels zu interpretieren. In der Oratorianerkirche Chiesa Nuova in Perugia hält die Libysche Sibylle als Attribut einen runden Tempel.[341] Das Bild des Jerusalemer Tempels ist in der Kunst der frühen Neuzeit maßgeblich vom Gedanken des runden Zentralbaus geprägt, u.a. in den bekannten Gemälden Peruginos (*Schlüsselübergabe an den heiligen Petrus* in der Sixtinischen Kapelle oder *Vermählung Mariens* in Caen, Musée des Beaux-Arts) und Raffaels (*Vermählung Mariens* in der Mailänder Brera).[342]

In den Vatikanischen Sammlungen befindet sich eine Emailarbeit aus Limoges, auf der der Sibylla Persica ein Tempel mit geöffneter Tür zugeordnet ist, welcher an den römischen Tempel des Janus erinnert, dessen Türen

---

[335] Frommel 1967/1968, 50 (Kat. Nr. 5A). Frommel gab sowohl die Fresken in S. Onofrio als auch die in S. Pietro in Montorio an Baldassare Peruzzi, vgl. ibid. 46-50. Jüngere Publikationen diskutieren eine maßgebliche Beteiligung von Jacopo Ripanda, s. Bologna 1988, 240-243, Kuhn-Forte 1997, 898-903.
[336] Jeanmaire 1939, 105, Anm. 1; Älföldi 1975, 165-192.
[337] De Clercq 1981, 88f., 91ff., 98f.; Esterle 1993, 201-206. Die Zuordnung dieses Attributs an verschiedene Sibyllen illustriert weiterhin die fehlende Übereinstimmung innerhalb der sibyllinischen Attributszuteilung: In Gimont, Auch und Saint-Bertrand-de-Comminges trägt die Cimmeria, in Lüne die Delphica, in Limoges die Samia das Füllhorn.
[338] Domela 1992, 31ff.
[339] De Clercq 1981, 106.
[340] De Clercq 1981, 103. Zur Popularität der Vorstellung eines 'merry England', eines goldenen Zeitalters in England: Keith Thomas, Vergangenheit, Zukunft, Lebensalter. Zeitvorstellungen im England der frühen Neuzeit. Berlin 1991, 25-36 (der hier in schriftlicher Form wiedergegebene Vortrag von Thomas stammt im Original aus dem Jahr 1983).
[341] Montault 1869, 487. Das der Libyca in Perugia zugeordnete Spruchband verkündet die Worte: *aeternus tempore*.
[342] Vgl. auch die Ausführungen von Naredi-Rainer 1994, 68-90. Der runde Tempel beherrscht ebenfalls die Stadtansicht in Bertoias Fresko des *Einzugs in Jerusalem* im Oratorio del Gonfalone.

bei Kriegshandlungen geöffnet, in Friedenszeiten geschlossen waren.[343] Die Vorstellungen des römischen Janus-Tempels und des Jerusalemer Tempels überlagern sich in den bildlichen Darstellungen vielfach. So fällt auf, daß die Türen des Jerusalemer Tempels sowohl in Peruginos als auch in Raffaels Version der *Vermählung Mariens* geöffnet sind. Die von der Sibylle verkündete Friedenszeit bedeutete natürlich die Herrschaft Jesu Christi. In der Legende weissagte die Tiburtinische Sibylle dem Kaiser Augustus, daß bei Christi Geburt der römische Janus-Tempel in sich zusammenstürzen werde.[344] Der Tempel als Attribut der Sibylle verweist eindeutig auf die Ankunft des erwarteten goldenen Zeitalters.

Antoine Carons *Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur*

Das im Zusammenhang mit den Fresken des Oratorio del Gonfalone aufschlußreichste Bildzeugnis zur Verbindung von Sibylle, salomonischem Tempel und goldenem Zeitalter bietet vielleicht ein Gemälde des französischen Malers Antoine Caron. Es befindet sich seit 1938 im Louvre, entstand zeitgleich mit den römischen Fresken in den 1570er Jahren und ist unter dem Namen *Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur* bekannt (Abb. 29).[345] Abgebildet ist eine der seltenen Episoden, in denen die Sibylle in narrativem Zusammenhang erscheint, und ihr bei weitem bekanntester christlicher Auftritt überhaupt, die sogenannte *ara coeli*-Szene. Nach dieser Legende sollte der römische Kaiser Augustus zum Gott-Kaiser ausgerufen werden. Unsicher, ob ihm tatsächlich solche höchste Ehre gebührte, fragte er die Sibylle von Tibur (Tivoli) um Rat, ob nach ihm noch ein größerer Mensch auf Erden leben würde. Sie zeigte ihm als Antwort eine Himmelserscheinung der Muttergottes mit dem Kind auf dem Arm und weissagte, daß der Jesusknabe größer als Augustus sein werde. Während der Vision ertönte eine Stimme vom Himmel und verkündete die Worte: *haec est ara coeli* (dieser ist der Himmelsaltar), nach denen die Episode ihren Namen erhielt. Augustus erkannte augenblicklich die Wahrhaftigkeit der Weissagung und ließ am Ort der Vision, auf dem römischen Kapitol, an der Stelle, an welcher sich heute die Kirche S. Maria in Aracoeli erhebt, einen Altar errichten.

Carons Gemälde präsentiert dem Betrachter die *ara coeli*-Szene in einer antikisiert dargestellten Stadtlandschaft. Seine theaterähnliche Bildkomposition baut sich aus mehreren hintereinander gelegenen 'Bühnen' auf, und

---

[343] Montault 1869, 338. In der römischen Kirche S. Giovanni de'Fiorentini schmücken vier Sibyllen und vier Propheten die Cappella della Madonna (rechte Querhauskapelle). Dem Propheten Hesekiel ist das Bild eines Tempels mit verschlossener Tür zugeordnet, der hier als Symbol der Jungfräulichkeit Mariens gedeutet wurde; der benachbarte Prophet Amos wird mit dem Symbol eines Rundtempels abgebildet, vgl. Scherschel 1995, 210f.

[344] Hoffmann 1979, 24f. Im vierzehnten Jahrhundert glaubte man, daß die nach der römischen Kirche S. Maria in Aracoeli hinaufführende Treppe aus dem Marmor des augustäischen Tempels des Janus erbaut war, s. Philippe Verdier, 'La vision de l'Ara Coeli au monastère d'Emmaüs à Prague', in: Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki. Paris 1981, 259-268, hier: 263. Mit Christi Tod am Kreuz erlosch die kultische Funktion des Jerusalemer Tempels. Der Vorhang vor dem Allerheiligsten zerriß, so wie es mehrere Sibyllen, u.a. Guercinos *Phrygische Sibylle mit Putto* von 1647 (Abb. 42), weissagten (*Oracula sibyllina* VIII, 305): *Templi vero velum scindetur...* Vgl. z.B. Freund 1936, 31; Kurfess 1958, 257.

[345] Zu dem Gemälde: Catalogue des peintures. Ecole française. (hg. v. Musée national du Louvre) Paris (Éd. des Musées nationaux) 1972, 52 (R.F. 1938-101); Lebel 1937, 20-37; id. 1940, 11-17; Yates 1975, 127-148, 222ff. Lebel 1937, 21 erkennt in den links im Vordergrund befindlichen vier Frauengestalten aufgrund der von diesen mitgeführten Büchern vier Sibyllen. Diese Deutung befindet sich im Widerspruch zur schriftlichen Tradition, die immer nur allein die Sibylla Tiburtina mit der *ara coeli*-Szene in Verbindung bringt. In Bildern wird diese allerdings öfters in Begleitung von Gefährtinnen dargestellt, vermutlich in Analogie zum Gefolge des römischen Kaisers.

tatsächlich sind Anleihen beim zeitgenössischen religiösen Theater durchaus denkbar.[346] Eine Inszenierung der Legende von *ara coeli* wurde unter dem Namen *Mystère d'Octavien et de la sibylle* häufig aufgeführt, z.B. in Frankreich in Lyon (1538 und 1541), in Paris (1542), in Meaux (1547), in Draguignan (1557) und in Italien in Florenz (dreimal im Jahre 1547 und wieder 1568).[347] Die Sibylle spielte nach der Auffassung Gustave Lebels eine noch größere Rolle im *Mistère de l'Incarnation et Nativité de notre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ*, welches in Paris in den Jahren 1553, 1575 und 1580 zur Aufführung kam.[348] Im Vordergrund von Carons Komposition erkennt man den vor der Prophetin knieenden Imperator. Die himmlische Vision ist in die rechte obere Ecke der Leinwand abgedrängt. Links hinter dem Kaiser, ebenfalls auf der vorderen 'Szenenbühne', nimmt ein Architekturelement einen prominenten Platz ein. Es besteht aus einem Paar mit Weinlaub umwundener gedrehter Säulen, auf deren Kapitellen eine überdimensionale Krone ruht. Die Säulen sind durch eine Girlande verbunden, an welcher eine Plakette mit den Worten *Pietas augusti* hängt. Obenauf thront ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln.

Dieses Architekturelement, genau wie drei ähnliche Gebilde im Hintergrund, erinnert stark an temporäre Dekorationen, wie sie anläßlich festlicher Stadteintritte neuer Herrscher errichtet wurden. In der Tat ist im Hintergrund der antikisierenden Stadtlandschaft das Gebäude mit den zwei Giebeln rechts der Bildmitte als der in den Jahren 1570-1572 von Jean Bullant errichtete Pavillon des neuen Flügels des Tuilerienpalastes identifiziert worden. Rechts davon schließen sich die zu jener Zeit noch zwischen Louvre und Tuilerien bestehende alte Stadtmauer, die *tour de bois*, und auf der anderen Seite des Flusses, den wir nun als Seine ansprechen können, die *tour de Nesle* an.[349] Die festlichen Spielakte, das Reitturnier auf der Linken und die nach dem Vorbild antiker Galeeren vermutlich in einer Art Wasserschlacht auf dem Fluß kreuzenden Schiffe rechts im Hintergrund passen ebenfalls zum üblichen Szenario eines Herrschereintritts.

Bei dem erwähnten Säulenpaar im Vordergrund der Darstellung handelt es sich um die bildliche Wiedergabe des persönlichen Emblems des französischen Königs Karl IX, der 1571 in seine Hauptstadt Paris einzog.[350] Caron hat die normalerweise glatten Säulenschäfte des Emblems in gedrehte, weinlaubgeschmückte Exemplare umgewandelt, ein klarer Hinweis auf die Assoziation mit dem Jerusalemer Tempel, welche im sechzehnten

---

[346] Die Fresken des Oratorio del Gonfalone werden aufgrund der bühnenhaften Inszenierung, u.a. durch die gedrehten Säulen etc., häufig mit der großen Theater-Tradition der Gonfalone-Bruderschaft und diverser Aufführungen von Passionsspielen in Verbindung gebracht. Wisch 1991, 237-262 hat diese Beziehungen angemessen relativiert, vgl. darüber hinaus: Wisch 2002 (in: Bernardini 2002).

[347] Lebel 1937, 29; das *Mystère d'Octavien et de la sibylle* war der Abschluß des sogenannten *Mistère du Vieil Testament*, dessen Text in einer modernen Edition verfügbar ist: Le Mistère du Vieil Testament. (hg. v. J. de Rothschild, i.d. Reihe 'Société des anciens textes', Nr. 9) Paris 1891. Vgl. dazu auch die Angaben von Mâle 1908, 269f., Anm. 6, der in mehreren Beispielen französischer Glasfenstermalerei des sechzehnten Jahrhunderts (in Saint-Léger-lès-Troyes, Saint-Parres-les-Tertres, Ervy, Saint-Alpin in Châlons, Sans, und im Château de Fleurigny) den Einfluß des *Mistère* erkennt. In Florenz bestand eine lange Tradition der Aufführung dieser Legende. Schon 1454 ist sie für das Fest des Stadtpatrons, die S. Giovanni-Prozession, bezeugt, vgl. Helas 1999, 31f., 197f. Helas dokumentiert darüberhinaus noch einige weitere Auftritte von Sibyllen.

[348] Lebel 1940, 12.

[349] Lebel 1937, 31; vgl. aber zur Datierung des Pavillons von Bullant: Lebel 1940, 17: „[...] bâti pour Cathérine de Médicis par Bullant en 1580."

[350] Der emblematische Charakter des Säulenmonuments wird u.a. darin sichtbar, daß im Gegensatz zu den anderen drei Säulenarchitekturen des Bildes nur zwei statt vier Säulen erscheinen.

Jahrhundert beinahe so etwas wie ein Allgemeinplatz war.[351] In Carons Interpretation des königlichen Emblems klingt die Verheißung des goldenen Zeitalters an, das nach der Weltkaisersage mit dem Sieg des Weltherrschers und der Eroberung Jerusalems beginnt. Mircea Eliade hat die bis ins siebzehnte Jahrhundert und darüberhinaus fortdauernde Aktualität dieser Idee beschrieben: „Les prestiges religieux et la fonction eschatologique des rois se sont maintenus en Europe jusqu'au XVIIe siècle. La sécularisation du concept de Roi eschatologique n'a pas aboli l'espérance profondément ancrée dans l'âme collective, d'une renovation universelle opérée par le Héros exemplaire [...]".[352] Die Hoffnung auf ein neues Zeitalter wurde beim Antritt eines Herrschers teilweise ganz konkret faßbar, z.B. durch die Einführung des sogenannten königlichen Jahres, d.h. einer neuen Zeitrechnung in den offiziellen Dokumenten.[353] Die messianische Komponente der Heilserwartung war, ähnlich wie beim Kaiser, beim französischen König besonders ausgeprägt. Traditionell trug er den ehrwürdigen Titel des *Roi très chrétien* oder *rex christianissimus*, dessen besondere geistliche Funktion u.a. auf dem heiligen Charakter der französischen Königssalbung beruhte. Der Legende nach war das Krönungsöl zur Einsetzung Chlodwigs durch den heiligen Remigius in der *sainte ampoule* direkt vom Himmel geschwebt.[354]

Regelrecht potenziert wurde die Hoffnung auf den Anbruch des *saeculum novum* im Fall Karls IX durch seine Heirat mit Elisabeth von Österreich, der Tochter Kaiser Maximilians II und Enkelin Karls V. Vielleicht erwarteten die Zeitgenossen wirklich von diesem Zusammenschluß zweier mutmaßlicher Nachkommen Karls des Großen und, noch weiter zurückreichend, aus dem antiken Phrygien geflüchteter Exilanten (beide Ehepartner führten ihre Familien auf Troja zurück), nicht weniger als das, was einem anderen phrygischen Flüchtling, Aeneas, mehr als zweitausend Jahre früher gelang, nämlich die Gründung eines Weltkaisertums.[355]

Die temporäre Dekoration des königlichen Eintritts in Paris spricht jedenfalls dafür. Am Eingang zur Stadt, gleich hinter der Porte Saint-Denis, begrüßten Karl IX auf einem Triumphbogen zwei legendäre Gestalten: Francus, ein nach Frankreich geflüchteter Sohn des Trojaners Hektor, der ebenfalls eine deutsche Frau geehelicht hatte, und Pharamond, der legendäre erste König Frankreichs und Vorfahr von Pippin und Karl d. Gr. Ein Jahr später, 1572, veröffentlichte der „sehr gelehrte Dichter" Pierre de Ronsard, der für die französischsprachigen Inschriften der Eintrittsdekoration verantwortlich war, in einem großen epischen Gedicht namens *Franciade* die Geschichte dieser weit zurückliegenden mythischen Ursprünge der französischen Nation.[356]

Der imperiale Anspruch der französischen Monarchie auf die Weltherrschaft fand auch in der Bilddekoration des Banketts zu Ehren der neuen Königin Elisabeth seinen Niederschlag. Das Festessen fand am 30. März 1571 im Pariser Palais Episcopal statt, einen Tag nach dem Eintritt der Königin in die Stadt (König und Königin zogen separat ein).[357] Mehr als zwanzig Gemälde Niccolo dell'Abbates, der in der Anfertigung von seinem Sohn

---

[351] Yates 1975, 146; Lebel 1937, 31.
[352] Eliade 1963 (1962), 216. Grundlegend zu dieser Thematik ist noch immer die Arbeit von Marc Bloch, Les rois thaumaturges. Etude sur le cararctère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre. Paris 1961 (1924).
[353] Tuchman 1982 (1978), 11.
[354] Yates 1975, 121-126; in einer volkstümlichen französischen Nacherzählung der *Aeneis* aus dem zwölften Jahrhundert verabreicht die Sibylle Aeneas eine schützende magische Salbung, s. Kinter / Keller 1967, 37.
[355] Vgl. Yates 1975, 127.
[356] Vgl. Yates 1975, 130-133.
[357] Vgl. dazu Yates 1975, 140-146.

Camillo unterstützt worden war, schmückten den Bankettsaal mit Szenen aus den *Dionysiaka*, einem Werk des alexandrinischen Dichters Nonnos, das aus dem fünften Jahrhundert stammt und von der Eroberung des Ostens durch Bacchus berichtet. Das bei demselben Anlaß aufgetragene Zuckerwerk erzählte vom Kommen des Weltenkaisers: Der König war als Perseus, die Königin als Minerva dargestellt. Ein aus dem Osten kommendes Schiff unterwarf sich den beiden bzw. ihren Nachkommen, so wie prophezeit war, daß die Vereinigung französischen und deutschen Blutes einen Prinzen gebären sollte, der die Welt regiert.

Das in diesen Bildern demonstrierte expansive Machtstreben war nicht neu. Zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts hatte bereits der französische König Franz I versucht, in den Kampf um die deutsche Kaiserwürde einzutreten, bis er sich 1519 dem Habsburger Karl V geschlagen geben mußte. Nach dem Tod des in französischen Diensten stehenden Malers Rosso Fiorentino entdeckte man in dessen Nachlaß eine Zeichnung, die Franz I in der Rolle Kaiser Octavians vor der Sibylle auftreten ließ. Vasari bemerkte dazu in der *Vita* Rossos: „Si trovarono anco fra le sue cose, dopo che fu morto, due bellissimi cartoni: in uno de' quali è una Leda che è cosa singolare, e nell'altro la Sibilla Tiburtina che mostra a Ottaviano imperadore la vergine gloriosa con Cristo nato in collo; et in questo fece il re Francesco, la reina, la guardia et il popolo, con tanto numero di figure e sì ben fatte, che si può dire con verità che questa fusse una delle belle cose che mai facesse il Rosso.“[358]

Möglicherweise ist Carons Gemälde also von italienischem Einfluß angeregt worden.[359] Auch in Italien ist die Verbindung von Sibyllen und dem *saeculum novum* zur Entstehungszeit der Fresken des Oratorio del Gonfalone belegt. Eine andere österreichische Kaisertochter, Johanna von Österreich, heiratete Francesco I de Medici im Dezember 1565.[360] Das Ereignis wurde in Florenz überschwenglich gefeiert. Die Hoffnung auf künftige Medicikinder, die kaiserliches Blut in sich trugen, bedeutete für die nach dem Großherzogstitel von Toskana strebende Familie einen Quantensprung innerhalb des europäischen Adels. Anläßlich des Eintritts Johannas in Florenz fand eine Aufführung statt, die die Legende von Augustus und der Sibylle erzählte.[361]

Sibyllen traten aber nicht nur bei großen kaiserlichen Hochzeiten auf. Auch Herrscher mit geringerer Macht und Ambition inszenierten zu ihrem Thronantritt sibyllinische Repräsentationen. Aus der kleinen norditalienischen Stadt Saluzzo ist z.B. bekannt, daß beim Antritt von Michele Antonio als neuem Marchese di Saluzzo am 2. Mai 1507 Sibyllen und Propheten in einem Theaterstück auf der Bühne erschienen.[362]

---

[358] Zit. n. Giorgio Vasari, Le vite de'più eccellenti pittori scultori et architettori (nelle redazioni del 1550 e 1568). (hg. v. Rosanna Bettarini) Florenz 1976, 489.
[359] Lebel 1937, 30, 33.
[360] Zur Hochzeit und zu Francesco de Medici als „novello Augusto“: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. (Bd. 3: Il potere e lo spazio. La scena del principe.) Ausst. Kat. hg. v. Consiglio d'Europa, Sedicesima Esposizione Europea di Arte. Scienze e Cultura, Florenz 1980, 39, 344, 349f.
[361] Lebel 1937, 29.
[362] Gozzano 1988, 81f.; vgl. Piccat 1977, 45. Ein weiterer Auftritt von Sibyllen ist von einer deutschen Hochzeit bekannt: Am 13. Februar 1673 traten bei einem Schauessen anlässlich der Trauung der Herzogin Magdalena Sibylle und des Herzogs Wilhelm Ludwig von Württemberg elf württembergische Prinzessinnen als Sibyllen auf, s. Esbach 1991, 639, Anm. 1093.

1.3.2. Betonung des Sakraments der Eucharistie im Oratorio del Gonfalone

Die deutliche Betonung des eucharistischen Sakraments in der Dekoration des Oratorio del Gonfalone ist anhand mehrerer Gesichtspunkte nachgewiesen worden.

Nach dem Feuer, welches im Jahre 1555 das gerade fertig gestellte Oratoriumsgebäude wieder verwüstete, mußte ein neues Altarbild gefertigt werden. Das durch den Brand zerstörte Bild hatte vermutlich die *Madonna della Misericordia*, flankiert von den Apostelfürsten Petrus und Paulus, zum Thema gehabt - ein typisches Retabelsujet für marianische Bruderschaften.[363] Als Nachfolger dieser verlorenen Madonna schuf Pedro de Rubiales in den Jahren 1556/57 eine Kreuzigung (Abb. 1). „The decision to depict a Crucifixion might be explained by the significant increase in eucharistic devotion, especially after the codification of the doctrine in 1551 by the Council of Trent. The belief in the real presence of Christ and the sacrificial character of the mass as solely a memorial of the Last Supper, was the central point of the religious dispute of the Reformation period. [...] The thematic focus of the chapel changed with the new altarpiece, and with it, the ground was prepared for the major religious themes contained in the rest of the decorative program of the oratory [...]“[364]

Auch die Reliefdekoration der hölzernen Decke des Oratoriums betont die Verehrung des Sakraments. Um die Figuren der Kirchenpatrone Petrus und Paulus gruppieren sich ein Abendmahlskelch, eine Patene und zwei Meßpollen, also diejenigen Gefäße, in denen Brot, Wasser und Wein für die Eucharistiefeier bereitstehen (Abb. 2). Die Besonderheit dieser Dekoration wird von Wisch unterstrichen: „The unique inclusion of the liturgical instruments, like the change of subject of the altarpiece, may be explained by the flourishing eucharistic devotion in Rome especially after mid-century. The emphasis on the mass, intermingled with the Gonfalone insignia and the Cardinals' coats-of-arms, stresses the confraternity's singular devotion to the Eucharist with its full doctrinal, institutional, hierarchical and providential implications [...]“[365]

Unter Berücksichtigung dieser besonderen Sakramentsverehrung ist es möglich, die gesamte Altarwand als Huldigung an die Eucharistie zu interpretieren (Abb. 1). Die Inschrift aus dem Lukasevangelium 24, 26, die als Anfangs- und Schlußpunkt des Prophetenzyklus fungiert, rekurriert auf das Emmausmahl, eine *post-mortem*-Reflexion des Abendmahles. Im Tonnengewölbe der Altarnische finden sich drei stark übermalte Fresken mit der Verkündigung an Maria, der Anbetung der Hirten und der Anbetung der Könige: „The Annunciation represents the moment of Incarnation, the Word made flesh. The two adoration scenes are types of the adoration of the Eucharist. Although these scenes need not necessarily be understood this way, the eucharistic meaning of the ceiling, the altarpiece, and the central inscription provide a suitable context for this interpretation.“[366]

Wischs eucharistische Deutung der Geburtsszenen des Altargewölbes läßt sich auf die Inschrift der Sibylle rechts des Altarbogens ausdehnen. Ihre Weissagung *Nascetur Deus de Virgine* betont die Besonderheit von Christi Inkarnation; eine vergleichbare besondere 'Fleischwerdung' vollzieht sich in der Wandlungszeremonie des Meßopfers.

---

[363] Wisch 1985, 75f.
[364] Wisch 1985, 76, 81, vgl. 79.
[365] Wisch 1985, 94.
[366] Wisch 1985, 95.

Daß die eucharistische Dimension der Sibylle nicht nur innerhalb des Kontextes der Altarwand besteht, sondern ein den Seherinnen inhärentes Charakteristikum darstellt, wird in den folgenden Abschnitten noch näher erläutert. In Rom sind mehrere Beispiele bekannt, in denen die Sibylle im Bildschmuck von Kapellen, die der Verehrung des heiligen Sakraments gewidmet sind, auftritt. Dies ist der Fall z.B. in der Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere (1587-1593), in der Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva (Ende 16. / Anfang 17. Jahrhundert) und in der rechten Querhauskapelle der Kirche S. Giovanni de'Fiorentini (1642).[367]

Eucharistie in sibyllinischen Bilddarstellungen: Sakramente und Sibyllen und das eucharistische Attribut des Kelches

Tatsächlich pflegte die Sibylle eine enge Beziehung zur Eucharistie. Da diese bisher nicht einmal ansatzweise von der wissenschaftlichen Forschung herausgearbeitet worden ist, soll diesem Mangel anhand der folgenden Beispiele in der hier nötigen Kürze abgeholfen werden.

1529 erschien in Paris ein Buch namens *Encomium [...] de cultu trium Mariarum*, das die Verbindung zwischen den Sibyllen und den Sakramenten betonte.[368] Dabei handelte es sich um eine apologetische Schrift des französischen Autors Jean Berthaud, die den von Luther attackierten populären Kult der drei Marien verteidigte. Das Buch besteht aus zwei großen Teilen, deren erster Berthauds Argumentation umfaßt, während der zweite den Text der Messe der drei Marien wiedergibt. Sechs Seiten des Textes der Marienmesse sind mit den bildlichen Darstellungen der sieben Sakramente und zwölf Sibyllen geschmückt (Abb. 30). Jeweils zwei Sibyllen befinden sich auf der rechten Seite des Textblocks, unterhalb des Textes finden auf vier der sechs Blätter die in Paaren angeordneten Sakramente ihren Platz. (Das Sakrament der Firmung ist zweifach abgebildet.)

Auch bildliche Darstellungen außerhalb von Büchern kennen den Zusammenhang zwischen der Prophetin und dem Sakrament. Im Jahr 1565 schuf der seit 1549 der Antwerpener Lukasgilde angehörige Maler Lambert van Noort einen siebenköpfigen Sibyllenzyklus, der sich heute im Antwerpener Musée royal des Beaux-Arts befindet (Abb. 31 und 32).[369] Die Bilder sind auf grauem Grund beinahe völlig monochrom gehalten und möglicherweise zur Dekoration eines Möbelstücks angefertigt worden. Die Prophetinnen erscheinen stehend und halten jede ein Attribut. Eine trägt einen Abendmahlskelch.

Dasselbe Attribut des Abendmahlskelches darf mit einiger Sicherheit hinter der Beschreibung der „coupe pleine d'un liquide rouge" vermutet werden, welche de Clercq in der Hand der Sibylla Tiburtina im englischen Schloß Chastleton House, etwa 30 km nordwestlich von Oxford, beschreibt.[370] Dort entstand nach 1603 ein großer Zyklus von zwölf Sibyllen und ebensovielen Propheten.

---

[367] Zu S. Maria in Trastevere: Kuhn-Forte 1997, 792-800, bes.: 794; zu S. Maria sopra Minerva: Buchowiecki 1970, 707ff.; Montault 1869, 345; zu S. Giovanni de'Fiorentini: Buchowiecki 1970, 104f.; Montault 1869, 338f.
[368] de Clercq 1979 (I), 111f.
[369] Dacos 1980, 179, Abb. XX-XXIII; vgl. de Clercq 1981, 108.
[370] de Clercq 1981, 107

Verbindung zwischen Eucharistie und Mütterlichkeit

Innerhalb einer anderen Schloßdekoration, diesmal im französischen Château de Chitry, am Ufer der Yonne im heutigen Departement Nièvre gelegen, entstand nach 1558 sogar eine Sibylle, welche in einer zugehörigen Inschrift als 'Sibylle Eucharistie' bezeichnet wird. Die Gemälde in Chitry sind ungefähr lebensgroß und von einem unbekannten Maler nach Stichen angefertigt worden, welchen wiederum Vorlagen von Claude Vignon als Vorbild dienten (vgl. Abb. 53).[371]

Neben der Sibylle Eucharistie erscheint im Château de Chitry eine zweite, aus keinem anderen Sibyllenzyklus bekannte Seherin namens 'Sibylle Maternité'. Die ausgeprägte Mütterlichkeit der sibyllinischen Figur war schon in der Antike eines ihrer Hauptcharakteristika. Ohne jeden Zweifel verkörpert die Prophetin eine der zahlreichen Materialisierungen der z.B. von Ginzburg beschriebenen, im Mittelmeerraum seit alten Zeiten beheimateten Vorstellung der Jungfrau-Amme.[372] Schon tausend Jahre vor der Entstehung des Oratorio del Gonfalone kannten koptische Christen sie als „unsere Mutter ama Sibylla, die Prophetin".[373] Die Sibylle selbst beschreibt sich als Schwiegertochter Noahs und damit als eine Stammmutter der nach der Sintflut neugegründeten Menschheit.[374]

Nach Ansicht von Edgar Wind haben Tizian in seiner *Gloria* (*Trinität*) und Michelangelo im sixtinischen Deckenfresko von Noahs Dankopfer diese ursprünglich vielleicht babylonische Legende der sibyllinischen Schwiegertochter Noahs wiedergegeben.[375] Wind betonte außerdem die unstrittig mütterlichen Attribute von Michelangelos sixtinischer Cumana. Für ihn ist sie „a solid and homely kind of foresight, concerned with nurture and tutelage *ad instituendam vitam*", „a primeval nurse or *alma mater*", „prophetess of the 'celestial milk'". Ihre vom Himmel geschenkte, lebenspendende Milch ist nichts anderes als „the sacraments that were born from the side of the dead Christ for the remission of sin".[376] Volkstümliche Legenden kennen die Milch der Sibylle als eine wundersame Medizin, die bei 'Augenkrankheiten' die Augen öffnet, eine geläufige Umschreibung der Erkenntnis des wahren Gottes.[377]

Ungefähr zeitgleich zu Michelangelos Cumana freskierte wohl Jacopo Ripanda die bereits im vorigen Kapitel erwähnten vier Sibyllen an der Stirnwand der Cappella S. Antonio di Padova in S. Pietro in Montorio (Abb. 27).[378] Diejenige Prophetin, die rechts vom mittig angebrachten Wappen der königlichen Bauherren der Kirche sitzt, zeigt sich mit zwei kleinen Kindern, deren eines an ihrer Brust trinkt. Von der Stirnwand der Cappella S. Antonio nicht zu trennen ist Ripandas direkt benachbartes Fresko der Cappella S. Girolamo, welches in einer

---

[371] de Clercq 1980, 28-33; vgl. de Clercq 1981, 100f.; Crosnier 1848, 209-213. Vgl. zu den Sibyllen Vignons: Moisan-Jablonska 2000, 159-164 und Bassani 1992, 293-201 (Kat. Nr. 184-195).
[372] Ginzburg 1993 (1989), 144.
[373] Munier 1924, 197.
[374] *Oracula sibyllina* III, 827 (Gauger 1998, 110f.).
[375] Wind 1965, 61ff. Zum babylonischen Ursprung der Legende: Gero 1982, 148ff.; Munier 1924, 196-201.
[376] Wind 1965, 68f.
[377] Galley 2001, 24; zur Verbindung von Sibylle und Maria bzgl. des Themas Brust / Säugen: ibid., 27.
[378] Frommel 1967 / 1968, 50 (Kat. Nr. 5a); Kuhn-Forte 1997, 994ff. Die von Frommel akzeptierte alleinige Autorschaft Baldassare Peruzzis wird von der jüngeren Forschung zugunsten Ripandas angezweifelt, vgl. Kuhn-Forte 1997, 992, die z.B. den Gesamtentwurf an Jacopo Ripanda gibt. Vgl. auch: Marzia Faietti, 'Jacopo Ripanda, il suo collaboratore (il Maestro di Oxford) e il suo concittadino (il Maestro di Lille)', in: Dal Disegno all'opera compiuta: atti del convegno internazionale Torgiano, ottobre-novembre 1987. (hg. v. Mario di Giampaolo) Perugia 1992, 19-38.

ausgeprägten Parallelstruktur zu den Sibyllen die vier weltlichen Kardinaltugenden präsentiert (Abb. 28).[379] Auf der Position der Milch spendenden Sibylle des ersten Freskos sitzt hier, rechts des wiederum in der Mitte befindlichen spanischen Königswappens, die Temperantia, ebenfalls mit zwei kleinen Kindern. Diese sind in exakt derselben Stellung porträtiert wie bei der Prophetin, das eine Kind sitzend auf dem linken Bein der Figur, während das zweite an der Außenseite des rechten Schenkels der Frau lehnt. Die Kinder der Tugenddarstellung halten zusätzlich je einen Kelch in der Hand, das auf dem Bein sitzende Kind schüttet aus seinem Kelch in hohem Bogen eine Flüssigkeit, welche das tiefer stehende Kind mit seinem Gefäß auffängt. Dabei beginnt der flüssige Strahl oben genau auf der Höhe der rechten Brust der Temperantia und evoziert eindeutige Assoziationen. Die Besonderheit der durch die Darstellung der Kinder mit dem Sibyllenfresko verbundenen Milchspendung wird dadurch unterstrichen, daß die drei übrigen Sibyllen keine Attribute mit sich führen.

Als Milchspenderin ist die Sibylle dem beliebten Bild der *Maria lactans* nachempfunden. „[...] Die Milch Marias [...] erscheint dem eucharistischen Blut Christi gleichwertig, beide Flüßigkeiten [sic] haben Nahrungscharakter und stellen die materialisierte Form göttlicher Gnade dar, die in der eucharistischen Feier der Seelmessen erhofft wird.“[380] Eventuell birgt Marco Pinos Sibylle im Oratorio oberhalb der *Auferstehung Christi* mit ihrer nackten Brust eine unmittelbare Reminiszenz an diese Vorstellung. Die Idee der milchspendenden Maria war jedenfalls in den Bildern des sechzehnten Jahrhunderts so geläufig, daß eine entblößte Brust und selbst die einfache Berührung einer verhüllten Brust bereits den *lactatio*-Gedanken zum Ausdruck bringen konnte.[381] Vielleicht wurde die dezentere Illustration in Marienbildern wegen der Debatte um die Laszivität in religiösen Darstellungen häufiger.[382] Bei der ursprünglich heidnischen Sibylle bereitete diese Überlegung sicherlich weniger Kopfzerbrechen. Die Brust der Prophetin Livio Agrestis oberhalb des *Abendmahles* im Oratorio ist ebenfalls auffällig betont (Abb. 9).

Die Sibylle Eucharistie und die Sibylle Maternité im Château de Chitry sind also keineswegs „sibylles fantaisistes“, wie de Clercq vermutete, sondern drücken nur explizit eine Vorstellung aus, die die Sibylle wohl implizit in jeder ihrer Erscheinungen mit sich trägt.[383] Die beiden außergewöhnlichen Sibyllen von Chitry belegen Winds Ausführungen, daß es gerade die Mütterlichkeit der Sibylle sei, die ihre Verbindung zur Spendung der Sakramente begründe. Aus dieser Perspektive wären möglicherweise auch die vielen mütterlichen Attribute in Sibyllendarstellungen, z.B. die Wiege in den hölzernen Reliefs der Orgelbalustrade der Kirche Saint-Crépin in Château-Thierry (nach 1538) oder die Krippe in den Darstellungen der Glasfenster der ehemaligen Kirche von Dosnon (zweite Hälfte sechzehntes Jahrhundert), gleichzeitig als Hinweise auf das Sakrament zu deuten.[384]

---

[379] Frommel 1967 / 1968, 50 (Kat. Nr. 5b); Kuhn-Forte 1997, 988-994.

[380] Zu diesem Thema: Marti/ Mondini 1994, 79-90, hier: 86. Die Autorinnen zitieren dort ebenfalls den spätmittelalterlichen Ritus der Hostienelevation: „*Ave Salvator mundi rex gloriae, beatus venter qui te portavit et ubera quae succisti*. (Sei gegrüßt, Retter der Welt. König des Ruhms, selig ist der Leib, der dich getragen hat, und die Brust, an der du gesogen hast.)“

[381] Marti/ Mondini 1994, 85.

[382] Vgl. Marti/ Mondini 1994, 84f.

[383] de Clercq 1981, 101.

[384] de Clercq 1981, 96f.; Abb. 26. Die Glasfenster aus Dosnon befinden sich heute im Versammlungssaal der Société académique de l’Aube in Troyes, vgl. dazu E. Martinot, ‘Les vitraux de la salle de séances de la Société académique’, in: Mémoires de la Société académique de l’Aube 1933/1934 (Bd. XCVI), 185-200 (m. Abb.).

Besonders eklatant wird dieser Zusammenhang bei dem geheimnisvollen „emblème de la maternité“, welches die wissenschaftliche Forschung in manchen Sibyllendarstellungen beschrieben hat. De Clercq entdeckte es z.B. in einem Limousiner Emailbild, den erwähnten Stichen nach Vorlagen von Claude Vignon und den Holzschnittillustrationen des *Rationarium Evangelistarum* (Abb. 33).[385] Er glaubte, es handele sich dabei um eine versteckte Darstellung des weiblichen Geschlechts: „C'est manifestement le vagin qui est représenté de discrète façon.“[386] Haffen beschrieb das Attribut als „kleines goldenes Becken“, „goldenen Napf“, „rundes in der Mitte eingeschnittenes Brot“ oder auch als „Muschel mit dem volkstümlichen Namen Jungfernschaft oder Jungfrauenvulva“.[387]

Ursprünglich handelt es sich wohl bei diesem mysteriösen Objekt in der Tat um eine Art Brot, nämlich um die (kreuzweise oder einfach) eingeschnittene Hostie. Nach den obigen Ausführungen zu den auf mütterliche Art gespendeten Sakramenten ist de Clercqs Bezeichnung des „emblème de la maternité“ also durchaus zutreffend, wenn auch nicht in der von ihm vorgeschlagenen Interpretation der weiblichen Anatomie. Wie zur Bestätigung der mit diesem Attribut illustrierten Verbindung zwischen Mütterlichkeit und Sakramenten figurierte deswegen auch unterhalb derjenigen Sibylle des Vignon-Stiches, die die Hostie präsentiert, eine Darstellung Marias, wie sie dem Jesusknaben die Brust gibt, und führte die der hostientragenden Limousiner Sibylle benachbarte Prophetin als Attribut die Wiege.

1.3.3. Das Oratorio del Gonfalone als Heiliges Grab

Das Freskenprogramm des Oratorio wird von Wisch in Beziehung zum sogenannten 'Heiligen Grab' gesetzt.[388] Darunter verstand man temporäre Dekorationsbauten, die innerhalb der Karwochenliturgie eine wichtige Rolle spielten. Von Gründonnerstag bis Karsamstag dienten sie als Aufbewahrungsort für die konsekrierte Hostie, die am Karfreitag, dem einzigen Tag des Jahreskreises ohne Wandlung, zum Gottesdienst - es handelt sich um keine eigentliche Meßopferfeier, sondern um die sogenannte *Missa Praesanctificatorum* - eingesetzt wurde. Nachdem die Benutzung der Heiligen Gräber aus der Mode kam, stellte man (bis heute) das Ziborium mit dem vorgeweihten Sakrament vom Hauptaltar üblicherweise auf einen Nebenaltar, um den Weggang Christi von den Seinen zu symbolisieren.

Im Oratorio del Gonfalone wurde letztmalig im Jahre 1566 ein Heiliges Grab benutzt.[389] Weil bekannt ist, daß solche im Cinquecento in Italien häufig narrative Passionszyklen als Bilderschmuck aufwiesen, vermutete Wisch, daß die ab 1568 entstehenden Passionsfresken des Gonfalone in permanenter Art und Weise die Rolle dieser temporären Dekorationsbauten übernahmen, wobei sich die Identifizierung der Gemälde mit dem Heiligen Grab

---

[385] de Clercq 1981, 99, 101f.; vgl. Bassani 1992, 296 (Kat. Nr. 186); zu den Sibyllen Vignons auch: Moisan-Jablonska 2000, 159-164.
[386] de Clercq 1979 (I), 106, Anm. 33; vgl. 103, fig. 14 (oben).
[387] Haffen 1984, 31: „Pourvue par les artistes d'un objet ressemblant ou à un 'petit bassin de couleur d'or', ou a une 'sorte d'écuelle d'or', voire 'un pain rond fendu par le milieu', ou encore un 'coquillage appelé vulgairement pucelage ou vulve de vierge (uterus virginis)'“; vgl. de Clercq 1981, 101f.
[388] Wisch 1985, 97-103.
[389] Wisch 1985, 102.

im Laufe der Zeit verloren hat - vor allem bedingt durch die Tatsache, daß Passionszyklen in Bildprogrammen immer weiter an Popularität gewannen. (In den letzten drei Dekaden des sechzehnten Jahrhunderts ist in Mittelitalien eine merkliche Zunahme von Passionszyklen festzustellen.)[390] Die liturgische Funktion des Heiligen Grabes paßt gut zu der Beziehung, die im Oratorio zwischen den Propheten- und Sibyllenfresken und der Karwochenliturgie mehrfach herausgestellt wurde. Die Fresken erhalten so eine „more vital relationship to Holy week observances, rather than simply retelling the story of the Passion".[391]

Im Hinblick auf den sibyllinischen Fokus der vorliegenden Arbeit besteht spezifisches Interesse an der Fragestellung: Eignete sich die Darstellung von Sibyllen in besonderer Art und Weise als Dekorationselement eines (Heiligen) Grabes?

Zeitgenössische Beispiele von Sibyllen als Grabdekoration

Tatsächlich sind Sibyllen in Grabdekorationen nicht ungewöhnlich. Vom Beginn des sechzehnten Jahrhunderts stammen zwei von Antonio Moiturier geschaffene Sibyllenskulpturen in der Kirche S. Giacomo im norditalienischen Saluzzo. Sie gehören zum Schmuck des Grabes des 1504 verstorbenen Marchese von Saluzzo, Ludovico II. Dessen Grabkapelle in der Apsis hinter dem Hauptaltar in S. Giacomo ist nicht nur unter dem Namen Cappella marchionale, sondern auch als Cappella del Santo Sepolcro bekannt. Möglicherweise erfüllte das Grab des Marchese also eine Doppelfunktion und kann so als indirektes 'Vorbild' für die Heilig-Grab-Dekoration der Gonfalone-Brüder gelten.[392]

In Rom waren Sibyllen aus mehreren Grabdekorationen bekannt.
Antonio Pollaioulo schuf in den Jahren 1484/85-1493 zu dem Grabmal von Papst Sixtus IV im Petersdom zwei bronzene Kandelaber. Diese Kandelaber, „la plus belle et la plus riche partie de cet inappréciable monument", zeigen Reliefs von sechs alttestamentlichen Propheten (Hosea, Amos, Jonas, Joel, Obadja und Micha) und sechs Sibyllen (Egaea, Erythräa, Libyca, Delphica, Samia, Tiburtina). Jede Sibylle hält ein geöffnetes Buch mit einer darin lesbaren Prophezeiung.[393]

Michelangelo vollendete sein zuerst für den Petersdom vorgesehenes, schließlich in der alten Titularkirche S. Pietro in Vincoli errichtetes Grabmal (Epitaph) für Papst Julius II nach langen Unterbrechungen erst im Jahr 1545. Im oberen Geschoß der Konstruktion, unmittelbar neben der Liegefigur des verstorbenen Pontifex, sitzt eine ab 1542 entstandene trauernde Sibylle, ihr gegenüber als Pendant ein Prophet (Abb. 59).[394]

---

[390] Wisch 1991, 238f.; ead. 1985, 97, 101f.
[391] Wisch 1985, 103.
[392] Vgl. Piccat 1977, 32f., 45.
[393] Montault 1869, 325-327 gibt den Wortlaut der einzelnen Prophezeiungen. Die Sibylla Egaea wird in Pollaioulos Relief abgekürzt 'SIB. EGE', Barbier de Montault liest darin Sibylla Egaea, „la Sibylle de la mer Égée", also 'Ägäische Sibylle'. Vgl. zu den Sibyllen des Grabmals Sixtus IV: Krzesinski 1896, 43; Mâle 1908, 277.
[394] Vgl. hierzu: Satzinger 2001, 204, 220; Christoph Luitpold Frommel, 'Der verächtliche Zorn des Erleuchteten. In Rom ist Michelangelos spätes Meisterwerk restauriert worden: Eine neue Deutung des 'Moses' und des Juliusgrabes in San Pietro in Vincoli', in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 09.03.2002, 51.

In den letzten Jahren des Cinquecento ließ Papst Clemens VIII (1592-1605) die Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva als Grablege für seine Eltern errichten. In den Lünetten oberhalb der Grabmäler freskierte Cherubino Alberti in den Jahren 1609/1610 den Propheten Hesekiel und die Sibylla Erythraea, welche den Ruhm des Kreuzes in einer Weissagung verkündet.[395]

Die Sibylle und ihre grundsätzliche Verbindung zur Welt der Toten: Unterweltsfahrt (Katabasis)

Sibyllen im Bilderschmuck von Gräbern illustrieren deutlich die enge Beziehung zur Totenwelt, die der Figur seit der Antike zueigen war. Die Verbindung der Prophetin mit einem anderen Todesdämon, der Sphinx, trat damals noch sehr viel auffälliger zutage. Das Geheimwissenschaftliche, das Rätsel bzw. das Orakel, der sibyllinisch-enigmatische Ausspruch stellen ein wichtiges Verbindungsglied zwischen den beiden Figuren dar.[396] Während die Sphinx bis heute als Grabwächterin allgemeine Bekanntheit beanspruchen kann, ist die 'Todesnähe' der Sibylle weitgehend in Vergessenheit geraten. Aus diesem Grunde skizziere ich im Folgenden die wichtigsten Aspekte dieser alten Vorstellung und ihre Tradierung bis in die frühe Neuzeit.

Die Sibylle vermag es, als Lebende unversehrt die Totenwelt zu besuchen. Diese Fähigkeit machte sie zur 'Mystagogin', einer kundigen Einweiserin in die Mysterien, die Initianden wie Aeneas oder Odysseus auf ihrer Unterweltsfahrt (Katabasis) anzuleiten und vor Gefahren zu schützen wußte.[397] Die Unterweltsfahrt ist ein typischer Initiationsritus, ein bildhafter Tod des alten Menschen, der nötig ist, um anschließend, in die Mysterien eingeweiht, ein neues Leben zu beginnen. Die im Hades aufgesuchten Toten prophezeien dem Initianden oftmals seine Zukunft. Als prophetisches Medium stand die Sibylle in direkter Verbindung zu Totenorakeln, zum Beispiel am Averner See in der Nähe von Cumae bei Neapel.[398] Die Lokalisierung der Seherin in Höhlen, wie z.B. den bekannten, archäologisch erfaßten Sibyllengrotten in Erythrai (Kleinasien) und Cumae, verbindet sie räumlich mit der Erdmutter, die die Verstorbenen in sich aufnimmt.[399]

Neben Grotten und Höhlen, die durch ihre plastisch-räumliche Gestalt als Eingang in die Unterwelt galten, existierte die (wohl weitgehend universale) Vorstellung des Labyrinths als einem sinnbildlichen Zugang zum

---

[395] Die Kapelle ist dem heiligen Altarsakrament geweiht. Im Jahre 1570 ging sie in den Besitz der Aldobrandini über, vorher gehörte sie u.a. der ersten römischen Sakraments-Bruderschaft, die 1538 gegründet worden war, vgl. Martin C. Abromson, 'Clement VIII's Patronage of the Brothers Alberti', in: The Art Bulletin 1978 (Sept.), 531-547; Buchowiecki 1970, 707ff.; Fr. J.-J. Berthier, L'église de la Minerve à Rome. Rom 1910, 110f.; Montault 1869, 345.

[396] Naumann 1983, 51f.; Simon 1957, 63; Huizinga 1956 (1938), 138, 150.

[397] Vgl. die Unterweltsfahrten im sechsten Buch der *Aeneis* und im zehnten Gesang der *Odyssee*. Odysseus' Einweisung durch die Zauberin Circe weist bis in Details die gleichen Merkmale auf wie die Katabasis des Aeneas, welche von der Sibylle vorbereitet wird. Zur engen Verbindung zwischen Circe und Sibylle: Suarez de la Torre 1993, 193-197; Weinberg 1990, 711; Pigler 1972 (1956), Bd. II, 274f.; Pabst 1955, 65f., 70, 76. Tatsächlich möchte ich hier vorschlagen - diese Hypothese erfordert allerdings weitere Forschung-, in der homerischen Circe-Geschichte den Ursprung der Kimmerischen Sibylle zu suchen.

[398] Laut Homer wohnen die Kimmerier in der Dunkelheit und erblicken niemals die Sonne. Strabo V, 4, 5 schloß daraus, daß sie in Höhlen wohnten und setzt hinzu, daß sie vom Bergbau und von den Orakelsuchenden gelebt hätten. Er lokalisiert die homerische Nekyia zusammen mit dem Totenorakel im Gebiet des Averner Sees, also in Cumae, vgl. dazu Quiter 1984, 97ff.

[399] Zur Grotte in Erythrai: H. Engelmann/ R. Merkelbach (Hgg.), Die Inschriften von Klazomenai und Erythrai. (Bd. II) Bonn 1973; K. Buresch 'Die sibyllinische Quellgrotte in Erythrai', in: Mittheilungen des Deutschen Archäologischen Instituts zu Athen 1892 (Bd. XVII), 16-36.

Hades.[400] Nach der Schilderung Vergils im sechsten Buch der *Aeneis* waren die Türen des Apollonheiligtums von Cumae - Apollon galt als der hauptsächliche Inspirator der antiken Sibylle, der Tempel in Cumae als Eingang in die Unterwelt - mit von Daedalus geschaffenen Darstellungen geschmückt, deren vierte ein Labyrinth abbildete (Daedalus ist auch der mythische Erbauer des Labyrinths von Kreta). Als Aeneas vor diesen verharrt, drängt ihn die Sibylle, nicht in Betrachtung der Bilder zu verweilen, sondern die Unterweltsfahrt tätlich zu beginnen.[401]

Eine symbolisch-rituelle Darstellung des labyrinthischen Zugangs in die Totenwelt bildete das sogenannte *lusus Troiae* (das sogenannten Trojaspiel oder der Trojaritt) ab.[402] Dabei handelte es sich um eine spielerische Tanzaufführung, die in der Antike verschiedentlich belegt ist, vor allem anläßlich von Bestattungsfeierlichkeiten und anderen Festen zu Ehren der Verstorbenen, z.B. am Scheiterhaufen des Septimus Severus, am Grab der Drusilla oder dem des Achilles.[403] Kern deutete den Sinn des Rituals als „[...] Schutz des Toten vor Störung, Schutz der Lebenden vor dem Toten (Versiegelung des Grabes) und schließlich symbolische Wegleitung für die Seele des Verstorbenen [...]".[404] Mindestens vom Mittelalter bis weit ins sechzehnte Jahrhundert hinein tanzten französische Kleriker am Ostertage auf teilweise bis heute konservierten, im steinernen Fußbodenbelag der Kirchen aufgezeichneten Labyrinthen einen Reigentanz.[405] In Chartres bildeten die Geistlichen, wohl während des Labyrinthtanzes, durch *verberatio* genannte Singspiele den Weg Christi in den Limbus nach.[406]

Wenngleich von vielen dieser Zusammenhänge vor allem antike Quellen zeugen, ist grundsätzlich davon auszugehen und teilweise eindeutig belegt, daß sie lange Zeit im italienischen Volksglauben lebendig blieben.[407] Noch Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts waren auf Sizilien und Malta Sibyllenmärchen in Umlauf, die davon berichten, wie die 'sacra Scibilia' das Schulkind Maria um ein Buch mit Messiasprophezeiungen beneidet und Maria überreden will, es ins Feuer zu werfen. Maria hingegen versteckt das Buch in ihrer Achselhöhle und überlistet auf diese Weise die Sibylle.[408]

Es ist davon auszugehen, daß in der Religion der frühen Neuzeit ein bedeutender Fundus alter Legenden weitgehend präsent war. Dülmen hat die vorherrschenden Verhältnisse der Zeit folgendermaßen beschrieben: „Die 'Frömmigkeit' und der 'Glaube' der frühen Neuzeit speisten sich nicht allein aus der christlichen Lehre und

---

[400] W. F. Jackson Knight, Vergil, Epic and Anthropology. London 1967, 137-287, bes.: 144f.; vgl. Quiter 1984, 45.
[401] *Aeneis* VI, 37-39.
[402] Quiter 1984, 33-36; vgl. zum Trojaspiel auch: Caisson 2002, bes. das Kapitel *Le fil d'Ariadne*.
[403] Quiter 1984, 33f.
[404] Hermann Kern, Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds. (2. durchges. u. erw. Aufl.) München 1983 (1982), 107.
[405] Kern kennt den Ostertanz in Auxerre sogar bis ins Jahr 1690: ibid., 214. Zu einer rezenteren Einschätzung und allgemein zur Tradition des Labyrinths und seinen durch das Christentum erfahrenen Transformationen: Craig Wright, The maze and the warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music. Cambridge (Mass.) / London (Harvard Univ. Press), 2001; hier bes.: 138-151.
[406] Der Ostertanz in Chartres überdauerte möglicherweise bis an die Schwelle des siebzehnten Jahrhunderts, vgl. dazu ibid., 147-151.
[407] Galley 2001, 23; Rossi 1915, 214. Vgl. auch die Begleittexte der Ausstellung *Das unterirdische Italien* im Goethe Museum (Düsseldorf 2002). Dort wird u.a. von kultischen Handlungen in der Sibyllengrotte von Marsala auf Sizilien berichtet. Zu dieser Ausstellung ist ein Katalog publiziert worden: Reise ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit. (Ausst. Kat. Frankfurt am Main / Düsseldorf / Rom, hg. v. F. Emslander / P.Maisak / H. Spies) Karlsruhe 2002.
[408] Galley 2001, 27; Iannoni 1996, 28, 34; Pabst 1955, 81.

dem offiziellen Glauben der Kirche. Gerade das 16. und z.T. auch das 17. Jahrhundert waren Zeiten einer höchst magischen und abergläubischen Weltsicht [...] Eine klare Trennung von magischem, religiös-christlichem und wissenschaftlichem Denken ist ein spätes Produkt der europäischen Geschichte. [...] Magisches Denken und Handeln führte kein 'verborgenes' Leben, vollzog sich nicht im Untergrund oder bewußt außerhalb der christlichen Kirche, sondern existierte gerade durch eine vielfältige Vermischung mit ihr, im Katholizismus sogar weit über die Reformation hinaus. [...] In der religiösen Praxis tolerierte man die magische Aneignung christlicher Heilsangebote als notwendigen Kompromiß, und in zentralen Bereichen des Glaubens kam es sogar zu einer regelrechten Symbiose magischen und christlichen Denkens [...]"[409]

Die alte Vorstellung vom Labyrinth findet sich in sibyllinischem Zusammenhang noch nahezu unverändert im Italien des Cinquecento. Im Jahre 1555 erschien in Bologna Achille Bocchis Emblembuch *Symbolicarum quaestionum*. Als *Symbol CXLIII* präsentierte der Humanist und Gründer der Accademia Ermatena darin in einem von Giulio Bonasone angefertigten Stich die Abbildung der *Philologia symbolica* (Abb. 34). In dem Bild erscheint vor einer großen Tür ein Mann, der wahrscheinlich den Autor Bocchi selbst wiedergibt, auf der linken Seite steht eine Frau und hält ihm ein aufgeschlagenes Buch hin. Sie stellt vermutlich eine Sibylle dar, wie überhaupt das gesamte Symbol starke sibyllinische Anklänge hat, z.B. in der dazugehörigen Versdichtung, die auf die *Aeneis*-Episode zurückgreift, oder in der Benutzung der Bezeichnung eines 'zweiten Achilles'.[410] Hinter den Figuren öffnet sich eine große Tür in ein schematisch dargestelltes Labyrinth.

Raffaels Darstellung der Sibyllen in der Cappella Chigi in S. Maria della pace in Rom erinnert ebenfalls an die Verbindung der Figur zum Totenreich (Abb. 74). In einer frühen Entwurfszeichnung für das Fresko entnehmen die Seherinnen ihre Weissagungen aus Urnen, die nach der Einschätzung Oberhubers „auf die Quelle der heidnischen Inspiratoren verwiesen", also ein Totenorakel porträtieren.[411] Zwar werden den Sibyllen in der realisierten Fassung die Sprüche durch Engel vermittelt, die Urnen aber überdauern als Symbol heidnischer Prophezeiungen am unteren Bildrand.

Zeugnisse aus dem Mittelalter

Daß die Sibylle eine Beziehung zur Totenwelt pflegte, die sich von der anderer christlicher Propheten unterschied, war auch dem Mittelalter nicht entgangen.[412] Petrus Abaelard machte in seinem siebten Brief an Heloisa eine überraschende Bemerkung: „Die Sibylle hat, ich wiederhole es, nichts vergessen, nicht das 'Niedergefahren zur Hölle', nicht das 'Aufgefahren gen Himmel'; sie steht damit über den Propheten, ja sogar

---

[409] Dülmen 1994, 78-80; vgl. Harvolk 1990, 267 zum Thema 'volksbarocker' Heiligenverehrung: „*Superstitio* und *pietas* aber sind unentwirrbar verflochten in der Vorstellungswelt des Volkes. Reliquien und liturgisches Gerät, heilige Namen und Segensformeln, Benediziertes und Konsekriertes haben immer wieder für außer-kirchliche magische Praktiken herhalten müssen."

[410] Pinkus 1996, 117-122; vgl. Rosaria Campioni in: Bologna 1988/1989, 144f. (Kat. Nr. 65). Zur Bezeichnung des 'zweiten Achilles' in sibyllinischen Schriften: Bickel 1954, 209-228.

[411] Oberhuber 1999, 138f.

[412] Einen Überblick über die literarischen und bildlichen Zeugnisse in Handschriften des 13.-15. Jhdt. (z.B.: *Aeneis*, auch in der dt. Übersetzung des Heinrich van Veldeke; *Göttliche Komödie* etc.) gibt: Philippe Menard, 'Le thème de la Descente aux Enfers dans les textes et les enluminures du Moyen-Age', in: Images de l'Antiquité dans la littérature française: le texte et son illustration. (hg. v. E. Baumgartner u. L. Harf-Kancner) Paris 1993, 37-57.

über den Evangelisten, da auch diese nicht kennen das 'Niedergefahren zur Hölle'."[413] Die spezielle Kenntnis von Christi Abstieg in die Vorhölle, die Abaelard hier der Sibylle bescheinigt, beruhte mit Sicherheit auf deren langer Vertrautheit mit Unterweltsszenen. In Anlehnung an die antike Vorstellung des Zugangs zur Unterwelt, galt im Mittelalter die Sibyllenhöhle in Cumae als derjenige Ort, an welchem Christus aus der Hölle aufgefahren war. In einer Reisebeschreibung des siebzehnten Jahrhunderts ist der dortige Sibyllenberg dementsprechend zum Berg Christi geworden.[414]

Aufgrund ihres heidnischen Ursprungs stand die Sibylle in der christlichen Wahrnehmung der unheiligen Welt der Toten wohl einfach näher. In der Bibel ist dieses Terrain mit einem strikten Tabu belegt - man denke nur an die verbotene Befragung des toten Samuel durch die Frau (Hexe) von En-Dor, die das göttliche Todesurteil für den König Saul besiegelte (1. Sam. 28).[415] Christine de Pizan illustrierte in ihrem 1402/1403 verfaßten *Le livre du Chemin de Long Estude* ebenfalls diese Facette der sibyllinischen Persönlichkeit. In einer Dantes *Commedia* nachempfundenen Höllenfahrt übernahm die Prophetin dort die altbekannte Rolle als Führerin durch die kosmischen Welten.[416]

Zunahme negativer Aspekte in der Wahrnehmung der Sibylle

In Italien bildete sich mit der Legende der Sibylla Apenninica eine der an Einfluß reichsten literarischen Weiterentwicklungen sibyllinischer Höllenfahrten aus.[417] Die erste literarische Fassung der Legende liegt in dem wohl Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts entstandenen Ritterroman *Guerino il Meschino* vor, dessen Weiterentwicklung u.a. in den Motiven von Tannhäuser und dem Venusberg endete. Die Legende erzählt, wie die Sibylle sich in Cumae in ihrer Ruhe gestört fühlte und beschloß, sich in einer abgelegenen Gegend niederzulassen. Ihre Wahl fiel auf den Monte Sibilla in den Sibyllinischen Bergen in der Nähe von Norcia, dem antiken Nursia, an der Grenze zwischen den heutigen italienischen Regionen Marken und Umbrien. Interessanterweise verwandelt sich die Sibylle in dieser Legende von der Führerin des Helden zu seiner Geliebten und gleichzeitig auch zu seiner Gegenspielerin, der wunderschönen Unterweltskönigin und Herrscherin über ein dunkles Reich im Innern des Berges. Auch das alte Bild des Labyrinths taucht wieder auf, z.B. wenn es heißt, daß der Ritter Guerino den Sibyllenberg über einen Weg - „più oscuro di quello che fù fatto in Creta al Minotauro" - verläßt.[418] Die wilde landschaftliche Umgebung des nur durch eine enge Schlucht zugänglichen Monte Sibilla läßt diese Beschreibung noch heute leicht nachvollziehen.

Die Verbindung der Legende der Sibylla Appenninica mit der des in knapp 2000m Höhe am Monte Sibilla gelegenen Lago di Pilato, der mutmaßlichen Grabesstätte des Pontius Pilatus, macht die negative Rezeption der

---

[413] Zit. n. Petrus Abaelard, Abaelard. Die Leidensgeschichte und der Briefwechsel mit Heloisa. (4. rev. Auflage, übertragen u. hg. v. E. Brost) München 1987, 224.
[414] Vöge 1950, 96, Anm. 45.
[415] Für eine rezente Einschätzung der Frau von En-Dor: Irmtraud Fischer, Gotteskünderinnen. Zu einer geschlechterfairen Deutung des Phänomens der Prophetie und der Prophetinnen in der Hebräischen Bibel. Stuttgart 2002, 131-153. Fischer rehabilitiert zwar einige Aspekte der Frau von En-Dor, indem sie sie als Teil des Jahwe-Kultes versteht; die von ihr auf Sauls Geheiß ausgeübte Totenbeschwörung bleibt dennoch ganz klar eine verpönte und von Jahwe verbotene Praxis.
[416] Zühlke 1994, 138-180; Kinter / Keller 1967, 35, 43, Anm. 17.
[417] Am ausführlichsten dazu das Werk von Pabst (1955) und die Aufsatzsammlung von Chirassi Colombo (1998). Des weiteren: Kinter / Keller 1967, 68-79; de Clercq 1979 (II), 25-28; McGinn 1985, 22.

Figur deutlich. Es scheint, daß die dunklen Aspekte der Prophetin zur selben Zeit an Gewicht gewinnen, als sich analoge Bedeutungsverschiebungen für andere Vorstellungen in Italien manifestierten: „Im Canavese, im Fleimsertal, in Ferrara und in der Gegend von Modena nahmen die 'donna del bon zogo' (Frau des guten Spiels), die 'weise Sibylle' und andere Frauengestalten nach und nach dämonische Züge an."[419] Im sechzehnten Jahrhundert liest man von der Sibylle, sie sei „häßlich wie Plutos Braut", ihre schäbige Hütte „ein Vorposten des Hades".[420] Weitere Legenden berichten entweder von ihrem freiwillig gefaßten Entschluß, der Unterwelt anzugehören („I want to live in hell forever!") bzw. von einer Verurteilung zu diesem Schicksal durch den Himmel.[421]

Weitreichende Ansätze dieser negativen Aspekte innerhalb der Gestalt bestanden aber bereits in der Antike. Entschieden zu vereinfacht ist deshalb die Äußerung Weinbergs, daß „from the Middle Ages on, all Sibyls were considered to be damned souls."[422] Richtiger ist vielmehr, daß der Figur stets eine ausgeprägte Ambivalenz – „[...] die nie auszuschließende Möglichkeit eines jähen Umschlagens einer heilsamen in eine verderbenbringende Potenz [...]" - zueigen war, die im Grunde genommen leicht verständlich ist.[423] Als δαιμον im ursprünglichen Sinne, also als Zwischen- oder Schwellenwesen, zeichnet sich der Prophet durch die Vermittlung zwischen Himmel und Erde aus.[424] Dabei durchbricht er systematisch Grenzen, die die Position des Menschen im Universum bestimmen und deren Überschreiten dem normalen Sterblichen verwehrt bleibt. Das Vermögen des Propheten ruft Bewunderung, Verehrung, vielleicht Neid, aber auch - besonders wenn es sich um den Kontakt mit den Toten handelt - Furcht und Misstrauen hervor.[425] Dinzelbacher machte für die ambivalente Rezeption vieler christlicher Visionäre, die neben ihrer Heroisierung ebenso einfach und oft gleichzeitig zu ihrer Dämonisierung führte, letztendlich den Dualismus der christlichen Religion verantwortlich.[426]

Eindrucksvolle Beschreibungen der dämonisierten Prophetin in der Literatur des sechzehnten Jahrhunderts sind die *Sibylle de Panzoust* aus dem *Tiers livre* von Rabelais und die Figur der *Rache*, die in dem 1594 in Druck gegangenen Werk *The Spanish Tragedy* des englischen Autors Thomas Kyd der Sibylle angenähert wird.[427]

---

[418] Kinter / Keller 1967, 73.
[419] Ginzburg 1993 (1989), 113; vgl. Rossi 1915, 214.
[420] Weinberg 1990, 719.
[421] Galley 2001, 27f.
[422] Weinberg 1990, 723f.
[423] Raulff 2003, 61 gibt diese treffende Definition der Ambivalenz.
[424] Zur Bedeutung des Begriffs des 'daimon': Sorensen 2002, 80-84.
[425] Vgl. Speyer 1990, 55.
[426] Dinzelbacher 1995, 285-295. Hinsichtlich der Sibylle ist darüberhinaus zu beachten, daß die Verpflanzung aus dem Polytheismus in den Monotheismus Veränderungen bewirkt haben könnte. Jean-Claude Schmitt hat in der Nachfolge von Jean-Pierre Vernant auf wichtige Unterschiede aufmerksam gemacht, u.a. auf die Tatsache, daß die heidnischen Götter „Mächte, keine Personen" waren, welche nur dank eines Netzes von Beziehungen zu einem göttlichen System vereinigt wurden. Der Ethnologe Marc Augé skizzierte als einen von drei grundlegenden Unterschieden zwischen den beiden religiösen Systemen, daß polytheistische Religionen nie dualistisch sind. Sie kennen den Begriff der Sünde nicht und sind ein äußeren Einflüssen offen und tolerant gegenüber stehendes Gebilde. Vgl. hierzu: Jean-Claude Schmitt, 'Plädoyer für eine komparative Geschichte der religiösen Bilder', in: Reichert 1997, 244-268, bes.: 253ff. Zu der Sibylla Appenninica entwickelte sich die christliche Parallelgestalt der heiligen Rita da Cascia, s. Scaraffia 1998, 755-771.
[427] Zur Sibylle von Panzoust: Weinberg 1990, 709-730; zu Thomas Kyd: Altenhöner 1997, 65.

Liturgische Reminiszenz der den Toten nahestehenden Sibylle: Das *Dies irae*

Nach der traditionellen Überlieferung vieler verschiedener Kulturkreise öffnet sich am Beginn eines neuen Jahres die Unterwelt und entläßt für eine begrenzte Zeit die Seelen der Verstorbenen in die Welt der Lebenden. Im Christentum findet dies vor allem in der Zeit zwischen Weihnachten und Epiphanias (6. Januar) statt, auch Zeit der Zwölfnächte, der 'Großen Jagd' etc. genannt. Die Kelten - und dort, wo keltische Substrate vorherrschten, viele ihrer Nachfahren - feierten ihr Neujahr am 1. November, dessen Vorabend im englischen Sprachgebiet als *Allhallows Eve*, heute *Halloween*, bezeichnet wird. Dies war die Zeit „when the barriers between the human and the supernatural worlds were broken. Otherworldly entities, such as the souls of the dead, were able to visit earthly inhabitants, and humans could take the opportunity to penetrate the domains of the gods and supernatural creatures."[428]

Die keltische Feier hat den liturgischen Jahreskreis der christlichen Kirche beeinflußt.[429] Das Kirchenjahr verehrte am 1. November (Allerheiligen) ursprünglich alle Märtyrer, später alle Heiligen. Untrennbar verbunden mit Allerheiligen ist das Allerseelenfest am 2. November, an welchem die Fürbitte für die Verstorbenen gehalten wird.[430] Die einzige wörtliche Erwähnung der Sibylle innerhalb der Texte der römischen Meßliturgie erfolgt in der berühmten Sequenz der Totenmesse, dem *Dies irae*, just am Allerseelentag: *Dies irae, dies illa / solvet saeculum in favilla / teste David cum Sibylla*.[431] Die Bedeutung, mit der das *Dies irae* nach der liturgischen Neuordnung des Trienter Konzils, welche von der riesigen mittelalterlichen Sequenzproduktion insgesamt nur ganze vier Sequenzen beibehielt, bis ins zwanzigste Jahrhundert gesungen wurde, läßt sich nach Ansicht der jüngeren Forschung kaum überschätzen.[432]

Nach dem für das Oratorio del Gonfalone so bedeutenden Jubeljahr 1575 erreichte das *Dies irae* verstärkten Einfluß auch durch die massenhafte Stiftung von Totenaltären (*altare privilegatium pro defunctis*). Diese Altäre bildeten den berühmten Totenaltar der römischen Kirche S. Gregorio Magno nach, an dem sich zum Allerseelenfest regelmäßig Scharen von Gläubigen versammelten.[433] Papst Gregor der Große (vor 540-604) berichtete im vierten Buch seiner *Dialogi*, wie er (der Legende nach an diesem Ort) den verstorbenen Mönch Justus durch dreißig an aufeinander folgenden Tagen gehaltene Meßopferfeiern aus den Qualen des Fegefeuers erlöst hatte.[434] Daraus entstanden die bekannten Gregorianischen Messen, die ebenfalls während einer Zeit von dreißig Tagen für Verstorbene gelesen wurden. Die neuen privilegierten Totenaltäre machten die Stiftung von Totenmessen, wie sie sonst nur an Allerseelen üblich und möglich gewesen waren, jederzeit verfügbar und versprachen nicht mehr erst nach dreißig, hundert oder noch mehr Messen, sondern bereits nach einer einzigen

---

428428 L. N. Primiano, Halloween. The Encylopedia of Religion. (hg. v. Mircea Eliade) New York 1987 (zit. n. Jaruntowski 1994, 97).

429 Vgl. Paul Sartori, 'Allerheiligen', in: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.), Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. (Bd. I), Berlin / Leipzig 1927, Sp. 263.

430 Zu Allerseelen und Allerheiligen: Jaruntowski 1994, 93-100.

431 „Tagt der Rache Tag den Sünden,/ Wird das Weltall sich entzünden,/ Wie Sibyll und David künden." (zit. n. Schott 1953, [173]).

432 Vellekoop 1978, 11, 131f.; vgl. Kinter / Keller 1967, 19; Kurfess 1957, 328-338.

433 Zum Totenaltar: Göttler 1996, 55, 73-76, 119-126; Göttler 1994, 149-164. Die Totenaltäre unterstrichen außerdem in besonderer Weise den Wert des eucharistischen Opfers, vgl. dazu auch: Lang 1998 (1997), 267-273.

434 Vgl. Lang 1998 (1997), 269f.

Meßfeier einen vollkommenen Ablaß für Verstorbene.[435] Das Trienter Konzil hatte das tägliche Gebet und die Meßfeier für die Toten als siebtes geistliches Werk empfohlen.[436]

Bildliche Darstellungen: Häßliche Greisin und verführerische Schönheit

Anders als in der Literatur wird die dunkle Seite der Sibylle in den Bilddarstellungen meist nur verhüllt kenntlich. Im sechzehnten Jahrhundert fanden sich Sibyllenbilder gewöhnlich in Kirchenräumen, in denen eine unheilige Prophetin befremdlich gewirkt hätte. Sinnvollerweise ist hier davon auszugehen, daß die Bemühungen gewöhnlich in die entgegengesetzte Richtung zielen mußten, nämlich dahin, die dämonischen Aspekte der Figur so weit wie möglich auszuklammern und zu verdrängen. Subtile Hinweise belegen dennoch, daß die dunkle Seite der Gestalt auch in bildlichen Darstellungen Ausdruck finden konnte.

Ein möglicher Hinweis auf die dämonische Seite der Sibylle findet sich im äußeren Erscheinungsbild, wo der Typus der jungen und schönen Prophetin oft gleichberechtigt neben der uralten, vom Verfall gezeichneten Seherin steht. Letztere befindet sich nicht nur ganz offensichtlich in zeitlicher Nähe zum Tod, ihr hohes Alter ist auch selbst übernatürlichen Ursprungs und bezeugt auf diese Weise ihren Status als dämonisches Zwischenwesen. Wie Ovid im vierzehnten Buch der *Metamorphosen* berichtete, verschmähte die Sibylle Apollons Liebeswerben. Trotzdem gestattete dieser ihr einen Wunsch, und sie erbat sich soviel Lebensjahre, wie sie Sandkörner in ihrer Hand fassen konnte. Da sie jedoch vergaß, sich zusätzlich die ewige Jugend auszubedingen, schrumpfte sie in unheimlicher Weise, bis am Ende nur mehr ihre Stimme übrigblieb.[437] Die antiken Fremdenführer in Cumae zeigten den Besuchern ein Gefäß mit den sterblichen Überresten der Prophetin. Laut den Angaben von Petronius stellte man sich das „Mütterchen“ darin nicht tot, sondern - wohl noch furchtbarer - eingetrocknet und lebensmüde vor.[438]

Die Bilder von greisen Sibyllen sind so geläufig, daß auf eine systematische Darstellung zugunsten einer nur exemplarischen Erwähnung von Michelangelos Cumana in der Cappella Sistina verzichtet werden kann (Abb. 35; vgl. ebenso Abb. 57). Beinahe in jeder Ansammlung von mehreren Seherinnen findet sich zumindest eine dieser uralten Greisinnen. Der Sibyllenzyklus des Oratorio del Gonfalone macht dabei keine Ausnahme. Die von

---

[435] Gregor d. Gr. hatte betont, daß nicht eine, sondern viele Messen notwendig seien, um eine Seele aus dem Fegefeuer zu befreien. Diese Ansicht herrschte vor bis zu der von Gregor XIII eingeführten Änderung im Jahr 1575, s. Lang 1998 (1997), 270, 275.

[436] Iulius Roscius Hortinus, Icones Operum Misericordiae. Rom (Bartholomaeus Grassius) 1586, 100ff.

[437] Die bekannteste Version der Erzählung lieferte Ovid in den *Metamorphosen* XIV. Servius kolportierte die Legende mit leicht veränderten Angaben, vgl. Rupin 1895, 31.

[438] Diels 1890, 57, Anm. 1. Die Sibylle war in der Antike auch als eine Art Flaschen- oder Lampengeist wohlbekannt. Beschreibungen und Hinweise auf sibyllinische Lychnomantik, also die Deutung der Bewegung einer Flamme z.B. einer Öllampe, finden sich bei Apuleius (*Metamorphoses* 2, 11), Lucius Ampelius (*Liber memorialis* 8,16), Ps.-Justinus (*Cohortatio ad graecos* 37), Pausanias (*Periegesis* 10, 12, 8), vgl. Roger Pack, ‘The Sibyl in a Lamp’, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 1956, Bd. 87, 190f. Das Nicht-Sterben(-Können) verleiht der Gestalt ein unheimliches Profil. Ähnliche Legenden waren später auch von anderen ambivalenten Figuren in Umlauf, z.B. vom König Salomo: „Als Greis sehnte er sich nach seinem Tod, doch er war ihm verwehrt [...]“, s. Bloch 2000 (1925), 238. Prophetisch begabte Flaschengeister waren im Italien des sechzehnten Jahrhunderts nicht ungewöhnlich: Der Bau der 1596 von Marcello Pallavicino gestifteten Jesuitenkirche in Genua war z.B. schon im Jahre 1554 von einem in einer Flasche gefangenen Geist, den man in einem der umliegenden Häuser hielt, vorausgesagt worden, s. Christine Göttler, ‘*Nomen mirificum*. Rubens’ Beschneidung Jesu für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Genua’, in: Flemming 1997, 796-844, hier: 799.

Matteo da Leccia oberhalb der *Ecce homo*-Szene entworfene Figur entspricht besagtem Phänotypus (Abb. 16). Einen Schritt weiter geht vielleicht sogar Bertoias Prophetin oberhalb des *Einzugs in Jerusalem* (Abb. 8). Sie ist bis auf die im verlorenen Profil erscheinende winzige Gesichtspartie vollständig in einen schweren Tuchmantel eingehüllt. Nach Ginzburgs Aussage nähert sie sich in dieser Verkleidung der Gestalt einer Toten an.[439]

Oft impliziert die Greisenhaftigkeit gleichzeitig ein gewisses Maß an Häßlichkeit, welches den unchristlichen Aspekt der Darstellungen noch deutlich verstärkt. In der Kirche S. Martino in Valgrana, ca. 20 km nordwestlich von Cuneo gelegen, sind hinter der abgemauerten Decke des Kirchenschiffes Sibyllenfresken entdeckt worden, die von de Clercq auf die Jahre 1480-1490 datiert wurden.[440] Eine der vier erhaltenen Gestalten weist die volkstümliche Physiognomie einer Hexe auf. Mit überlanger, gebogener Nase, ihre gebeugte Gestalt gestützt auf einen Stock hebt die gräßliche Alte mahnend ihren Zeigefinger. Leider ist der ursprünglich zu diesem Fresko gehörende Spruchtext durch die Abmauerung verloren gegangen.

Vöge beschrieb eine andere sibyllinische Greisin, die in den 1530er Jahren entstandene, heute im Louvre befindliche *Delphische Sibylle* Ludger tom Rings d. Ä. (Abb. 36), mit folgenden Worten: „Sie war die Garstigkeit des Musterzyklus, ein Geschöpf mit den blödschlauen Augen einer Kartenschlägerin, mit verkrüppelter, eingedrückter Nase.“[441] Die Vermutung, daß die Garstigkeit der Figur kalkuliert war, bestärken die um den Rücken der Delphica züngelnden Flammen eines im Hintergrund brennenden Kamins, die der Szenerie einen bedrohlichen Charakter verleihen.

Mehr noch: Die Physiognomie des Gesichts von tom Rings *Delphischer Sibylle* weist affenähnliche Züge auf. Als *figura diaboli* steht der Affe für Sündhaftigkeit, Teufelsglauben und Tod. Eine französische Sibyllenskulptur, die mutmaßlich aus der Werkstatt der Juliots in Troyes (Champagne) stammt, sich heute ebenfalls im Louvre befindet und ungefähr auf das Jahr 1550 datiert wird, hält als Attribut einen Affen an der Leine - ein eindeutig höllisches Symbol.[442] Dasselbe Attribut führt die *Erythräische Sibylle* in einem um 1570 entstandenen, in der Domschatzkammer in Münster aufbewahrten Gemälde des Sohnes von Ludger tom Ring d. Ä., Hermann tom Ring.[443]

Grundsätzlich vermag nicht nur eine alte und / oder häßliche Frau den dunklen Aspekt der sibyllinischen Existenz zu verbildlichen. Gerade das genaue Gegenteil, nämlich eine übermäßige, verführerische Schönheit kann als Anstiftung zur (fleischlichen) Sünde ähnlich unheilvoll interpretiert werden.[444] Von der Sibylla

---

[439] Ginzburg 1993 (1989), 290-293.
[440] de Clercq 1980, 7-10; id. 1978/1979, 125; Piccat 1977, 24ff.
[441] Vöge 1950, 138f.; vgl. zur Garstigkeit dieser Delphica auch: Louis Demonts, ‘La „Sibylle Delphique“ de Ludger tom Ring le Vieux au Musée du Louvre’, in: Gazette des Beaux-Arts 1922 (Bd. LXIV), 69-76, hier: 71, 75.
[442] Beaulieu 1969, 213f., 218; Koechlin/ Marquet de Vasselot 1900, 251.
[443] Münster 1996, 280f. (Kat. Nr. 23).
[444] Umfassend zu diesem Thema z.B. der Artikel von Victoria von Flemming, ‘Die böse Schöne. Eine Weiblichkeitskonstruktion in Literatur und bildender Kunst der Frühneuzeit Italiens’, in: Reichert 1997, 279-341. Die Autorin notiert u.a., daß im sechzehnten Jahrhundert die Furcht vor der bösen Schönen deutlich angewachsen zu sein scheint. Im Jahre 1608 gar erkannte der Tasso-Biograph Giovanbattista Manso, „daß weibliche Schönheit und Tugend sich derart grundsätzlich ausschlössen, daß von einer Neigung oder gar Liebe zu schönen Frauen nachdrücklich abzuraten sei.“, s. ibid., 281f., 298.

Apenninica wurde berichtet, daß sie tagsüber von wunderschönem Aussehen war, sich hingegen nachts in scheußliches Gewürm verwandelte. Deutlich verrät sich in dieser Beschreibung die Gefahr, welche von der körperlichen Schönheit ausgeht. Ähnlich wie die Fee Morgain war die Sibylle wohl „at any time a fair damsel and a repulsive monster".[445] Da körperliche Schönheit andererseits als Geschenk und Lobpreis Gottes durchaus eine positive Konnotation besitzen kann, interessieren im hiesigen Zusammenhang nicht alle der zahlreichen schönen Sibyllen, sondern lediglich diejenigen physischen Erscheinungen, die gleichzeitig einen Hauch von Verführung zu Sünde und Lust atmen.[446]

Zwei dieser leisen Verführerinnen finden sich im Oratorio del Gonfalone. Livio Agrestis Sibylle oberhalb der Abendmahlsszene trägt ein geschürztes, antikisierendes Mieder (Abb. 9). Zusammen mit der prächtigen Schnalle in Form eines Engelskopfes und dem um den Leib geführten gürtelartigen Band betont es in auffälliger Weise die Brüste der Sibylle. Eine dieser Gewandung ganz ähnliche Bekleidung hatten Maerten van Heemskerck seiner 1564 entstandenen, heute im Amsterdamer Rijksmuseum aufbewahrten *Sibylle Erythraea* (Abb. 37), Lambert van Noort einigen seiner um 1565 wohl ursprünglich für ein Möbelstück oder eine Boiserie gefertigten, heute im Antwerpener Musée Royal des Beaux-Arts befindlichen Sibyllen (Abb. 32) und Francesco d'Ubertini, genannt Bacchiacca, seiner Sibylle im Kunsthistorischen Museum in Wien angezogen.[447] Diese Gewänder sind antikisch inspiriert und dabei gleichzeitig in ihrer heidnischen Betonung der (weiblichen) Schönheit unverhohlen explizit. Einen Schritt weiter in diese Richtung ging Marco Pino mit seiner Seherin oberhalb der Auferstehungsszene im Oratorio, deren rechte Brust gänzlich hüllenlos präsentiert wird (Abb. 19). Auch die oben erwähnte Sibylle des Emblembuchs von Achille Bocchi zeigt sich mit vollkommen entblößtem Oberkörper (Abb. 34). Ihre Position am Eingang des Labyrinths verknüpfte möglicherweise die sündige Freizügigkeit ihrer Kleidung ganz direkt mit der sich hinter ihr auftuenden Totenwelt.[448]

Zum Abschluß der Ausführungen dieses Kapitels bleiben zwei unterschiedliche Aspekte der Figur der Sibylle zu resümieren.
Erstens handelt es sich bei der Prophetin um eine aus sich selbst heraus dunkle Gestalt, im Christentum z.B. alleine schon aufgrund ihrer langen heidnischen Tradition. Das Böse weist in aller Regel, und besonders in der christlich-dualistischen Denkweise, einen engen Bezug zu Sünde, Unterwelt und Tod auf. Zweitens steht die Sibylle auch als gute und heilbringende Figur dem Totenreich nahe und war seit der Antike als Mystagogin und Geleiterin der Seelen ins Jenseits bekannt.

---

[445] Kinter / Keller 1967, 36, 61-64.
[446] Zur Schönheit als Gabe Gottes und Resultat eines frommen Lebens, vgl. z.B. die Ausführungen von Richard E. Spears Artikel 'Guido's Grace', in: Istituto Olandese / Biblioteca Hertziana 1998, 121-136, bes.: 131.
[447] Zur Erythraea Heemskercks: All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue. (hg. v. Department of paintings of the Rijksmuseum) Amsterdam 1976, 264; Rainald Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde. Berlin 1980 (zugl.: Bonn Univ. Diss. 1980), 237ff. (Kat. Nr. 95). Zu den Sibyllen Lambert van Noorts: Dacos 1980, 179, Pl. XXIII; Catalogue descriptif. Maîtres anciens. Musée Royal des Beaux-Arts. Antwerpen 1970, 172 (Kat. Nr. 441-447). Bacchiaccas (1494-1557) Gemälde stammt aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts: S. Fetimo-Pagden / W. Prohaska / K. Schütz. Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. Wien 1991, 25 u. Tafel 129.
[448] Ähnlich auch die mit heidnisch-entblößter Brust dargestellte Sibylle als Führerin durch die Höllenwelt in Jan Brueghels kleiner, auf das Jahr 1598 datierter Kupfertafel *Aeneas und die Sibylle in der Unterwelt*, s. Die flämische Landschaft. 1520-1700. Ausst. Kat. Villa Hügel Essen 2003, 312f. (Kat. Nr. 113).

Mit dergleichen Eigenschaften ausgestattet präsentiert sich die Prophetin bis in die frühe Neuzeit als eine Grabwächterin *par excellence*, so dass ihr Auftreten in der Heilig Grab-Dekoration des Oratorio del Gonfalone durchaus Sinn macht.

II Die Bologneser Sibyllen

Die neue sibyllinische Ikonographie des siebzehnten Jahrhunderts

Die im ersten Teil dieser Arbeit besprochenen Sibyllendarstellungen des Oratorio del Gonfalone repräsentieren die Schlußphase einer ikonographischen Tradition von gut hundertfünfzig Jahren Dauer. Mit dem Zyklus von Cortina d'Ampezzo (Abb. 23 und 24) begann im frühen fünfzehnten Jahrhundert eine 'iconografia rinnovata', welche sich von den früheren Abbildungen vor allem durch das Auftreten von mehreren Sibyllen differenzierte. Die neue Vielzahl von Prophetinnen ließ Bildzyklen entstehen, welche sich manchmal mehr, dann wieder weniger durch die Betonung einer mit Hilfe von Äußerlichkeiten (Orakelsprüche, Namen, Attribute etc.) weitgehend willkürlich kreierten 'Individualität' der einzelnen Sibyllen auszeichneten. Die Grenzen der Handhabung dieser Hilfsmittel waren fließend, jede erdenkliche Kombination erlaubt. In manchen Bildern finden sich Sprüche, Namen und Attribute, in anderen nichts davon. Auch innerhalb desselben Zyklus konnten durchaus einige Sibyllen mit, andere ohne dieses oder jenes Unterscheidungsmerkmal auskommen. Eine durchgängige und allgemein gültige Zuordnung hat es - abgesehen von gewissen regional und / oder zeitlich begrenzten Abhängigkeiten - nicht gegeben, und in dieser Beliebigkeit folgte die 'iconografia rinnovata' der zweitausendjährigen Tradition der sibyllinischen Überlieferung, die letztendlich nicht einmal die tatsächliche Anzahl der Seherinnen verbindlich festlegt.

So sehr die einzelnen Darstellungen variieren konnten, so war doch der Gebrauch des sibyllinischen Motivs immer gleich. Die Sibyllen traten regelmäßig innerhalb von Freskenzyklen auf, oft zusammen mit alttestamentlichen Propheten. Gemeinsam verkörperten beide das prophetische Element der Heilsgeschichte, die Vorschattung, die Vorhersage und Ankündigung des Erwarteten. So waren sie zwangsläufig dazu bestimmt, in der zweiten Reihe zu stehen, hinter - bzw. chronologisch gesehen: vor - dem eigentlichen Hauptereignis. In den Zyklen drückte sich ihre geringe Stellung oft sichtbar aus, indem die Figuren buchstäblich an den Rand verdrängt wurden, kleiner als die Hauptfiguren waren etc. In narrativen Zusammenhängen sind die Sibyllen so gut wie niemals dargestellt worden.

Aus diesen Gegebenheiten resultierte zwangsläufig eine gewisse Monotonie in den Darstellungen, die durch die willkürlich individualisierenden Momente nur mühsam unterbrochen wurde. Der 'Reihencharakter' der Bilder ließ sich schwerlich unterdrücken, und je mehr Sibyllen innerhalb eines Zyklus auftreten, desto ausgeprägter überkommt den Betrachter das Gefühl eintöniger Repetition. Letzlich bewirkt die vielfache Wiederholung einen virtuellen Schmelzprozeß, denn je mehr Figuren mit kleinen und kleinsten Unterschieden erscheinen, desto mehr ist man gewillt, diese in einem Akt der Systematisierung zusammenzufassen.

Aus dieser Perspektive betrachtet ist folgerichtig, was Anfang des siebzehnten Jahrhunderts tatsächlich geschah. Die Sibyllenzyklen kamen zusehends aus der Mode, und statt der früheren Abbildungen von bis zu zwölf verschiedenen Prophetinnen erschienen plötzlich Tafelgemälde einzelner Seherinnen. Diese Veränderung wurde erstmals von dem in Rom tätigen Bologneser Maler Domenico Zampieri, genannt Domenichino, in den Jahren 1616/1617 durchgeführt und mithilfe dreier weiterer Gemälde bis in die Mitte der zwanziger Jahre des Seicento fest etabliert (Abb. 38, 39 und 40). Er schuf damit einen Bildtypus, der die sibyllinische Ikonographie

revolutionierte, das endgültige Verschwinden der Sibyllenzyklen möglicherweise beschleunigte und eine lange und erfolgreiche Zukunft vor sich hatte. Zwanzig Jahre nach diesem ersten Auftreten erlebten die „Bologneser Sibyllen“ in der Zeitspanne von 1638 bis 1652 in insgesamt acht Werken von Domenichinos zehn Jahre jüngerem Landsmann Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, einen zweiten schöpferischen Höhepunkt (Abb. 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48 und 49).[449]

Zur Veranschaulichung und Illustration meiner folgenden Ausführungen ziehe ich hauptsächlich Werke dieser beiden Künstler heran.[450] Diese Wahl beruht nicht allein auf der außerordentlichen Qualität ihrer Gemälde, sondern ist mehr noch darin begründet, daß beide Maler sich intensiver mit der sibyllinischen Figur auseinandergesetzt haben als die anderen Künstler des Seicento. Vor allem Guercino offenbart sich als ausgemachter Sibyllenspezialist. Das Sujet rangiert bei ihm deutlich vor allen anderen vergleichbaren Bildthemen.[451] Selbstverständlich werden bei Bedarf auch Beispiele anderer Künstler herangezogen.[452]

Die einschneidende Veränderung von den Freskenzyklen des sechzehnten Jahrhunderts zu den Bologneser Sibyllen des Seicento vollzog sich in einem Zeitraum, der die Vermutung nahelegen könnte, daß die ikonographischen Veränderungen möglicherweise mit dem Konzil von Trient und den Auswirkungen dort gefaßter Dekrete, speziell dem sogenannten Bilderdekret, in Verbindung stehen.

Jedoch ist sich die rezente Forschung weitgehend einig, daß das tridentinische Bilderdekret allgemein wenig Einfluß gezeitigt hat.[453] Die Konzilsväter unterstrichen die Tradition als einen eigenständigen Wert und maßgeblichen Grundpfeiler der katholischen Kirche und sprachen sich dementsprechend nicht für umfangreiche

---

[449] In seiner Frühzeit (vor 1620) hatte sich Guercino bereits mit der Darstellung der Sibylle befasst, s. Liste der italienischen Sibyllengemälde im Anhang.

[450] Der maßgebliche Werkkatalog zu Domenichinos Œuvre stammt von Richard E. Spear (1982). 1996 fand in Rom unter dem Titel *Domenichino. 1581-1641* eine umfangreiche Ausstellung zu Leben und Werk des Künstlers (im folgenden: Rom 1996) statt, die drei der vier Sibyllen Domenichinos präsentierte; die Texte des Kataloges wurden ebenfalls von Spear zusammengestellt. Für Informationen zum Werk Guercinos habe ich hauptsächlich zwei Werkkataloge genutzt, den (meist ausführlicheren) von Luigi Salerno (1988) und den etwas knapper, aber aktueller formulierten von David M. Stone (1991). Hilfreich sind außerdem die Ausstellungskataloge von Denis Mahon (Bologna 1968), Sibylle Ebert-Schifferer (Frankfurt 1991), M. Helston / T. Henry (London 1991) und Mahon / Pulini / Sgarbi (Mailand 2003) sowie die Dissertation von David M. Stone (1989).

[451] In Guercinos Werk finden sich viele Gemälde solitär auftretender Frauenfiguren (teilweise mit Begleitern wie Putto, Engel oder Amor), darunter sind heute bekannt (nach: Stone 1991): Neunmal die Sibylle, sechsmal Maria Magdalena, dreimal die Hl. Lucia, je zweimal die Hl. Cäcilie, die Hl. Margherete, Kleopatra, Lukrezia, Venus, Diana und je einmal die Hl. Agnes, die Hl. Francesca Romana, die Hl. Palazia, die Hl. Barbara sowie Flora, die Allegorie des Friedens und die Allegorie der Astrologie (Astronomie). Von diesen insgesamt 38 Gemälden machen die neun Sibyllen also knapp 25% aus. Wenn man - was wohl erlaubt ist - die Verlustziffer solcherart Gemälde als unabhängig vom Sujet betrachtet, kann man von den Zahlen erhaltener Bilder Rückschlüsse auf die Zahl der tatsächlich produzierten Werke ziehen.

[452] Auf eine systematische Auflistung aller Sibyllen des Bologneser Typus wurde verzichtet, weil hinsichtlich der Zielsetzung dieser Untersuchung davon keine weiterführenden Resultate erwartet werden konnten. Einen allgemeinen Überblick über italienische Sibyllendarstellungen des siebzehnten Jahrhunderts liefert der Appendix im Anhang. Vgl. auch: Pigler 1974 (1956), 590f.

[453] Vgl. dazu und zu dem folgenden die Aussagen und weiteren Literaturarangaben bei: Hecht 1997, 62f., 67, 82f., 150f., 163, 246, 285f., 289, 296ff.

Neuerungen, sondern im Gegenteil für eine weitgehende Beibehaltung überkommener Zustände aus.[454] Es hätte zweifelsohne unglaubhaft geklungen und das Vertrauen in zukünftige Entscheidungen bedeutend geschwächt, hätte man die früher für richtig und wichtig gehaltenen Ansichten nun für falsch oder auch nur für in wesentlichen Teilen korrekturbedürftig erklärt.

Das eigentliche Augenmerk der Bilderdebatte lag ohnehin ausschließlich auf kultisch gebrauchten Kunstwerken, aber nicht auf dekorativen Freskenzyklen. Bereits aus diesem Grunde ist praktisch ausgeschlossen, daß die Darstellung von Sibyllen im Zusammenhang der bildertheologischen Fragen diskutiert worden sein könnte. Auch die Debatte um die Laszivität, welche angesichts mancher durchaus freizügiger Sibyllendarstellungen vielleicht hätte thematisiert werden können, verlief wohl weniger streng als dies heute teilweise vermutet wird.

Grundsätzlich bestünde die Möglichkeit, daß als langfristige Nachwirkung gegenreformatorischer Ideen eine allgemein erhöhte Vorsicht davon hätte Abstand nehmen lassen können, eine eher als andere in Frage zu stellende Figur wie die heidnische Sibylle zu häufig und zu prominent in Kirchen und anderen Sakralräumen erscheinen zu lassen. Die vielen Beispiele, z.B. in Rom in der Cappella Olgiati in S. Prassede (1593-1595), in S. Marcello al Corso (1597), in der Cappella della Madonna in S. Giovanni de'Fiorentini (1612-1616), in S. Eligio degli Orefici (1639/1640) sowie in der Sala del Tesoro in Loreto (1605-1610) und im Dom von Piacenza (1626-1628, Abb. 75 und 76), zeigen aber, daß die Sibyllen in der Ausschmückung von Kirchen, Kapellen, Sakristeien etc. in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts regelmäßig anzutreffen sind.[455]

Das einzelne Auftreten der Bologneser Figuren und die Verwendung des Tafelbildes als Gegensatz zur vorher üblichen Freskenmalerei signalisieren, daß sich der Gebrauch der Kunstwerke im Seicento in fundamentaler Weise von der vorher üblichen Sibyllendarstellung unterscheidet.[456] Während die Seherinnen früher innerhalb von vielfigurigen Zyklen meist in prachtvoll dekorierten Repräsentations- und Sakralräumen, wie Kardinalspalästen, Kirchen, Kapellen, Oratorien (und deren Schatzkammern) etc. auftraten, ziehen sie als Ölgemälde einzeln, seltener auch zu zweit, in die Privaträume ihrer Auftraggeber ein. Die sibyllinischen Tafelbilder weisen ein handliches Format auf, sie messen im Durchschnitt ca. 1.25m x 1m.

Schon Sixten Ringbom hat richtig darauf hingewiesen, daß für privat in Auftrag gegebene Kunstwerke in der Regel keine weiteren Dokumente existieren, als diejenigen, die die Bezahlung belegen.[457] Derselbe Informationsmangel ist leider auch hinsichtlich der Bologneser Sibyllengemälde zu beklagen. So muß beispielsweise offen bleiben, ob der jeweilige Auftraggeber oder der Maler für die Auswahl des Sujets

---

[454] Gianfreda 2005, 49 beschreibt die vorherrschende Tendenz unter Zuhilfenahme von Aussagen Gabriele Paleottis. Nach ihren Worten hielt dieser „[...] jede Neuerung für verdächtig und akzeptierte sie nur in den wenigsten Fällen."

[455] Vgl. die Auflistung im Anhang. Auch andere Zeugnisse, wie Aussagen Kardinal Baronios oder die Beschlüsse des Konzils von Narbonne (1609), weisen daraufhin, daß der den Sibyllen entgegengebrachte Respekt unverändert blieb, s. Crosnier 1848, 198, 203.

[456] Das einzige vor dem siebzehnten Jahrhundert entstandene vergleichbare Tafelgemälde ist eine auf die Jahre 1524/1525 datierte *Sibylle* Dosso Dossis, die sich heute in der Sammlung der Eremitage in St. Petersburg befindet, s. Alessandro Ballarin, Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Padua 1995 (Bd. I), 341 (Kat. Nr. 438).

[457] Ringbom 1965, 37.

verantwortlich war. Francis Haskell beschrieb es als charakteristisch für das Seicento, daß in dieser Frage eine undogmatische Herangehensweise gepflegt wurde, die es nur in gut dokumentierten Einzelfällen erlaubt, konkrete Angaben zu machen.[458] Im Falle Guercinos sind wir dank der glücklichen Tatsache, daß das Rechnungsbuch (*libro dei conti*) des Künstlers teilweise bekannt ist, über manche Einzelheit vergleichweise gut informiert.[459] Dennoch können viele sich aufdrängende Fragen darüber, wie die Verwendung der Bilder an ihrem Aufstellungsort vorzustellen ist, ohne zusätzliches und leider kaum zu erwartendes Quellenmaterial nicht mit letzter Sicherheit gelöst werden.

Kaum ein Zweifel besteht wohl daran, daß die Sibyllen als private Auftragsarbeiten für ein gebildetes Publikum entstanden sind. Bonfait vermerkte, daß Guercino in den Jahren 1633-1641 das gebildete Bürgertum als wichtigen Auftraggeber erobert hat.[460] Die Rechnungsbucheinträge zu den Sibyllenbildern bestätigen diese Feststellung.[461] Francis Haskell unterstrich ebenfalls die wachsende Bedeutung, die Angehörigen der höheren Berufsklassen im Seicento als Kunstförderern zukam und vermutet, daß ihre Vorliebe einfachen, formelhaften Andachtsbildern galt, die „[...] für den heutigen Kunsthistoriker von geringem Interesse wäre[n].“[462] Giulio Mancini, päpstlicher Arzt und ambitionierter Kunstliebhaber, unterschied in seinem *Trattato* zwischen den aristokratischen und den bürgerlichen Auftraggebern, wobei er bemerkte, daß die letzteren häufig nur über zwei Räume zur Aufhängung von Bildern verfügten, nämlich das Schlafzimmer und einen Empfangsraum. Nach seiner Empfehlung gehörten heitere und profane Werke in den Salon, während Andachtsbilder sowie laszive Darstellungen im Schlafzimmer angebracht werden sollten.[463] Nach Mancinis Vorstellungen würden die Kabinettbilder der Sibyllen also nur in den zum privaten Rückzug bestimmten Räumen aufbewahrt.

Auf jeden Fall sind die Bologneser Sibyllen dem weiten Kreis der ‚heiligen Bilder’ zuzurechnen, welche aber im Sinne Hechts strikt von kultisch verehrten Devotionsbildern abgegrenzt werden müssen: „Den Devotionsbildern steht die Vielzahl der im weitesten Sinne dekorativen Bilder gegenüber [....] Auf Grund der dargestellten sakralen Inhalte können sie zu den heiligen Bildern zählen, ohne daß sie ausdrücklich verehrt würden.“[464] In der Tat ist es als vollkommen unmöglich abzulehnen, daß der Betrachter den Sibyllen in irgendeiner verehrenden Weise gegenüber getreten wäre. Zwar war die Seherin seit langer Zeit im christlichen Pantheon etabliert, und die ikonographischen Innovationen der Bologneser Sibyllen nähern sie auch, wie im folgenden noch gezeigt werden wird, ganz explizit den katholischen Heiligenfiguren an. Die heidnische Herkunft der Prophetin und die daraus resultierende ambivalente Rezeption der Figur blieben dennoch stets präsent und liessen eine Adoration unter keinen Umständen zu. Andere Heiligenbilder, die in vergleichbarer Entstehungs- und Nutzungssituation zu sehen sind (z.B. die kürzlich als ‘Kabinettbilder’ bezeichneten Magdalenengemälde), genossen ebenso wenig kultische Verehrung.[465]

---

[458] Haskell 1996, 23ff.; vgl. auch Gianfreda 2005, 71f.
[459] Guercinos *libro dei conti* ist kürzlich neu editiert worden von Barbara Ghelfi (Venedig 1997).
[460] Bonfait 1991, 414; vgl. Ghelfi 1997, 38, Anm. 61.
[461] Ghelfi 1997, Kat. Nr. 1, 91, 188, 364, 367, 398, 423, 443, 447, 450, 460, 464.
[462] Haskell 1996, 188f., 295f.
[463] ibid., 180ff., 188f.; Gianfreda 2005, 73.
[464] Hecht 1997, 67.
[465] Wimböck 2002, 12. Vielleicht kann meine Beschäftigung mit den Bologneser Sibyllengemälden Anregung dazu geben, die Bilder auch innerhalb anderer kunsthistorischer Diskurse (Analyse der Bildfunktionen,

Es wäre jedoch nach meiner Einschätzung falsch, die Bologneser Sibyllengemälde völlig zu entsakralisieren und ihnen allein ästhetische Qualitäten zuzusprechen, welche voyeuristische Lüste des Betrachters zu befriedigen suchen. Bei der Seherin handelt es sich eindeutig um eine religiöse Figur und es ist nicht davon auszugehen, daß diese Tatsache im siebzehnten Jahrhundert ignoriert oder auch nur nebensächlich behandelt worden sei. Wäre die Motivation der Auftraggeber ausschließlich profaner Natur gewesen, hätten sich statt einer Sibylle freizügige Bildnisse einer Kleopatra, Lukrezia, Venus oder ähnlicher weiblicher Schönheiten angeboten, die in großer Zahl z.B. im Œuvre Guercinos zu finden sind.[466]

Daß die Sibyllen von den Künstlern im siebzehnten Jahrhundert als heilige Figuren wahrgenommen wurden, belegt u.a. die Aussage des flämischen Stechers Crispin de Passe d.Ä. Wegen seines mennonitischen Glaubens wurde de Passe 1588 aus Antwerpen und 1589 aus Aachen, wohin er geflüchtet war, vertrieben. Im Jahre 1601 veröffentlichte er in seiner neuen Heimat Köln ein Buch namens *Sibyllarum icones elegantissimi...* mit insgesamt zehn Stichen der Seherinnen. Fünf Jahre später entwarf er erneut ein Sibyllenbuch, welches den Titel *Duodecim Sibyllarum imagines...* (1615) trägt. In dessen Einleitung begründete er seine Vorliebe für die Prophetinnen mit religiösen Motiven: „Since my intent is not just to regale your eyes with vain and fleeting pleasure but also your soul with deeper contemplation, I again present images of these Sibyls, which I had published earlier [...]“.[467]

Auch Domenichino galt als ausgesprochen religiöser Mensch und Maler, und von Guercino wissen wir ebenfalls, daß er als frommer Mann bekannt war.[468] Nach den Angaben von Malvasia lehnte dieser den Ruf des englischen Königs Karl I im Jahre 1626 an dessen Hof in London u.a. mit der Begründung ab, daß er nicht im protestantischen England arbeiten mochte.[469] Stone vermerkte zur Wahrnehmung von Guercinos Religiosität im Seicento: „By mid-century [des 17. Jhdt.], Guercinos carefully crafted pictures set the standard by which all Italian religious painting of the period would be judged, and the artist himself stood for saintly piety and dignity in the profession.“[470] Weiter führt er aus: „For Guercino, painting was not only a craft and a livelihood but an act of devotion. Representing saints and holy figures who people his canvases carried with it heavy moral responsibilities.“[471] Wenn er selbst sowie die Auftraggeber und Käufer keinen Wert auf die religiöse Bedeutung

---

Gattungsdiskurs, frühneuzeitlicher Affektdiskurs, etc.) zu positionieren. Gute Ansätze zu einer Diskussion bieten etwa: Flemming 1997, Reichert 1997 und Istituto Olandese / Biblioteca Hertziana 1998.

[466] Beispielhaft für den Sibyllenbildern vergleichbare, weitgehend unverhüllte Schönheiten in Guercinos Werk: *Venus*, s. Stone 1991, 109 (Kat. Nr. 86); *Lukrezia*, s. Stone 1991, 141 (Kat. Nr. 117); *Kleopatra*, s. Stone 1991,179 (Kat. Nr. 162); *Flora*, s. Stone 1991, 194 (Kat. Nr. 179); *Andromeda*, s. Stone 1991, 248 (Kat. Nr. 237).

[467] Veldman 2001, 216f.; vgl. zu de Passe auch: ibid., 151-154, 218; Domela 1992, 31ff.

[468] Von Domenichino bemerkte z.B. Spear 1982, 24f.: „[...] his christian devotion took a turn in Naples when he constantly relied on his confessor for advice. [...] in public he secretly drew underneath his cloak, which Bellori remarks he wore like a pallium.“ Sutherland Harris 1998, 119 glaubt, daß es für seine Malerei vordringlich war, „to communicate clearly and convincingly the moral content of a story.“ Delenda 1999, 127 nennt Domenichino als Beispiel, um zu illustrieren, wie interessiert die zeitgenössischen Künstler an der Umsetzung theologischer Fragen gewesen sind. Vgl. zu diesem Sachverhalt auch: Wimböck 2002, 23ff.

[469] Francis Russell in: London 1991, 4. Haskell 1996, 255 zitiert Malvasia: Guercino lehnte ab, „[...] da er keine Kontakte mit Ketzern haben und dabei seinen engelsgleichen Charakter verderben wollte; außerdem scheute er die beschwerliche Reise in ein Klima, das sich so sehr von dem seines Heimatlandes unterschied.“

[470] Stone 1989, 425.

[471] Stone 1989, 440.

der abgebildeten Sujets gelegt hätten, hätte sich Guercino wohl weniger Gedanken um seine moralische Verantwortlichkeit gemacht.

Gerade in dieser Hinsicht aber scheint der Maler als beispielhaft gegolten zu haben. Der Florentiner *arciprete* Girolamo Baruffaldi (1675-1755) kolportierte in seinen *Vite de'pittori scultori Ferraresi* eine mindestens seit Beginn des siebzehnten Jahrhunderts umlaufende Moralgeschichte von einem ehemals begabten, nun verstorbenen und im Fegefeuer schmachtenden Maler.[472] Dieser erschien einem Ordensbruder des Konventes, in welchem er sich unter einem von ihm selbst gemalten und gestifteten Gemälde hatte begraben lassen, und erzählte ihm von den schrecklichen Qualen, die er erleiden mußte. Als er nach seinem Tode vor den höchsten Richter getreten war, ereiferten sich einige Seelen gegen ihn, da sie in der Hölle leiden müßten für die unheiligen Bilder, die der Maler für sie gemalt hatte. Gott hatte daraufhin verfügt, daß bevor diese *pitture inhoneste* nicht verbrannt würden, die Seele des Malers keine Ruhe finden könnte. Guercino nun soll, wie Baruffaldi weiter berichtete, sich diese Warnung sehr zu Herzen genommen und seinen Schülern gegenüber erklärt haben: „non dipingete mai quadri troppo liberi; Dio lascia i loro autori in Purgatorio tanto tempo quanto durano queste opere pericolose."[473]

Eine schlüssige Erklärung für die Entstehung des Typus der Bologneser Sibylle muß also in Betracht ziehen, daß, wenn auch mit Sicherheit keine Verehrung vor den Bildern stattgefunden hat, doch ihre Darstellung im Betrachter (tiefe) Gefühle evozieren und ihn ansprechen sollte. Als religiöse Figur sollte die Sibylle den Beschauer ganz offensichtlich zum Nachdenken über christliches Gedankengut bewegen, zumal in denjenigen Fällen, in denen sie eine auf Christus fokussierte Prophezeiung präsentiert. Der private Charakter der Bologneser Gemälde machte diese zu praktischen Hilfsmitteln für die häusliche Meditation, nach derselben Vorstellung, nach der schon Gregor d. Gr. geäußert hatte, daß Kunst als Einstieg in meditative Betrachtungen dienen könne.[474] Die Aktualität dieses Nutzens der Bilder war ungebrochen. Zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts charakterisierte z. B. Jean Gerson Bilder als Hilfe und Anstoß gebende Momente, die den Betrachter in die Meditation entführen können. Durch die Meditation des Sichtbaren sollen die Gläubigen lernen, zu den unsichtbaren Dingen vorzudringen, vom Körperlichen zum Spirituellen fortzuschreiten, denn dies ist der Sinn der Bilder: „Et sic discamus ab his visibilibus mente transire ad invisibilia, a corporalibus ad spiritualia. Ille namque est finis imaginum."[475]

---

[472] Die Episode fand sich z.B. in Martin Roás 1619 in spanischer Sprache erschienenen Sammlung von 'Fegefeuerschicksalen', vgl. dazu Wimböck 2002, 17.
[473] Girolamo Baruffaldi, Vite de'pittori scultori Ferraresi scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi. Ferrara 1844/1846 (2 Bde), hier: Bd. II (1846), 239.
[474] z.B. Ringbom 1965, 19f.

2.1. Analytische Beschreibung der sibyllinischen Tafelgemälde des Seicento

2.1.1. Allgemeine Charakteristika der Bologneser Sibyllen

Entwicklung des Bildtypus der Bologneser Sibylle

Weil der Turban als distinktives Merkmal des sogenannten Bologneser Figurentypus, einer isoliert dargestellten, (häufig) mit einem Turban geschmückten jungen Frau, wahrgenommen wird, spricht man diesen manchmal auch unter der Bezeichnung der 'Turbantina' an. Erstmalig soll die 'Turbantina'-Figur in Renis 1609 geschaffenem Fresko des *Hl. Andreas auf dem Weg zur Richtstätte* im Andreas-Oratorium neben der römischen Kirche S. Gregorio Magno auftreten.[476] Die Turbanträgerin im linken Vordergrund von Renis Szene ist nur eine Nebenfigur des Geschehens, entwickelte sich aber dennoch zu einem Vorbild für viele nachfolgende Frauendarstellungen der Seicento-Malerei.

In den Jahren 1616/1617 übertrug Domeninchino die Charakteristika dieser Turbantina auf die Darstellung seiner [*Cumanischen*] *Sibylle* (Abb. 38), die heute in der Galleria Borghese in Rom aufbewahrt wird. Diese Sibylle ist heute unter ihrem traditionellen Namen als 'Cumanische Sibylle' bekannt. Jedoch ist die dazu vorgebrachte Argumentation, die musikalischen Attribute bewiesen, daß es sich um die Sibylle von Cumae handele, schlichtweg falsch.[477] Nicht allein die Cumana, sondern alle Seherinnen gleichermaßen - wie Propheten überhaupt - stehen in engem Bezug zur Musik. Weil Domenichino seine Figur ohne namentliche Identifizierung entworfen hat, gibt es keinerlei überzeugenden Hinweis und schon gar keinen zwingenden Grund zu der Annahme, hier werde gerade die Cumana präsentiert. Ich ziehe es deshalb vor, das Gemälde unter dem allgemeinen, aber dennoch präziseren Titel 'Sibylle' wiederzugeben und den traditionellen Zusatz - nur zur einfacheren Wiedererkennung in der geläufigen Sekundärliteratur! - jeweils in eckigen Klammern hinzuzufügen. Mein Vorgehen wird durch ein frühes Dokument aus dem Besitz der Borghese gerechtfertigt, in welchem der Titel des Bildes nur mit einem einfachen *Sibilla* wiedergegeben ist; auch Bellori sprach nur von „una Sibilla in mezza figura".[478] In gleicher Weise verfahre ich in allen ähnlichen Fällen und kennzeichne gemeinhin benutzte, aber unberechtigte Namenszusätze durch die Verwendung von eckigen Klammern.

Domenichinos [*Cumanische*] *Sibylle* von 1616/1617 verzeichnete einen enormen Erfolg, Spear zählte allein siebzehn bekannte Kopien auf. Die Datierung des Gemäldes ist allerdings nicht ganz unproblematisch. Während Spear früher davon ausging, das Bild sei bereits 1617 in der Sammlung der Borghese bezeugt, erwägte er in einer rezenteren Publikation die Möglichkeit, daß es noch zu Anfang der zwanziger Jahre in Domenichinos Werkstatt vorhanden war.[479]

---

[475] Jean Gerson, Opera omnia. Straßburg 1514, folio 71M.
[476] vgl. z.B. S. Ebert-Schifferer in: Darmstadt 1994, 116 (Kat. Nr. 35).
[477] Rom 1996, 422 (Kat. Nr. 25); Spear 1982, 191. Gleichermaßen ist Spears Korrekturversuch abzulehnen, nach welcher Musik gewöhnlich nicht mit der Cumana, sondern mit der Sibylla Samia assoziiert werde. A. Rzach sprach der Sibylle ein harfeähnliches Saiteninstrument zu, das angeblich zu ihr gehöre „wie zu Apollon die Leier", vgl. Rzach 1923, Sp. 2077f. Diese sogenannte Sambyke erscheint jedoch nur in vereinzelten, wenig prominenten literarischen Quellen. Rzachs Bemerkung, die Sambyke gehöre besonders zur Erythräa, gründet auf einer einzigen Stelle in einem Verzeichnis der *Suidas* und belegt einmal mehr, daß es so viele unterschiedliche Meinungen in Fragen betreffend der vermeintlichen Ikonographie der einzelnen Sibyllen gibt, weil von einem spezifischen Einzelfall unzulässigerweise allgemeine Schlußfolgerungen gezogen werden. Zur Darstellung von Musikinstrumenten in Domenichinos Malerei vgl. die Ausführungen von Renato Meucci in: Rom 1996, 311-317.
[478] Rom 1996, 422 (Kat. Nr. 25); Spear 1982, 191f.
[479] Spear/ Brigstocke 1996, 52; vgl. Spear 1982, 192.

Die einzige im Original erhaltene Sibyllendarstellung Renis ist knapp zwanzig Jahre jünger und stammt aus den Jahren 1635/1636 (Abb. 50). Das Gemälde, heute in der Privatsammlung von Sir Denis Mahon befindlich, wurde vermutlich von Monsignor Jacopo Altoviti, Patriarch von Antiochia, in Auftrag gegeben und gleich nach seiner Fertigstellung von diesem dem Kardinal Giovanni Carlo de'Medici geschenkt, in dessen Sammlung es bereits 1637 Eingang gefunden hatte.[480] Es ist bekannt, daß Reni weitere Sibyllen entworfen hat, doch sind diese heute bestenfalls noch in Kopie bzw. als graphische Reproduktion erhalten.[481] Eine Datierung der Bilder aufgrund einer stilistischen Analyse kommt aus diesem Grund nicht in Frage.

Auf der Grundlage der Werke Domenichinos und Renis ist versucht worden, zwei verschiedene Traditionslinien für die nachfolgende Sibyllenmalerei des Seicento zu etablieren. Abhängig von Domenichino sei die „turbangeschmückte, seitlich nach rechts sitzende und nach links oben blickende Frau", während auf Reni andererseits die „himmelwärts blickende weibliche Halbfigur" zurückgehe.[482] Formal sind diese Angaben zwar teilweise richtig, denn Renis Sibylle schaut tatsächlich nicht wie Domenichinos Seherinnen nach links oben, sondern nach rechts oben. (Die Turbantina ist hingegen wie oben erwähnt als Bilderfindung Renis bekannt.)[483] Für den hiesigen Zusammenhang hat eine derartige Feststellung allerdings keinen faßbaren Sinn und Zweck. Der Bedeutungsgehalt der Darstellungen verändert sich nicht nachhaltig, wenn die isolierte Figur statt nach rechts nach links blickt.

Hinsichtlich der Intensität des himmelwärts gerichteten Blicks ist nach meinem Dafürhalten kein Unterschied zwischen den Seherinnen des einen wie des anderen Künstlers zu erkennen. Allerdings ist es problematisch, den gen Himmel gelenkten Blick auf Reni zurückzuführen. Sicherlich hat er diesen Augenaufschlag in vielen Kompositionen mit großer Meisterschaft verwertet, doch findet sich derselbe bereits in Darstellungen der Hochrenaissance und ist keine Bilderfindung (früh)barocker Kunst.[484] Wahrscheinlicher ist es, mit Spear anzunehmen, daß es die Augen von Raffaels heute in der Pinakothek von Bologna befindlicher *Heiliger Cäcilie* (1512) waren, die als das eigentliche Vorbild des sibyllinischen Blicks des siebzehnten Jahrhunderts dienten.[485]

---

[480] Pepper 1984, 274 (Kat Nr. 159); Bologna 1998 (2), 134f. (Kat. Nr. 62). Der 1984 von D. Stephen Pepper veröffentlichte Werkkatalog Renis ist trotz deutlicher Kritik (vgl. z.B. Wimböck 2002, 10) weiterhin hilfreich.

[481] Pepper akzeptierte in seinem Werkkatalog nur ein in zwei Kopien erhaltenes Bild, die sogenannte 'Bonfiglioli-Sibylle', als eigenhändige Schöpfung Renis, s. Pepper 1984, 301 (Kat. Nr. C 13). Eine zweite Sibylle hat er als Werkstattarbeit aufgenommen, s. ibid., 301f. (Kat. Nr. C 14). Verloren sind die Fresken Renis mit zehn Figuren, möglicherweise Sibyllen, aus dem Oratorio S. Maria del Piombo in Bologna, s. ibid., 305 (Appendix III, Kat. Nr. A 10). Zu den druckgraphischen Reproduktionen nach Originalen Renis, s. Bertelà 1973, Kat. Nr. 1, 353, 354, 1052. Drei weitere als Kopien Renis beschriebene Sibyllendarstellungen (z.B. in: Alvar Gonzalez Palacios, 'Provenzale e Moretti: indagini su sue mosaici', in: Antichità viva 1976, Bd. XV/4, Jul.-Aug., 26-33, bes.: 30, 33, Anm. 26) schätzte Pepper nicht als solche ein: eine Reihe von vier Sibyllen im Palazzo Rosso in Genua, eine Cumäische Sibylle in den Uffizien in Florenz, eine Sibylle im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv. Nr. 229), s. Pepper 1984, 274f., 282.

[482] Darmstadt 1994, 110 (Kat. Nr. 32).

[483] Nur fünf Seiten weiter gilt in derselben Publikation dann die 'turbangeschmückte Frau' doch auch als Renis Bilderfindung: Darmstadt 1994, 116 (Kat. Nr. 35).

[484] Vgl. dazu z.B.: Weise, Georg / Otto, Gertrud, Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die Kunst der Renaissance. (i.d. Reihe: Schriften und Vorträge der württembergischen Gesellschaft der Wissenschaften. Geisteswissenschaftliche Abteilung, Bd. 5) Stuttgart 1938, 46, 64f.

[485] Spear 1982, 192; vgl. Connolly 1984, 196.

Sitzhaltung

Alle Bologneser Sibyllen werden sitzend dargestellt. Nur bei der Sibylle Renis läßt sich aufgrund des verkleinerten Bildausschnittes die Körperhaltung nicht mit letzter Gewißheit angeben. Renis heute nur in zwei Kopien in den Brüsseler Musées royaux des Beaux-Arts und dem Musée de Lille erhaltene sogenannte 'Bonfiglioli-Sibylle' ist ebenfalls sitzend abgebildet.[486] In gleicher Haltung erscheinen auch die Prophetinnen auf mehreren, im Gabinetto delle stampe der Pinacoteca nazionale in Bologna aufbewahrten Stichen, welche nach den Angaben des Bestandskataloges auf Werke Guido Renis zurückgehen sollen.[487] Der Vergleich mit den Kopien macht es nicht unwahrscheinlicher, daß die im Original erhaltene Prophetin Renis in analoger Art und Weise als Sitzende vorgestellt werden kann.

Die sitzende Haltung der Sibyllen des Seicento führte ein wichtiges Hauptmerkmal der 'iconografia rinnovata' des fünfzehnten Jahrhunderts und der darin verwirklichten ersten großen Veränderung der Ikonographie der Sibyllendarstellung in der Neuzeit weiter.[488]

Halbfigurige Darstellung

Die Bologneser Sibyllen werden - gemäß der Definition des Typus von Pigler - regelmäßig als Halb- oder Kniefiguren (Dreiviertelfiguren) abgebildet.[489] Ausnahmen dieser Regel bilden Guercinos *Cumanische Sibylle mit Putto* (1651, Abb. 44) und *Samische Sibylle mit Putto* (1651, Abb. 45). Beide sind als Pendants zu des Künstlers *König David als Prophet* (1651, Abb. 46) entstanden. Salernos Werkkatalog führt eine weitere als Ganzkörperfigur dargestellte 'Cumanische Sibylle mit Putto' von Guercino an, deren heute verlorenes Original laut Rechnungsbuch des Malers im März 1650 durch einen bolognesischen Mittelsmann des Fürsten Niccolò Ludovisi bezahlt wurde und von dem italienischen Forscher in drei Kopien wiedererkannt wird.[490]

Dank dem bis heute erhaltenen *libro dei conti* sind wir über die Preisgestaltung in Guercinos Malerwerkstatt gut informiert.[491] Seine Abrechnungsmethode orientierte sich grundsätzlich an der Darstellungsweise der Szenen, wobei ganzfigurige Bilder grundsätzlich teurer waren als halbfigurige Entwürfe. Es ist schwierig festzulegen, inwieweit pekuniäre Überlegungen der Auftraggeber die tatsächliche Darstellung beeinflußt haben. Sicherlich ist hier nur die (in den meisten Fällen unmögliche) Überprüfung des Einzelfalles angebracht und keine verallgemeinernde Bemerkung. Generall gibt es durchaus Hinweise, daß die Realisierung eines Gemäldes von

---

[486] Pepper 1984, 301 (Kat. Nr. C 13). Nach Malvasias Angaben fertigte Reni sie für den Grafen Bonfiglioli an.
[487] Bertelà 1973, Kat. Nr. 353, 354, 1052.
[488] Freund 1936, 19f., 23; Settis 1985 (I), 450. Bereits in der frühchristlichen Antike erscheint die Sitzhaltung der Sibylle als ein wichtiges Merkmal der Figur. Im *Hirten* des Hermas beispielsweise wird die Ankunft der Prophetin durch das Erscheinen ihres Sitzes angekündigt, dieser wird so als „eine Art sakrales Symbol" behandelt, s. Martin Dibelius, Die apostolischen Väter. Band IV: Der Hirt des Hermas. (i.d. Reihe: Handbuch zum Neuen Testament) Tübingen 1923, 451. Der *Hirt* des Hermas gehörte „mindestens zeitweise zum normativen Kanon" des Neuen Testaments; innerhalb der westlichen Kirche wurde die Formung des Kanons erst mit dem Konzil von Trient endgültig abgeschlossen, s. Berger / Nord 1999, 14.
[489] Pigler 1974 (1956), Bd. II, 589.
[490] Salerno 1988, 351 (Kat. Nr. 281bis); abgebildet ist dort die Kopie, die im Palazzo Reale in Genua aufbewahrt wird. Vgl. Ghelfi 1997, 146, Kat. Nr. 423.
[491] Ghelfi 1997; Spear 1994, 592-602; Bonfait 1991, 401-427.

„Sparmaßnahmen“ seitens der Auftraggeber unmittelbar beeinflußt werden konnte.[492] Darüberhinaus ist klar, daß sich aufgrund des günstigen Preises auch weniger wohlhabende Schichten ein solches Bild überhaupt erst leisten konnten, d. h. der potentielle Kundenkreis war von vorneherein größer. In diesen mittleren Bevölkerungsschichten konnten Fragen des verfügbaren Platzes zur Aufhängung der Bilder ebenfalls zur Halbfigurendarstellung tendieren lassen.[493]

Die halbfigurige Präsentation eignete sich nach den Untersuchungen von Sandra Gianfreda besonders gut als Sammlerbild und legte den Schwerpunkt weniger auf das narrative Element der Darstellung, sondern betonte vielmehr das psychologische Moment.[494] Die in der Malerei des Seicento so maßgeblichen, eigentlich aus der antiken Rhetorik stammenden Forderungen nach Belehren (*docere*), Bewegen (*movere*) und Erfreuen (*delectare*) erfüllte das Halbfigurenbild durch die Darstellung der Affekte.[495] Die Hauptaufgabe der Affektdarstellung lag in der psychologisch-emotionalen Ansprache des Betrachters. Tatsächlich rückt die halbfigurige Darstellung die Sibyllen in die Nähe der Porträt- oder Bildniskunst. Eine ähnliche Entwicklung ist bei verwandten Figuren beobachtet worden, z.B. in der Magdalenen-Ikonographie (vgl. Abb. 72).[496] Dadurch daß die Dargestellte dem Betrachter optisch nahe gerückt wird, übt sie eine eindringlichere Wirkung aus: eine „typical Baroque strategy to gain impact and immediacy“.[497] Ringbom bezeichnete dies mit dem Begriff des ‘close-up’: „[...] it had the ‘nearness’ so dear to the God-seeking devout.“[498] In dieser Form eignen sich die Bilder in idealer Weise für eine psychologisch wirksame Darstellung, weil sie sich auf die an Ausdruck stärksten Teile des menschlichen Körpers, den Kopf mit dem Gesicht, die Hals- und Nackenpartie sowie die Hände, konzentrieren. Diese boten erstklassige Möglichkeiten, nicht nur um physiognomische Details auszuarbeiten, sondern auch zur Übermittlung nuancierter Gefühlsausdrücke.[499]

Die Bologneser Sibyllen treten dem Betrachter frontal oder mit leicht zur Seite gewandtem Gesicht gegenüber. Aus der Wahl des halbfigurigen Formats resultierte, daß der Körper der Figur in den Mittelpunkt des Bildes rückt. In diesem Bildausschnitt wirkt die Frontalansicht natürlich, während eine Profilansicht des Porträtierten an hieratische Bildnisse wie Münzreliefs o.ä. erinnern würde. Guercinos *Phrygische Sibylle mit Putto* (1647, Abb. 42) illustriert eine solche ungewöhnliche Ansicht, denn während ihr Oberkörper frontal abgebildet ist, erscheint der Kopf in maskenhaft strenger Profilansicht.

Die Frontaldarstellung ruft zwischen der Bildprotagonistin und dem gegenüberstehenden Betrachter eine Dialogsituation hervor. Der Bildaufbau unterstützt so den eigentlichen Zweck der Bilder, nämlich die Gefühle des Betrachters anzusprechen. Die zeitgenössische Wahrnehmungslehre wußte, daß die Bilder über die menschlichen Sinne direkt in die Seele des Betrachters gelangen konnten.[500] Dementsprechend wurde bereits

---

[492] Haskell 1996, 303 gibt die Verhandlungen zwischen Guercino und dem kalabresischen Sammler Don Antonio Ruffo wieder.
[493] Gianfreda 2005, 11, 53.
[494] Gianfreda 2005, 9f., 27.
[495] Gianfreda 2005, 51, 115f. Besonderer Bezug zu Guercinos Handhabung und Entwicklung: ibid., 57-61.
[496] Ingenhoff-Danhäuser 1984, 22.
[497] Patrick Matthiesen, in: Baroque III. 1620-1700. Ausst. Kat. London (Matthiesen Gallery) 1986, 120.
[498] Ringbom 1965, 48, vgl. auch 49ff.
[499] Ausführlich zu diesem Thema: Gianfreda 2005, 51-56.
[500] Wimböck 2002, 22.

festgehalten: „Gefühle, die sich angesichts von Heiligenbildern einstellen, sind nicht nur erwünscht, sondern sollen in jeder Weise und mit allen Mitteln gefördert werden.“[501]

Räumliche Umgebung

Eine halbfigurige Darstellungsweise bedeutet stets, daß der Betrachter eine Detailansicht wahrnimmt. Der Körper des (oder der) Protagonisten wird in einem mehr oder weniger umfangreichen Ausschnitt gezeigt. Dies hat zur Konsequenz, daß sich der Maler, will er nicht alle Regeln eines harmonischen Bildaufbaus mißachten, auf die Figur konzentriert, die in monumentaler Erscheinung in der vordersten Bildebene auftritt. So liegt auch bei den Bologneser Sibyllen das Hauptaugenmerk auf den Prophetinnen allein (und manchmal noch den beigefügten Putti). Der Umgebung, in welcher sie sich bewegen, wird eher wenig Beachtung geschenkt.[502] Ringbom hatte ähnliche Charakteristika als typisches Merkmal von Devotionsbildern erkannt: „The atmosphere of quiet prayer and inward meditation was heightened by the absence of a definite setting or scenery [...]“.[503] Die Konzentration auf die Figur beinhaltet gleichzeitig eine starke Psychologisierung der Darstellung. Bei den Bologneser Sibyllen tritt der narrative Zusammenhang ähnlich weit in den Hintergrund wie bei den porträthaften Sibyllendarstellungen der Freskenzyklen.

Besonders deutlich wird die Konzentration auf die Figur bei der [*Persischen*] *Sibylle* (1623-1625, Abb. 40) Domenichinos, bei der *Sibylle* (1635/1636, Abb. 50) von Guido Reni, sowie bei Guercinos *Phrygischer Sibylle mit Putto* (1647, Abb. 42), *Persischer Sibylle* (1647, Abb. 43), *Libyscher Sibylle* (1651, Abb. 47) und *Samischer Sibylle* (1651, Abb. 48). Diese sieben Frauen umfängt ein nahezu monochromer Hintergrund, wobei Guido Reni die Konzentration auf die Figur durch das vollständige Fehlen jeglichen anderen Objektes konsequenter durchführt als seine Malerkollegen. In den Werken Domenichinos und Guercinos treten jeweils prophetisches Buch, Tischkante, sowie in zwei Fällen Tintenfaß und Feder aus der flächigen Einfarbigkeit des Hintergrundes hervor und skizzieren andeutungsweise die Existenz eines Interieurs.

Bei Guercinos *Samischer Sibylle* (1653, Abb. 49) wird ein heller Streifen am rechten Bildrand sichtbar, der eine dortige Lichtquelle, vielleicht ein Fenster, suggeriert. Ganz ähnlich ist Guercinos Komposition der *Samischen Sibylle mit Putto* (1651, Abb. 45) aufgebaut. Auch dort dringt das Licht von rechts in den Bildraum ein und läßt einen Mauerstreifen der Zimmerwand erkennen. Vor diesem erleuchteten Streifen ist ein mit kleinen Säulen und Girlanden verzierter Tisch aufgestellt, an welchem die Prophetin auf einer mit gewundenem Fuß geschmückten Bank Platz genommen hat. Links hinter ihr im Raum präsentiert der Putto auf einem kleinen Podest dem Betrachter Orakelworte auf einem entrollten Pergament. Sein linker Fuß wird von dem hinter dem Tisch ins Innere des Zimmers einfallenden Licht hell bestrahlt. Auch der Fußboden des Raumes ist gut erkennbar.

---

[501] Ingenhoff-Danhäuser 1984, 14. Interessant in diesem Zusammenhang auch die nicht einfach zu interpretierende Äußerung Cassiano dal Pozzos über den Johannes von Leonardo da Vinci, dies sei „[...] ein äußerst feinsinniges Werk, das jedoch nicht wohlgefällig sei, da es keine religiöse Andacht auslöst.“ (zit. n. Haskell 1996, 150); vgl. auch Gianfreda 2005, 72f.

[502] Vgl. Gianfreda 2005, 55.

[503] Ringbom 1965, 45.

Noch ein wenig detaillierter ist die Umgebung von Domenichinos [*Cumanischer*] *Sibylle* (1616/1617, Abb. 38), seiner [*Cumanischen*] *Sibylle* (ca. 1623-1625, Abb. 39) und der [*Ratta*] *Sibylle* (ca. 1622-1625) definiert.[504] Diese drei Figuren sitzen vor einer knapp brusthohen Wand, hinter welcher sich offensichtlich ein Garten befindet. Oberhalb der Mauer erkennt man einen schmalen Streifen Himmel, Laubwerk wächst jenseits und bei der frühen Cumana auch diesseits der Mauer. Die beiden jünger datierten Werke deuten durch den Vorhang, der hinter der Seherin zu einem schweren Knoten verschlungen ist, den Übergang von bewohntem Raum zum Garten an.

In Guercinos *Kimmerischer Sibylle* (1638, Abb. 41) und *Cumanischer Sibylle mit Putto* (1651, Abb. 44) schließlich öffnet sich im linken oberen Teil des Bildes der Hintergrund auf eine weite Landschaft, in welcher am Horizont eine auf einer Anhöhe gelegene Burg- oder Stadtanlage zu erkennen ist. Rechts von der früher entstandenen Sibylle schließt sich ein Säulenschaft auf der Höhe der Brüstung an, auf welcher der Arm der Prophetin liegt. Bei der *Cumanischen Sibylle mit Putto* befindet sich an dieser Stelle die dunkle Fläche eines alten Gemäuers. Das Relief der dem Betrachter zugewandten Seite des Marmortisches und das links unten arrangierte Bücherstilleben markieren in der unteren Bildhälfte den Gipfel eines im Vergleich zu den anderen Sibyllendarstellungen üppigen Detailreichtums.

Die Bologneser Sibyllen sitzen also entweder in einem wenig definierten, aber doch als Innenraum erkennbaren Ambiente oder in einem naturnahen Übergangsraum wie z.B. einer Loggia mit Ausblick auf den Garten.

Reminiszenz an wilde Vergangenheit

Der gerade beschriebene Aufenthaltsort der *Cumanischen Sibylle mit Putto* trägt mit seiner verwitterten, von Pflanzen bewachsenen Ziegelsteinmauer, dem behauenen einfachen Steinklotz, der der Seherin als Sitz dient, sowie dem reliefierten Marmortisch Züge einer antiken Ruinenlandschaft. Die traditionelle Wohnstatt der antiken Seherin war stets eine sogenannte Sibyllengrotte, die anders als ein Tempel großenteils naturbelassen war.[505] Diese Grotten befanden sich wie in Cumae, Tibur (Tivoli) oder Marsala auf Sizilien an Berghängen und wurden teilweise bis ins zwanzigste Jahrhundert für kultische Handlungen genutzt, d.h. Existenz und Funktion der Höhlen waren im Italien der frühen Neuzeit vermutlich weithin bekannt.[506]

Es ist denkbar, daß die Plazierung der Sibyllen in einer gartenähnlichen Umgebung als domestizierter Überrest an ihre wilde Vergangenheit erinnert. Eine rasende Seherin und ekstatische Nymphentochter - ihr Geburtsort soll z.B. nach einer byzantinischen Überlieferung das Dornendickicht gewesen sein - ist nicht ohne weiteres in einem zivilisierten häuslichen Ambiente vorstellbar.[507] In gartenhafter Umgebung erschienen die Sibyllen auch in den

---

[504] Auf die Aufnahme der [*Ratta*] *Sibylle* in den Abbildungsteil dieser Arbeit wurde verzichtet, da die Unterschiede zur [*Cumanischen*] *Sibylle* (ca. 1623-1625) äußerst gering sind.

[505] Auch in Delphi und in Delos saß die Sibylle auf einem Stein bzw. Felsen, s. McClintock 1998, 569. Die Grotte der Sibilla Appenninica wies ähnlich markante Steinsitze auf, s. Scaraffia 1998, 757. Der Name des mit der Sibylle in Verbindung gebrachten lydischen Berges Sipylus ist als 'Wohnung' gedeutet worden, vgl. Zwicker 1927, Sp. 275f.

[506] Galley 2001, 23.

[507] In dem aus dem zehnten Jahrhundert stammenden großen byzantinischen Wort- und Sachlexikon *Suidas* (*Suda*) wird unter dem Eintrag der Sibylle als ihr Geburtsort das '(Dornen-)Dickicht', βατοι, angegeben, s. Gauger 1998, 351ff. McClintock 1998, 569 bemerkte zur antiken Sibylle: „L'unico tratto certo di un profilo

Fresken der Casa Romei in Ferrara (1460er Jahre).[508] Möglicherweise bieten auch die vielen Sibyllendarstellungen mit Blumen als Attribut und Blüten- und Efeukränzen im Haar Hinweise in dieselbe Richtung (z.B. Abb. 22).[509]

Eine aufschlußreiche zeitgenössische Vorstellung des 'Haushalts' einer Sibylle findet sich in der Schilderung des *Tiers livre* des französischen Dichters Rabelais. Die Figur erscheint dort unter humoristisch verbrämten, aber dennoch kompromißlos hexenhaften Zügen. Panurge und Epistémon, die beiden Protagonisten der entsprechenden Episode, entdecken die Sibylle in ihrer schäbigen, verrauchten, strohgedeckten Hütte zusammengekauert in einer Ecke neben dem Kamin. Sie ist alt, häßlich, mager, armselig angezogen, schlecht genährt und zahnlos. Ihre Nase läuft, und sie bereitet sich ein Süppchen aus Kohl, ranzigem Fett und einem alten gepökelten Knochen.[510]

Eine bemerkenswerte Ausnahme bilden in diesem Zusammenhang einige der Münsterschen Sibyllenbilder Ludger tom Rings d.Ä. und seines Sohnes und Nachfolgers Hermann tom Ring. Beide Maler präsentieren mehrere Seherinnen in bürgerlichen Interieurs des sechzehnten Jahrhunderts, so z.B. Hermanns *Persische Sibylle* (Abb. 55) vor einem mit Eßgeschir dekorierten Küchenregal.[511] Diese ungewöhnliche Ikonographie blieb aber - bezeichnenderweise? - ohne jegliche Nachfolge.

Die auffällig spärlich dekorierten Interieurs der Bologneser Sibyllen drücken also möglicherweise ebenfalls die Diskrepanz aus, die zwischen der prophetischen Sibylle und der alltäglichen Normalität einer häuslichen Stube empfunden wurde. Gleichzeitig mag dahinter die kalkulierte Absicht bestanden haben, die durch ihre heidnische Herkunft vorbelastete Seherin dennoch in einer unverdächtigen, zivilisierten Umgebung auftreten zu lassen.

Kleidung

Alles andere als nüchtern ist die Kleidung der Bologneser Prophetinnen. Sie zeichnet sich ganz im Gegenteil durch die Verwendung farbenprächtiger, voluminöser und edler Stoffe aus. Die Sibyllendarstellungen reihen sich eindeutig in einen orientalisierenden Kontext ein, die große Wertschätzung exotischer Trachten und Kostüme in der europäischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts ist allgemein bekannt (vgl. hier auch: Abb. 71). Tatsächlich koinzidierte die sibyllinische Figur mit den wichtigsten Bedeutungsfeldern der im Westen vorherrschenden Konzeption des ‚Orients': Sie war weiblich, (ursprünglich) heidnisch, visionär (d.h. mystisch, nicht logisch) und (teilweise) lasziv und sexuell freizügig.[512] Mit denselben Qualitäten eignete sie sich zur

---

arcaico della Sibilla è il legame con una rupe, con una grotta, con una sorgente. La Sibilla dimora negli spazi aperti, e al mondo variegato delle ninfe e dei demoni la rinviano le più accreditare genealogie."

[508] Die Vorliebe der dortigen Sibyllen für den Übergangsraum vom geschlossenen zum offenen Ambiente beschreibt Federica Toniolo, 'La natura dipinta nella sala delle sibille', in: di Francesca 1998, 57-62, bes.: 62; s. auch Gagliardo 1991, 26. Die Autorin deutete den Garten der Fresken als Reminiszenz an den marianischen *hortus conclusus*. Interessant in diesem Zusammenhang ist außerdem die *Samische Sibylle* Ludger tom Rings, s. Münster 1996 Bd. II, 248 (Kat. Nr. 8). Eine andere Darstellung einer Sibylle im Gartenambiente: Ravello 1995, 82 (Kat. Nr. 115, zugehörige Abb. fälschlich als Nr. 113 bezeichnet!).

[509] z.B. de Clercq 1979 (I), 113, 115.

[510] Vgl. Weinberg 1990, 717ff.

[511] Münster 1996 Bd. II, 262 (Kat. Nr. 14).

[512] Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der westlichen Konzeption des Orients vom Mittelalter bis in die Gegenwart z. B. in: Margaret Topping (Hg.), Eastern Voyages, Western Visions : French Writing and Painting of

Projektionsfläche des in der Vorstellung vom Orient verkörperten ‚Anderen', dessen, was der Westen nicht ist, ein Sammelbecken unerlaubter oder unerwünschter Eigenschaften, die heimlich faszinieren, eine Repräsentantin des Grenzbereichs im Gegensatz zu dem im eigenen Selbst lokalisierten Zentrum. In der Tat sind selbst Ideen und Vorstellungen wie die vom Goldenen Zeitalter und von der Nacht, welche engen Bezug mit der Figur der Sibylle aufweisen, ebenfalls mit dem Orient in Verbindung zu bringen.[513] Die Vorstellung der ambivalenten Schwellenfigur der Prophetin und die des Orients weisen eine bemerkenswerte Kongruenz auf.

Vor allem Domenichino tat sich als Meister in der Kreation reicher Garderobe hervor. Schwere Brokate in kräftigen Tönen, Schmuckstücke, Fransen und anderer Zierrat schmücken seine Sibyllen. Aufschlußreich ist ein Vergleich zwischen seiner [*Persischen*] *Sibylle* (Abb. 40) und der *Sibylle* Renis (Abb. 50). Beide Gemälde erfassen ungefähr denselben Bildausschnitt der Figur, doch während Domenichinos Prophetin in der Pracht einer exotischen Prinzessin auftritt, zeigt uns Reni eine sehr viel alltäglichere junge Frau mit einem großen, aber vergleichsweise einfachen Turban. Domenichinos Vorliebe für stofflichen Materialreichtum findet ihren Ausdruck auch in den schweren Vorhängen am linken Bildrand seiner [*Cumanischen*] *Sibylle* (Abb. 39) und der [*Ratta*] *Sibylle*. Wie einflußreich Domenichinos Kreationen waren, hat Denis Mahon vor mehr als einem halben Jahrhundert am Beispiel Guercinos aufgezeigt. Dieser hatte sich während seines Rom-Aufenthaltes von 1621-1623 intensiv mit den Gewändern der Sibyllen des älteren Malerkollegen auseinandergesetzt und die Darstellung ihrer Kleiderstoffe in einer seiner wichtigsten Auftragsarbeiten, dem monumentalen, für Sankt Peter angefertigten Altarbild *Begräbnis und Himmelfahrt der Hl. Petronilla* (1623) zitiert.[514]

Zwei Jahrzehnte später zeigen Guercinos eigene Gemälde in der eleganten und reichen Garderobe, die er seinen Seherinnen zugesteht, einen Nachklang dieses Einflusses. Die Domenichino gegenüber im Ganzen gesehen dennoch weniger üppige Extravaganz hinsichtlich der Varietät und Pracht der stofflichen Materialien gleicht Guercino mit auffälligen und gewagten farblichen Kombinationen aus, z.B. bei der *Kimmerischen Sibylle* (1638, Abb. 41). Diese trägt einen einfachen, über den Kopf gelegten Umhang, dessen dunkelgrünen Stoff der Maler mit dem tiefroten Mantelbausch und dem voluminösen, weiß und blau gestreiften Ärmel zu einem außergewöhnlichen Farbenspiel arrangierte. Einer ähnlich bunten Darstellungsweise blieb Guercino durchgehend verhaftet, im Jahre 1651 erschien seine *Samische Sibylle* (Abb. 48) kaum weniger auffällig mit einem grünen, von einem roten Band umwickelten Turban, in einem weiten ultramarinblauen Mantel und einem roten Kleid, dessen Innenfutter in hellem Rosarot am Ärmelaufschlag einen überraschenden Akzent setzt.

---

the Orient. Oxford 2004. Zwar liegt der Schwerpunkt der Orientalismus-Debatte heute aufgrund der historischen Entwicklungen meist auf dem 19. Jahrhundert, aber die Vorstellungen haben sich im Laufe der Jahrhunderte nur unwesentlich verändert, vgl. ibid. 45f, 72. Für die von mir aufgezählten typisch ‚orientalischen' Charakteristika der Sibylle, s. ibid. 15f., 18, 73, Anm. 6. Ebenso die wichtigen Ausführungen in Edward Saids Klassiker: Orientalism: Western Conceptions of the Orient. Harmondsworth (Penguin) 1978. Von mir benutzt wurde die Ausgabe aus dem Jahr 1991 (ebenfalls: Harmondsworth, Penguin): Said 1991 [1978], 49.

[513] Zur Verbindung von Sibylle und Nacht s. u. meine Ausführungen zur Melancholie und Guercinos Notte-Fresko im Casino Ludovisi in Rom. Michel Foucault erkannte: „Dans l'universalité de la *ratio* occidentale, il y a ce partage qu'est l'Orient: l'Orient pensé comme l'origine, rêvé comme le point vertigineux d'où naissent les nostalgies et les promesses de retour, l'Orient offert à la raison colonisatrice de l'Occident, mais indéfiniment inaccessible, car il demeure toujours la limite: nuit du commencement, en quoi l'Occident s'est formé […]" (Michel Foucault, Histoire de la folie. Paris 1961, IV.) Auch die Rolle der Mystagogin, von der Sibylle beispielsweise als Führerin durch das Totenreich eingenommen, wird mit dem Orient in Verbindung gebracht, s. die Ausführungen von Wes Williams in: Topping 2004, 82-89.

Abgesehen von den bunten Farben und aufwendigen Stoffen folgte die Kleidung der Bologneser Seherinnen grundsätzlichen sibyllinischen Konventionen. Das typische Gewand der Prophetin ist gekennzeichnet durch eine (manchmal fantasievolle) Kopfbedeckung und einen weiten Mantel. Der Mantel ist teilweise - ich habe es soeben bei Guercinos *Kimmerischer Sibylle* beschrieben - wie ein Schleierumhang über das Haupt gelegt. Sibyllen werden auch mit offenem Haar oder geschmückt mit Krone bzw. Diadem dargestellt, im siebzehnten Jahrhundert tragen die Seherinnen aber beinahe ausnahmslos - die Zugehörigkeit zum Typus der Turbantina legt es nahe - einen turbanartigen Kopfputz. Dieser wird als stehendes Zeichen für die orientalische Herkunft und / oder ihre Zugehörigkeit zur heidnischen Welt der Antike verstanden.[515]

Bei solcherart allgemeinen Merkmalen, wie sie Mantel, Turban und überhaupt Kleidungsstücke darstellen, ist es nur schwer möglich, spezifische Gründe für ihre konkrete Verwendung zu eruieren. Über generelle Hinweise gelangt man in den meisten Fällen kaum hinaus. So ist z.B. der Schleier häufig verbunden mit der Vorstellung der Jungfräulichkeit. Der Schleiermantel war auch in vorchristlicher Zeit ein gängiges Kleid von Jungfrauen, z.B. der Vestalinnen und, nach den wenigen antiken Darstellungen, die wir kennen, auch der Sibyllen.[516] Genau wie spätere Nonnen nahmen schon in früher Zeit Christus geweihte Jungfrauen während ihrer Einkleidung, der sogenannten *velatio virginum*, den Schleier als Merkmal der Verbundenheit mit ihrem himmlischen Herrn.[517] In druckgraphischen Zyklen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts gibt es mehrere Beispiele von Sibyllen, die in einem regelrechten Nonnenhabit erscheinen.[518] Der Mantel war nicht allein ein Zeichen von Jungfräulichkeit, sondern darüberhinaus ein Attribut des prophetisch Kundigen und galt in Antike wie Neuzeit als Kleidung Saturns wie des Melancholikers.[519] Auch wenn es unzulässig vereinfacht wäre zu schließen, der Umhang z.B. der *Kimmerischen Sibylle* von Guercino sei ein Zeichen ihrer Jungfräulichkeit, ihres Prophetenstatus oder ihrer Melancholie, so eröffnen sich in den hier angestellten summarischen Betrachtungen dennoch Wege, grundsätzliche Bedeutungsmöglichkeiten zu skizzieren.

Derlei Betrachtungen lassen sich hinsichtlich des Turbans fortführen. Frauen tragen nämlich in Ausübung eines prophetischen Amtes traditionellerweise eine Kopfbedeckung. Paulus schreibt im Korintherbrief: „Wenn ein Mann dabei eine Kopfbedeckung trägt, gehört sich das nicht. Anders bei der Frau: Wenn sie keine Kopfbedeckung trägt, gehört sich das nicht.“ (1. Kor. 11, 4f.) Berger / Nord vermuteten hinter dieser Anweisung einen apotropäischen Charakter der Kopfbedeckung, denn dadurch, daß die Frau beim Prophezeien in einen Bereich vordringt, der nicht nur von guten Geistern bevölkert wird, gefährdet sie ihre Fruchtbarkeit.[520] Bereits das Alte Testament teilt in Hesekiel 13, 17ff., einer anderen der seltenen Bibelstellen, die weibliche (hier: Lügen-

---

[514] Mahon 1947, 89ff.
[515] z.B. Bandmann 1960, 88f.
[516] Herbig 1944/45, 141-147; Alföldi 1975, 165-192; Whitfield 1981 Bd. I (2), 346; vgl. aber zur Identifikation der von Herbig beschriebenen Statue: Gauger 1998, 353, Anm. 42. Kantorowicz 1990 (1957), 88f. beschreibt den Schleier als bildliches Symbol für das Himmelsgewölbe, z. B. in Darstellungen des römischen Gottes Caelus und später in Bildern des byzantinischen Kaisers. Die Sibylle verbindet als Mediatorin Himmel und Erde, indem sie Botschaften zwischen beiden vermittelt.
[517] Ladner 1992, 220ff., vgl. dort Abb. 132.
[518] Vgl. Abbildungen bei: de Clercq 1978/79, 124f., fig. 5; de Clercq 1979 (I), 100, fig. 5.
[519] Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 313, 410; Abb. 12, 55.

)Prophetinnen erwähnen, mit, wie diese sich große Tücher und Mäntel nähen. Roellenbleck erkannte in diesen Mänteln eine stilisierte Fortbildung der Vogelmuttergottheit Ruach in ihrer dunklen Erscheinungsform der Labartu. Der hebräischen kindermordenden Labartu entsprach in der griechischen Mythologie das Schreckgespenst der Lamia. Diese galt nach einer u.a. von Plutarch zitierten Überlieferung als Mutter der Sibylle.[521] In der Cappella Castellani in der römischen Kirche S. Francesco a Ripa malte Giovanni Battista Ricci ab 1614 in den Gewölbezwickeln sechs Sibyllen. Neben fünf Figuren mit üblichen Namen (Hellespontica, Libyca, Phrygia, Cumea und Cumana) tritt dort auch eine als Lamia betitelte Sibylle auf.[522]

Ginzburg liefert mit seiner Erkenntnis, daß prophetisch Begabte 'in der Glückshaube' oder 'im Hemd' auf die Welt kommen, eine potentielle Erklärung für die Verwendung des Mantels als Zeichen des Propheten und belegt diese Zusammenhänge in verschiedensten religiösen Sphären.[523] Hinter diesen merkwürdigen Ausdrücken verbirgt sich eine profane, physische Besonderheit, nämlich die rare Tatsache, daß das Neugeborene von der Eihaut (Amnion) umschlossen geboren wird. Aus dieser natürlichen Embryonalhülle befreit es sich normalerweise noch im Mutterleib. Regelmäßig trifft man in den Mythologien auf die Vorstellung, daß sich in der Unterwelt neben den Toten auch die Seelen der Ungeborenen aufhalten. Deswegen erkannte man im Amnion und allgemeiner in verhüllender Kleidung ein Merkmal der kosmischen Ambivalenz, welche Schwellenfiguren und deren Vermögen zum Übergang zwischen den Sphären Erde, Himmel und Unterwelt auszeichnet. Heute noch allgegenwärtige Bräuche wie das Leichentuch oder die Angewohnheit, Toten das Antlitz zu bedecken, scheinen nach Ginzburg hier ihren Anfang zu nehmen.[524]

Verführerische Schönheit: Abwesenheit alter Sibyllen und laszive Freizügigkeit

Alle Bologneser Sibyllen strahlen eine große physische Schönheit aus, deren akademische Perfektion ihnen von Kritikern mindestens seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts auch als Mangel angelastet werden konnte.[525] Die Darstellungen von alten, verwitterten oder von häßlichen, hexenhaften Figuren, die früher regelmäßig neben den

---

[520] Berger / Nord 1999, 101; an derselben Stelle findet sich auch der Korinthertext in der von mir zitierten Fassung.

[521] Roellenbleck 1974 (1949), 112, 121; Gauger 1998, 373. Die Sibylle als Tochter der Lamia kennt auch die byzantinische Suda (s. v. Σιβυλλα), s. Gauger 1998, 378. P. Luigi Contarino erklärte in seinem 1597 in der dritten Ausgabe erschienenen Buch *Il vago e dilettevole giardino...* den Namen 'Sibylle' als afrikanische Übersetzung des Namens 'Lamia', welcher eine Tochter des Jupiter bezeichnete. Lamia war nach Contarinos Überzeugung die erste weissagende Frau gewesen, deren Name in der Folgezeit als generelle Bezeichnung für Prophetinnen benutzt wurde, s. Montault 1869, 254. Tortorelli 1998, 249-256 meint, daß die Genealogie der Sibylle als Tochter der Lamia die älteste Überlieferung wiedergibt.

[522] Kuhn-Forte 1997, 472f.

[523] Ginzburg 1993 (1989), 165f., 290-293.

[524] vgl. auch: Speyer 1990, 54.

[525] Vgl. z.B. die Einschätzung von Matteo Marangoni, 'Il vero Guercino', in: Dedalo 1920 (Bd. 1), 17-40, 133-142. Dort heißt es u.a.: „Se infatti aprite qualsiasi manuale d'arte vedrete che, nonostante vi si ripeta quello che dal Lanzi in qua tutti gli scrittori hanno detto - senza forse in fondo esserne conviti - che il Guercino sarebbe andato scadendo cogli anni, sebbene tutti ripetano questa verità è curioso poi che, quando voglione dare un saggio dell'arte di lui, tutti allora riportano opere dell'età matura, come il famosissimo e insipido Ripudio di Agar di Brera o una delle tante solite Sibille, o tutt'al più arrivano sino al San Bruno della Galleria di Bologna, tutte opere dove il vero Guercino non ha ormai più a che vedere." (17) Marangoni schrieb dies wohl unter dem Eindruck der Wiederentdeckung Caravaggios und des Anti-Klassizismus, die von Roberto Longhi betrieben wurde. In derselben Tradition steht auch das Werk von Denis Mahon aus dem Jahre 1947, welches bis zum Erscheinen von David M. Stones Dissertation von 1989 die Wahrnehmung der Kunst Guercinos entscheidend prägte, s. Stone 1989, 155f., 158f.

jungen und schönen Sibyllen auftraten und die Erinnerung an deren dämonische Vergangenheit im Bild festhielten, sind im siebzehnten Jahrhundert ausnahmslos verschwunden.

Man könnte vermuten, daß dabei die stets latent vorhandene Skepsis gegenüber der heidnischen Sibylle eine wichtige Rolle spielte, vor allem weil nach Meinung einiger Autoren ein verstärktes Mißtrauen zu Beginn des Seicento einen allgemein verbindlichen Charakter gewann.[526] Vielfache Beispiele zur Akzeptanz der Sibylle im siebzehnten Jahrhundert und darüber hinaus lassen aber Raum für Zweifel, ob durch die Veröffentlichung der *Oracula sibyllina* um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts wirklich eine entscheidende und allgemeine Abnahme ihrer Glaubwürdigkeit initiiert wurde. Die wenigen Anhaltspunkte, die sich heute noch klar abzeichnen, gerade auch der Erfolg der Bologneser Sibyllengemälde, lassen eher zu der Hypothese tendieren, daß die Akzeptanz sibyllinischer Offenbarungen als sehr viel stärker abhängig von der subjektiven Einschätzung der einzelnen Person begriffen werden muß.[527]

Logisch erscheint es gleichermaßen anzunehmen, daß eine umstrittene Figur wie die Sibylle auch ohne generelle Diskreditierung Unterstützung von allen erdenklichen Seiten benötigte, besonders nachdem der Protestantismus Unruhe verbreitet und das Ansehen der katholischen Heiligenverehrung, dem die Würdigung der Sibylle in vielen Punkten durchaus vergleichbar scheint, gelitten hatte. Wenn man annimmt, daß die Erneuerungsbemühungen der gegenreformatorischen Kirche bezweckten, weiteren Attacken möglichst wenig Angriffsfläche zu bieten, war wohl allein aus dieser Vorsicht heraus eine häßliche, hexenhafte und an ihre heidnisch-damönischen Wurzeln rührende Sibylle kaum mehr vorstellbar. Ganz verzichten wollte man aber offensichtlich auf die antike Seherin nicht.

Einmal ganz abgesehen von diesen Überlegungen ist es aus praktischer Sicht der Dinge mehr als fraglich, ob ein Maler die Einzeldarstellung einer alten und verwitterten Sibylle überhaupt an einen Kunden hätte verkaufen können. Innerhalb eines Zyklus wirkten die häßlichen Gestalten auf einer anderen Ebene. In gewissem Rahmen erhöhten sie durch ihre Präsenz sogar die Schönheit ihrer hübschen Begleiterinnen und lockerten die Geschlossenheit der oft monotonen Ensembles auf.

Im ersten Teil dieser Arbeit ist bereits erwähnt worden, daß in außergewöhnlicher körperlicher Schönheit leicht eine Verführung zur Sünde erkannt wurde. Um nichts anderes drehte sich die gesamte Debatte über die *lascivitas* in bildlichen Darstellungen.[528]

Einige der Bologneser Sibyllen verraten ihre pagane Herkunft anstatt durch Alter oder Häßlichkeit durch eine subtile Freizügigkeit, die auch schon in früheren Sibyllenbildern, u.a. im Oratorio del Gonfalone, aufgefallen war. Bei manchen Bologneser Sibyllen wird diese Laszivität handfest. Lorenzo Pasinelli (1629-1700), ein Schüler des bei Guido Reni in die Lehre gegangenen Simone Cantarini, wird in seiner heute in der Sammlung

[526] Prümm 1929, 500-507; McGinn 1985, 10, Anm. 22.
[527] Ausführlicher zu dieser Diskussion: oben, 50f.
[528] Vgl. z.B. Hecht 1997, 266-290; Wimböck 2002, 21ff.

Hercolani in Bologna befindlichen *Sibylle* (1677/1678, vgl. Abb. 51) besonders explizit.[529] Die rechte Brust der Seherin ist vollständig enthüllt und wird zusätzlich betont durch die zur Steintafel und dem darauf liegenden Papier greifende Hand des Putto. Das gespannte Band, welches den Kleiderstoff über der knapp bedeckten linken Brust der Prophetin zusammenhält, scheint kurz vor dem Zerreißen. Baroncini notierte, daß das Gemälde, wohl aufgrund seiner Freimütigkeit, kürzlich als Allegorie der Zeichenkunst interpretiert wurde. Sie betonte jedoch gleichzeitig, daß die spürbar laszive Szenerie nur die Tendenz früherer Sibyllendarstellungen fortführt: „[...] despite the fact, that there is no trace of drawing instruments, such an opinion would not be entirely mistaken, as the figure depicted appears to have a profane aspect which is more that of a Muse than of a prophetess. This is by no means a rare phenomenon as the Sibyls by Guercino, by Domenichino and by Torri illustrate attractive girls who seem to be little perturbed by predictions or divine suggestion.“[530]

Baroncinis Einschätzung, daß die abgebildete Frau eher einer Muse als einer Prophetin entspricht, ist aufschlußreich. Eigentlich möchte die Autorin wohl ausdrücken, daß die Dargestellte einen starken heidnischen Aspekt präsentiert, denn eine Muse ist ebensowenig „profan“ wie eine Prophetin. Während die Muse selbst als (eine Art) Göttin angesprochen werden kann, ist die Prophetin immerhin Empfängerin göttlicher Inspiration. Für die Dauer des inspiratorischen Aktes - und außerhalb desselben ist die Prophetin keine Prophetin - partizipiert die Seherin an der Göttlichkeit ihres jeweiligen Inspirators. Tatsächlich versuchte Baroncini, mit ihrem Vergleich den Unterschied zwischen Heidin (Muse) und Christin (Prophetin) auszudrücken, das von ihr benutzte Adjektiv „profane“ müßte sinnvollerweise durch „pagan“ ersetzt werden. Die freizügige Darstellung ließ Baroncini angeblich zögern, in der Figur eine Prophetin zu sehen, eigentlich aber hat sie - zu Recht - Schwierigkeiten, sie in den christlichen Kontext einzuordnen.

Nicht sehr weit entfernt von Pasinellis vollkommen entkleideter Brust situieren sich auch die Dekolletés anderer Bologneser Sibyllen, z.B. von Giovanni Francesco Romanellis *Sibylle* (Abb. 52) oder von der *Sibylle* Ercole Grazianis.[531]

Baroncinis Hinweis auf die von Guercino, Domenichino und Torri dargestellten „attractive girls“ weist schon darauf hin, daß auch den übrigen Bologneser Sibyllen eine laszive Ästhetik zueigen ist. In prüderen Zeiten als heute war diese noch auffälliger. Im neunzehnten Jahrhundert hat Barbier de Montault in seiner Bestandsaufnahme der römischen Sibyllendarstellungen eine ‘Sibilla Persica’ von Guercino in der Gemäldesammlung der Kapitolinischen Museen folgendermaßen beschrieben: „[...] jeune, le sein découvert,

---

[529] Dwight D. Miller, ‘Reflections on Bolognese Painting, 1650-1800’ (Buchbesprechung), in: The Burlington Magazine 1979 (Aug.) Bd. CXXI, Nr. 917, 518-525, hier: 521 (Abb. 66), 524. Miller vermerkte, daß das Bild der Hercolani-Sammlung vorher nur durch einen Stich von Giuseppe Maria Rolli (Pin. Naz. di Bologna, Gabinetto dei disegni e stampe, Inv. Nr. P.N.5098, vol. 11) bekannt war (s. Abb. 51). Carmela Baroncini, Lorenzo Pasinelli. Pittore (1629-1700). Faenza 1993 publizierte den Stich und zwei vorbereitende Zeichnungen Rollis (letztere in den Uffizien, Gab. dei Disegni e Stampe, Inv. Nr. 15742F u. 4403S) hingegen unter dem Namen „Budrioli-Sibylle“, s. ibid., 352f. (Kat. Nr. 90, 91) und 376ff. (Kat. Nr. 113). Das Gemälde der Hercolani-Sammlung erwähnt sie nicht, sondern gibt das zugehörige Gemälde Pasinellis als verloren an.

[530] Baroncini 1993, 378.

[531] Das Gemälde von Graziani (1688-1765) datiert erst aus den 1730er Jahren, s. Bologna 1998 (1), 102f. (Kat. Nr. 26). Die Darstellung seiner Sibylle ist den ca. ein Jahrhundert früher entstandenen Bildern jedoch ohne weiteres vergleichbar.

accoudée sur un livre et dépliant un rouleau en grec [...]".[532] Zwar befindet sich bis heute eine *Persische Sibylle* (Abb. 43) Guercinos in der Pinacoteca Capitolina, aber diese weist weder eine unbedeckte Brust, noch das von Montault angegebene griechische Orakel auf. Der Verdacht auf ein mögliches zweites Gemälde Guercinos in der Sammlung mit demselben Sujet drängt sich auf, bis man entdeckt, daß der von Montault zitierte griechische Spruch identisch ist mit demjenigen der [*Cumanischen*] *Sibylle* (Abb. 39) von Domenichino, die sich ebenfalls bis heute auf dem Kapitol befindet und die Montaults Text direkt im Anschluß an die *Persische Sibylle* Guercinos bespricht.[533] Dies würde eine banale Verwechselung nahelegen, allerdings präsentiert die Figur Domenichinos ebenfalls keine entblößte Brust.

Montault ist sich der unbedeckten Brust jedoch vollkommen sicher, denn einige Seiten weiter kommt er in seinem Text nochmals auf sie zu sprechen.[534] Hier gibt er nun eine ausführliche Beschreibung, welche die Gestalt der uns bekannten *Persischen Sibylle* Guercinos (Abb. 43) exakt wiedergibt: „Coiffée d'un linge enroulé autour de sa tête pensive qu'elle appuie sur sa main gauche, elle écrit avec sa plume sur une feuille de papier et s'accoude sur un livre, où est écrit son nom: SIBILLA PERSICA. Un piédestal de marbre lui sert de table et supporte son écritoire. Sa poitrine est découverte [...]" Kein Zweifel, daß hier die noch heute in der Pinacoteca Capitolina befindliche *Persische Sibylle* Guercinos beschrieben ist.

Diese *Persische Sibylle* wurde 1647 von Carlo Rondinelli, dem Gouverneur von Guercinos Heimatstadt Cento, in Auftrag gegeben. Später befand sie sich in der Sammlung der Familie Pio di Savoia, welche 1750 von Papst Benedikt XIV für die Stadt Rom erworben wurde und die Kapitolinische Pinakothek mitbegründete.[535] In der zweiten Hälfte des achtzehnten und mindestens zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts genoß das Bild große Berühmtheit und wurde in Kopien vervielfältigt.[536] Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts - die wohlwollende Einschätzung des Sibyllenliebhabers Montault in den späten sechziger Jahren ist vielleicht nicht ganz unparteiisch - verlor es an Aufmerksamkeit und geriet wie die anderen Gemälde der sogenannten späten oder 'klassischen' Phase Guercinos in Verruf. Adolfo Venturi beschrieb die *Persische Sibylle* 1889 als „gelbstichige[n], schlaffe[n], maremmanische[n] Frau[en]" und glaubte sie von Guercinos Werkstattgehilfen angefertigt.[537] Zu der ungünstigen Beurteilung mag die Tatsache beigetragen haben, daß gegen Ende des

---

[532] Montault 1869, 349f.

[533] Montault 1869, 350. Auch mit seiner Beschreibung der „Sibylle de Cumes [...] par le Dominiquin" stiftet Montault einige Verwirrung, denn er beschreibt sie als eigenhändige Kopie des Malers nach einem in der Galleria Borghese aufbewahrten Original: „L'inspiration se traduit par la musique: elle chante, un manuscrit à la main; son violon posé près d'elle sur une table." Bei dem Original scheint es sich nach dieser Beschreibung um die heute noch am gleichen Ort aufbewahrte [*Cumanische*] *Sibylle* (Abb. 38) zu handeln. Die uns heute bekannte [*Cumanische*] *Sibylle* der Pinacoteca Capitolina (Abb. 39) erscheint uns im strengen Sinne allerdings kaum als Kopie der früheren Prophetin.

[534] Montault 1869, 355f. Hier listet er die Sibyllen in den „Galeries diverses" der Stadt Rom auf, eigentlich mit Ausnahme der vorher bereits in Einzeleinträgen gelisteten Museen (Vatikanische Sammlungen, Kapitolinische Museen, Galleria Doria). Er erwähnt insgesamt drei Gemälde, eines in der Galleria Corsini, eines in der Accademia S. Luca und als drittes die Persica Guercinos auf dem Kapitol.

[535] Die Geschichte des Gemäldes ist relativ gut bekannt, vgl. z.B. Frankfurt 1991, 287 (Kat. Nr. 59); Mailand 2003, 186f. (Kat. Nr. 48).

[536] E. Platner/C. Bunsen/E. Gerhard/W. Röstell, Beschreibung der Stadt Rom. Bd. 3 (1) Stuttgart/Tübingen 1837, 128 vermerkt: „[...] ein Gemälde, welches unter den Werken dieses Künstlers vorzüglichen Beifall erhielt, und daher öfter copirt worden ist."

[537] zit. n. Frankfurt 1991, 287 (Kat. Nr. 59).

neunzehnten Jahrhunderts eine dicke Schicht vergilbten Firnisses auf dem Gemälde lag.[538] Der Zustand vor der Reinigung anläßlich des vierhundertjährigen Geburtstags Guercinos im Jahre 1991 ist in Salernos Werkkatalog von 1988 abgebildet.[539] Auch in dieser unrestaurierten Form ist aber eindeutig zu erkennen, daß die Brust der Figur – für unser heutiges Empfinden - bedeckt ist. Die zweite Beschreibung Montaults läßt keinen Zweifel daran, daß es einzig die heute prüde wirkende Anschauung des französischen Geistlichen war, die ihn von einer unbedeckten Brust sprechen ließ, wo wir allenfalls ein tiefes Dekolleté wahrnehmen.

Auch die übrigen Bologneser Sibyllen Domenichinos, Renis und Guercinos weisen regelmäßig dieselben weit ausgeschnittenen Dekolletés auf. Bei einem Vergleich aller Gemälde Guercinos (nach dem Werkkatalog von Stone aus dem Jahre 1991) erweist sich, daß die Sibyllen hinsichtlich der Freizügigkeit ihrer Dekolletés einer Gruppe weiblicher Figuren zuzuordnen sind, der Frauen angehören wie Hagar, Delila, Kleopatra, die Töchter Loths, Salome, Tamar, eine Magd der Venus, die Nacht, sowie die Allegorien des Friedens und der Malkunst.[540] Einige von diesen gehören gleichzeitig zu der Gruppe von Frauen, die Guercino auch mit vollkommen entblößtem Oberkörper zeigt: Venus, Lucrezia, Dido, Cleopatra, Angelica, Andromeda, Tamar, die Frau des Potiphar, Magdalena, Susanna, Loths Töchter, Delila, Galatea und Flora.[541] Wesentlich züchtiger als diese heidnischen, jüdischen und allegorischen Gestalten werden die christlichen Heiligenfiguren porträtiert, wie die Hll. Agnes, Francesca Romana, Lucia, Cäcilia, Margherete, Katharina, Emerenziana, Barbara und Palazia, aber auch die Samariterin am Brunnen, die Christus erkennt.[542] Die Sibylle situierte sich, ihrer traditionellen Rolle entsprechend, als Grenzgängerin. Ihre Freizügigkeit ist stark ausgeprägt, ohne jedoch jemals in den Bereich der völligen Nacktheit abzugleiten.[543]

Die entblößten Brüste und tiefen Dekolletés transportieren neben der Kenntlichmachung der Paganität der Sibylle wohl noch eine weitere Bedeutung und illustrieren, daß die Prophetin die Botschaft der göttlichen Worte in ihrer Brust empfängt.[544] Zeitgenössische Beispiele, die christliche Heilige in derselben Situation darstellen, wie z.B. Berninis *Verzückung der heiligen Therese* (1647-1652) in S. Maria della Vittoria, bilden, trotz aller immanenten Erotik, diese Aktion auf dezentere Art und Weise ab: Bei Bernini schickt sich der inspirierende Engel gerade erst an, der Ekstatikerin den hochgeschlossen dargestellten Mantel über der Brust zu lösen.

---

[538] Dieselbe Meinung Venturios wurde noch vom Autor des Kataloges der Kapitolinischen Pinakothek von 1978 vertreten, s. Raffaele Bruno, Roma. Pinacoteca Capitolina. (i.d. Reihe: Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia), Bologna 1978, 65f. (Kat. Nr. 143).
[539] Salerno 1988, 312 (Kat. Nr. 238).
[540] Der Einfachheit halber vermerke ich hier nur die Katalognummern: Stone 1991, Kat. Nr. 33, 54, 76, 78, 82, 86, 109, 112, 150, 164, 192, 200, 209, 261, 271, 285, 307.
[541] Stone 1991, Kat. Nr. 86, 103, 117, 120, 128, 135, 139, 162, 179, 228, 235, 237, 245, 246, 248, 249, 254, 271, 282, 293, 303.
[542] Stone 1991, Kat. Nr. 146, 153, 166, 167, 180, 195, 288, 291, 292, 301, 312, 320.
[543] Darstellungen des fünfzehnten Jahrhunderts benutzten bereits die Kleidung der Sibylle, um ihren Charakter eines Schwellenwesens zu verdeutlichen, s. Jolanda Silvestri, 'Una testimonianza suntuaria nella Ferrara del XV secolo: Le vesti delle Sibille di Casa Romei', in: di Francesca 1998, 47-56, bes.: 53.
[544] vgl. auch Montault 1869, 355f.

2.1.2. Attribute

Prophetisches Arbeitsgerät

Als Attribute führen die Bologneser Sibyllen ihre typischen Gebrauchsgegenstände mit. Bücher, Pergamente, Steintafeln, Schreibgeräte wie Feder und Tintenfaß, aber auch das Musikinstrument und das Notenblatt der [*Cumanischen*] *Sibylle* (1616/1617, Abb. 38) qualifizieren die Gestalten als prophetische Medien und führen dem Betrachter vor Augen, was diese an praktischen Arbeitsutensilien benötigen. Das häufigste und mit der größten Kontinuität benutzte Attribut bleibt wie in früheren Sibyllenbildern das Buch. Es gibt aber auch Figuren, die ohne jegliche Beifügung porträtiert werden, z.B. Renis *Sibylle* (1635/36, Abb. 50). Sibyllinische Attribute, die nicht in direktem Zusammenhang mit der Ausübung der prophetischen Tätigkeit stehen, sondern den Inhalt einer prophetischen Inschrift symbolisieren, treten - anders als in früheren Darstellungen - nie auf.[545]

Saiteninstrument der [*Cumanischen*] *Sibylle* (1616/1617)

Besonders auffällig ist das von Domenichino als Attribut verwandte Saiteninstrument. In keiner anderen mir bekannten Sibyllendarstellung findet sich ansonsten ein derartiges musikalisches Attribut, obwohl die Figur eine hochmusikalische Gestalt ist.[546] Die Verbindung zwischen Musik und Prophetie klingt schon in den Verben lat. *praecinere* und hebr. *naba* an, die beide sowohl 'musizieren' als auch 'weissagen' bedeuten. Man ist versucht, hinsichtlich der engen Beziehung dieser beiden Bereiche von einer urmenschlichen Idee zu sprechen, denn Belege lassen sich bis in die Frühzeit Ägyptens nachweisen.[547] Über die Musik kommunizieren der Himmel und die Erde miteinander, und zwar in beide Richtungen: „Die Vorstellung, daß man sich mit dem Singen, das sich von der natürlichen Art der Verständigung durch das Sprechen abhebt, der Übernatur Gottes verständlich machen könne, ist sehr alt."[548] In den Vorstellungen von der Himmels- oder Sphärenmusik, den verschiedenen Engelschören etc. perpetuieren sich diese Gedanken im Christentum.

Ab dem Mittelalter, die frühesten gesicherten Beispiele stammen aus dem elften Jahrhundert, bediente sich eine ganze Reihe christlicher Hymnen (in der Mehrzahl sind es nicht-liturgische Gesänge) für ihre Texte entweder direkt der Überlieferung der *Oracula sibyllina* oder griff auf andere sibyllinische Schriften zurück, besonders auf Vergils vierte Ekloge und die Legende von *ara coeli*.[549] Innerhalb der Liturgie erscheint sibyllinischer Gesang an der Stelle der *lectio* zuerst in Spanien und Frankreich, als liturgische Weihnachtshymne aber erst gegen Ende des Mittelalters.[550] In Siena hatte am Ende des dreizehnten Jahrhunderts diese musikalische Sibyllenliturgie

---

[545] Diese Art der sibyllinischen Attribute war vor allem in französischen Sibyllendarstellungen beliebt. Es finden sich aber auch Beispiele in England, Deutschland und Italien.

[546] In einigen seltenen Fällen findet sich in sibyllinischen Abbildungen ein in Zusammenhang mit der Musik der Sphären ebenfalls musikalisch zu deutender Himmelsglobus, u.a. in einem von Pietro Bettelini angefertigten Stich einer *Sibilla Frigia* (Abb. 69), der auf eine Vorlage von Guercino zurückgehen soll, vielleicht aber auch von dessen heute in der Archer M. Huntingdon Art Gallery in Austin (Texas) aufbewahrten *Astrologie* (1650-1653) abhängt, vgl. auch Alberghi 1991, Kat. Nr. 124. Häufiger als der Himmelsglobus erscheint als Attribut der Sibylle das Horn. Dabei ist meistens wahrscheinlich weniger ein musikalisches Instrument intendiert als ein Füllhorn bzw. ein Trinkgefäß.

[547] Bandmann 1960, 12; Steger 1961, 104ff.

[548] Moser 1981, 566.

[549] Szövérffy 1962, 274-286.

[550] Szövérffy 1962, 283f. Der Autor zitiert in seinem Artikel Beispiele aus dem elften bis sechzehnten Jahrhundert. Spanische Missionare hatten den sibyllinischen Weihnachtsgesang schon 1563 in Japan etabliert, s. Prümm 1929, 233, Anm. 1. Vgl. zur (dominikanischen) Weihnachtsliturgie: Thérel 1962, 171.

bildlichen Ausdruck im Skulpturenprogramm der Domfassade von Giovanni Pisano gefunden (vgl. Abb. 83).[551] Der Einfluß der sibyllinischen Texte verstärkte sich im fünfzehnten Jahrhundert in besonderem Maße: „En lisant des hymnes, on a l'impression que le rôle des Sibylles dans la tradition hymnodique du 15e siècle s'étand de plus en plus."[552] In einigen Gegenden Spaniens ist die Aufführung des traditionellen Sibyllengesanges bis heute lebendig.[553]

Domenichinos Einfügung eines Saiteninstrumentes in der [*Cumanischen*] *Sibylle* (1616/1617) als Attribut der Seherin ist also hinlänglich motiviert. Von dem Künstler selbst ist bekannt, daß er sich mit zunehmendem Alter immer mehr seinen musikalischen und religiösen Vorlieben verschrieb.[554]

Wein und Lorbeer

Die obige Aussage, daß die Bologneser Sibyllen keine Attribute aufweisen, die den Inhalt einer prophetischen Inschrift symbolisieren, muß ein wenig differenziert werden. Zwar erscheinen keine Objekte, die einen konkreten dargestellten Spruch bildlich begleiten, ein allgemeiner Hinweis auf den christlichen Gehalt der Sibyllenorakel findet sich aber dennoch. Am deutlichsten wieder in Domenichinos [*Cumanischer*] *Sibylle* (1616/1617), die an einer Gartenmauer Platz genommen hat, an der sich Weinranken und Lorbeerzweige ausbreiten. Der Wein weist symbolisch auf Christi Opfer und die Eucharistie, während der Lorbeer entweder als prophetische Pflanze (das Kauen der Blätter bzw. das Einatmen von Lorbeerfumigationen brachte beispielsweise die delphische Pythia in ekstatische Stimmung) oder im übertragenen Sinne als Siegeszeichen mit allen christlichen Implikationen aufgefaßt werden kann.[555] Domenichinos spätere Kompositionen der [*Cumanischen*] *Sibylle* (1623-1625; Abb. 39) und [*Ratta*] *Sibylle* (1622-1625) weisen die gleichen Pflanzen auf.

---

[551] Middeldorf Kosegarten 1984, 75ff.
[552] Szövérffy 1962, 280.
[553] Gómez-Muntané 1996 gibt zahlreiche Notenbeispiele aus den Regionen León und Kastilien.
[554] Spear 1982, 23f. Zur Darstellung von Musikinstrumenten bei Domenichino, s. den Artikel v. Renato Meucci in: Rom 1996, 311-317.
[555] Als prophetisch wirksame Pflanze wäre der Lorbeer allerdings wieder den anderen genannten 'Arbeitsutensilien' der Sibylle zuzurechnen.

2.1.3. Namentliche Bezeichnungen

Im Gegensatz zu Domenichino, Reni und den anderen Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts kennzeichnete Guercino acht seiner Bologneser Sibyllen durch die Beifügung von Namen.[556] Dazu bediente er sich zweier unterschiedlicher Methoden. Entweder fügte er auf einer Steintafel, einem Pergament oder einer Buchseite einen Orakelspruch ein, der mit dem Namen der prophezeienden Seherin abschliesst, oder er markierte deren Namen ohne Hinzufügung eines Spruches gut sichtbar auf einem Buchrücken. Mit ihrem jeweiligen Spruch stellt er uns eine „Sibylla Cimmeria", eine „Sibylla Phrygia", eine „Sybilla Cumana" und zweimal eine „Sybilla Samia" vor; auf den Buchrücken erscheinen die Namen von „Sibilla Persica", „Sybilla Libia" und wiederum „Sibylla Samia".

Anders als z.B. bei den Prophetinnen des Oratorio del Gonfalone ist bei Guercinos Figuren grundsätzlich davon auszugehen, daß die in den Darstellungen lesbaren sibyllinischen Namen die Abgebildeten tatsächlich bezeichnen sollen. Diese werden durch ihre isolierte Position und die porträthafte Darstellungsweise vom Betrachter deutlicher als Individuen wahrgenommen. Weitere Hinweise unterstützen diesen Eindruck, so zitieren etwa Guercinos Seherinnen niemals Worte fremder Autoren, wie dies sowohl bei früheren als auch bei anderen Bologneser Sibyllen der Fall sein konnte (vgl. etwa Abb. 12, 52 etc.).[557]

Gleichfalls ist allerdings in demselben Zusammenhang ein Detail bezüglich des als Pendant zur *Samischen Sibylle mit Putto* (Abb. 45) entstandenen Gemäldes *König David als Prophet* (Abb. 46) anzumerken.[558] Dessen prophetisches Zitat schließt nämlich nicht mit dem Namen des abgebildeten Autors (z.B. 'David rex et propheta'), sondern mit der Angabe des biblischen Buches, welches zitiert wird: PSALM 86. Daß in den Sibyllenbildern anstatt einer entsprechenden Quellenangabe (z.B. 'Oracula sibyllina XY') die summarische Darstellungsweise, die sich auf die Angabe des Autorennamens beschränkt (z.B. SYBILLA SAMIA), gewählt wurde, bedeutet wohl ein Eingeständnis der Tatsache, daß nicht bekannt ist, welche Sibylle welchen Orakelspruch geweissagt haben soll. Es wäre allerdings auch möglich, die Sibyllennamen - in Analogie zum PSALM 86 des Davidgemäldes - als Quellenbezeichnung zu interpretieren. Für diese Hypothese spräche sicher auch die Plazierung der Namenszüge auf den Buchrücken.

Letztendlich ist nicht zu entscheiden, aus welchem Grund Guercinos Figuren so durchgängig mit Namen versehen werden, während Domenichino, Reni und die anderen Maler im siebzehnten Jahrhundert offensichtlich davon Abstand genommen haben. In einem anderen Zusammenhang, dem Freskenzyklus der Kuppel des Doms von Piacenza (1626/1627, Abb. 75 und 76), hatte auch Guercino acht Prophetinnen entworfen, denen sowohl Sprüche als auch namentliche Bezeichnungen fehlen.[559]

---

[556] Ausgenommen von dieser Regel ist nur die wohl im Jahr 1619 in einem außergewöhnlichen Zusammenhang entstandene *Sibylle* (Abb. 64) des Künstlers, s. dazu ausführlicher unten, 162. Der Mailänder Katalog rechnet Guercinos Werk ein weiteres frühes Sibyllengemälde zu, auf welchem die Dargestellte nicht namentlich bezeichnet wird: Mailand 2003, 164f. (Kat. Nr. 36).

[557] Tatsache bleibt jedoch nach wie vor, dass diese namentlichen Identifizierungen bedeutungslos sind, weil (wie bereits mehrfach erwähnt) der Betrachter aufgrund mangelnder Überlieferung einer Samia keine anderen Charakteristika zuordnen kann als einer Libyca.

[558] Salerno 1988, Kat. Nr. 281; Frankfurt 1991, 313-316 (Kat. Nr. 71); Stone 1991, 277 (Kat. Nr. 268); London 1991, 58 (Kat. Nr. 27); Bologna 1968, Kat. Nr. 90.

[559] Salerno 1988, 195-206 (Kat. Nr. 114); Stone 1991, 131f. (Kat. Nr. 108).

Drei verschiedene Samische Sibyllen

Drei von Guercinos acht Tafelbildern sind als Samische Sibylle gekennzeichnet. Die Ähnlichkeiten zwischen der *Samischen Sibylle mit Putto* (1651, Abb. 45) und der *Samischen Sibylle* (1653, Abb. 49) sind auffällig. Körperhaltung, Gesichtsausdruck, Lichtführung und szenische Atmosphäre der Darstellungen stimmen zum großen Teil überein. Die spätere Samia wirkt durch den verkleinerten Bildausschnitt beinahe wie eine Detailansicht der zwei Jahre älteren Vorgängerin. Hinter dieser Ähnlichkeit zwischen den beiden Samierinnen ließe sich auf den ersten Blick die Wiedergabe einer spezifischen Ikonographie der Sibylla Samia vermuten. Da aber eine Individualikonographie der einzelnen Sibyllen nicht existiert, muß es einen anderen Grund für die bestehenden Übereinstimmungen geben. Wahrscheinlich hat Guercino - ob nun aus rein praktischen Erwägungen oder vielleicht auch auf besonderen Wunsch des Auftraggebers hin - in seinem späteren Bild das zwei Jahre vorher vollendete Gemälde einfach als Vorlage benutzt.

Diese pragmatische Erklärung wird unterstützt durch die fehlende Ähnlichkeit zwischen der *Samischen Sibylle mit Putto* und der zweiten, im gleichen Jahr 1651 entstandenen *Samischen Sibylle* (Abb. 48). Weder in der Haltung des Körpers noch in der Physiognomie der Gesichtszüge (mit allem nötigen Vorbehalt gegenüber derartigen Einschätzungen) bestehen zwischen den beiden Seherinnen ins Auge fallende Gemeinsamkeiten. Allerdings präsentieren beide denselben Spruch, und zwar, eine Besonderheit in sibyllinischem Zusammenhang, in buchstabengenau gleichem Wortlaut: : SALVE CASTA / SYON PER / MULTAQUE / PASSA PUELLA / SYBILLA / SAMIA. Der *Samischen Sibylle* von 1653 (Abb. 49) wurde hingegen kein Spruch beigefügt.

Bedeutet dies, daß es sich bei diesen Worten um ein Orakel der Samischen Sibylle gehandelt hat oder daß diese Weissagung damals zumindest für ein solches gehalten wurde? Es gibt keinerlei Hinweise darauf, denn aus der sibyllinischen Bildertradition der vorhergehenden zwei Jahrhunderte ist keine andere Samische Sibylle bekannt, die mit diesen Worten zitiert wird. Die ursprüngliche Quelle der Weissagung - nicht ohne weiteres gleichbedeutend mit der Quelle, aus der Guercino oder sein Auftraggeber geschöpft haben müssen - ist bekannt. Es handelt sich bei dem Spruch um die leicht abgewandelte Form des Verses aus den *Oracula sibyllina* VIII, 324: „Freue dich, Tochter Sion, du heil'ge, nach vielerlei Leiden!".[560]

Nach meinem Dafürhalten ist die Übereinstimmung der Prophezeiung in den beiden Gemälden hauptsächlich durch die Tatsache motiviert, daß der zweite Spruch bei der ersten Samia kopiert wurde. Diese Übertragung wurde vereinfacht durch die parallel stattfindende Arbeit an den beiden Leinwänden in der Werkstatt des Malers im Herbst des Jahres 1651. Nicht nur die Tatsache, daß eine wortgenaue Übereinstimmung ansonsten in sibyllinischem Zusammenhang Seltenheitswert hat, verdient hier Erwähnung. Auch der orthographische Fehler in der Schreibweise des Wortes 'Sybilla', anstatt des korrekten 'Sibylla' oder des italienischen 'Sibilla', spricht für das Abschreiben. Interessanterweise tritt dieser Fehler gerade bei allen vier 1651 entstandenen Gemälden auf (Abb. 44, 45, 47 und 48), aber in keinem der vier anderen Sibyllenbilder Guercinos.[561]

---

[560] Gauger 1998, 191; vgl. Pommier 1972, 14.

[561] Es scheint mir durchaus zulässig, diesen Schluß zu ziehen. Für überzogen halte ich hingegen den Versuch von Sutherland Harris, orthographische Fehler in den Inschriften von Guercinos Gemälden auf dessen Analphabetentum zurückzuführen: „This awkward disposition of the inscription reveals the artist's inexperience writing texts. He used the incorrectly-dotted capital I, which occurs twice in this inscription, in his other

Aus welchem Grund hat Guercino also seine Sibyllen mit Namen versehen? Ich tendiere zu der Annahme, daß der Maler seine sibyllinischen Identifizierungen willkürlich, auf eigenen Wunsch oder den seiner Auftraggber durchgeführt hat. Im Endeffekt jedenfalls bleiben sie gegenstandslos, vielleicht taten sie der Erfüllung traditioneller Konventionen Genüge. Der Vergleich aller drei *Samischen Sibyllen* macht deutlich, daß die Frauen in der Darstellung von äußerer Erscheinung, Physiognomie, Kleidung, Haltung, Sprüchen nicht durchgängig übereinstimmen. Die vorhandenen Ähnlichkeiten zwischen ihnen lassen sich durch praktische Gründe innerhalb des künstlerischen Werkstattbetriebes erklären.

2.1.4. Prophetische Sprüche

***Cumanische Sibylle mit Putto* (1651) und *Samische Sibylle mit Putto* (1651)**

Vielleicht birgt die Entstehungsgeschichte von Guercinos *Cumanischer Sibylle mit Putto* (1651, Abb. 44) und der *Samischen Sibylle mit Putto* (Abb. 45) einen Hinweis darauf, wie wenig Beachtung den jeweiligen Namen der Sibyllen letztendlich geschenkt wurde. Die Cumana, von Stone als „forse la più nota opera del periodo tardo del Guercino“ gerühmt, war zusammen mit einem Pendant, dem *König David als Prophet* (1651, Abb. 46), von Gioseffo Locatelli aus Cesena in Auftrag gegeben worden.[562] Wie Malvasia berichtet, sah Prinz Mattias de'Medici das noch unvollendete Gemälde bei einem Besuch in Guercinos Malerwerkstatt und bat den Meister, es ihm zu verkaufen.[563] Selbstverständlich konnte dieser den Wunsch des hochrangigen Besuchers nicht ignorieren, was dazu führte, daß anschließend in der gebotenen Eile ein Ersatzbild für den ursprünglichen Auftraggeber gefertigt werden mußte. Drei Briefe Guercinos an den Agenten Locatellis, datiert vom 22. und 24. April sowie dem 5. Mai 1651, bestätigen, daß im Gegensatz zu der Sibylle das als Pendant in Auftrag gegebene Bild des Königs David praktisch vollendet war. Als Begründung für die verzögerte Fertigstellung des zweiten Teils des Auftrags wird dort allerdings nicht der Verkauf der ersten Sibylle an den Medici, sondern ein Auftrag des Herzogs von Modena angeführt. Das Rechnungsbuch des Malers registrierte den Eingang der Zahlung für die an Locatelli gelieferte *Samische Sibylle mit Putto* schliesslich am 7. Oktober 1651.

Es bleibt nun in unserem spezifischen Zusammenhang die Frage, ob die der ersten Version beigegebenen Weissagung und Namen, O LIGNUM / BEATUM IN / QUO DEUS / EXTENSUS / EST / SYBILLA / CUMANA. („Du glückseliges Holz, an dem Gott einstens gehangen“), schon vollendet waren, als Mattias de'Medici das Bild erwarb, oder ob die Zeilen erst auf sein Geheiß in dieser Form entstanden sind. Bei den Worten handelt es sich zwar um ein bekanntes Sibyllenorakel, dessen griechisches Original in *Oracula sibyllina*

---

inscriptions also.“, schrieb sie bezüglich der Inschrift *Et in Arcadia eg(o)* des gleichnamigen Werkes des Künstlers, s. Sutherland Harris 1998, 117. Abgesehen von der Tatsache, daß ich den Punkt auf dem Großbuchstaben I nicht unbedingt als 'orthographischen Fehler' bezeichnen würde, bleibt nach Harris' Erklärung ebenso unverständlich, warum in vielen von Guercinos Inschriften dieser 'Fehler' nicht auftaucht. Hätte Guercino es tatsächlich nicht besser 'gewußt', sollte man vermuten, daß er es regelmäßig nicht gewußt hätte oder zumindest nur bis zu demjenigen Zeitpunkt, an dem ihn ein gebildeterer Mensch darauf aufmerksam gemacht hätte. Die benutzten orthographischen Varianten 'Sibylla', 'Sibilla' und 'Sybilla' sind nach meinem Dafürhalten jedenfalls kein Hinweis auf einen illiteraten Verfasser (auch wenn Guercino wohl ein solcher war!). Die falsche Schreibweise z.B. des 'Sybilla' ist heute noch so verbreitet, daß unmöglich anzunehmen ist, daß auch nur die Hälfte aller Verfasser dieses Fehlers Analphabeten sind.

[562] vgl. Anm. 553.

VI, 26 vermerkt ist.[564] Meines Wissens wurden diese häufig gebrauchten Worte aber in keiner früheren sibyllinischen Bilddarstellung als Weissagung der Cumanischen Sibylle geführt. Das Orakel wurde stattdessen (teilweise abgewandelt) mehrfach der Hellespontica zugeordnet, ebenso der Erythräa und einer unbenannten Sibylle.[565]

Die Existenz von Spruch und Namen noch vor Erscheinen des fürstlichen Kunden würde beweisen, daß weder Guercino noch sein Auftraggeber Locatelli genau definierte Vorstellungen von der gewünschten 'Identität' der Sibylle hatten. Andernfalls könnte die zweite Version des als Pendant entworfenen Gemäldes nicht mit der inhaltlich vollkommen verschiedenen Inschrift: SALVE CASTA / SYON PER / MULTAQUE / PASSA PUELLA / SYBILLA / SAMIA. (Heil dir, keusche Zion, die viel Leid ertragen hat) auftreten, die zudem einer anderen Sibylle in den Mund gelegt wird.[566] Wenn hingegen Inschrift und Name erst von dem Medici ausgesucht worden sind, dann könnte dies bedeuten, daß Locatelli - aus welchen Gründen auch immer - tatsächlich eine 'Samia' mit dem genannten Spruch in Auftrag gegeben haben könnte, die Guercino dann wie gewünscht, nur etwas verspätet ablieferte. Es ist anzunehmen, daß in beiden Fällen weniger der Sibyllenname als der Wortlaut des Spruches eine Rolle gespielt hat.[567]

Der Spruch des Pendants, des *König David als Prophet* (Abb. 46), lautet: GLORIOSA/ DICTA SVNT/ DE TE CIVITAS/ DEI. („Herrliches ist über dich geredet, du Stadt Gottes.")[568] Die Erwähnung der Stadt Gottes in den beiden Weissagungen legt einerseits nahe, daß Locatelli die Sprüche mit diesem Wortlaut geordert hat.[569] Andererseits ist zu beachten, daß sich vergleichbare inhaltliche Übereinstimmungen bei dem im folgenden besprochenen Fall der von Lodovico Ratta in Auftrag gegebenen Pendants nicht ergeben.

---

[563] Malvasia 1841 (1678), Bd. II, 269.
[564] Gauger 1998, 157 (vgl. Kurfess 1958, 257). Dieser Orakelspruch findet sich auch in der *Legenda aurea* (teilweise leicht abgewandelt) in den Kapiteln *De exultatione sanctae crucis* und *De sancta Katharina*, vgl. dazu auch: Brandt 1971, 381-384.
[565] Montault 1869, 339, 345; Hélin 1936, 361; de Clercq 1979 (I), 107; de Clercq 1981, 108.
[566] Übersetzung d. Verf.
[567] Vgl. dazu auch Bologna 1998 (2), 110: „Probabilmente per il commitente Locatelli importavo pocco se il re David venisce accoppiato con la Sibilla Cumana o quella Samia. [...] Naturalmente è solo l'iscrizione che stabilisce l'identità della sibilla e così è anche possibile che Locatelli avesse voluto una Sibilla Samia fin dall'inizio e quindi quando il principe Mattias de'Medici acquistò il presente dipinto, Guercino la trasformò in Cumana." Dieser Argumentation ist grundsätzlich zuzustimmen, jedoch ist die Betonung falsch gewählt, die Gewichtung der Bedeutung von Name und Spruch verschoben. Locatelli verlangte wohl weniger eine ‚Sibilla Samia', als vielmehr den Spruch ‚*Salve casta...*', der von Guercino hier und andernorts der Samia zugeordnet wurde.
[568] Psalm 87, 3.
[569] Vgl. Mailand 2003, 260. Dazu würde auch passen, was Haskell 1996, 303 von Guercinos Vorgehensweise bei der Anfertigung von Pendants berichtet: Als er von Don Antonio Ruffo beauftragt wird, ein Pendant zu Rembrandts *Aristoteles vor der Büste Homers* zu erstellen, erbittet Guercino sich eine Skizze dieses Gemäldes – es findet also eindeutig eine Auseinandersetzung mit dem Rembrandtschen Werk statt.

***Libysche Sibylle* und *Samische Sibylle* (1651)**

Das Jahr 1651 war mit insgesamt vier Bildern der Seherinnen für Guercino ausgesprochen 'sibyllinisch'. Wie oben bereits erwähnt entstand damals noch eine weitere Samia, und zu unserem wissenschaftlichen Glück ist auch diese mitsamt eines Pendants in Auftrag gegeben worden. Bezahlt wurden diese *Samische Sibylle* (Abb.48) und *Libysche Sibylle* (Abb. 47) am 4. Dezember 1651 von Ippolito Cattani (oder Cattanio).[570] Beide Gemälde befinden sich heute in Privatbesitz, die Libyca in demjenigen der Königin von England und die Samia in einer Sammlung in Genf. Letztere ist erst zu Beginn der achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts wiederentdeckt und von Luigi Salerno sofort als eigenhändig erkannt worden. Salerno verwarf gleichzeitig die bis zu diesem Zeitpunkt für das Original gehaltene *Samische Sibylle* der Uffizien als Kopie.[571] Dabei basierte seine Zuschreibung größtenteils auf der unterschiedlichen Farbgebung, besonders auf dem verschwenderischen Gebrauch teuren Ultramarins (Lapislazuli) in dem Genfer Bild, der - wichtig in generellem Zusammenhang - die hohe Wertschätzung belegt, die den Bologneser Sibyllen unter den Zeitgenossen zukam.[572] Dieser zweiten 1651 entstandenen *Samischen Sibylle* hatte Guercino, wie ebenfalls bereits erwähnt, exakt denselben Orakelspruch beigefügt wie seiner ersten, an Locatelli gelieferten Figur: SALVE CASTA / SYON PER / MULTAQUE PASSA / PUELLA. / SYBILLA SAMIA.

Interessanterweise ist das Pendant dieser zweiten Samia, die *Libysche Sibylle*, ganz ohne Weissagung ausgekommen. Lediglich der Name SYBILLA LIBIA. erscheint auf dem Rücken des Buches, auf welches die Protagonistin ihren rechten Arm aufstützt. Offenbar erschien es weder dem Maler noch seinem Auftraggeber sonderbar, daß eine Figur mit Spruch, die andere ohne solchen präsentiert wurde. Wären die Prophezeiungen von essentiellem oder auch nur leidlich bedeutendem Interesse gewesen, um die einzelnen Seherinnen zu unterscheiden, hätte man zumindest bei zwei gemeinsam in Auftrag gegebenen Figuren erwarten können, daß jede ihre 'Individualität' durch einen eigenen Spruch affirmiert. So ist davon auszugehen, daß diese Motivation nicht hinter der Beifügung eines Spruches gestanden haben kann.

[*Ratta*] *Sibylle* und *Kimmerische Sibylle*

Die folgenden Überlegungen erhärten den Verdacht, daß die verschiedenen sibyllinischen Namen, welche uns heute primär als ein Mittel zur Identifizierung der einzelnen Dargestellten erscheinen, im siebzehnten Jahrhundert andere Zwecke erfüllt haben müssen. Die 1678 von Malvasia in seinem Buch *Felsina pittrice* veröffentlichte Biographie Guercinos präzisiert für die im Jahre 1638 vollendete *Kimmerische Sibylle* (Abb. 41) den Bolognesen Ludovico Ratta als Auftraggeber.[573] Die Seherin verkündet: MILITIÆ AETERNÆ / REGEM SACRA / VIRGO CIBABIT. / SIBYLLA CIMMERIA. (Die heilige Jungfrau wird den König der ewigen Heerschaaren nähren.)[574] Der Wortlaut entspricht exakt - auch in diesem Fall eine durchaus nennenswerte Besonderheit auf dem Feld der

[570] Bologna 1968, Kat. Nr. 91; Salerno 1988, Kat. Nr. 286, 287; Stone 1991, Kat. Nr. 273, 274; London 1991, 65 (Kat. Nr. 31), Ghelfi 1997, 155 (Kat. Nr. 450).
[571] Eine Abbildung der Kopie findet sich in: Salerno 1983, 95.
[572] Salerno 1983, 94f.
[573] Salerno 1988, 263 (Kat. Nr. 178); Stone 1991, 176 (Kat. Nr. 158); Frankfurt 1991, 255f. (Kat. Nr. 46); Ghelfi 1997, 95 (Kat. Nr. 188). Vittorio Sgarbi hält neuerdings die Version des Credito Emiliano in Reggio Emilia für eine Kopie, während er das Original in einem Gemälde der Galerie Canesso in Paris vermutet, s. Mailand 2003, 53f.

sibyllinischen Orakel und ihrer Zitate in den Darstellungen - dem Vers der Cimmeria in Orlando di Lassos musikalischer Komposition *Prophetiae sibyllarum*, die auf dessen frühe Schaffensjahre in Diensten des bayerischen Landesherrn (1556-1594) datiert wird.[575] Die Verwendung dieses Verses ist mir aus keiner anderen sibyllinischen Bilddarstellung bekannt.

Fünfzehn Jahre früher hatte derselbe Ludovico Ratta bei Domenichino bereits eine erste Sibylle in Auftrag gegeben, nämlich die in der heutigen Forschung noch nach ihm benannte [*Ratta*] *Sibylle* (ca. 1622-1625).[576] Sie befindet sich in einer schottischen Privatsammlung und wurde erst ab dem Jahre 1971 wiederentdeckt. Wegen der großen Ähnlichkeit zur [*Cumanischen*] *Sibylle* (ca. 1623-1625, Abb. 39) galt sie anfangs als eine Kopie, die in mehrfachen Untersuchungen innerhalb der Jahre 1992-1996 einstimmig als eigenhändig akzeptiert wurde. Feine Unterschiede zwischen den beiden Werken sorgten schließlich dafür, daß heute nicht länger von einer zweiten Version, sondern von einer eigenständigen Komposition gesprochen wird. Sowohl die [*Ratta*] *Sibylle* als auch die [*Cumanische*] *Sibylle* (1623-1625) präsentieren denselben Spruch in griechischen Lettern: „ΕΙΣ ΘΕΟΣ ΟΣ ΜΟΝΟΣ ΕΣΤΙΝ ΥΠΕΡΜΕΓΕΘΗΣ ΑΓΕΝΗΤΟΣ.“ („Gott ist nur einer allein; nicht geworden ist Gott, der Gewaltge.“)[577] Dieser Vers findet sich in den *Divinae Institutiones* von Lactantius, stammt aber ursprünglich wohl von Theophilus von Antiochien. Bei Lactantius wird dieses Orakel übrigens als ein Spruch der Erythräischen Sibylle angeführt.[578]

Ob nun Erythräa oder Cumana, sicher ist zumindest, daß dieser Spruch in keinem näheren Sinnzusammenhang steht mit der Jungfrau, die den König der Heerscharen nährte, wie ihn das Pendant der [*Ratta*] *Sibylle*, die *Kimmerische Sibylle* Guercinos, verkündet. Eine sinnhafte Verknüpfung der Gemälden auf der Basis ihrer Weissagungen ist nicht erkennbar. Ludovico Ratta empfand es außerdem ganz offensichtlich nicht als störend, daß eine seiner Sibyllen namentlich bezeichnet wurde, die andere hingegen anonym blieb.

---

[574] Übersetzung d. Verf.

[575] Eine moderne Aufnahme des Werkes des 1532 in Mons (Hennegau) geborenen Roland de Lattre, der seinen Zeitgenossen als einer der größten europäischen Komponisten galt, ist verfügbar. Das Orchester *Cantus Cölln* hat unter Leitung von Konrad Junghänel 1994 bei der Deutschen Harmonia Mundi (BMG) in Koproduktion mit dem Deutschlandfunk eine CD der *Prophetiae sibyllarum* herausgebracht, in dessen Begleitbuch der Text der Komposition wiedergegeben ist. Vgl. zu Guercinos Affinität zur Musik den Artikel ‘L’influenza della musica in Guercino. Pasaggio sonoro e memoria affettiva.’ von Giancarlo Mandrioli in: Mailand 2003, 95-101.

[576] Rom 1996, 454 (Kat. Nr. 41). Das Gemälde wurde 1996 in Rom erstmals der Öffentlichkeit präsentiert, in Spears Katalog von 1982 ist es noch nicht aufgenommen, vgl. aber: Spear / Brigstocke 1996, 45-52.

[577] Pseudo-Justinus *Cohortatio ad graecos* XVI, zit. n. Haeuser 1917, 263; vgl. Spear 1982, 232.

[578] Lactantius *Divinae Institutiones* I, 6, 15 lautet folgendermaßen: „Εις θεος, ος μονος αρχει, υπερμεγεθης αγενητος“; vgl. Theophilus von Antiochien *Ad Autolycum* II, 36. Dasselbe Orakel ist außer bei Pseudo-Justinus *Cohortatio ad graecos* XVI auch noch im Prolog der *Oracula sibyllina* überliefert, s. Gauger 1998, 17 (dort bezeichnet als Fragment 1,7).

***Phrygische Sibylle* und *Cumanische Sibylle mit Putto* (Kopie n. Guercino)**

Als weiteres Beispiel dafür, daß eine durchgängige Zuordnung von Weissagungen an individuelle Sibyllen auch im siebzehnten Jahrhundert nicht existierte, kann Guercinos *Phrygische Sibylle* (1647, Abb. 42) dienen.[579] Der in diesem Gemälde zitierte Orakelspruch stammt ursprünglich aus den *Oracula sibyllina* VIII, 305 und lautet: SCINDETVR / TEMPLI / VELVM / SIBYLLA / PHRYGIA. („Der Vorhang zerreißt im Tempel.")[580]

Im Tempio Malatestiano in Rimini wird nach der Identifizierung von Freund nicht die Phrygia, sondern die Persische Sibylle mit diesen Worten bedacht. Im westfälischen Sibyllenzyklus von Hermann tom Ring war es die Cumana, die diese Prophezeiung verkündete.[581] Guercinos Verwendung der Orakelworte für die Phrygia folgt keinem mir bekannten Vorbild. Wenn er oder sein Auftraggeber nicht über eine uns unbekannte Quelle verfügten, muß angenommen werden, daß diese Zuordnung willkürlich vorgenommen wurde.

Gänzlich unbekannt aus anderen sibyllinischen Bilddarstellungen ist die Prophezeiung, welche die Kopie der von Guercino im Jahre 1650 für den Fürsten Ludovisi angefertigten, im Original heute verlorenen *Cumanischen Sibylle mit Putto* präsentiert: CORONAM / FERET / SPINEAM / SIBILLA / CVMANA. (Er wird eine Dornenkrone tragen.)[582]

Mehrere Ergebnisse resultieren aus der vorhergehenden, nicht erschöpfenden, aber doch repräsentativen Übersicht zur Verwendung von Namen und Weissagungen bei den Sibyllen des Bologneser Typus. Festzustellen ist, daß kein einheitliches Schema existiert, welches die Details der Darstellungsweise charakterisiert, sondern daß die Sibyllen auf unterschiedliche Art erscheinen:

- ohne jegliche Beifügung
- nur mit den typisch prophetischen Attributen wie Buch, Schreibgerät etc.
- mit solchen und einem Namen oder einer Prophezeiung
- schließlich auch mit Attributen, Namen und Weissagung.

Diese Beliebigkeit der Darstellung fällt besonders dort ins Auge, wo sie Pendants erfaßt, also Bilder, die in engem Zusammenhang entstanden sind. Wie ich mehrfach deutlich machen konnte, sind diese weitgehenden Unregelmäßigkeiten für sibyllinische Bildwerke alles andere als neu. Nicht nur der im ersten Teil dieser Arbeit besprochene Zyklus im Oratorio del Gonfalone bietet dazu gute Vergleichsmöglichkeiten.

---

[579] Stone 1991, 233 (Kat. Nr. 221); London 1991, 52 (Kat. Nr. 24). Das Gemälde ist erst 1989 in einer britischen Privatsammlung wieder aufgefunden worden und figuriert deswegen noch nicht in Salernos ein Jahr früher editiertem Werkkatalog.

[580] Gauger 1998, 189 (vgl. Kurfess 1958, 257). Das Orakel wird auch zitiert in: Lactantius *Div. Inst.* 4, 19, 5 (s. Gauger 1998, 264f.); Augustinus *Gottesstaat* 18, 23; pseudo-augustinischer *Sermo contra Iud. ...* XVI (dazu: Gauger 1998, 464).

[581] Rimini: Freund 1936, 26f., 31, Anm. 31; Hermann tom Ring: Münster 1996, Bd. II, 278 (Kat. Nr. 22). Die Cumana verkündet in Münster: „Templi vero velum scindetur et inedio die nox erit tenebrosa nimis tribus horis."

2.1.5. Aktivitäten der Bologneser Sibyllen

Abwesenheit von Engeln

Bei der Betrachtung des prophetischen Zyklus des Oratorio del Gonfalone ist aufgefallen, daß jeder Sibylle und jedem Propheten mehrere Putti und Engelsfiguren zugeordnet waren. Diese verrichten in den Szenen die immergleichen Assistenzarbeiten. Die kleinen Putti helfen vornehmlich beim Halten von Steintafeln und Büchern oder dem Entrollen von Schriftbändern, während die größeren Engelsfiguren als Inspiratoren der Prophetinnen auftreten, mit ihren Fingern die Zeilen der Sprüche entlangfahren etc. Im Unterschied zum Oratorio del Gonfalone treten neben den Bologneser Sibyllen, wenn überhaupt, dann nur noch Putti auf, und auch deren Anwesenheit ist selten. Von den dreizehn Gemälden Domenichinos, Renis und Guercinos zeigen nur drei Werke des letzteren die Prophetin zusammen mit einem Putto.

Dieser weitgehende Verzicht auf Nebenfiguren steht im Einklang mit der psychologisierenden Konzentration der halbfigurigen Bildformate. Dazu paßt auch, daß zwei der drei Putti ihren Platz an der Seite der beiden Ganzkörpersibyllen Guercinos finden, also in Kompositionen, die aufgrund ihres Formats eine stärker mit Details angereicherte Umgebung zeigen. Die in Salernos Werkkatalog aufgenommene Kopie einer weiteren Ganzkörpersibylle Guercinos wird ebenfalls von einem Putto begleitet.[583] Von den Halbfiguren erhält einzig die *Phrygische Sibylle* (Abb. 42) einen himmlischen Begleiter. In allen drei (einschließlich der Kopie: vier) Fällen präsentieren die Putti eine sibyllinische Weissagung und charakterisieren sich dadurch als Inspiratoren und Assistenten zugleich, wie z.B. die *Cumanische Sibylle mit Putto* (1651, Abb. 44) zeigt. Während das Engelchen mit seinen Augen Blickkontakt zur Seherin hält, weist sein linker Zeigefinger auf die von seinem rechten Arm gehaltene, in Stein gemeißelte Prophezeiung. Die Komposition der nur in Kopie erhaltenen *Cumanischen Sibylle mit Putto* ist ähnlich strukturiert.

Der Blickkontakt zwischen himmlischem Boten und prophetischem Medium war im Oratorio del Gonfalone als Zeichen der Inspirationshandlung und als Beweis im Sinne Thomas von Aquins für die Wahrhaftigkeit und göttliche Herkunft der Verkündigung interpretiert worden. Daß dieser Blickkontakt bei der *Phrygischen Sibylle* und der *Samischen Sibylle mit Putto* fehlt, unterstreicht die große Unabhängigkeit der Bologneser Sibyllen von der durch Engel bewerkstelligten Transmission göttlicher Worte. Schließlich kommen die meisten der Prophetinnen ganz ohne inspirierenden Begleiter aus.

Die Abwesenheit der als Vermittler eingesetzten Engel beförderte eine wichtige Veränderung innerhalb der sibyllinischen Darstellung, denn die Prophetinnen sind, wie ihre von Engeln begleiteten Vorgängerinnen, dargestellt, wie sie Zwiesprache mit einem himmlischen Gegenüber halten. Der wichtige Unterschied liegt nun darin, daß diese Kommunikation dem Betrachter nicht mehr vollständig sichtbar dargestellt wird. Der Sender, also der himmlische Part der Interaktion, andernorts durch den Engel personifiziert, verschwindet von der Bildfläche. Übrig im Blickfeld des Betrachters bleibt nur das prophetische Medium als irdischer Rezeptor.

---

[582] Salerno 1988, 351 (Kat. Nr. 281bis); Übersetz. d. Verf.
[583] s. vorige Anm.

Himmlische Zwiesprache

Alle Sibyllen Domenichinos (Abb. 38-40), die Sibylle Renis (Abb. 50) und zwei Figuren Guercinos, die *Kimmerische Sibylle* (Abb. 41) und die *Samische Sibylle* (1651, Abb. 48), werden in ähnlicher Situation porträtiert. Weniger wirklich aufgeschreckt als eher leise angerufen wenden sie sich von ihrer vorherigen Tätigkeit ab. Sie drehen ihr Gesicht und fixieren mit ihren Augen einen Punkt, der für den Betrachter nicht sichtbar, aber als irgendwo oberhalb der Bildszene, im transzendenten Raum, erschließbar ist. Die Unmittelbarkeit der Aktion wird dadurch deutlich, daß der Kopf der Sehenden aus der eigenen Körperachse heraus geführt ist. Die Sibylle hat sich also entweder gerade erst umgedreht, oder sie ist durch den Ablauf des himmlischen Geschehens dermaßen gebannt, daß sie ihre unbequeme Körperhaltung selbst nicht wahrnimmt. Der Betrachter sieht nichts von dem, was die Prophetin in seinen Bann gezogen hat, und kann einzig ihre Reaktion deuten, um zu verstehen, was sich in den Gemälden abspielt.

Besonders Guido Reni macht mit dem fingerzählenden Gestus seiner *Sibylle* (Abb. 50) klar, daß wir Zeuge einer Botschaft werden, die die Seherin von oben her erhält und deren Inhalt sie sich bei Reni offensichtlich noch einmal mit Hilfe ihrer Finger verdeutlicht. Der fingerzählende Gestus war z.B. von Leonardo da Vinci in seinem *Trattato della pittura* einem Redner zugeordnet worden.[584] Rhetorische Qualitäten werden offenbar auch der Hellespontica des Ulmer Chorgestühls zugewiesen, die mit einem der Sibylle Renis ähnlichen Zählgestus präsentiert wird. In Ulm könnte man sich vorstellen, daß die Seherin ihr prophetisches Wissen tatsächlich in einer Art Predigt oder Rede an die unwissende Menschheit weitergibt (ähnlich kommunikativ auch die anderen Ulmer Prophetinnen, vgl. Abb. 61).[585] Bei Renis Sibylle macht hingegen der zum Himmel gewandte Kopf eindeutig, daß die Kommunikation zwischen visionärem Medium und Gott abgebildet ist.

Empfang von Weissagungen

Das Ergebnis der himmlischen Zwiesprache der Prophetinnen wird dem Betrachter in den abgebildeten Sprüchen mitgeteilt. Domenichinos Figuren - mit Ausnahme der [*Persischen*] *Sibylle* (Abb. 40) - halten ihre mit sibyllinischen Sprüchen bzw. Gesang bedeckten Schriftrollen auf eine recht umständliche und unbequeme Art und Weise. Während das Handgelenk ihrer Linken sich gleichzeitig auf das Buch aufstützt und dieses geöffnet hält, halten die Finger das aufgerollte Ende der Schriftrolle. Sie verdecken damit die Buchseiten, die sie, bevor die göttliche Intervention sie unterbrach, im Begriff waren zu lesen, und verdrängen deren Inhalt zugunsten desjenigen der aktuellen Verkündigung, die in den Schriftrollen Gestalt angenommen hat. Sowohl Domenichino als auch Guercino unterscheiden sehr genau zwischen der neuen Offenbarung und der vorherigen Lektüre der Bologneserinnen.[586] Pergament, Schriftrolle und Steintafel wirken als antikisierende Schreibunterlage ehrwürdig und authentisch. Dementsprechend kennzeichnen sie die neuen, im Augenblick der Darstellung stattfindenden Offenbarungen.[587]

---

[584] Delenda 1999, 126 m. weiterführenden Literaturangaben.
[585] Gropp 1999, 101, Abb. 78.
[586] Daß die Frage nach der Darstellung eines Buches oder einer Schriftrolle für Guercino Wichtigkeit besaß, steht wohl außer Zweifel. Haskell 1996, 24 berichtet von einem Brief, in dem sich der Maler gerade darüber Gedanken macht.
[587] Die *Samische Sibylle* (1651) bildet die Ausnahme, die die Regel bestätigt, denn ihre Weissagung ist auf den Seiten eines Buches dargestellt.

Interessante Aufschlüsse liefert eine genaue Untersuchung der Lichtführung in Guercinos Gemälden. Von den Bologneser Sibyllen fällt in dieser Hinsicht besonders die *Kimmerische Sibylle* (Abb. 41) auf. Schon in seiner römischen Zeit (1621-1623) hatte sich Guercino intensiv mit illusionistischer Lichtregie und deren bildlichen Ausdrucksmöglichkeiten beschäftigt. In seinen berühmten Fresken des Casino Ludovisi (1621, vgl. Abb. 63) leuchten aus dem im Erdgeschoß liegenden Saal der *Aurora* in illusionistischer Manier durch das dunkle Treppenhaus bis in das *piano nobile* hinauf drei gemalte Sonnenstrahlen, die gleichzeitig die drei goldenen *sbarre* des Familienwappens seiner Auftraggeber imitieren.[588] Der Familienname von Guercinos damals wichtigsten Mäzenen war von dem Gelehrten Francesco Torrigio etymologisch als *lucis visio* erklärt worden, eine Deutung, die neben der des Familienwappens verantwortlich war für Guercinos „insistant use of light imagery in Ludovisi panegyrics".[589]

Die *Kimmerische Sibylle* wendet sich also nach dem rechten Bildrand, wo das transzendente Licht den Einfall des Göttlichen manifestiert. (In der Hintergrundszene des roten Lichtstreifens am Horizont des dunkel bewölkten Dämmerungshimmels kreierte Guercino eine parallele Version von Lichteinbruch.) Strahlend beleuchtet werden ihr Dekolleté und ihr linker Ärmel, aber vor allem das Pergament mit der Weissagung, das sie in ihren Händen hält. Dieses ist so positioniert, daß das Licht die Papieroberfläche mit beinahe senkrecht darauf fallenden Strahlen erfaßt. Die Handhaltung, mit der die Sibylle das Blatt ergriffen hat, ist aufschlußreich. Nimmt man an, daß sie dessen Inhalt schon studierte, bevor sie sich der einbrechenden Lichtvision zuwandte, dann kann sie aufgrund der Position ihrer Hände nicht die Seite des Blattes mit dem für den Betrachter sichtbaren Spruch gelesen haben, sondern allenfalls dessen Rückseite. Das Pergament stellt, wie im vorigen Abschnitt notiert, den göttlichen Spruch dar, den die Seherin gerade per himmlischer Eingebung erhält. Die besondere Qualität des Blattes wird durch die Lichtführung zusätzlich markiert. Das einfallende Licht signalisierte auch bei anderen Sibyllen, z.B. in dem heute als [*Erythräische*] *Sibylle* bezeichneten Gemälde eines anonymen Meisters im Musée des Beaux-Arts in Caen, die himmlische Herkunft der Orakelworte.[590]

Bei anderen Bologneser Sibyllen, z.B. denjenigen Domenichinos und Renis, aber auch bei Guercinos *Cumanischer Sibylle mit Putto* und bei seiner *Samischen Sibylle* (1651, Abb. 38-40, 44, 48 und 50), fällt hingegen auf, daß die Protagonistinnen ihr Gesicht nicht zum transzendenten Lichteinfall hinwenden, sondern geradewegs von diesem weg. Bei genauem Hinschauen zeigt sich auch in Guercinos *Kimmerischer Sibylle*, daß das von rechts einströmende Lichtbündel tatsächlich am Kopf der Prophetin vorbeiläuft. Diese Darstellungsweise erinnert an eine alte Tradition, die den geheimnisvollen und verborgenen Aspekt, das Arkanum der göttlichen Weissagung betonte und nach der die Sibylle ‚im Dunkeln' bzw. ‚unter einer Wolke' prophezeite. Ähnlich hatte Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle seine Persica mit einem beschatteten Gesicht dargestellt. Wind hielt dazu fest: „[...] she divines some 'concealed and remote meaning' that is 'adumbrated' in her book. [...] Mysteries belong to the hour of dusk and disclose their presence only to those who retain a sense of the

[588] Wood 1986, 225ff. Im Casino Ludovisi läßt sich außerdem eine sehr explizite Frühform von Guercinos Bologneser Sibyllen beobachten, vgl. dazu auch die Ausführungen unten, 159-165.
[589] Wood 1986, 227. Dort zitiert die Autorin auch: Francesco Torrigio, Roma giubilante per la nuova elettione, e coronatione, di N.S. Papa Gregorio XV Ottimo Mass. Bolognese... . Ancona 1621.
[590] Köln 1993, 32 (Kat. Nr. 1).

indefinable: *vaticinari videtur sub nubilo*, 'she appears to prophesy under a cloud'."[591] Das Verständnis, daß Gott in der Dunkelheit wohnt, ist nicht nur Produkt und Objekt einer buchstäblich obskuren Spezialtheologie, sondern kann biblische Autorität beanspruchen.[592] Propheten wurden im Christentum traditionell mit der Dunkelheit, der Zeit vor der Erfüllung, in Verbindung gebracht.[593]

Drei weitere seiner Sibyllen präsentierte Guercino nicht mit zum Himmel erhobenem Blick, sondern lesend, nämlich die *Samische Sibylle mit Putto* (Abb. 45), die *Libysche Sibylle* (Abb. 47) und die *Samische Sibylle* (1653, Abb. 49). Während sie in ihre Lektüre vertieft sind, strahlt das schräg von rechts einfallende Licht auf ihre Gesichter- genau entgegengesetzt den *sub nubilo*-Darstellungen. In der *Samischen Sibylle mit Putto* begreifen wir die transzendente Qualität dieses Lichtes durch die beigefügte kleine Engelsfigur. Vollkommen unbeachtet von der Prophetin - Blickkontakt zwischen beiden wäre unmöglich, denn sie wendet ihm den Rücken zu - entrollt der Putto, hinter ihr ganz links am Bildrand stehend, ein Pergament, auf dem eine Prophezeiung niedergeschrieben ist. Die hellen Lichtstrahlen, die es erfassen, lassen dem Blatt jedoch alles andere als eine Randposition zukommen, sondern rücken es in den Mittelpunkt des betrachtenden Interesses. Ganz offensichtlich präsentiert der Putto hier das Ergebnis der 'prophetischen Arbeit' der neben ihm sitzenden Seherin, und dies bedeutet weiter, daß auch die lesenden Sibyllen Guercinos in dem Augenblick dargestellt sind, in dem sie seherische Visionen empfangen, auch wenn ihnen das äußere Erscheinungsbild von Visionärinnen vollkommen abgeht.[594]

Zusätzlich unterstützt wird diese Hypothese durch weitere Details der Lichtregie Guercinos. Seine lesenden Sibyllen wenden nicht nur die Gesichter dem vollen einströmenden Licht entgegen. Auch ihre Studienbücher werden hell angestrahlt, z.B. der große, aufgeschlagen auf dem Tisch stehende Foliant in der *Samischen Sibylle mit Putto*. Die *Libysche Sibylle* hält ihr Buch mit einer Handhaltung, die wohl kein Lesender wirklich bequem empfinden würde und deren Unnatürlichkeit die zugrunde liegende Intention verrät. Weil der ruhigen äußeren Erscheinung der Lesenden jeglicher Hinweis auf ihr visionäres Erleben abgeht, gestaltete Guercino die Lichtführung in diesen Kompositionen offensichtlicher.

Ganz ähnlich wie die lesenden Sibyllen wird schließlich die *Persische Sibylle* (Abb. 43) von Guercino charakterisiert. Sie ist die einzige der Bologneser Seherinnen, die gezeigt wird, wie sie die von oben empfangenen Botschaften auf einem Blatt Papier niederschreibt. Wie die Lesenden wird auch sie vom transzendentem Licht buchstäblich erleuchtet. Während sie in ihrer Niederschrift für einen Augenblick innehält und ihr Blick in Richtung des Betrachters geht, schauen ihre Augen - obwohl sie sich mitten im prophetischen Akt der Inspiration befindet - vollkommen ruhig und verhalten. Sie wirken ein wenig geistesabwesend, was als Hinweis auf das paranormale Geschehen interpretiert werden könnte. Vielleicht entsteht dieser Eindruck aber

[591] Wind 1965, 70.
[592] Vgl. z.B. Psalm 17, 12; s. auch: Wind 1965, 71.
[593] Ein sibyllinisches Beispiel dazu in: Middeldorf Kosegarten 1984, 76.
[594] Mit dem Begriff 'Vision' gehe ich allgemein um, d.h. die Möglichkeit, daß die Prophetinnen auch Auditionen oder gleichzeitig visuelle und auditive Erlebnisse empfangen können, wird mit dem Gebrauch dieses Ausdrucks nicht in Abrede gestellt. Die in sibyllinischem Zusammenhang vorgebrachten Erläuterungen zu einer Unterscheidung des einen vom anderen sind nicht immer leicht nachvollziehbar, vgl. z.B. Freund 1936, 29; Fürst 1995, 115.

auch nur, weil wir die Persica sehen, wie sie ohne erkennbaren Grund mit ihrer Feder kurz vor dem Ansetzen auf das Papier verweilt.

Antike Ekstase wandelt sich zu christlicher Kontemplation

Nicht nur die schreibende Persica, auch die anderen Sibyllen Guercinos, diejenigen Domenichinos und Renis und beinahe alle übrigen Bologneserinnen teilen diese auffällige, verhaltene Ruhe. Sie drückt sich nicht allein in ihren Gesichtern, sondern vielleicht noch markanter in der meist reglosen Gestik ihrer Arme aus. Mit Ausnahme ihrer zum Himmel gedrehten Köpfe verharren die Körper der Bologneser Sibyllen in geradezu statuarischen Posen. Belebend wirken nur die lebendige Farbkraft ihrer Gewänder und das meisterlich wiedergegebene Inkarnat. Die [*Persische*] *Sibylle* (Abb. 40) hat ihre Hände genauso entspannt übereinander gefaltet wie die *Samische Sibylle* (1651, Abb. 48). Die drei lesenden Sibyllen Guercinos (Abb. 45, 47 und 49) stützen ihren Kopf auf ihren Arm, genau wie die schreibende *Persische Sibylle* (Abb. 43). Ganz besonders unbewegt und kühl kommt die *Phrygische Sibylle* (Abb. 42) daher, bei der die strenge Profilansicht den starren Eindruck noch verstärkt.[595] Bei einem Vergleich mit einigen Sibyllen der Fresken im Oratorio del Gonfalone zeigen sich deutliche Unterschiede besonders gegenüber den lebhaften Figuren Livio Agrestis, Matteo da Leccias und Marco Pinos (z.B. Abb. 9, 15, 16 und 19).

Im siebzehnten Jahrhundert verzeichnete man ein massives Auftreten von vergleichbaren Darstellungen weiblicher Einzelfiguren. Im Jahr 1995 hat sich die Münchener Ausstellung *Die Galerie der starken Frauen: Regentinnen, Amazonen und Salondamen* ausführlich mit dem Thema der 'femme forte' befaßt. Dort kam man unter anderem zu dem Ergebnis, daß die Figuren durch die Isolation an Monumentalität und Statuarik gewinnen, um die menschliche Größe und Stärke der 'femme forte' zu verdeutlichen. An die Stelle von Aktion tritt in diesen Darstellungen Repräsentation.[596] Bis zu einem gewissen Grad läßt sich diese Entwicklung in den Bologneser Sibyllen wiedererkennen. Der Darstellungstypus der starken Frau ist mit anderen im siebzehnten Jahrhundert entstandenen Sibyllen in Verbindung gebracht worden, z.B. mit den ursprünglich aus der Privatkapelle der französischen Königin Maria von Medici im Pariser Palais du Luxembourg stammenden Gemälden.[597] Wie weit die Bologneserinnen - trotz einer gewissen, statuarischen Gleichförmigkeit - von der Leblosigkeit anderer zeitgenössischer Sibyllendarstellungen entfernt sind, lehrt hingegen der Vergleich mit dem druckgraphischen Zyklus von acht Prophetinnen nach Vorlagen Claude Vignons (1593-1670, Abb. 53).[598]

Die verhaltene Ruhe und gesetzte Gestik, welche die Darstellung der Sibylleninspiration in den Bildern des siebzehnten Jahrhunderts prägt, steht in eklatantem Kontrast zur antiken Vorstellung der sibyllinischen Ekstase.

---

[595] Vgl. London 1991, 52 (Kat. Nr. 24).

[596] München 1995, 149.

[597] Baudoin-Matuszek 1994, 181. Die Reste dieses Sibyllenzyklus sind seit 1816/1817 in selbigem Palast in die Deckendekoration der sogenannten *salle du livre d'or* integriert. Eine weitere Sibylle des Zyklus befindet sich als Supraporte in einem dem französischen Senat zugehörigen Haus am Boulevard Saint-Michel in Paris, s. Olivier Meslay 'A propos du cabinet du bord de l'eau d'Anne d'Autriche au Louvre et de quelques découvertes au palais du Luxembourg', in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français 1994, 55 (Abb. 16, 17). Für eine knappe und luzide Einschätzung des künstlerischen Geschmacks Maria von Medicis, s. auch: Haskell 1996, 246-251.

[598] Bassani 1992, 293-301 (Kat. Nr. 184-195); de Clercq 1981, 100f.; zu den Sibyllen Vignons und ihrer Beziehung zur 'femme forte': Moisan-Jablonska 2000, 159-164.

Anders als z.B. bei der delphischen Pythia bestimmte bei den Sibyllen nicht die Frage eines ratsuchenden Menschen den Zeitpunkt der Offenbarung, sondern es war der Gott selbst, der die Seherin plötzlich und unvorhergesehen überkam und sie drängte, göttliche Wahrheit zu verkünden. Hauptverantwotlich für den sibyllinischen *furor divinus* ist in der durch Vergils *Aeneis* geprägten Vorstellung der Gott Apollon, aber auch andere Gottheiten wie Dionysos, Aphrodite, Ares oder die Musen können den Menschen in einen enthusiastischen Zustand versetzen.[599] Die Nähe des Gottes, die Vergil mit seinen berühmten Worten *numine afflatur est* ausdrückte, versetzte die Sibylle in den ekstatischen Zustand des *furor divinus*. In der Regel wurde dieser als ein mit deutlichen sexuellen Konnotationen versehener Akt verstanden. Das griechische ενθεους bedeutet wörtlich „ein Gott ist darinnen".[600]

Vergil lieferte in der *Aeneis* die bekannteste Beschreibung des Geschehens. Als sich Apollon der Sibylle nähert, „wechselt sie plötzlich Miene und Farbe, und es löst sich ihr Haar, sie scheint zu wachsen, die Stimme hat nichts Menschliches mehr". Die Prophetin versucht, dem Zwang der Weissagung zu entkommen, doch der Gott „plagt [...] nur umso stärker des Mundes Schäumen, bezwingt ihr Herz und preßt sie und macht sie gefügig. [...] Also aus heiliger Tiefe ertönt der Sibylle von Cumae rätselvoll-schauriger Spruch und brüllt aus dem Innern der Grotte Wahres, dunkel verschleiert [...] so stachelt Phoebus Apollo der Verzückten das Herz und treibt sie mit peitschenden Zügeln."[601] Das Dämonische dieser antiken Beschreibung ist so offenkundig heidnisch und fern der gewöhnlichen christlichen Gottesidee, daß es kaum verwunderlich erscheint, daß die Bologneser Sibyllen nichts von dieser Wildheit verraten.

Die prophetische Ekstase ist jedoch keine auf die antike Sibylle beschränkte Vorstellung. Auch christliche Propheten werden von ähnlich gewalt(tät)igen Inspirationen erschüttert: „Übermächtig, schrecklich, schauervoll ist der Gehörseindruck [...] Die Engel schreien, die Schwellen erbeben und der Tempel ist voll Rauch, das Lob erschüttert Himmel und Erde. Der Flügelschlag der Engel erzeugt einen übermächtigen Ton, der wie das Rauschen vieler Wasser klingt. Der Klang ist wie das Getöse eines Meeres, wie die Stimme eines Erdbebens. Er

---

[599] Vgl. über den *furor* anderer Gottheiten, z.B. Sorensen 2002, 78ff.; Marcel Detienne, Dionysos. Göttliche Wildheit. München 1995 (Paris 1986), 32f.; Jeanmaire 1951, 187-198.

[600] Sorensen 2002, 79 zit. Walter Burkert, Greek Religion. Cambridge (Harvard Univ. Press) 1985, 109, 391, Anm. 1. Sissa 1990 (1987), 31ff. beschreibt am Beispiel der Pythia (die später häufig als delphische Sibylle verstanden wurde), wie man sich die göttliche Inspiration vorstellte: „Longinus suggests that the priestess carried the god's word within her as an embryo: she was pregnant, impregnated by the divine power. [...] if the Pythia goes to the god, couples with him, offers herself to him, and if going down in the chréstérion is further the equivalent of entering one's husband's house, the perfect state in which she is supposed to present herself to Apollo can possibly be compared with that which is expected of a young bride [...]" Es ist kaum verwunderlich, daß das frühe Christentum diese Art der Inspiration nicht gutheißen konnte. Origenes *Contra Celsum* VII, 53 beschreibt explizit, wie der Gott durch den Schoß in die Prophetin eindringt und daß es just die Penetration durch dieses weibliche Körperteil sei, daß die dämonische Herkunft der Weissagung beweise. Die Tatsache, daß diese Art der Inspiration nicht nur ein- oder zweimal stattfindet (was Origenes offenbar akzeptabel erschienen wäre), sondern sich jedesmal, wenn die Seherin weissagt, aufs neue produziert, wird besonders verurteilt. Ein ähnliches Bild zeichnet: Johannes Chrysostomus *In epistulam I ad Corinthios Homilia* XIX, 260 B, C.

[601] *Aeneis* IV, 46ff., 79f., 98-102 (zit. n. d. Übersetzung v. Thassilo von Scheffer, Goldmann Klassik TB 1979, Auflage 03/1993). In der *Aeneis* ist bereits eine zunehmende Institutionalisierung der Sibylle spürbar, denn hier ist diese es, die Aeneas drängt, daß er sie um ein Orakel bittet (*Aeneis* VI, 45f.). Allerdings verspürt sie zu diesem Zeitpunkt bereits das Kommen des sich nähernden Gottes. Zur nicht immer klassischen Sibylle der *Aeneis*, s. Parke 1984, 231. Vgl. zur sibyllinischen Raserei auch die Aussagen der Sibylle in *Oracula sibyllina* III, 162, 297, 815-818; XI, 316 (Gauger 1998, 77, 83, 111, 221f.).

ist von Donner begleitet. Die Engel rufen, schreien, sprechen mit großer Stimme, mit einer Stimme *tamquam tubae*, wie wenn der Löwe brüllt. Der Seher fürchtet sich und beginnt zu zittern.“[602]

Dinzelbacher hat in seiner breit angelegten Auseinandersetzung mit dem schmalen Grat, der im Christentum Heiliges von Nicht-Heiligem trennt, festgestellt, daß ein Unterschied darin besteht, „daß die Gottbesessenheit für gewöhnlich mit (nachträglicher) Zustimmung des Betroffenen geschieht, die dämonische Obsession dagegen wider seinen Willen.“[603] Nach dieser Definition ist also die Sibylle der *Aeneis* - falls es dazu eines weiteren Beweises bedurft hätte - eindeutig dämonisch inspiriert. Eine explizite literarische Schilderung christlicher Sibylleninspiration gibt es nicht, da sich das Christentum stets auf die Reproduzierung der Ergebnisse der Inspiration, die Orakelsprüche, beschränkt hat. Die Gemälde, welche die Sibyllen beim Empfang ihrer Weissagungen porträtieren, mußten also eigenständig ein christliches Bild für dieses Geschehen erfinden.

Eine Abbildung des antiken *furor* konnte verständlicherweise nur unter besonderen Umständen in christlichem Kontext stattfinden. Einige der Marmorreliefs Agostino di Duccios in der Cappella della Madonna dell'Acqua im Tempio Malatestiano in Rimini mit seiner humanistisch geprägten Bildprogrammatik bieten diese seltene Ausnahme (Abb. 56).[604] Im übrigen griffen die Künstler bis zu den Bologneser Sibyllen in aller Regel auf die bewährte, von Thomas von Aquin ausgearbeitete Konstellation der Seherin und des inspirierenden Engels zurück. Gerade im Falle der Sibylle, von der man wußte, daß sie sich Verfehlungen im Dienste paganer Dämonie zu Schulden hatte kommen lassen, mußte den generell schwer einzuschätzenden ekstatischen Zuständen der Prophetie mit zusätzlicher Vorsicht begegnet werden. Giovanni Pisanos Kanzel von Pistoia oder - wenn auch weniger drastisch - Michelangelos *Delphische Sibylle* in der Sixtinischen Kapelle zeigen die Seherin durchaus als von göttlicher Ekstase Ergriffene.[605] Die Hinzufügung von Engeln sanktionierte diese Darstellungsweise als unbedenklich. Dinzelbachers o. a. Definition macht deutlich, daß ekstatische Wildheit im Christentum keineswegs fehlt. Sie muß nur wegen ihrer ambivalenten und zu mancherlei Spekulation Anlaß gebenden Morphologie von dämonischem Einfluß sauber unterscheidbar bleiben.

Für die Bologneser Sibyllen galt es erneut, dieses Dilemma zu lösen, da sie auf die Begleitung von inspirierenden Engeln in der Regel verzichten. Sie müssen also auf andere Art und Weise in den Besitz ihrer Weissagungen gelangen. Im deutlichen Gegensatz zu den antiken Anfällen extrovertierter Erregung hat sich die göttliche Inspiration in den Bologneser Darstellungen vollkommen verinnerlicht. Die in sich gekehrten, lesend Visionen erlebenden Sibyllen Guercinos zeigen klar, wie man sich den neuen Weg der göttlichen Inspiration vorzustellen hat. Es handelt sich nun um eine kontemplative Meditation, die durch gedankliche Konzentration auf christliche Mysterien in die Ekstase der *unio mystica* führt.

Annäherung an das Bild christlicher Heiliger - Betrachterspezifische Konsequenz

Die Sibylle schließt sich mit diesem Verhalten dem zeitgenössischen Idealbild der christlichen Heiligen an: „[...] au XVIIe siècle, les grands saints de temps nouveaux furent représentés presque toujours dans les minutes

[602] Hammerstein 1962, 24.
[603] Dinzelbacher 1995, 160.
[604] Freund 1936, 21-32.
[605] Vgl. zu Pisano: Fürst 1995, 114ff.; zu Michelangelo: Wind 1965, 66f.

exceptionelles de l'extase. Mais, par un curieux phénomène, les saints d'autrefois, eux aussi, apparurent sous cet aspect."[606] Durch die große Bedeutung, die die neuen Heiligen der Gegenreformation und des siebzehnten Jahrhunderts erlangten, entwickelte sich die zur Ekstase führende kontemplative Meditation zum Kennzeichen des christlichen Heiligen schlechthin. „[...] il semble que l'on veuille faire participer tous les saints à ce mystère de l'extase qui apparaît de plus en plus comme le vrai signe de la sainteté."[607] Wie nun jeder Heilige mit dieser meditativen Ekstase verbunden werden konnte, so auch die von altersher als ekstatische Prophetin bekannte Sibylle.[608]

Für den Betrachter der Bologneser Sibyllen hat die beschriebene Veränderung in der Darstellung der Ekstase eine besondere Konsequenz. Das Fehlen der Engel erleicherte es nämlich, sich die visionäre Seherin zum persönlichen Vorbild zu nehmen. Auch wenn wohl längst nicht jeder Betrachter sich als Prophet sehen wollte, ist klar, daß die Bologneser Sibyllen das religiöse Empfinden des Besitzers ansprechen sollten.

Eine real empfundene, persönliche 'himmlische Zwiesprache' baut sich in jedem ernsthaften Gebet auf und stellt für den Frommen nichts Außergewöhnliches dar. Ähnlich den lesenden Sibyllen Guercinos war vielleicht der Auftraggeber des Gemäldes schon selbst viele Male in andächtiger Betrachtung und Lektüre vertieft gewesen, möglicherweise sogar genau in dem Privatraum, für welchen er das Gemälde vorgesehen hatte. Genausowenig wie ekstatische Visionen erlebte der durchschnittliche Betrachter wohl in aller Regel die Gegenwart eines Engels. Die Szene der engellosen Sibyllen war deswegen für ihn leichter nachvollziehbar und konkreter, auch wenn es sich im Grunde genommen um die Darstellung desselben Mysteriums handelte.

[606] Mâle 1972 (1951), 171f.
[607] Mâle 1972 (1951), 193.
[608] Die Angleichung an das Verhalten der christlichen Heiligen könnte, wenn man eine tatsächlich verminderte Autorität der *Oracula sibyllina* und damit der Sibyllen schon im siebzehnten Jahrhundert annehmen möchte, dieser Geringschätzung entgegengewirkt haben. Prümm 1929, 246; McGinn 1985, 10, Anm. 22; vgl. Ravello 1995, 130f. (Kat. Nr. 130, 131).

2.2. Zwei Aspekte der Sibyllen-Ikonographie

Vielleicht mehr noch als bei früheren Sibyllenbildern ist es im Falle der Bologneser Sibyllen nötig, den modernen Blickwinkel auf die Gestalt zu verbreitern. Wie ertragreich dies sein kann, haben im ersten Teil dieser Arbeit die Ausführungen zum goldenen Zeitalter, der Eucharistieverehrung und dem Heiligen Grab bewiesen. Bisher hatte man sich auf die bekannten, oberflächlichen Zusammenhänge beschränkt, die sich meistens auf die Kernpunkte „Vorschattung - Erfüllung", „Altes Testament - Neuer Bund" etc. reduzierten. Da bei den Tafelgemälden der Bologneser Sibyllen solche äußerlichen Bezüge nicht mehr nachvollziehbar sind, fehlte bisher jegliche Interpretation der Bilder. Mit den folgenden Beschreibungen sibyllinischer Melancholie und Reue wird erstmals eine Grundlage für eine tiefergehende Deutung der Gemälde geschaffen und ein möglicher Weg gewiesen, welcher in späteren Forschungen ausgebaut werden muß.

2.2.1. Melancholie

Vier Sibyllen Guercinos, die *Persische Sibylle* (Abb.43), die *Samische Sibylle mit Putto* (Abb. 45), die *Libysche Sibylle* (Abb. 47) und die *Samische Sibylle* (1653, Abb. 49), erscheinen in einer ähnlichen Körperhaltung. Sie sitzen umgeben von Büchern und Pergamenten, sind vertieft in die von ihnen verrichtete intellektuelle Arbeit und stützen in einer nachdenklichen Pose den Kopf auf ihren Arm. Diese Pose sinnierender Reflexion findet sich auch bei anderen Bologneser Sibyllen.[609] Sie ist direkt übernommen aus der Ikonographie der Melancholie, wie sie von dem berühmten Stich Albrecht Dürers, der *Melencolia I* (Abb. 54), geprägt worden ist.[610]

Die wissenschaftliche Forschung hat sich mit dieser formalen Übernahme durch die Bologneser Sibyllen bisher nicht explizit befaßt. Einen Hinweis darauf sucht man z.B. in Schusters Publikation zur Melancholie und ihrer Nachfolge vergeblich.[611] Die formalen Bezüge zwischen Melancholiedarstellung und Sibylle sind so deutlich, daß die Frage nach der ursprünglichen Motivation dieser Abhängigkeit gestellt werden muß. Auf den ersten Blick erscheint der Gedanke einer Verbindung zwischen der ekstatischen Prophetin und der in sich gekehrten Schwermütigen abwegig. Bei genauer Analyse ergeben sich aber schon früh und an prominenter Stelle Hinweise auf eine grundlegende inhaltliche Nähe beider Figuren.

Die schwarze Galle der Melancholie

Das sogenannte aristotelische *Problem XXX* behandelt u.a. den Zusammenhang zwischen Sibylle und Melancholie. Wenngleich die Zuschreibung der Autorschaft an Aristoteles für diesen Text in der Forschung nicht unangefochten ist, gilt es doch mitunter als das berühmteste unter den *Problemen* und war in jedem Fall ein viel gelesener Text der antiken Literatur. Aristoteles (oder welcher seiner Nachfolger auch immer der Verfasser war) beschäftigte sich darin mit den durch die berüchtigte schwarze Galle verursachten Auswirkungen auf den

---

[609] Vgl. Kopie nach Guercino, s. Salerno 1988, 351 (Kat. Nr. 281bis); Kopie nach Reni, s. Pepper 1984, 301 (Kat. Nr. C 13); Sibylle von G. A. Sirani, s. Bologna 1959, Abb. 63. Weitere Sibyllen in dieser Haltung finden sich außerdem noch in einigen im Gabinetto delle Stampe der Bologneser Pinacoteca nazionale aufbewahrten Druckgraphiken nach Reni bzw. Francesco Albani (Bertelà 1973, Kat. Nr. 1, 353, 354, 1052) und in mehreren Stichen nach Guercino (Alberghi 1991, Kat. Nr. 124 u.a.). Dieselbe Pose ist auch bei einer sitzenden Sibylle Giovanni Pisanos verwendet worden, die von der Kanzel des Pisaner Domes stammte, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum verwahrt wurde und seit 1945 verschollen ist, s. Fürst 1995, 135.

[610] z.B. Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 409-412.

[611] Schuster 1991, Bd. 2, 476 (Anm. 150). Die Sibylle wird von Schuster nur in einer Fußnote und darüber hinaus in einem anderen inhaltlichen Zusammenhang erwähnt.

menschlichen Körper und das Gemüt: „Wird sie aber übermäßig erwärmt, bewirkt sie übersteigerte Hochgefühle und Sangesfreude, Ekstasen, Aufbrechen von Wunden und anderes dergleichen.“[612] Die schwarze Körperflüssigkeit hat nach Aristoteles’ Einschätzung die besondere Qualität, daß sie „sowohl sehr heiß als auch sehr kalt werden“ kann.[613] Klibansky, Panofsky und Saxl haben 1964 in ihrer wegweisenden Arbeit zur Melancholieforschung ausführlich dargelegt, wie unterschiedlich die Auswirkungen der den Charakter des Melancholikers prägenden warmen, schwarzen Galle aussehen: Genie und Wahnsinn liegen nahe beieinander. In Aristoteles’ Worten heißt dies, daß diejenigen, „die übermäßig viel warme Galle besitzen, geneigt sind, in Verzückung zu geraten, oder sie sind von Natur aus besonders talentiert [...] Viele aber werden auch, weil diese Wärme nahe dem Sitz des Verstandes ist, von krankhaften Anfällen der Raserei und der Verzückung ergriffen; so entstehen die Sibyllen, die Wahrsager und alle Gottbegeisterten“.[614]

Die schwarze Galle macht den Menschen also nicht nur zum Melancholiker, sondern u.U. auch zur Sibylle bzw. zum Propheten. Der aristotelische Text schaffte hier die Verbindung zwischen der Melancholie und der platonischen *mania*, die „den Philosophen, den Liebenden und den Dichter gleichermaßen zur überirdischen Schau der reinen Ideen erhebt“.[615] Platon hatte nach seiner Argumentation im *Phaidros* die *mania* als Auslöser der sibyllinischen Prophetie erkannt: „Die größten Güter werden uns zuteil durch die Begeisterung (μανια), die uns durch göttliche Gabe verliehen ist. Denn die Prophetin in Delphi und die Priesterinnen in Dodona haben, von dieser Raserei ergriffen, Griechenland sowohl im öffentlichen Bereich als auch in Privatangelegenheiten viel Gutes erwiesen. Wären sie aber bei ruhiger Besonnenheit gewesen, so hätten sie wenig oder gar nichts gebracht. Wollten wir nun auch noch die Sibylle anführen und was für andere sonst noch durch begeistertes Wahrsagen vielen vieles für die Zukunft vorhersagend geholfen haben, so würden wir langweilen mit der Erzählung allgemein bekannter Dinge.“[616]

Auch in Rom war der Bezug zwischen Sibylle und Melancholie wohlbekannt. C. Calpurnius Piso verfaßte zu Ehren des neu inthronisierten Kaisers Nero eine Sibyllenekloge, in welcher „er [...] das aus der Sibyllenszene der *Aeneis* bekannte Motiv entgöttert und psychologisiert; den Trance-Zustand der Sibylle hat er hier zum Bilde der schweigsamen Schwermut eines Menschen gewandelt“.[617]

Aus dem Mittelalter liegen nach meinem Wissen keine Zeugnisse vor, die belegen, daß die Sibylle als Melancholikerin bekannt war. Spätestens in der italienischen Frührenaissance wurden die antiken Kenntnisse aber wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Der Humanist Leonardo Bruni, der Anfang der fünfziger Jahre des Quattrocento maßgeblich am Entwurf der sibyllinischen Marmorreliefs des Tempio Malatestiano in Rimini (1455/1456; vgl. Abb. 56 und 57) beteiligt war, hat sich ausführlich mit der platonischen Interpretation des göttlichen *furor* und seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen befaßt. In seiner *Canzone a laude di*

---

[612] Aristoteles *Probleme* XXX, 1, zit. n. Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 67.
[613] ibid., 66.
[614] ibid., 68.
[615] Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 58; vgl. zu einer eingehenden Beschreibung des Begriffs des *vates*, des dichterischen Propheten, z.B. Huizinga 1956 (1938), 133ff.
[616] Platon *Phaidros* 244 b, zit. n. Gauger 1998, 367.
[617] Bickel 1954, 198.

Venere beschreibt er die Verbindung zwischen Ekstase und Melancholie der Sibylle, die ihre Prophezeiungen nur erfüllen kann, wenn sie „furente, matta e grama“, also „rasend, irr und gramvoll“ ist.[618]

Nach Aristoteles’ Ausführungen ist die Sibylle also mit zuviel warmer schwarzer Galle gesegnet, wobei er das ‘zuviel’ als eine Abgrenzung sieht gegenüber denjenigen Melancholikern, die genau über das richtige Maß und die rechte Temperatur der ihren Charakter entscheidenden Körperflüssigkeit und aus demselben Grunde über „die wirklich ‘hervorragende’, in objektiven Leistungen sich manifestierende Begabung“ verfügen.[619] Im Gegensatz zu diesen zum Genie prädisponierten Melancholikern wird die spezifische Zusammensetzung und die Temperatur der sibyllinischen schwarzen Galle als krankhaft bezeichnet und negativ bewertet.

In der Legende verankerte Gründe für die Melancholie der Sibylle

Die melancholische Sibylle des Aristoteles als eine grundsätzlich düstere Erscheinung teilte mithin in der Folgezeit Skepsis, Mißtrauen und Abneigung, welche dem Charakter des Melancholikers aller potentiellen Genialität zum Trotz entgegen gebracht wurden. Neben der charakterlichen Veranlagung gab es für die (christianisierte) Sibylle ganz handfeste, in ihrer persönlichen Biographie begründete Motive, einer gedrückten Stimmung zu frönen. Ihr prophetischer Fernblick in die Zukunft des Universums eröffnete ihr die grausige Aussicht auf den apokalyptischen Weltenbrand und die Vernichtung der sündigen Menschheit. Niemand, der diesen Ausblick kannte, hätte wohl weiterhin ungetrübt auf das weltliche Treiben blicken können, ohne Mitleid und Gram für die verurteilten Sünder zu empfinden.

Angesichts der eigenen Sündhaftigkeit und heidnischen Vergangenheit war sich die Sibylle ihres persönlichen Heils am Ende der Zeiten keineswegs sicher: „Weh mir Armen, wie wird’s mir an jenem Tage ergehen! Habe ich Törin doch alle an Frevelmut überboten, hab’ nicht an die Ehe gedacht und keine Vernunft angenommen. Und auch im Palast eines reichen Mannes verwies ich Darbende oft von der Schwelle. Und wieviel Schlechtes hab’ früher wissentlich oft ich getan“, klagt sie in den *Oracula sibyllina* beim Gedanken an den Jüngsten Tag.[620] Vergil, der in der christlichen Einschätzung stets über einen der Sibylle ganz ähnlichen Status verfügte, resümiert in Dantes *Commedia* das eigene Schicksal knapp: „weil ohne Gläubigkeit, / Drum nur muß auf den Himmel ich verzichten.“[621]

Der von der Prophetin dem Gott Apollon gegenüber geäußerte Wunsch nach langem Leben war für sie Anlaß zu im buchstäblichen Sinne langanhaltender Bitterkeit und sehnsüchtiger Erinnerung einerseits und zu reuiger Einsicht über ihre frevelhafte Dummheit andererseits. „J’ai encore six cents ans à passer avec non moins de mélancolie en raison de ma vieillesse amère, que de chagrin dû au souvenir de ma jeunesse“, klagt sie in einem in den Jahren 1582-1584 entstandenen Bühnenstück namens *Sapho and Phao* des englischen Dramatikers John

---

[618] zit. n. Freund 1936, 25, 30f., Anm. 29: „La Sibilla non mai il vero isnoda,/ se non quand’è furente, matta e grama;/ e la divina trama/ cerne il commosso, e non il sano petto;/ e gli vaticinanti ch’àn predetto/ furenti vider. Sicchè non è rio/ il furor che da Dio/ discende nella mente.“ Vgl. Poeschel 1999, 219f.

[619] Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 79.

[620] *Oracula sibyllina* II, 339-344, zit. n. Gauger 1998, 59; vgl. *Oracula sibyllina*, VII, 151-162 (Gauger 1998, 169). Dies ist eine der seltenen Stellen der *Oracula sibyllina*, die (pseudo-)biographische Einzelheiten über das Leben der Seherin verraten.

[621] Dante *Die Göttliche Komödie*, Läuterungsberg, VII. Gesang (zit. n. d. Übersetzung v. Rheinfelder 1978, 185).

Lyly und ermahnt zur Vorsicht, indem sie auf das ihr widerfahrene Schicksal verweist: „Prends garde de faire comme moi. N'attache pas trop d'importance à la beauté qui se fane [...] Ne sois pas dédaigneux quand tu es courtisé.“[622] Ähnlich wie bei Lyly klingt auch die knappe Erwähnung der Sibylle in Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* (1596).[623]

Das Schicksal der Sibylle ist ein hervorragendes Beispiel für die Vergänglichkeit alles irdischen Lebens. Ihre häufige Darstellung als Greisin (z.B. Abb. 35 und 56) machte dies explizit und drückte nichts anderes aus, als die der *Melencolia I* Dürers beigefügte Sanduhr (Abb. 54). Das übermäßig hohe Alter verschaffte der Seherin einen weit zurückreichenden Blick, der ihr sowohl die geringe Lernfähigkeit als auch die Sündhaftigkeit des Menschengeschlechts zur Genüge vorführte.

Bildliche Darstellung der sibyllinischen Melancholie vor den Bologneser Sibyllen: Galle, Gift und Gegengift

Mit der Einsicht in den grundsätzlich melancholischen Charakter der Sibylle stellt sich die Frage, inwieweit davon ausgegangen werden kann, daß die Seherin auch dort als melancholische Figur verstanden worden ist, wo eindeutige ikonographische Hinweise oder formale Anhaltspunkte nicht explizit in ihre Darstellung aufgenommen wurden. Die Abhängigkeit des Propheten von seiner Inspiration ist so unzertrennlich, daß wohl angenommen werden darf, jede Darstellung eines inspirierten Sehers beinhalte gleichzeitig die Vorstellung seines *furor melancolicus*.

Daß die Sibylle in Renaissance und früher Neuzeit weithin als Melancholikerin bekannt war, beweisen ihre Bilder oft nur anhand von Details. Die nebensächliche Behandlung könnte dabei auf die allgemeine Bekanntheit des Sinnzusammenhangs deuten. Michelangelo beispielsweise beschränkte sich in seinem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle auf die subtile Andeutung eines trauernden Handgestus. In der Szene der Noahgeschichte, die das Dankopfer nach dem Ende der Sintflut wiedergibt (Abb. 58), erkennt man die acht Personen, die an Bord der Arche gerettet wurden, nämlich Noah und seine Frau sowie ihre Söhne Sem, Ham und Japhet mit ihren Frauen. (Eine der Frauen wirkt sehr androgyn. Es ist aber nicht einzusehen, wer außer den Genannten abgebildet sein könnte, da niemand anderer als diese acht Personen die Sintflut überlebte.)[624] Zwei der Söhne und Schwiegertöchter machen sich an den Vorbereitungen zum Sühneopfer zu schaffen. Die dritte Schwiegertochter assistiert Noah hinter dem Altar in einer priesterlichen Rolle und legt einen brennenden Scheit auf den Altar. Mit einer auf antike Vorbilder zurückgehenden Orakelgeste wendet sie dabei ihr Gesicht ab.[625] Die Schwiegertochter Noahs galt nach alter Überlieferung schon lange als Sibylle.[626] Rechts von dem alttestamentlichen Patriarchen,

[622] Martinet 1979, 19f.
[623] William Shakespeare *Der Kaufmann von Venedig* I, 2, 116. Vgl. Martinet 1979, 20.
[624] Genesis 7, 13f.: „An eben diesem Tag gingen Noah und Sem und Ham und Jafet, die Söhne Noahs, und die Frau Noahs und die drei Frauen seiner Söhne mit ihnen in die Arche, sie und alle Tiere nach ihrer Art [...]“. Vgl. auch: Gilbert 1994, 92ff.
[625] Wind 1965, 62 deutet sie als Zitat derjenigen Geste, mit welcher Meleagers Mutter Althea in klassischen Darstellungen den verwünschten Scheit entzündet, der den Tod ihres Sohnes bedeutet.
[626] Gero 1982, 148ff.; vgl. *Oracula sibyllina* I, 288ff.; III, 827 (Gauger 1998, 37, 111).

der hier in der Rolle des *Noe profeta* gedeutet wurde und dessen nach dem Himmel weisender Gestus von Versprechen und Hoffnung erzählt, beschreibt die Sibylle eine mitleidsvolle und trauernde Bewegung.[627]

Auch in Michelangelos Grabmal (Epitaph) für Papst Julius II. in S. Pietro in Vincoli ist der melancholische Handgestus der Sibylle (Abb. 59), wiederum im Gegensatz zu dem benachbarten männlichen Propheten, aufgefallen: „Der Prophet und die in sprechender Gebärde trauernde Sibylle weisen auf die Menschwerdung Christi [...]".[628]

Um das Jahr 1550 datiert wird eine Gruppe von heute sieben (bzw. acht) französischen Sibyllenskulpturen.[629] Die Figuren sind ca. 60 cm hoch und stammen vermutlich aus der Werkstatt der Bildhauerfamilie der Juliots in Troyes. Einige von ihnen, z.B. die heute als Cumana und Hellespontica angesprochenen Figuren im Pariser Musée de Cluny sowie die als Sibylla Europa und Tiburtina 'identifizierten' Skulpturen im Musée de Troyes, sind mit auffällig prallen, an den Gürteln ihrer Gewänder befestigten Geldbörsen ausgestattet. Die als Sibylla Persica bezeichnete Figur im Louvre trägt an derselben Stelle einen großen Schlüsselbund.[630] Die Häufung dieser Merkmale in der Skulpturengruppe kann kaum zufällig sein. Tatsächlich sind sowohl die (gefüllte) Geldbörse als auch die Schlüssel im sechzehnten Jahrhundert als stehende Attribute für den Geiz und den aus diesem resultierenden Reichtum des Melancholikers bekannt. Dürer bediente sich beider Symbole für seine *Melencolia I*. Klibansky/ Panofsky/ Saxl zählen sie als erstes der traditionellen Motive noch vor der charakteristischen Haltung des aufgestützten Kopfes auf.[631]

Einen weiteren interessanten Hinweis auf den Themenkomplex der melancholischen Sibylle birgt ein Gemälde des westfälischen Malers Hermann tom Ring. Er schuf Anfang der 1570er Jahre wahrscheinlich für den Dom St. Paulus in Münster einen Zyklus von insgesamt fünfzehn Propheten und Sibyllen.[632] Hermanns Gemälde ersetzten wohl die Bilder seines Vaters Ludger tom Ring d. Ä., der vierzig Jahre vorher am selben Ort einen Zyklus zum selben Thema geschaffen hatte. Auffällig ist, daß der Sohn im Gegensatz zum Vater seinen Sibyllen zum Teil ganz außergewöhnliche, in der Sibyllenikonographie vollkommen unbekannte und auch später nicht wiederholte Attribute beigefügt hat.

So plazierte Hermann beispielsweise in der *Persischen Sibylle* (Abb. 55) einen großen Kokosnußpokal auf die im Vordergrund des Gemäldes sichtbare Brüstung, auf welcher folgender Orakelspruch zu lesen steht: „Tu enim stulta Deum tuum non cognovisti / sed spinis coronasti coronae horrendae fel miscuisti." („Du Törichte hast deinen Gott nicht erkannt, hast ihn mit Dornen einer schaurigen Krone gekrönt und Gift gemischt.")[633] Hermann

---

[627] Wind 1965, 62. Natürlich ist Winds Deutung des Freskos nicht unwidersprochen geblieben, vgl. für einen rezenten anderen Vorschlag z.B. Christiane L. Joost-Gaugier, 'Michelangelo's Ignudi and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice', in: Artibus et historiae 1996 (Bd. 34), 19-43. Für einen bibliographischen Überblick über die wichtigsten Interpretationen zu den Fresken: Rohlmann 1995, 49f.
[628] Satzinger 2001, 204, 220.
[629] Beaulieu 1969, 213-222; Koechlin / Marquet de Vasselot 1900, 250-253.
[630] Abbildungen bei: Beaulieu 1969, figs. 1, 3-6.
[631] Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 406-409.
[632] Münster 1996, Bd. II, 260-289 (Kat. Nr. 14-27); für abweichende Datierung der Bilderreihe Hermanns vgl. Münster 1993, Bd. II, 619.
[633] Zit. n. Albrecht in: Münster 1993, Bd. II, 614. Vgl. Münster 1996, Bd. II, 262 (Kat. Nr. 14).

tom Ring verwendete hier in leicht abgewandelter Form ein bei Augustinus zitiertes Sibyllenorakel.[634] Die anklagenden Worte seiner Inschrift beziehen sich auf eine im Matthäus- und im Markusevangelium geschilderte, nach der Kreuztragung über die Via Dolorosa unmittelbar vor der eigentlichen Kreuzigung Christi stattfindende Begebenheit: „Und als sie an einen Ort gekommen waren, genannt Golgatha, das heißt Schädelstätte, gaben sie ihm mit Galle vermischten Wein zu trinken; und als er davon gekostet hatte, wollte er nicht trinken." (Matth. 27, 33f.; der Evangelist Markus berichtet stattdessen von mit Myrrhe vermischtem Wein)[635]

Fritz erwähnte in seiner Analyse der Ikonographie von Hermanns Gemälde, daß nach gängiger Meinung der damaligen Zeit Kokosnußpokalen die Eigenschaft zugeschrieben wurde, sie könnten etwaiges, in Getränken enthaltenes Gift unschädlich machen. Er belegte ausführlich die Doppelbedeutung von 'Gift' und 'Galle' der benutzten lateinischen Vokabel *fel* - „'Tierisches Gift war vor allem Schlangengift', und 'man leitete das Thiergift aus der Galle her (Plin. *Hist. Nat.* 11, 37), daher auch Galle völlig gleich Gift ist'."[636] -, ist aber ratlos, um was für ein Gift es sich handeln könnte, das hier von der Sibylle unter Zuhilfenahme der Kokosnuß abgewehrt werden sollte.[637]

Das teilweise Eusebius von Cäserea zugeschriebene frühchristliche Werk namens *Kaiser Konstantins Rede an die Versammlung der Heiligen* überlieferte folgendes Sibyllenorakel: „Sprossen werden von selbst deine [sic] Windeln duftende Blumen, / giftige Schlangen verschwinden [...]" und kommentierte dazu: „Nichts könnte man sagen, was wahrer wäre als dieses oder der Kraft des Erlösers angemessener; denn schon die Windeln des Gottes, die Kraft des Heiligen Geistes, hat dem neuen Geschlecht gewissermaßen duftende Blumen gespendet. Die Schlange aber geht zugrunde und das Gift jener Schlange, die die ersten Menschen zuerst getäuscht hat, da sie ihr Herz von der angeborenen Enthaltsamkeit zum Genuß sinnlicher Freuden verführte, damit sie das ihnen drohende Verderben erkennten."[638]

Mit dem Vorwissen um die in der aristotelischen Tradition als krankhaft bewertete Melancholie der Sibylle und den seit der Antike kolportierten Ursprung der Melancholie in der Galle kann die westfälische Darstellung jetzt vollständiger erfaßt werden. Das Gift, dessen sich mit Hilfe des Pokals entledigt werden soll, ist natürlich die Sünde, deren Ursprung im Gift der Paradiesschlange liegt. Die Doppelbedeutung von *fel* rückt gleichzeitig die Galle, die Ursache der Melancholie, in den Vordergrund.

Die Sündhaftigkeit der Melancholie ist unbestritten, denn seit der Erlösung durch Christi Tod am Kreuz ist Schwermut nicht mehr angebracht.[639] Die schwermütige Trägheit, *acedia*, die „theologische Form der

---

[634] Augustinus *Gottesstaat* 18, 23; Augustinus seinerseits zitierte Lactantius *Div. Inst.* 4, 18, 20. Dasselbe Orakel erscheint auch im pseudo-augustinischen *Sermo contra Iudaeos...* .
[635] Mark. 15, 23: „Und sie gaben ihm mit Myrrhe vermischten Wein; er aber nahm ihn nicht."
[636] Fritz 1976, 95.
[637] Fritz 1976, 93-97.
[638] *Kaiser Konstantins Rede an die Versammlung der Heiligen* XX, 2f. (zit. n. Gauger 1998, 241f.) Der frühchristliche Autor nimmt hier den Vers von Vergils vierter Ekloge auf: „Selbst deiner Wiege entsprießt die Fülle der lieblichen Blumen; / Schlangengezücht wird sterben, und sterben das trügende Giftkraut; / aller Orten wird sprießen Assyriens edler Balsam." (zit. n. Gauger 1998, 227).
[639] Vgl. beispielhaft: Connolly 1994, 153.

Melancholie“, wie Saxl sie einmal genannt hat, zählte deswegen zu Recht zu den sieben Todsünden.[640] Hildegard von Bingen hatte sie in ihrem Werk *Causae et curae* bereits mit der ersten Sünde der Menschheit verbunden: „Als aber Adam sündigte, verwandelte sich die Galle in Bitterkeit und die Melancholie in die Schwärze der Gottlosigkeit.“[641]

Der ursprüngliche Adressat, dem die Anklage von Hermanns Inschrift gilt, ist im Augustinustext nicht genau zu ermitteln: „Du Törichte hast deinen Gott nicht erkannt, hast ihn mit Dornen einer schaurigen Krone gekrönt und Gift gemischt.“ Die weibliche Form des *stulta* läßt an Jerusalem, aber auch an die Melancholie oder die Sibylle selbst denken.

Nach den Aussagen der heiligen Augustinus und Paulinus von Nola symbolisierte die Nuß (hier: die Kokosnuß) das heilbringende Holz des Kreuzes.[642] Die Sibylle ihrerseits ist über eine Identifizierung mit der Figur der Königin von Saba seit dem Mittelalter engstens mit der christlichen Legende vom heiligen Kreuzesholz verknüpft.[643] Der neben Lope de Vega wichtigste spanische Dramatiker des siebzehnten Jahrhunderts, Pedro Calderón de la Barca, ließ in seinem religiösen Bühnenstück namens *Die Sibylle des Orients* (*La sibila del oriente*) die Sibylle-Saba folgende Prophezeiung verkünden: „‘Ein einzig Holz, ein Holz aus Himmelshöhen’.../ ‘Mit süßer Frucht, die’s seinerzeit soll geben’.../ ‘Wird Gegengift dann jenes bittren ersten’.../ ‘Weil’s Tod gibt einem und dem anderen Leben’.../“[644]

Der Gläubige soll und kann schon in dieser Welt so weit wie möglich ohne Sünde, also auch ohne Melancholie leben. Das Trienter Konzil hatte einschneidende Maßnahmen unternommen, um die bereits im Diesseits erlangte vollständige Überwindung der Sünde tief in das Bewußtsein der katholischen Laien zu implementieren. Diesem Zweck diente u.a. die vermehrte Praxis der Kommunion (und damit auch der Buße): „The very idea that lay Catholics, after worthy preparation, should take frequent communion meant that sanctification in the world was considered a real possibility. The lay individiual could be made holy even in the midst of a profane world, which of course required a continuous, individual effort to sanctity. Frequent communion demonstrated that sin had been conquered. Frequent confession was the Church’s chosen weapon.“[645]

Hermanns Figur forderte den Betrachter augenscheinlich auf, der sündhaften Melancholie zu entsagen und stattdessen die frohe Botschaft vom Kreuz anzunehmen.

Die mit Hilfe der Münsterschen Sibylle gewonnenen Erkenntnisse werfen neues Licht auch auf die mehr als hundert Jahre früher entstandenen sibyllinischen Marmorreliefs der Cappella della Madonna dell’Acqua im Tempio Malatestiano in Rimini. In den dortigen prophetischen Sprüchen fällt die Betonung des Begriffs *fel* auf.

---

[640] Fritz Saxl, Lectures. (Bd. I) London 1957, 296: „the theological form for what is generally called melancholia“.
[641] zit. n. Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 141.
[642] Fritz 1976, 96.
[643] Holenstein-Weidmann 1999, 395-417; André Chastel in: Daum 1988, 117-120.
[644] Calderón, zit. n. Lorinser 1907, 165.
[645] Myers 1996, 194.

Von den insgesamt zehn Seherinnen weisen drei keinen Spruch auf. Zwei der restlichen sieben (das entspricht umgerechnet immerhin dreißig Prozent) erwähnen die Galle, die Christus gereicht wurde.

„Ipsa. henim (sic) insipiens. gens. tuum. deum. non. intellexisti. ludentum. mortalium. mentibus. sed. spinis. coronasti. et. horridum. fel. miscuisti." („[...] hast du doch selbst aus bösem Herzen deinen Gott nicht erkannt, da er in sterblichen Augen erschien; mit einem Dornenkranz hast du ihn bekränzt und schreckliche Galle zu bitterem Tranke hast du gemischt.")[646] läßt eine der Figuren beinahe die gleichen Worte verlauten wie Hermann tom Rings *Persische Sibylle*.[647] Die zweite Seherin (Abb. 57) schließt sich folgendermaßen an: „Ad cibum autem fel et ad sitim acetumque (sic) de(de)runt inhospitalitatis hanc monstrabunt mensam." („Und sie reichten ihm Galle zur Speise und Essig zum Trinken: ungastlich ist der Tisch, den ihm jene bereiten.")[648]

Dieser zweite Spruch des Tempio Malatestiano gehört zu demselben, bei Augustinus im *Gottesstaat* 18, 23 überlieferten Sibyllenorakel, dem auch der erste Spruch entnommen ist. Die beiden Orakel waren an prominenter Stelle überliefert und dementsprechend leicht zugänglich. Sie wurden auch in anderen bildlichen Sibyllendarstellungen benutzt, z.B. in den 1482/1483 entstandenen marmornen Fußbodenbildern des Domes von Siena. Dort werden sie von der Matteo di Giovanni zugeschriebenen Samischen Sibylle („Tu enim stulta Iudea Deum tuum non cognovisti lucentem mortalium mentibus sed et spinis coronasti horridumque fel miscuisti") und der von Neroccio di Bartolommeo Landi geschaffenen Hellespontischen Sibylle („In cibum fel. insitim acetum dederunt hanc in hospitalitatis monstrabunt mensam: Templi vero scindetur velum et medio die nox erit tenebrosa tribus horis") verkündet.[649]

Schriftliche Quellen belegen, daß der bereits erwähnte Humanist Leonardo Bruni entscheidenden Anteil an der Erstellung des ikonographischen Programms des Sibyllenzyklus in Rimini hatte. Zu der Zeit, als Duccios Marmorskultpuren entstehen, hatte er sich schon seit gut dreißig Jahren mit dem Begriff des antiken *furor* beschäftigt.[650] Es ist mehr als wahrscheinlich, daß er die aristotelischen Angaben zur sibyllinischen Ekstase genauestens kannte. Die Sibyllen des Tempio sind für ihre antikische Darstellung bekannt, die den *furor divinus* der Prophetin inszeniert. Es scheint unmöglich, daß in diesem Kontext das Wort 'Galle' nicht an dasjenige Körperorgan erinnerte, das den melancholischen Charakter bestimmt.[651]

---

[646] Lat. Text zit. n.: Andy Pointner, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Strassburg 1909, 53. Dt. Übersetzung zit. n. der Lactantius und Augustinus zugrunde liegenden Weissagung in: *Oracula sibyllina* VI, 22-24 (Gauger 1998, 157; vgl. auch: ibid., 263).

[647] Freund erkannte in der Prophetin von Rimini die Delphica, was nebenbei als weiteres Beispiel für die fehlende Übereinstimmung zwischen den anhand ihrer Orakelsprüche identifizierten Sibyllen vermerkt werden darf, s. Freund 1936, 31 (Anm. 31). Namentliche Identifizierungen der Seherinnen in Rimini gibt schon: Pointner 1909, 44-54.

[648] Lat. Text zit. n. Pointner 1909, 50. Deutsche Übersetzung zit. n. der Lactantius und Augustinus zugrunde liegenden Weissagung in *Oracula sibyllina* VIII, 303f. (Gauger 1998, 189; vgl. auch: ibid., 263). Diese Sibylle wurde von Freund als Cumana interpretiert, s. Freund 1936, 31 (Anm. 31).

[649] Zit. n. Santi 1993, 10f., Abb. 8, 10. Interessant im übergeordneten Zusammenhang wiederum die Verteilung der Sprüche, diesmal an die Samia und die Hellespontica.

[650] vgl. zu diesen Ausführungen: Freund 1936, 25-29.

[651] Im Neuen Testament fällt der Gebrauch der Vokabel *fel* in Apg. 8 auf. Während der Missionierung Samarias treffen die Jünger Jesu auf den Magier Simon, der ihnen Geld bietet, um mit denselben heilkräftigen Fähigkeiten wie diese ausgestattet zu werden. Darauf empören sich die Apostel: „Dein Herz ist nicht aufrichtig vor Gott [...] bitte den Herrn, ob dir etwa der Anschlag deines Herzens vergeben werde; denn ich sehe, daß du voll bitterer

Ungeschriebene Prophezeiungen als Hinweis auf die Melancholie

Vöge hat in seinem Beitrag zu den hölzernen Wangenbüsten des Chorgestühls des Ulmer Münsters mitgeteilt, daß die dortige Erythräische Sibylle (Abb. 61) nach seiner Einschätzung eine „Grübelnde, eine passive Natur“ und eine „Mischung von Melancholie und Phlegma“ sei.[652] Von einer direkten Verbindung zwischen sibyllinischer Figur und Melancholie wußte er offenbar nichts, denn er ging auch dann nicht weiter auf dieses Thema ein, als er der Ulmer Cimmeria „demütiges, schwermütiges Versunkensein“ bescheinigte, welches sie im „Abgeschiedensein“ zelebriere (Abb. 60).[653]

Gropp hat in seiner vor wenigen Jahren erschienenen Untersuchung zum Ulmer Chorgestühl Vöges Einschätzung des Gemütszustandes der Erythräa geteilt: „Die Sibylle scheint auf das Spruchband zu schauen, auf das sie mit ihrer rechten Hand hinweist. Die flache Ausarbeitung der Augen- und Mundpartie und die gesenkten Lider geben dem Gesicht die weichen Züge, die mit der Kopfhaltung zu dem melancholischen Ausdruck beitragen.“ Zusätzlich machte er dann folgende Bemerkungen zu der Figur: „In sich gekehrt geht sie auch keinen Blickkontakt mit dem Betrachter ein wie ihr Gegenüber, sondern zeigt nur stumm auf ihre Schriftrolle. Dabei ist es nicht sehr sinnvoll, daß sie ausgerechnet auf die unbeschriebene Unterseite des Schriftbandes weist; man könnte hier annehmen, daß ursprünglich beide Seiten des Bandes unbeschriftet waren.“[654] Mit dieser Annahme liegt Gropp sicherlich richtig. Im Oratorio del Gonfalone ist Ähnliches bemerkt worden: Teile der heute sichtbaren Sprüche wurden dort mit großer Wahrscheinlichkeit erst viel später nachträglich eingefügt. Interessanterweise hält auch die Cimmeria, die andere Melancholikerin der Ulmer Sibyllen, ein Buch mit unbeschriebenen Seiten. Mit einem auffälligen Gestus präsentiert sie die leeren Flächen dem Betrachter und scheint sogar auf bestimmte - ja gar nicht erkennbare - Textstellen zu weisen.[655]

Die Entdeckungen am Ulmer Chorgestühl bestärken die schon im Zusammenhang mit den Fresken des Oratorio del Gonfalone geäußerte Vermutung, daß das Fehlen von sibyllinischen Texten keineswegs auf eine Nicht-Vollendung der Darstellungen zurückzuführen sei, sondern daß die leeren Buchseiten, Pergamente oder Spruchbänder eine besondere Intention verfolgen.[656] Zur Erklärung bieten sich zuerst einmal allgemeine Interpretationen an.

1. Grundsätzlich ist bei prophetischen Phänomenen denkbar, daß durch die Nicht-Darstellung von Worten die transzendente Qualität der Verkündigung verbildlicht werden soll. Die göttliche Botschaft ist nicht für die Augen der Normalsterblichen bestimmt und entzieht sich dementsprechend einer sichtbaren Nachbildung.

Galle und in Banden der Ungerechtigkeit bist.“ (Apg. 8, 21ff.) Verbindungen zwischen Simon und der Sibylle sind bereits bemerkt worden, s. Jeanmaire 1939, 40-47. Jeanmaire führte weiter aus, daß Simons Gefährtin Helena, welche später auch als Luna bezeichnet worden ist (die Verquickung zwischen Helena und Selene war im Altertum weithin geläufig), sich vor allem durch die Heilung von giftigen Schlangenbissen (!) hervortat. Eine mittelalterliche Legende kennt die Sibylle übrigens als aus einem Ei geboren, ebenso wie es der griechische Mythos von Helena erzählt, s. Kinter/ Keller 1967, 23.

[652] Vöge 1950, 51.

[653] Vöge 1950, 82.

[654] Gropp 1999, 71.

[655] Gropp 1999, 93.

2. Im Verstummen der wörtlichen Rede drückte sich nach einer allgemeinen, u.a. von Augustinus vertretenen Ansicht der geistige Fortschritt des Menschen aus, der von äußerlichem Schein zu innerer Wahrheit vordringt und erkennt, daß man die Größe Gottes mit menschlicher Sprache nicht erfassen kann.[657] In ähnlichem Sinne hatte wohl schon der Apostel Paulus an die Gemeinde von Korinth geschrieben: „Die Liebe vergeht niemals; seien es aber Weissagungen [oder: Prophetengaben], sie werden weggetan werden; seien es Sprachen [oder: Zungen], sie werden aufhören; sei es Erkenntnis, sie wird weggetan werden.“ (1. Korinther 13, 8)

Es macht aber auch durchaus Sinn, die fehlenden Sprüche in unmittelbaren Zusammenhang mit der sibyllinischen Melancholie zu stellen.

3. So rekurriert eine weitere Interpretation auf die heidnische Herkunft der Seherinnen. Wie die alttestamentlichen Propheten werden die Sibyllen als Vertreterinnen der vorchristlichen Welt verstanden. Im Gegensatz zu d(ies)en Juden erhielten die Heidinnen aber nur selten Kenntnis vom Heilsplan des wahren Gottes. Der weitaus größere Teil ihrer seherischen Produktivität war dämonischen Ursprungs und befaßte sich mit Dingen, die die christianisierte Sibylle nicht mehr gutheißen, sondern nur noch bitter bereuen konnte.[658] Die Stummheit der Spruchbänder könnte dementsprechend als Symbol einer reuigen Melancholie verstanden werden, einer Schwermut verursacht dadurch, daß die Sibylle tatsächlich nur in seltenen Ausnahmen vom wahren Gott zu berichten wußte.

4. Es wäre auch denkbar, daß die Stummheit der Spruchbänder den Unwillen der Sibylle zur Weitergabe ihr bekannter Geheimnisse an die unwissende Menschheit ausdrückt. Daß die Seherin diesen Mißmut zur Verkündigung verspürte, teilte beispielsweise der aus Norcia gebürtige Giovanni Battista Lalli in seinem Gedicht über die Cumanische Sibylle aus dem Jahr 1635 mit.[659] Lalli beschreibt, wie diese Cumae verlassen hatte, weil zu viele Besucher dort ihre Ruhe störten. Auf der Suche nach größerer Abgeschiedenheit wandte sie sich den unzugänglichen Gipfeln von Lallis Heimat in den Sibyllinischen Bergen zu. Dort ruhte sie sich aus, versteckte sich vor dem neugierigen Volk und offenbarte nur selten ihre hohen Geheimnisse.

5. Lallis Beschreibung schildert die Sibylle als melancholische Grüblerin in der menschenfernen Abgeschiedenheit. Die Fruchtlosigkeit der Reflexion des Melancholikers ist ein bekannter Topos. Der sich in der Ferne verlierende Blick, wie er nicht nur bei der Ulmer Cimmeria, sondern an vielen Darstellungen sibyllinischer (und überhaupt inspirierter) Medien auffällt, wurde in der Deutung der Melancholia-Ikonographie folgendermaßen interpretiert: „Die geballte Faust sagt dasselbe wie der in eine gegenstandslose Ferne gerichtete Blick. [...] Die Augen der Melancholia starren mit derselben fruchtlosen Intensität in die Region des Nicht-Sichtbaren, mit der die Hand das Nicht-Greifbare umklammert.“[660] Es ist also durchaus sinnvoll, die fehlenden Sprüche der Sibyllen als tatsächliches - fehlendes - Ergebnis ihrer melancholischen Grübelei zu interpretieren.

---

[656] Die leeren Schreibunterlagen kommen auch bei Bologneser Sibyllen vor, z.B. in der *Sibylle* von Flaminio Torri, s. Bologna 1998 (1), 62ff. (Kat. Nr. 15).
[657] dazu: Hammerstein 1962, 41; Seigel 1968, 45.
[658] vgl. z.B. Haeuser in: ‘Bibliothek der Kirchenväter’, Bd. 33 (‘Justinus’), Kempten 1917, 237.
[659] vgl. de Clercq 1980, 25-28: „E’fama che da Cuma, ove le prime/ Stanze l’illustre Profetessa ottenne,/ Mentre colà troppa frequenza opprime/ La sua quiete, a lei partir convenne:/ Nelle remote inaccessibil cime/ Del nursin Monte a riposar sen venne./ Dal curioso volgo ivi si cela/ E raro alti secreti altrui rivela.“ (ibid., 27)
[660] Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 450f.

Die Erkenntnisse zur melancholischen Sibylle eröffnen nicht nur für die vielen unbeschriebenen Schreibunterlagen neue Interpretationsansätze. Sie lassen möglicherweise auch alle diejenigen Prophetinnen in einem neuen, eben melancholischen Licht aufleuchten, denen nicht nur die Sprüche sondern auch die unbeschriebenen Schreibunterlagen fehlen.

Übernahme der Melancholia-Ikonographie bei Guercino

Die zu Beginn des Kapitels in den Bologneser Gemälden festgestellte Übernahme der formalen Ikonographie der Dürerschen Melancholiedarstellung ist durch den melancholischen Charakter der Sibylle hinlänglich motiviert. Es ist davon auszugehen, daß Dürers Stich in Italien bekannt war, zumal in Bologna, einer Stadt, die er persönlich besucht hatte. Für die laut Klibansky/ Panofsky/ Saxl in Italien verbreitete „subjektiv-poetische" Auffassung der Melancholie (im Gegensatz zur nordischen „objektiv-wissenschaftlichen") war vor allem ein auf den ersten Blick unscheinbarer Stich verantwortlich. Er stammt von A. F. Doni, erschien erstmals in dessen Sammlung *I Marmi* 1552 in Venedig und übertrug die Formsprache Dürers in ein elegisches Pathos, das vielfach rezipiert wurde.[661]

Einer dieser Rezipienten war Guercino, dessen ikonographische Innovationskraft allgemein wenig beachtet wird, während er selbst von sich behauptete, die gedankliche Bilderfindung über die technische Ausführung der Malerei zu setzen.[662] Schon lange vor den in der Zeit von 1638-1653 entstandenen Sibyllen seiner späteren, oft 'klassisch' genannten Phase trieb er die Entwicklung dieses Bildtypus voran.[663] Während Domenichino in den Jahren 1616-1625 seine Sibyllen ohne augenscheinlichen formalen Bezug zur Melancholiedarstellung entwarf, legte Guercino mit seinem römischen Fresko der *Nacht* (1621, Abb. 62) den bildlichen Grundstein für seine späteren Sibyllengemälde. Die Herleitung der *Notte* von der *Melencolia I* ist unumstritten. Klibansky/ Panofsky/ Saxl zählten sie neben Domenico Fettis *Melanconia* (ca. 1618, Galleria dell'Accademia, Venedig, und Louvre, Paris) als typengeschichtliche Nachfolgerin des Dürerstiches in der Malerei des Seicento auf.[664]

Bereits vier Jahre vor ihnen hatte Bandmann in seinem 1960 erschienenen Beitrag zur Melancholieforschung ausführlicher bemerkt: „Die Bildform des Dürerstichs und des Cranachbildes - sinnende Gestalt rechts unten, dämonische Erscheinung links oben - begegnet uns auch auf weiteren Bildern. In den Jahren 1621-23 malte Guercino im Casino Ludovisi in Rom unterhalb des berühmten Aurorafreskos eine Darstellung der Nacht. In

---

[661] Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 539f.

[662] vgl. Guégan 1992, 44.

[663] Zur Einordnung der Entwicklung Guercinos war Denis Mahons Buch *Studies in Seicento Art and Theory* seit seinem Erscheinen im Jahre 1947 wegweisend. Sein prägender Einfluß blieb unverändert bis zum Ende der achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts und Guercinos 400. Geburtstag im Jahre 1991. Die jüngere Forschung hat indessen wichtige neue Entdeckungen publiziert, vor allem David M. Stone in seiner Dissertation aus dem Jahr 1989, die sich schon im Titel, *Theory and Practice in Seicento Art: The Example of Guercino*, als Antwort auf Mahons Klassiker geriert. Die Diskussion, ob, wann, wie und warum Guercinos berühmte, vielfach nicht ganz vorbehaltlos betrachtete 'klassische', 'zweite' oder 'späte' Phase einsetzte, wird eingehend diskutiert z.B. von Mahon 1947, 24f.; Posner 1968, 599f.; Stone 1991, 30ff., 416, 432; Mailand 2003, 78ff.

[664] Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 544; vgl. Bazin 1988, 16. Thoenes 1998, 313 nimmt an, daß Guercino ein Jahr vor der Entstehung der *Notte* bei seinem Aufenthalt in Mantua die *Melanconia* Fettis gesehen hat. Zu dem Gemälde Fettis: Eduard A. Safarik, Fetti. Mailand 1990, 271-278 (Kat. Nr. 123).

diesem Bilde berühren sich, unabhängig vom offensichtlichen Einfluß von Dürers Melancholiestich, mehrere Bildvorstellungen: die der Nacht, sitzend, sinnend mit ihren Kindern Tod und Schlaf, umgeben von Nachteule, Fledermaus und Lämpchen, wie es Ripa als einen seiner vier Typen für Nachtdarstellungen vorschlägt, aber auch die der seherischen Sibylle mit Turban und aufgeschlagenem Buch, vielleicht auch die der büßenden Magdalena. Auch ist es nicht ausgeschlossen, daß der Turban auf Judentum und Altes Testament hinweist, da auch diese der Nacht gleichgesetzt und in Gegensatz zum lichten Tag des Neuen Testaments gebracht werden.“[665]

Bandmanns Assoziation der Sibylle mit Nacht bzw. anbrechender Morgenröte greift auf altbekanntes christliches Gedankengut zurück. Seit langem wurden die Propheten mit dieser Tageszeit verbunden. So schrieb z.B. der gelehrte Sieneser Kanoniker Odericus in seinem *Ordo Officiorum Ecclesiae Senesis* aus dem Jahre 1213: „Denn weil das schwarze Gewässer, das ist die dunkle Lehre im Gewölk der Propheten, vorausgegangen war, folgten die Erklärer der heiligen Schriften, die sich bemühten, die dunklen Aussprüche der Propheten von der Inkarnation und Geburt Christi durch ihre Darlegungen zu erschließen [...] Die Messe, welche zur Morgenröte, und sozusagen im Zwielicht der voraufgehenden Nacht und des folgenden Tages gesungen wird, bedeutet die dunklen Aussprüche des Gesetzes und der Propheten über Christus [...] Und wie jener Zeitabschnitt, nämlich der der Morgenröte, weder völlig hell ist noch gänzlich dunkel, so konnte man die Schrift der Gesetze Mosis und der Propheten bis zu einem gewissen Punkt verstehen, und sie wurden verstanden, zum anderen Teil waren sie finster und schwarz, wie der Prophet sagt ‘Tenebrosa aqua in nubibus aeris’. Dies trifft zu auf die Bücher Mosis, der Psalmen und der Propheten. Aber in der dritten Messe, wenn die Sonne höher steigt, dann sind alle offen und manifest. Unter der Sonne nämlich kann nichts sich verbergen, und über die Sonne und das Licht freuen sich alle.“[666] Diese Aussagen von Odericus sind als geistige Vorlage für Giovanni Pisanos Prophetenskulpturen der Sieneser Domfassade erkannt worden (Abb. 83).[667] Unter Pisanos Propheten befindet sich auch die Sibylle. Die Seherin trat, in Siena wie andernorts, auch in der Liturgie der Weihnachtszeremonie auf. Odericus führte in seinem Kommentar zur Sieneser Weihnachtsliturgie die Analogie zwischen den Propheten und der Nacht bzw. der beginnenden Morgendämmerung noch weiter fort.[668]

---

[665] Bandmann 1960, 88f.

[666] *Ordo Officiorum Ecclesia Senensis*, zit. n. d. dt. Übersetzung in: Middeldorf Kosegarten 1984, 76.

[667] Middeldorf Kosegarten 1984, 76-92.

[668] Middeldorf Kosegarten 1984, 76; vgl. zur sibyllinischen Weihnachtsliturgie allgemein: Gómez-Muntané 1996; Szöverffy 1962, 283f.; Thérel 1962, 171; Prümm 1929, 233, Anm. 1. Thomas von Aquin, *Summa theologica* II, 2, Qu. 174, Art. 2 befaßt sich mit der Frage, ob „die Weissagung, die eine geisthafte und zugleich bildhafte Schau umfaßt, vorzüglicher als die Weissagung, die nur die geisthafte Schau umfaßt“, ist. In dieser Debatte argumentierte Thomas unter Zuhilfenahme der alttestamentlichen Verse aus 2. Samuel 23, 3-4 folgendermaßen: „Darum heißt es 2. Sm 23, 3 zur Empfehlung der Weissagung: ‘Der Starke Israels hat zu mir gesprochen’, und nachher fügt er bei: ‘wie das Licht der Morgenröte beim Aufgang der Sonne am Morgen

Guercinos *Notte* im Casino Ludovisi

Die Fresken im Casino Ludovisi auf dem Monte Pincio gelten neben der monumentalen Altartafel *Begräbnis und Himmelfahrt der heiligen Petronilla* als Hauptwerke aus Guercinos römischer Schaffenszeit. Der Maler war dreißig Jahre alt, als er im Jahre 1621 im Gefolge der Bologneser Familie Ludovisi nach Rom kam, wo der bereits kränkelnde Kardinal Alessandro Ludovisi als Gregor XV den päpstlichen Thron bestieg. Malvasia nimmt an, daß Guercino von seinen Mäzenen mit dem Versprechen nach Rom geholt worden war, die Ausmalung der *Loggia della Benedizione* von St. Peter übernehmen zu dürfen, ein Vorhaben, welches der rasche Tod Gregors XV zunichte machte.[669] Zwei Jahre später nämlich, am 08. Juli 1623, starb der Papst, und die Ludovisi hatten bereits ihre größte Zeit hinter sich, auch wenn der Neffe Gregors, Kardinal Ludovico Ludovisi, noch über bedeutenden Einfluß und den dazu unabdingbaren Reichtum verfügte. Unmittelbar nach dem Tod des Papstes verließ Guercino Rom noch im Spätsommer des Jahres 1623 wieder in Richtung Heimat. In seiner Geburtsstadt Cento, auf halbem Wege zwischen Bologna und Ferrara, eröffnete er seine eigene, sehr erfolgreiche Malerwerkstatt.[670]

Gleich im Jahr der Papstwahl hatte der päpstliche Nepote 1621 das relativ kleine Casino als erste von vier zusammenhängenden und nach und nach erstandenen Liegenschaften auf dem Monte Pincio erwerben können. Dementsprechend nahm es zu Beginn die Rolle der *domus magna* der neuen Residenz ein, die später dem benachbarten Palazzo Grande der 1622 dazugekauften Vigna Orsini zufiel. Das von Guercino noch 1621 vollendete Freskenprogramm erstreckt sich über zwei übereinanderliegende, durch eine Treppe verbundene Räume, die von Kardinal Ludovisi für die Übernahme repräsentativer Zwecke vorgesehen waren. Die Fresken sind in jedem Fall das erste und vielleicht auch das einzige römische Deckenprogramm, das sich in vertikaler Richtung über zwei Räume hinzieht.[671] Die Quadratura-Arbeiten wurden von Agostino Tassi ausgeführt.

Die stilistische Besonderheit von Guercinos Malerei liegt in den temperamentvollen Verkürzungen und der robusten *maniera*, die dem *Triumph der Aurora* eine dramatische Bewegungskraft verleihen (Abb. 63). Seit ihrer Entstehung hat diese allenthalben große Aufmerksamkeit und Bewunderung für das junge Malertalent geweckt. Die überschwengliche Bewegung der Fresken erregte Aufsehen vor allem im Vergleich mit Guido Renis knapp zehn Jahre früher entstandener Komposition zum selben Thema im Palazzo Rospigliosi.[672] Die Tugenden, Taten und Ideale seiner Auftraggeber werden von Guercino nicht mehr anhand von Darstellungen historischer Begebenheiten, in welchen Tugenddarstellungen lediglich assistieren, sondern ausschließlich anhand von

---

wolkenlos strahlt'." (zit. n.: Die dt. Thomas-Ausgabe, hg. v. d. Albertus-Magnus-Akademie Walberberg bei Köln, Heidelberg / München 1954, Bd. 23, 83.)

[669] Stone 1989, 396; id. 1991, 9.

[670] Zu Guercinos Auftraggebern gehörte beinahe die gesamte europäische Führungsschicht, wie z.B. Gregors Nachfolger Papst Urban VIII Barberini, die Königin von Frankreich Maria von Medici, der englische König Karl I, Francesco I d'Este etc. Vgl. zum Beginn von Guercinos Karriere z.B. Stone 1991, 5-15. Karl I von England, Ludwig XIII von Frankreich und mglw. auch Philipp IV von Spanien versuchten (ohne Erfolg), Guercino als ihren Hofmaler zu engagieren, s. Michael Helston in: London 1991, 3.

[671] Ausführlich sind die Fresken und die Ludovisi als Kunstmäzene beschrieben und analysiert von Carolyn Harwood Wood in ihrem Artikel 'Visual Panegyric in Guercino's Ludovisi Frescoes' (1986) und ihrer Dissertation The Indian Summer of Bolognese Painting: Gregory XV (1621-1623) and Ludovisi Art Patronage in Rome (1988). Woods Artikel wurde in Einzelheiten korrigiert von Christof Thoenes (1998), 306-327.

[672] Hecht 1997, 278. Die Unterschiede zwischen den beiden Werken vergleicht Bazins Artikel (1988), 9-18; s. auch: Lavin 1954, 284.

Tugendpersonifikationen wie Honor, Fama und Virtus illustriert.[673] Diese Wahl gilt als wegweisend für so bedeutende spätere Deckenfresken wie Andrea Sacchis *Divina Sapienza* (1629-1633) und Pietro da Cortonas *Divina Providenza* (1633-1639, beide im Palazzo Barberini, Rom). Vielleicht ist hier auch eine persönliche Stärke des Künstlers berücksichtigt worden. Waterhouse beispielsweise vertrat die These, daß sich Guercino in seinen späteren Werken besonders bei der Realisierung von nicht-narrativen Zusammenhängen wohlgefühlt habe.[674]

Den Hauptsaal des Erdgeschosses des Casino Ludovisi erreichte man über eine früher offene Eingangsloggia, welche im neunzehnten Jahrhundert zu einem Vestibül geschlossen wurde. Unter der Deckenmitte bietet sich dem Eintretenden Guercinos fulminante Aurora, die auf ihrem von Pferden gezogenen Wagen die Saaldecke blumenstreuend von links nach rechts überquert. Auf der linken Seite, d.h. im (Süd-) Osten des Raumes, breitet sich der lichtvolle Tag, der *Giorno artificiale* genannt wird, in seiner Lünette aus, während die in der (nord)westlichen Lünette dargestellte *Notte* (Abb. 62) noch im Dunkel der Nacht vor sich hin schlummert.[675]

Bei genauem Hinsehen überrascht das Arrangement der Gesamtkomposition, denn die Aurora fährt in ihrem Wagen vom Tag weg auf die Nacht zu. Diese Bewegung entspricht einer Umkehrung der Vorstellung, welche man sich von dem morgendlichen Ablauf gewöhnlich macht. Eigentlich würde man die genau entgegengesetzte Richtung erwarten, d.h. eine Aurora, die von der vergehenden Nacht weg dem erwachenden Tag entgegen reitet. Auch Guercino hatte vielleicht zuerst diesen zeitlichen Ablauf geplant, denn eine frühe Entwurfszeichnung der Aurora in ihrem Wagen zeigt, wie diese die Decke von rechts nach links überquert.[676]

Der Schlüssel der 'falschen Verhältnisse' liegt indes in der berühmten dramatischen Bewegung der Aurora. Diese umfaßt nämlich die gesamte Deckendekoration mitsamt der beiden seitlichen Fresken, des *Giorno artificiale* und der *Notte*, welche auf den ersten Blick aufgrund ihrer Plazierung in den Lünetten als räumlich isolierte Zonen begriffen werden. Aber anstatt eine Aneinanderreihung von Zeitphasen wiederzugeben, die logischerweise von einem statischen Ausgangspunkt der *Nacht* zum fixen Endpunkt des *Tages* auf der anderen Seite des Saales führen müßte, entschloß sich Guercino, die beiden Antipoden in den Lünetten zusammen mit dem Wagen der

---

[673] Schriftliche Zeugnisse des Bildprogramms haben sich nicht erhalten. Die beiden großen Guercino-Kenner Denis Mahon und Luigi Salerno haben übereinstimmend die Möglichkeit vorgeschlagen, Enzo Bentivoglio könnte die Rolle des Erfinders des Programms übernommen haben, s. Wood 1986, 224, Anm. 8. Der gleichen Meinung ist Thoenes 1998, 326, Anm. 16.

[674] Waterhouse 1962, 116. Diese Annahme steht nicht im Widerspruch dazu, daß Guercinos Kompositionen dennoch stets von großer Dramatik und Bewegung geprägt waren, wie Stone anhand mehrerer Gemälde beispielhaft nachgewiesen hat, s. Stone 1991, 71.

[675] Der *Giorno artificiale* bedeutet den 'Zwölf-Stunden-Tag' im Gegensatz zum *Giorno naturale*, der von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang dauert.

[676] Wood 1986, 225, Anm. 16; Bologna 1968, (Bd. II) 87-92. Direkt hinter der *Notte* taucht der Besucher des Casino in die Düsternis des Treppenhauses. Während der Zeit, die er die Treppe hinansteigt, wird der Triumph des Sonnenaufgangs illusionistisch vollendet: Oben lassen drei goldene Sonnenstrahlen, aus Richtung der Treppe, also von unten kommend, den aufsteigenden und sie mit seinem Lied grüßenden Phoenix über der posaunenden Fama erleuchten. Die Lage der Treppe, zusammen mit dem Wunsch, das Programm auf zwei Geschosse auszudehnen, ist einer der denkbaren Gründe für die realisierte Bewegungsrichtung der *Aurora*, die nicht der erwähnten Vorzeichnung entspricht. Hätte man die Bewegung aus der Vorzeichnung in das Fresko übertragen, würde der Wagen von der Treppe weg fahren, anstatt dem Besucher durch seine Fahrtrichtung den Weg zur Treppe hin zu weisen. Wood hatte in ihrem Artikel von 1986 falsche Daten zu den Himmelsrichtungen als Grundlage für eine andere Hypothese gemacht. Ihr Fehler ist von Thoenes 1998, 325 richtiggestellt worden.

Morgenröte in eine Gesamtbewegung zu integrieren. Die Integration wird auch deutlich an dem über die obere Architektureinfassung seiner Lünette greifenden *Tag* und der von ruinösem Zerfall gesprengten Rahmenarchitektur oberhalb der *Nacht*, die die Bildräume der drei Fresken miteinander verbinden. So versetzt die Aurora mit ihrem Wagen, indem sie den *Giorno artificiale* im Schlepptau hinter sich herzieht und die *Notte* vor sich hertreibt, die komplette Deckenlandschaft in eine gemeinsam ablaufende Bewegung. Mit dieser nicht nur auf einzelne Formen und Szenen reduzierten, sondern allumfassenden Mobilität drückt das Freskenprogramm mit ebenso viel Geschick wie Verve aus, daß der Aufstieg der Ludovisi-Familie der unaufhaltsamen Rotation des Universums gleicht. Die Darstellung einer gleichsam astronomischen Rotation ist für Deckenfresken dieser Art auch früher schon verwendet worden, z.B. in der *Stanza di Sole* im Palazzo Te in Mantua und in der *Stanza dell'Aurora* in der Villa Farnese in Caprarola.

Will man in der Nachfolge Bandmanns die Sibylle mit der *Notte* assoziieren, so macht die gemeinschaftlich vollzogene Bewegung der drei Fresken noch mehr Sinn. Die im Gewand der Seherin auftretende *Nacht* kann eine prophetische Aufgabe nur dann wahrnehmen, wenn sie innerhalb der Bewegung vor *Aurora* und *Tag* plaziert ist. So stellt sie gewissermaßen eine Ankünderin (der Ankünderin) des Tages dar. Zu dieser Rolle paßt, daß die Ikonographie von Guercinos *Notte* der Beschreibung von Cesare Ripas *Viertem Teil der Nacht* (*Quarta parte della notte*) nahekommt, also derjenigen Zeit, die sich unmittelbar vor Anbruch der Morgenröte situiert.[677] Die Möglichkeit zur Ankündigung wäre der *Nacht* nicht gegeben, wenn Guercino den in seinen Vorzeichnungen zuerst gewählten chronologischen Ablauf realisiert hätte. Dann hätte sich die *Notte* nämlich bewegungsperspektivisch hinter der *Aurora* befunden und kaum die Rolle einer prophetischen Vorläuferin übernehmen können. Nur innerhalb des tatsächlich gewählten Bewegungsablaufs kann die *Nacht* auch inhaltlich die ihr bereits ikonographisch (Buch, Turban, Propheten=Nacht) nachgewiesene Identität der Sibylle annehmen.

Schon zwei Jahre früher hatte Guercino in einem vollkommen anderen Zusammenhang die Gestalt der Sibylle mit einer weiteren Figur, der heiligen Irene, verschmolzen. In seinem auf das Jahr 1619 datierten, heute in der *Pinacoteca Nazionale* in Bologna befindlichem Gemälde der *Pflege des heiligen Sebastian* (*S. Sebastiano soccorso*) beugt sich die frühchristliche Heilige über den Leib des geschundenen Märtyrers und wäscht dessen blutende Wunden mit einem Schwamm. In exakt derselben Pose präsentiert sich auch die *Sibylle* eines Gemäldes (Abb. 64), das lange Zeit als aus einer Vorarbeit zum *S. Sebastiano soccorso* entstandenes Werk galt. Man vermutete, daß Guercino später - wohl mit der Absicht, beim Verkauf einen besseren Preis zu erzielen - diese Vorarbeit zu einem eigenständigen Ölgemälde ausgearbeitet hatte, indem er Irenes Schwamm durch eine Schriftrolle ersetzte und die Figur so zu einer Sibylle umdeutete.[678] Röntgenaufnahmen offenbaren allerdings keinerlei Spuren von *pentimenti*, wie sie sicher entstanden wären, wenn der Maler nachträglich Irenes Schwamm übermalt hätte. So bleibt unklar, ob das Gemälde von vorneherein als eigenständiges Werk entstanden oder als

---

[677] Yassu Okayama, The Ripa Index. Personifications and their Attributes in Five Editions of the Iconologia. Doornspijk 1992, 198f.; vgl. Wood 1986, 224, Anm. 14.

[678] vgl. Salerno 1988, 132 (Kat. Nr. 55); Stone 1991, 73 (Kat. Nr. 51); London 1991, 19 (Kat. Nr. 5); Bologna 1998 (2), 94f. (Kat. Nr. 40); Mailand 2003, 161 (Kat. Nr. 33). Auf ähnliche Weise war der Künstler bereits ein Jahr früher, im Jahre 1618, vorgegangen, als er sein berühmtes Bild *Et in Arcadia ego* (Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Rom) aus einer Vorarbeit zu dem Gemälde *Apollon und Marsyas* (Galleria Palatina, Florenz) enstehen ließ, vgl. Stone 1991, 66 (Kat. Nr. 45) und 67 (Kat. Nr. 46); Mailand 2003, 150f. (Kat. Nr. 27). Es existiert noch eine weitere frühe Sibylle Guercinos, vgl. Mailand 2003, 164, Kat. Nr. 36.

elaborierte Vorzeichnung anzusehen ist.[679] Sicher ist hingegen, daß Guercino offensichtlich eine Parallele zwischen den beiden Figuren erkannt hatte.[680]

Das Freskenprogramm des Casino ist eine bildliche Interpretation des mit dem Aufstieg der Ludovisi anbrechenden neuen Zeitalters, welches natürlich einmal mehr als ein goldenes vorgestellt wurde.[681] Die Idee des *saeculum novum* und die Sibylle sind, wie im ersten Teil dieser Arbeit gezeigt wurde, aufs engste miteinander verknüpft.[682] Wood hat in ihrer Analyse der Fresken festgestellt, daß sich die Gestalt von Guercinos *Aurora* in ihrer Gestik und Ikonographie dem *Sol invictus* bzw. dem triumphierenden Apollon deutlich annähert.[683] In der Tat ist die Gleichsetzung Apollons mit dem Sonnengott Helios schon in der Antike eine ikonographische Besonderheit, die für die sibyllinischen Weissagungen charakteristisch ist.[684] Auf dem Brustpanzer der berühmten Augustusstatue von Prima Porta, die auf ein sibyllinisches Orakel zurückgeht, findet sich eine nahezu identische Szene abgebildet: „Der Sonnengott im Verein mit Morgenstern, Morgenröte und Morgentau und dem Hyperboreer-Apoll, der 'morgendliche' Gott symbolisieren als Kommende gemeinsam den Anbruch einer neuen Zeit."[685]

Im Zusammenhang mit der Vorstellung vom goldenen Zeitalter wird darüber hinaus Saturn bzw. Chronos mit Helios identifiziert.[686] Saturn / Chronos ist nicht nur als der Herrscher des goldenen Zeitalters, sondern auch als Verursacher der Melancholie bekannt. In den Ludovisifresken spielen verschiedene - Thoenes erkannte insgesamt fünf -, sich teilweise überlagernde Zeitebenen eine gewichtige Rolle.[687] Die äußere Erscheinung des hinter der Aurora lagernden Greises in Guercinos Fresko erinnert an Darstellungen des Chronos. Dargestellt ist hier aber Tithonos, ein Bruder des Priamos und einst ein Hirte von außerordentlicher Schönheit, den Aurora so sehr liebte, daß sie bei Zeus für ihn Unsterblichkeit erbat - fatalerweise ohne gleichzeitig seine ewige Jugend zu verlangen. Aufgrund des Versäumnisses alterte der Geliebte so stark, daß Aurora seinen Anblick vor anderen verborgen hielt, im Fresko symbolhaft angedeutet durch die von dem Putto über den Greis ausgebreitete Decke. Tithonos ist also genau wie die Sibylle, der bei ihrer Konfrontation mit dem sie umwerbenden Apollon derselbe

---

[679] Bologna 1998 (2), 94f. (Kat. Nr. 40); Mailand 2003, 161 (Kat. Nr. 33).

[680] Wahrscheinlich lagen der Verschmelzung auch inhaltliche Parallelen zwischen den beiden Frauenfiguren zugrunde, da beide z.B. als große Heilerinnen bekannt sind. Dies ist umso wahrscheinlicher als auch zwischen den genannten Bildern *Et in Arcadia Ego* und *Apollon und Marsyas* gedankliche Verknüpfungen aufgefallen sind. Massimo Pulini erkannte kürzlich: „Resta però a mio avviso da osservare che la geniale soluzione trovata da Guercino non allontana totalmente il secondo quadro dal pensiero concettuale del primo. Già l'atroce e ingiusta pena inflitta da Apollo a Marsia era palese dimostrazione di una inesorabile perdita dell'idillio nel paradiso arcadico, e il nostro dipinto, con la sua scritta, non fa che chiosare tale assunto." (Mailand 2003, 151)

[681] Wood 1986, 226f.

[682] vgl. oben, 86-95.

[683] Wood 1986, 223. Bei Guido Renis Aurora-Fresko im Palazzo Rospigliosi sitzt noch Apollon im Wagen, während Aurora vor ihm herfliegend Blumen verstreut. Zu diesen ikonographischen Unterschieden s. Lavin 1954, 260-287, 366-371; bes.: 284.

[684] Simon 1990, 33f.; Simon 1957, 63.

[685] ibid., 60.

[686] Die babylonische Astrologie erkannte in Saturn eine Art 'nächtlicher Sonne' und setzte den Planeten Chronos mit Helios gleich, s. Jeanmaire 1939, 111.

[687] Thoenes 1998, 306-327.

Fehler unterlaufen war, ein herausragendes Bild der verrinnenden Zeit und menschlicher Vergänglichkeit, eine lebende Vanitas-Figur.[688]

Mit diesen letzten, nur summarisch erarbeiteten Ausführungen ist klar, daß Bandmanns oben zitierte Beschreibung den Kern der *Nacht*-Darstellung Guercinos trifft und diese ein echtes Vorbild für seine späteren Bologneser Sibyllen abgibt. Die Seherin ist hier nicht nur den formalen Kriterien nach, sondern gleichzeitig auch inhaltlich umrissen worden. Sie ist in ihren Rollen als Melancholikerin und Künderin des *saeculum novum* wiederzuerkennen.[689] Zu dem Zeitpunkt, als mit der Thronbesteigung Gregors XV die prophetische Ankündigung Realität geworden war, war es angebracht, die Seherin an den Rand der Bildfläche zu verdrängen und so zu illustrieren, daß die Vorausschau der erwarteten Erfüllung Platz machte. Ähnlich wie es der Kokosnußpokal in Hermann tom Rings *Persischer Sibylle* ausdrückt, wäre es töricht, noch länger in nächtlicher Schwermut zu verweilen, wo die Hoffnung schon am Firmament erschienen ist. Wie überzeugt die Ludovisi, zumal nach dem großartigen Erfolg über die Protestanten in der Schlacht am Weißen Berg (1620), davon waren, daß mit ihrem Aufstieg tatsächlich ein neues Zeitalter des katholischen Triumphes anbrechen würde, belegen mehrere Briefe Kardinal Ludovisis an seine Nuntien gerade aus dem Jahr 1621.[690]

Die *Nacht* ist eine von Guercinos frühen Repräsentantinnen des 'Bologneser Typus'. Spear verglich sie mit Domenichinos [*Cumanischer*] *Sibylle* (1616/1617, Abb. 38) ebenso wie mit Renis *Sibylle* (Abb. 50), welche freilich erst fünfzehn Jahre nach der *Notte* entstand.[691] Mit ihrer Gestaltung hat der gerade dreißigjährige Guercino eine eigenständige und wegweisende Lösung dieses weiblichen Figurentypus entwickelt, von der er so überzeugt ist, daß er sie noch mehr als zwanzig Jahre später in seinen melancholischen Sibyllen ohne tiefgreifende Veränderungen benutzen wird.[692]

Guercinos Innovation, die Formsprache der Melancholia-Darstellung mit der Identität der Sibylle zu verbinden, wurde von anderen Künstlern kopiert. Mehrere Beispiele sind als Druckgraphiken erhalten. Besonders eindrucksvoll präsentieren zwei von Coriolano Bartolomeo angefertigte Stiche die formalen Beziehungen zur Ikonographie der Melancholie (Abb. 65 und 66).[693] Beide Werke zeigen eine Sibylle, die tief in ihre

---

[688] Parke 1984, 231 hielt das sibyllinische Motiv für eine Ableitung aus der Tithonos-Episode. Vgl. auch: Bazin 1988, 15; Thoenes 1998, 311; Martinet 1979, 19f.

[689] Der bislang in der Forschung noch sehr kontrovers diskutierte Kupferstich Giorgio Ghisis *Der Traum Rafaels* bzw. *Die Melancholie Michelangelos* (1561) wurde von Bredekamp als *Aurora vor Somnus* gedeutet. Die Inschrift zu Füßen Auroras entstammt dem Mund der Cumanischen Sibylle Vergils in *Aeneis* VI, 95. Unbestritten ist, daß in dem Bild derselbe Themenkomplex von Melancholie-Aurora-Sibylle-Nacht eine Rolle spielt, der auch in Guercinos *Notte* von Bedeutung ist. Vgl. H. Bredekamp 'Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi', in: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Ausst. Kat. Wien 1987, 62ff; Schuster 1991 (Bd. II), 476f., Anm. 150; Tomory 1992, 165-175.

[690] vgl. z.B. D. Albrecht, Die deutsche Politik Papst Gregors XV. Die Einwirkung der päpstlichen Diplomatie auf die Häuser Habsburg und Wittelsbach. 1621-1623. München 1956, 1-5, 106-133.

[691] Spear 1982, 192.

[692] Guercino gilt - im Gegensatz beispielsweise zum gelehrten Domenichino - traditionell als 'ungebildeter' Maler, maßgeblich wegen seines zu vermutenden Analphabetentums. Bereits mit neun Jahren verließ er die 'Lese- und Schreibschule', die damalige Vorstufe zur Lateinschule, s. Sutherland Harris 1998, 109, 117. In ihrem Artikel hält die Autorin ein überzeugendes Plädoyer dafür, daß, auch wenn es aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar ist, wie wenig Schulbildung die meisten Maler der frühen Neuzeit wirklich besaßen, es ein unzulässiger Trugschluß wäre, ihnen aus diesem Grunde die (künstlerische) Intelligenz absprechen zu wollen.

[693] Bertelà 1973, Kat. Nr. 353, 354.

Gedankenwelt versunken ist und den schweren Kopf auf ihren Arm stützt. Die voluminösen Umhänge werfen gewaltige Falten und hüllen die Körper der Seherinnen beinahe vollständig ein. Eine von ihnen hat - genau wie die *Notte* - ein aufgeschlagenes Buch auf ihrem linken Knie liegen.

Die Vorlage eines dieser Stiche (Abb. 65) ist, seitenverkehrt zu der Version Bartolomeos, ein weiteres Mal von einem anonymen Künstler gestochen worden (Abb. 67).[694] In beiden Fällen kann man nicht eindeutig erkennen, ob die Augenlider der Dargestellten wie die von Guercinos *Nacht* geschlossen sind. Es wäre auch denkbar, daß dies nur so erscheint, weil die Augen zur Lektüre des auf dem Knie liegenden Buches niedergesenkt sind. Nach den Angaben des Katalogs des Gabinetto delle stampe der Pinacoteca nazionale in Bologna handelt es sich bei diesen drei (und weiteren ähnlich 'melancholischen') Stichen (Abb. 68) um Arbeiten, die nach Vorlagen von Guido Reni angefertigt wurden.[695] Allerdings ist heute keines der Vorbilder bekannt und auch die beiden in Kopien auf uns gekommenen Sibyllengemälde Renis scheiden als Vorlagen aus.[696] Bis auf weiteres muß deshalb Guercino als derjenige Maler gelten, der als Erster diese Darstellungsform der Sibylle geprägt hat.

Nach heute unbekannten Gemälden von Guercino ist im achtzehnten Jahrhundert von der Hand Pietro Bettelinis eine Reihe von Stichen entstanden. Zwei schöne Beispiele der Graphiksammlung A. Alberghini (Bologna) zeigen diese Sibyllen. Die als *Sibilla Frigia* betitelte Seherin (Abb. 69) ist in unserem Zusammenhang besonders interessant, weil sie ihre Attribute Zirkel und Himmelsglobus unmittelbar aus der Ikonographie der Dürerschen *Melencolia I* entlehnt. Zwar ist heute keine Sibylle Guercinos bekannt, die als Vorbild für den Stich der Phrygia gedient haben könnte, aber seine Darstellung der *Astrologie* (1650-1653) hält in ihrer linken Hand dasselbe astronomische Instrument wie die *Sibilla Frigia*.[697]

Melancholische Landschaft

Bemerkenswert anläßlich des Vergleichs der *Notte* des Casino Ludovisi mit den späteren Bologneser Sibyllen ist auch die landschaftliche Umgebung, in welcher sich die Figuren aufhalten. Zwei Merkmale bestimmen die Atmosphäre des Freskos, die beide genauso auch die Dürersche Melancholiedarstellung prägen.[698]

1. Es herrscht logischerweise nächtliche Dunkelheit.
2. Die weibliche Figur sitzt in einer verfallenen und von Pflanzen überwucherten Ruinenlandschaft, die sich irgendwo zwischen menschlicher Behausung und offener Natur situiert. Ein klaffendes Loch links oben gibt den Blick auf den Himmel frei. Die ruinöse Zuflucht der *Nacht* kontrastiert deutlich mit der perfekt instand gehaltenen Architektur, die ihr Gegenüber, den *Giorno artificiale*, umgibt (vgl. Abb. 63). Restaurierungen haben ergeben, daß Guercino die von Tassi gemalten Architekturelemente in dem der *Notte* zugehörigen Bereich in diesem Sinne nachträglich modifiziert hat.[699]

---

[694] Bertelà 1973, Kat. Nr. 1052.
[695] vgl. ebenso Bertelà 1973, Kat. Nr. 1, 355.
[696] vgl. Pepper 1984, Kat. Nr. 159; C 13, C 14 (Appendix I).
[697] Das Gemälde befindet sich in der Archer M. Huntingdon Art Gallery (University of Texas) in Austin, vgl. Stone 1991, Kat. Nr. 284; Salerno 1988, Kat. Nr. 297; Frankfurt 1991, 320f. (Kat. Nr. 73).
[698] Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 452f., 544.
[699] Wood 1986, 225, Anm. 15.

In dem *Aurora*-Saal des Erdgeschosses, den man wie erwähnt früher von einer offenen Loggia aus betrat, setzte sich die gartenhafte Umgebung des Casino in den gemalten Fresken fort. Nichts paßte besser zu dem ländlichen Ambiente des Hauses in den Weinbergen des Monte Pincio. Die Plazierung in einer Übergangssituation zwischen zivilisierter Wohnstätte und Garten als (domestizierter) Natur ist weiter oben als eine der charakteristischen Umgebungen beschrieben worden, in welchen sich die Bologneser Sibyllen aufhielten.

Guercinos *Cumanische Sibylle mit Putto* (Abb. 44) sitzt vor einem demjenigen des *Notte*-Freskos weitgehend entsprechenden, dunklen und von Pflanzen berankten Gemäuer einer Ruine. Die im buchstäblichen Sinne unheimliche Umgebung erinnert auf subtile Art und Weise an den dunklen Charakter der Figur, der ebenso im melancholischen Aspekt der Bilder implizit ist. Die dargestellte Tages- oder Nachtzeit ist bei der *Cumanischen Sibylle mit Putto* nicht zweifelsfrei erkenntlich. Eine nächtliche Darstellung ist aber durchaus möglich. Eine klare Analogie zur Tageszeit der *Notte* findet sich hingegen in der *Kimmerischen Sibylle* (Abb. 41), in welcher ein nächtlicher Himmel die Hintergrundlandschaft überspannt, während am fernen Horizont hinter der auf dem Hügel gelegenen Burg in einem rötlichen Streifen das erste Licht der anbrechenden Morgendämmerung erscheint.

Klibansky/ Panofsky/ Saxl beschreiben die Ruine der *Notte* als eine ikonographische Entwicklung aus der *Melencolia I* Dürers.[700] Die Ruine der *Cumanischen Sibylle mit Putto* ist mit Sicherheit als Reminiszenz an die aus der antiken Literatur und der zeitgenössischen magisch-religiösen Praxis des italienischen 'Volksglaubens' bekannte Sibyllengrotte zu verstehen. Nach demselben Muster hatte sich aus der in der Überlieferung stets nur als Höhle beschriebenen Geburtststätte Christi in bildlichen Darstellungen der Geburt oder der Anbetung des Kindes die Ikonographie der sogenannten „Geburtsruine" entwickelt, wie u.a. von Zimmermann in breiterem Kontext ausgeführt worden ist.[701]

Die Gleichsetzung von Ruine und Grotte und deren melancholischer, sündiger Aspekt waren im siebzehnten Jahrhundert geläufig. Zimmermann zitiert ausführlich den englischen Theologen Thomas Burnet, der im Jahre 1671 die Alpen in Richtung Italien überquerte. Die Ansicht des ihm unbekannten Hochgebirges verstörte ihn so nachhaltig, daß er ein Buch mit dem Titel *Telluris Theoria Sacra* verfaßte, welches zuerst 1681 in lateinischer Fassung in London und 1693 in deutscher Übersetzung als *Heiliger Entwurf oder Biblische Betrachtung Des Erdreichs* erschien. Darin verband Burnet die christliche Heilsgeschichte mit naturgeschichtlichen Prozessen und vertrat die These, daß der heutige (damalige) Anblick der Erde das Ergebnis der Zerstörung durch die Sintflut sei, die „äußere Gestalt der Erde nichts anderes als eine gigantische Ruine darstellt". Gebirge und Grotten erschienen ihm als besonders ruinös und unmöglich von Gott in dieser Form geplant und gewollt: „Was hat die / in ihrem Ursprung gewesene gantze und unversehrte / Erde dergestalten außgehöhlet / und mit so vielen Eröffnungen hier und da zerrissen? Was sind die hohe Felß-Stücke als Zeugen / so zu sagen / verfallener Mauer-Stücken?"[702] „That hollow and broken posture of things under ground, all those Caves and holes, and blind recesses [...] say but they are a *Ruine*, and you have in one word explain'd them all."[703]

---

[700] Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), 544; vgl. Thoenes 1998, 313.
[701] Zimmermann 1989, 147, 149.
[702] Burnet 1693, zit. n.: Zimmermann 1989, 2.
[703] Burnet 1690/1691, zit. n.: Zimmermann 1989, 4 (Hervorhebung des Wortes 'Ruine' bei Burnet selbst).

Zimmermann urteilte, daß der gedankliche Hintergrund von Burnets Theorie deutlich früher als das Erscheinungsdatum der Bücher anzusetzen sei, und verwies in diesem Zusammenhang auf die „Jahrzehnte vor und nach 1600“ sowie den zeitgenössischen „Geschichtspessimismus“.[704] Dessen vielstimmiges Konzert vereinigte sich in der Auffassung, „daß die Ursache des jetzt so akuten Weltzerfalls letzlich in der Sündhaftigkeit des Menschen zu suchen sei.“[705]

Schwarze Sibylle

Die pseudo-aristotelische Schrift namens *Mirabilia* wußte von der Sibylle folgendes zu berichten: „In Kyme in Italien wird, wie es heißt, eine unterirdische Grotte der weissagenden Sibylle gezeigt, die sehr alt geworden und doch Jungfrau geblieben ist. Ihre Heimat aber war Erythrai, sie wird jedoch von den Bewohnern Italiens Kymaia, von anderen Melankraira genannt.“[706] Diels führte den Namen Melankraira auf den Gestus der Verhüllung zurück, wobei er an eine Betonung der schwärzlichen Farbe des Schleiers glaubte.[707] Bestimmt ist aber in der Vorstellung einer schwärzlichen Sibylle mehr impliziert als nur die Farbe eines Kleidungsstücks.

Es gibt eine ganze Reihe von Darstellungen, in denen die Seherin mit dunkler Hautfarbe porträtiert wurde, auch noch im siebzehnten Jahrhundert. In denjenigen Beispielen, in denen es sich dabei um die Libysche, Afrikanische oder Ägyptische Sibylle handelte, könnte man die Motivation einfach nur in der Herkunft der Figur vermuten.[708] Diesen gegenüber stehen aber Beispiele der Agrippa, der Samischen und der Europäischen Sibylle, bei welchen dieselbe Argumentation nicht angewandt werden kann.[709] Die großenteils ungute Bedeutung, die die schwarze Hautfarbe gewöhnlich implizierte, ist aus anderen Bildbeispielen bekannt wie z.B. aus den Wandgemälden von Agostino Ciampellis *stanza della notte* in der Villa Grazioli in Frascati, die in den Jahren 1605-1612 entstanden. Dort hält die Figur der Nacht ihre beiden Sprößlinge Tod, als dunkelhäutiges Kind wiedergegeben, und Schlaf, ein hellhäutiges Kind.[710]

Calderón beschrieb in seinem Drama *La Sibila del Oriente* die Figur der Sibylle-Saba mit merkwürdig anmutenden Phrasen, die hinter der geschilderten Schwärze ebenfalls mehr vermuten lassen als bloße dunkle Haut. Einerseits ist seine Protagonistin die „weiße Kaiserin“, gleichzeitig aber herrscht sie „in dunkler Schönheit“.[711] Weiter heißt es dann sehr mysteriös: „Schönes Weib, in deren Zügen / Einen Wettstreit die Natur

---

[704] Burnets Erwartung des Tausendjährigen Reiches fußte laut Zimmermann außerdem auf den traditionellen chiliastischen Strömungen, s. Zimmermann 1989, 1, 11.
[705] Zimmermann 1989, 6.
[706] Ps.-Aristoteles *Mirabilia* 95, zit. n. Gauger 1998, 368, vgl. 356f.
[707] Diels 1890, 123f.
[708] z.B. die Libyca des Marmorfußbodens im Dom von Siena, s. Santi 1993, 20 (Abb.7) und des schottischen Malers George Jamesone, s. de Clercq 1981, 106, Abb. 54; die Egipcia in der Certosa di Chiusa Pesio, s. Piccat 1977, 42, Anm. 162.
[709] z.B. die nach Vorlagen von Claude Vignon von Rousselet gestochene Agrippa, s. Bassani 1992, 298, Kat. Nr. 190 G (die nach diesem Stich angefertigte Sibylle eines Nachfolgers von Zurbarán ist als Afrikanische Sibylle betitelt, s. Delenda 1998, Abb. 158); die Samia in der Casa Cavassa in Saluzzo, s. Piccat 1977, 33-37; de Clercq 1979 (I), 20, 23 und im Palazzo Mastai in Senigallia, s. de Clercq 1979 (I), 63; die Europa in der Kirche S. Maria in Piani (Imperia), s. Piccat 1977, 29-32; de Clercq 1978/79, 124f.; id. 1979, 18.
[710] Scherschel 1995, 431ff. (Kat. Nr. 74), Abb. 285, 286. Die Gemälde sind nur noch in Fragmenten erhalten.
[711] zit. n. d. Übersetzung v. Lorinser 1907, 153, 157.

sich / Ließ erheben zwischen hellem / Farbenschmelz und zwischen dunklem [...]“[712] Schließlich resümiert man, sie sei eine „weiße Negerin“.[713] Der Bezug dieser merkwürdigen Figur zur Nacht wird von Calderón ebenfalls thematisiert. Salomo spricht sie mit den Namen „schöne Nacht“, „schwarze Prophetin“, „Schatten [...] des Morgensterns“ an. Dann sagt er zu ihr: „Zwar schwarz bist du, doch schön,/ Ein Stern, den in der Nacht wir leuchten sehn.“ Worauf die Sibylle-Königin antwortet: „Es kann sich nie vergleichen/ Der Schatten mit dem Tage./ Da Glanz ich nicht ertrage,/ Mög’ meiner Nacht er weichen!/ Es schreckt mich, dich zu schauen:/ Du strahlst im Licht, und mich deckt nächtlich Grauen.“[714]

Die Worte „zwar schwarz bist du, doch schön“ rekurrieren auf einen Vers aus dem alttestamentlichen Buch des Hohelieds oder Lied der Lieder (1, 5), als dessen Verfasser traditionell Salomo gilt. Im Dom von Spoleto ist der Bibelvers *nigra sum sed formosa* einer Sibyllendarstellung als Inschrift beigefügt worden.[715]

In der Vorstellung der schwarzen Sibyllen treffen sich ganz offensichtlich dieselben Themenkomplexe, die in Guercinos *Notte* verkörpert werden.[716]

---

[712] zit. n. d. Übersetzung v. Lorinser 1907, 183.
[713] ibid., 215.
[714] ibid., 202f., 208.
[715] Montault 1869, 497f.
[716] Zu einem weiteren Bildbeispiel, das die Verbindung zwischen Aurora und schwarzhäutiger Königin von Saba illustriert, s. Jörg Kraus, Metamorphosen des Chaos. Hexen, Masken und verkehrte Welten. Würzburg 1988, 107f.

2.2.2. Sibyllinische Buße

Die u.a. von Burnet vertretene Theorie, die Sündhaftigkeit des Menschen als Grund für die Zerstörung der Welt anzusehen, tradiert die bis weit in das siebzehnte Jahrhundert gültige anthropozentrische Auffassung, nach der das Schicksal von Mensch (Mikrokosmos) und Welt (Makrokosmos) unzertrennlich miteinander verknüpft ist.[717] Bandmann hatte zu Recht in Guercinos *Notte* nicht nur die Darstellung der Nacht und der Sibylle erkannt, sondern „vielleicht auch die der büßenden Magdalena".[718] Die Figur des hinter der Aurora lagernden greisen Tithonos stellte dem Betrachter die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins auf Erden ebenso eindringlich vor Augen wie Guercinos berühmtes Vanitasbild *Et in Arcadia ego* (1618, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom), in welchem zwei arkadische Hirten in kontemplative Stimmung versunken die Präsenz des Todes wahrnehmen.[719] Bazin kommentierte die Ludovisi-Fresken: „Tout cet ensemble est donc une Vanité [...]".[720]

Die beiden Ideen von Melancholie und Buße komplettieren sich wie die zwei Seiten einer Medaille. Die Melancholie repräsentiert den Menschen im Bann seiner Sündhaftigkeit, während Reue und Buße ihn aus diesem traurigen Verderben auslösen und der glücklichen Erlösung annähern. Die beiden Antipoden von Freude und Traurigkeit und die Meditation über die Vereinigung dieser Unvereinbaren illustrieren einen - eher: den - grundlegenden religiösen Prozeß.[721] Es ist das traditionelle theologische Paradox der „felix-culpa".[722]

In der zweiten Hälfte des sechzehten und im siebzehnten Jahrhundert war dieses Thema hoch aktuell. Föcking meinte sogar, daß „sich die meisten der kontroverstheologisch bedeutsamen Glaubensinhalte eben durch ihre Paradoxialität von vielen Auffassungen der Reformatoren unterschieden."[723] Franz von Sales beschrieb z.B. in seinem *Traité de l'amour de Dieu* (1616) ausführlich die „heilbringende Sünde".[724] Auch die Künstler beschäftigten sich damit, so schrieb Nicolas Poussin keinesfalls verwirrend oder verwirrt, wie Hoffmann moderne Vorwürfe zurecht zurückweist, im Jahre 1644: „Quelques fois si nous n'estions perdus nous serions perdus. De plus grands maux il vien souvent de grands biens et ce sont les secrets chemins que tien la Nature pour le changement des choses."[725]

Eine Sibylle von Giovanni Francesco Romanelli

Ungefähr zur gleichen Zeit wie Guercinos *Kimmerische Sibylle* (1638, Abb. 41) entstand in Rom ein interessantes Gemälde von der Hand des aus Viterbo stammenden Malers Giovanni Francesco Romanelli. Kerber, dessen umfangreiche Vorarbeiten in den *Gießener Beiträgen zur Kunstgeschichte* bis zur Fertigstellung seines angekündigten Werkkatalogs von Romanellis Œuvre die Grundlage jeder Studie über den Künstler

[717] Zimmermann 1989, 6.
[718] Bandmann 1960, 88f.
[719] John Stone, 'Et in Arcadia Ego. Guercino, Poussin and the elegiac tradition', in: Apollo. A magazine of the Arts 1995 (Bd. 141, Nr. 400), 51f. argumentierte, daß die beiden Hirten dem Grabstein und Totenkopf nicht überrascht gegenüberstehen (wie seit Panofsky generell angenommen wurde), sondern daß dessen Existenz sie in eine kontemplative Stimmung versetzt hat.
[720] Bazin 1988, 16.
[721] Ausführlich zu diesem Thema z.B. Thomas H. Connolly, Mourning into Joy. Music, Raphael and Saint Cecilia. New Haven / London 1994, bes.: 60-78; 151-195.
[722] Hoffmann 1979, 15.
[723] Föcking 1997, 636.
[724] Hoffmann 1979, 15.
[725] Zit. n. Hoffmann 1979, 16.

darstellen, führt das Bild unter dem Titel *Sibylle* (Abb. 52).[726] Er datierte die Entstehung auf die Jahre 1638 bis 1642 und lokalisierte insgesamt acht Fassungen, von denen die Version der Galleria Nazionale di Capodimonte in Neapel möglicherweise eine erst im achtzehnten Jahrhundert angefertigte Kopie ist. In Neapel wird der Titel ebenfalls mit 'Sibylle' wiedergegeben.[727] Für die beiden nordamerikanischen Fassungen in New Haven und Elmira wird die Bezeichnung 'A woman in red (Sibyl?)' notiert.[728]

In Deutschland wurde das Bild der Öffentlichkeit anläßlich der 1988 in Frankfurt stattfindenden Seicento-Ausstellung „Guido Reni und Europa" unter dem sperrigen und ein wenig ratlos wirkenden Titel *Junge Frau mit geöffnetem Buch, die sich an einen Grabstein lehnt, auf dem ein Totenkopf liegt (Personifikation der Reue oder der Buße?)* präsentiert.[729] Leider wird nicht näher ausgeführt, aus welchen Gründen Röttgen die traditionelle Identifizierung als Sibylle nicht verwenden wollte. Ich vermute allerdings, daß u.a. der abgebildete Totenschädel als für eine Sibyllendarstellung unpassend angesehen wurde.

Die Dreiviertelfigur der von Romanelli dargestellten jungen Frau nimmt mit ihrem ausladenden roten Umhang beinahe die gesamte Fläche der Leinwand ein. Ihr Körper ist in Frontalansicht dargestellt, das Gesicht präsentiert sich im Halbprofil. Die Protagonistin hat ihren Blick nach links unten gesenkt, auf einen dort befindlichen Totenkopf. Dieser ruht auf der steinernen Platte eines Sarkophages (oder Altars?), welcher gleichzeitig als Stütze für den aufgelehnten rechten Arm der Frau fungiert. In ihrer linken Hand hält sie ein breitformatiges Buch, dessen aufgeschlagene Seiten mit den lateinischen Worten *ut non confundar* beschriftet sind. Die Rechte scheint auf diese Zeilen zu verweisen.

Abgesehen von diesem Motto sind auf den ersten Blick keine weiteren Hinweise zu erkennen, die zu einer Deutung der Figur hilfreich wären. Der Totenkopf weist das Gemälde eindeutig als ein Penitenzbild aus. Er dient der Protagonistin als Meditationsobjekt, ihre Augen sind von der Lektüre des Buches abgeschweift und fixieren nun mit festem Blick den knöchernen Schädel. Auf die Darstellung von Totenschädeln als Memento mori trifft man im siebzehnten Jahrhundert ausgesprochen häufig. Mâle beschrieb ihre neue, in Italien, Frankreich und Spanien gültige Rolle mit den Worten: „[...] ce fut comme l'emblème nouveau de la saintété."[730] Die Figur allein aufgrund des Totenkopfes zu einer Personifikation der Buße oder Reue zu erklären, wäre also unzulässig.

Die einzige Möglichkeit, die Identität der Dargestellten näher zu bestimmen, scheint deshalb in einer Deutung der Worte des Mottos *ut non confundar* zu liegen. Derselben Meinung ist Röttgen im Frankfurter Ausstellungskatalog, wo sie weiter ausführt: „Die religiöse Bedeutung des Mottos wird durch zahlreiche Bibelstellen belegt. Am engsten ist die inhaltliche Beziehung zu 1. Johannes 2, 28: *ut non confundamur ab eo in*

---

[726] Vgl. für Angaben zu dem Gemälde: Kerber 1983, 35 und id. 1979, 9.
[727] Der Titel *Sibylle* wird traditionell verwendet, z.B. schon bei: Hermann Voss, Die Malerei des Barock in Rom. Berlin 1924, 549.
[728] Kerber 1983, 35 kann die Existenz der Fassung des Arnot Art Museums in Elmira (NY, USA) nach Anfrage beim dortigen Direktor nicht bestätigen, s. aber: Burton Fredericksen / Federico Zeri, Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Collections. Cambridge (MA) 1972, 176, 581.
[729] S. Röttgen in: Frankfurt 1988, 590 (Kat. Nr. D 24).
[730] Mâle 1972 (1932), 210.

advento ejus."[731] In der Tat gibt es „zahlreiche Bibelstellen", die mit dem gedanklichen Inhalt des Satzes „damit ich nicht verdorben werde" verbunden werden können.[732] Ein Blick in eine gängige Konkordanz zeigt darüber hinaus, daß es dementsprechend viele Formulierungen gibt, in welchen eine Form des lateinischen Verbs *confundare* gebraucht wird. Jedoch gibt es nur eine einzige, die mit dem Wortlaut des Mottos von Romanelli identisch ist, nämlich Psalm 118, 80: *fiat cor meum immaculatum in iustificationibus tuis, ut non confundar*.[733]

Derselbe Psalmenvers begegnet ebenfalls in der Heiligenlegende (*Passio*) der besonders in Rom hoch verehrten frühchristlichen Jungfrau und Märtyrerin Cäcilie. Von dieser *Passio* existiert eine moderne, von Hippolyte Delehaye editierte Fassung, die den Text folgendermaßen wiedergibt: „Venit dies in quo thalamus collocatus est et cantatibus organis in illa corde suo soli Dominis decantabat dicens: 'Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar.'"[734] Die zitierte Szene beschreibt die Vermählung der Heiligen mit ihrem Bräutigam Valerian. Cäcilie bittet Gott um die Gnade, daß ihre Jungfräulichkeit in der Ehe verschont bleibe. Dieses 'Gebet des Herzens' bildete seit jeher einen zentralen Punkt in der Lebensgeschichte der Heiligen. Lange hatte man hierin den Ursprung für die musikalische Ikonographie Cäcilies gesucht, indem man ein mittelalterliches Mißverständnis vermutete, welches auf eine Verkürzung der zitierten Passage zurückgehen sollte.[735] Connolly hat diese Verwicklungen in mehreren ausgezeichneten Publikationen klarstellen können.[736]

Die eminent wichtige Position des zitierten Satzes innerhalb der cäcilianischen Hagiographie bleibt aber durch die Richtigstellungen unangefochten. In der römischen Meßliturgie wird an beiden mit Cäcilie in Zusammenhang stehenden Tagen, dem Fest der Heiligen am 22. November und dem Stationstag der Basilika S. Cecilia in Trastevere, besondere Aufmerksamkeit auf das Herzensgebet der Märtyrerin gelegt. Der oben zitierte Psalmtext des *ut non confundar* bildet die Antiphon des Festtages und an drei weiteren Stellen der Liturgie finden sich gebeugte Formen des Infinitivs *confundare*. Connolly beschreibt die Besonderheit dieser Vokabel und kommt zu dem Schluß, daß die Bitte nach Erlösung von *confusio* einen bedeutenden Aspekt der cäcilianischen Liturgie

---

[731] Frankfurt 1988, 590.

[732] Wie jegliche Übersetzung ist auch die Übertragung von *ut non confundar* nicht ganz ohne Bedeutungsverschiebung möglich. Ich zitiere hier die Übersetzung des Frankfurter Katalogs. Im *Missale Romanum* heißt es: „damit ich nicht zuschanden werde" (Schott 1953, 1159). Conolly 1994, 278 übersetzt mit den Worten 'lest I be confounded', um dem Lateinischen so nah wie möglich zu bleiben und führt erklärend aus: „The implication of the word [confundar] in early Christian and medieval writings are manifold, and too much would be lost in opting for any English equivalent."

[733] Nach Vulgata-Zählung, hier zitiert in der von Hieronymus aus dem Griechischen übersetzten Version. Die aus dem Hebräischen ins *Liber Psalmorum* übernommene Fassung lautet: *fiat cor meum perfectum in praeceptis tuis ut non confundar*; heute Psalm 119, 80: „Laß mein Herz untadelig sein in deinen Ordnungen, damit ich nicht in Schande komme."

[734] H. Delehaye, Etude sur le légendier romain: les saints de novembre et de décembre. (Subsidia hagiographica, Bd. 23) Brüssel 1936, 196. („Es kam der Tag, an welchem das Brautgemach bereitet wurde und während die Instrumente erklangen, sang sie in ihrem Herzen zu Gott allein: Laß mein Herz und meinen Körper rein, auf daß ich nicht zuschanden werde." [Übersetzung d. Verf.]).

[735] Ausführlich dazu der einflußreiche Beitrag von Dom Henri Quentin, 'Cécile (Sainte)', in: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Bd. II, Paris 1910, cols. 2712-2738.

[736] Vgl. die Angaben in der Bibliographie.

darstellt.[737] Sowohl die Heiligenlegende als auch die liturgischen Texte betonen die Worte *ut non confundar* so deutlich, daß diese als ein Motto eigentlich nur mit Cäcilie in Verbindung gebracht werden können.[738]

Sollte es sich also bei Romanellis weiblicher Figur um eine Darstellung der heiligen Cäcilia handeln? Abgesehen von dem cäcilianischen Charakter der Worte des Mottos läßt wenig darauf schließen. Mindestens seit dem fünfzehnten Jahrhundert wurde die römische Jungfrau und Märtyrerin regelmäßig als Schutzpatronin der christlichen Musik abgebildet.[739] Im siebzehnten Jahrhundert war dieses ikonographische Schema fest etabliert. Es gibt zahllose Beispiele von Darstellungen, in denen Cäcilia entweder ein Instrument (meistens eine Orgel) spielt, manchmal singt oder einem Engelskonzert lauscht.[740] Daß Romanelli diese Ikonographie kannte, belegt seine *Heilige Cäcilie*, die in der Kapitolinischen Pinakothek in Rom aufbewahrt wird: Die Finger ihrer rechten Hand spielen sachte mit den Saiten einer vor ihr auf dem Tisch ruhenden Violine.[741]

Noch ein Unterschied zu dem hier besprochenen Gemälde fällt bei der Betrachtung von Romanellis *Heiliger Cäcilie* auf. Die Heilige trägt im Gegensatz zu seiner *Sibylle* einen Heiligenschein. Ist die Darstellung einer Cäcilia ohne Musikinstrument in der Seicento-Malerei schon ungewöhnlich zu nennen, so wäre ihr Auftreten ohne Heiligenschein und ohne Orgel wohl kaum vorstellbar. Eine derartige Illustrierung würde als Cäcilie schon deshalb kaum Sinn machen, weil der Betrachter sie nicht mehr als solche identifizieren kann. Titel wie die oben zitierten in der wissenschaftlichen Forschung gebrauchten Bezeichnungen der Figur als 'Sibylle', 'Personifikation der Buße / Reue' oder einfach als 'Frau in Rot' zeigen zwar hinlänglich, daß die Dargestellte nicht als christliche Heilige verstanden wird. Die klare Lesbarkeit des Bildes, eines der Hauptziele gegenreformatorischer Bilderpolitik, ist hinsichtlich einer präzisen Identifizierung der Dargestellten jedoch nicht erreicht worden.

Die endgültige Deutung von Romanellis Figur bleibt schwierig. Das Motto weist auf die heilige Cäcilie, aber der Rest der Darstellung stimmt damit nicht überein. Von Sibyllen ist hingegen bekannt, daß sie durchaus Sprüche fremder Autoren präsentieren. Im vorliegenden Falle würde die Übernahme des Spruches in sibyllinischen Kontext vereinfacht durch die Tatsache, daß das Motto *ut non confundar* zwar cäcilianisch geprägt, ursprünglich aber ein Zitat aus den alttestamentlichen Psalmen ist. In Zuccaris Sibyllenfresko im Oratorio del Gonfalone (Abb. 12) zitierte die Seherin ebenfalls Psalmverse. Der fehlende Heiligenschein macht wahrscheinlich, daß keine christliche Heilige dargestellt ist. Für eine Interpretation als 'Personifikation der Buße oder Reue' gibt es keine Hinweise. Solange nicht überzeugende Argumente vorgebracht werden können, gibt es keinen treffenden Grund, den traditionell mit 'Sibylle' überlieferten Titel abzulehnen.

---

[737] Connolly 1994, 52.
[738] Die heilige Cäcilie hatte durch die Wiederentdeckung ihres Sarkophages mitsamt dem darin liegenden, als unverletzt beschriebenen Leichnam im Altarraum von S. Cecilia in Trastevere im Oktober 1599 große Prominenz erlangt. Unter dem Titularkardinal Paolo Emilio Sfondrato, dem Neffen des nur kurz regierenden Papstes Gregor XIV (1590-1591), fanden um dieselbe Zeit wichtige Umbaumaßnahmen in der Basilika statt, die dem Andenken an die heilige Märtyrerin neuen Glanz verliehen. Die jüngste Zusammenfassung der damaligen Ereignisse in: Wimböck 2002, 65-89. Vgl. zur Deutung aber auch: Wolf 1997, 750-795.
[739] Connolly 1983, 129f.
[740] Vgl. z.B. die Abbildungen in: Albert P. de Mirimonde, Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical. Genf 1974.
[741] Kerber 1983, 40f.

Totenschädel als sibyllinisches Attribut

Ich habe oben bereits bemerkt, daß Einwände gegenüber dem Titel *Sibylle* sicherlich zu einem großen Teil in der Abbildung des Totenschädels begründet sind. In derjenigen Version von Romanellis *Sibylle*, die im Capodimonte in Neapel gezeigt wird, und laut der Aussage Kerbers auch in der in Oran (Algerien) lokalisierten Fassung ist der linke Rand der Leinwand dergestalt beschnitten oder verkürzt worden, daß der Totenkopf nicht mehr sichtbar ist.[742] Den Zielpunkt des nach unten gelenkten Blicks der Sibylle kann der Betrachter dieser Versionen also nicht nachvollziehen. Möglicherweise sind die Verstümmelungen der Kompositionen Resultate eines ähnlichen Räsonnements: Da man einen Totenkopf neben einer Sibylle für fehl am Platz hielt, entfernte man diesen einfach und verwandelte die Figur in eine traditionelle Sibyllendarstellung.

Leider gibt es keine genauen Erkenntnisse zu Zeitpunkt oder Motivation der Verstümmelungen. Es ist durchaus möglich, daß die Veränderungen erst (viel?) später vorgenommen worden sind, denn Hinweise auf Sibyllen, deren Darstellung aus Gründen mangelnden Verständnisses nachträglich verändert wurden, sind - neben den mehrfach erwähnten, wahrscheinlich erst nach 1869 ergänzten Inschriften des Oratorio del Gonfalone - nicht gerade selten. So ist z.B. in Münster schriftlich bezeugt, daß im Jahre 1888 ein Domherr eine westfälische Künstlerin beauftragte, die seiner Meinung nach nicht für einen Kirchenraum geeigneten, in den Jahren 1602-1604 von Melchior Steinhoff angefertigten Sibyllenbilder dergestalt zu übermalen, daß seinem Anstandsgefühl Genüge getan war.[743] Ähnliche Vorgehensweisen werden u.a. aus Pisa und Ulm signalisiert.[744]

In der Tat nämlich ist der Totenkopf ein durchaus passendes Attribut für die Sibylle, deren allgemeine Nähe zu den Verstorbenen oben ausführlich untersucht worden ist. Zwar ist aus dem siebzehnten Jahrhundert heute keine andere Seherin mit Totenschädel bekannt, Crosnier aber beschrieb im neunzehnten Jahrhundert immerhin drei französische Beispiele von Sibyllenbildern, die dasselbe Attribut präsentierten. Zwei davon befanden sich in den Glasfenstern und im Chorgestühl der Kathedrale Sainte-Marie des südfranzösischen Städtchens Auch (Gers), beim dritten handelte es sich um eine Darstellung am Portal der Kirche von Clamecy, in der Diözese Nevers gelegen.[745] Neben dem in ihrer jeweiligen linken Hand gehaltenen Totenschädel führten diese Sibyllenfiguren in ihrer rechten Hand einen Spiegel mit sich, in welchem sich ihr Konterfei reflektierte. Freilich blieb auch Crosnier großenteils ratlos, als es um die Deutung dieser Verbindung zwischen Seherin und Totenkopf ging.[746]

Dabei genügt es, sich den eigentlichen Sinn des Begriffs des '(Buß)Propheten' zu verdeutlichen, um die Verbindung von Sibylle und Totenkopf zu verstehen. Die Hauptaufgabe des Propheten besteht darin, nach der inspirierten Zwiesprache mit Gott den Menschen ihr künftiges Schicksal zu offenbaren. Aus christlichem

---

[742] Kerber 1983, 34f. Eine Abbildung des neapolitanischen Gemäldes in: Whitfield 1981 Bd. I (2), 383f.
[743] Max Geisberg, Die Stadt Münster. (Bd. V) Münster 1937, 349f.
[744] Carli 1990, 12; Gropp 1999, 71.
[745] Crosnier 1848, 207.
[746] Crosnier 1848, 207f.: „Que signifient ce miroir et cette tête de mort? En vain nous avons consulté et fait de sérieuses recherches, nous n'avons pu nous éclairer sur ce point. Ce double attribut doit avoir rapport à une de nos grandes vérités. Ne devrait-on pas reconnaître ici la Sibylle qui aurait annoncé la résurrection des corps? Le corps est détruit, ses traits sont effacés, mais ils revivront; les voyez-vous dans ce miroir élévé en l'air et refléchissant avec eux l'image du ciel; ne vous semble-t-il pas entendre Job s'écrier: je verrai mon Sauveur dans ma chair, ou bien saint Paul demandant à la mort où est sa victoire, *ubi est, mors, victoria tua*?"

Blickwinkel wird diese Zukunft durch das apokalyptische Weltgericht und die Trennung der Erlösten von den Verdammten charakterisiert. Wichtig ist, daß das zukünftige Schicksal für den einzelnen nicht unabänderlich ist, denn dies würde bedeuten, daß sich der Mensch in fatalistischer Weise dem Walten höherer Mächte zu ergeben hätte. Eine derartige Prädestinationslehre entspricht nicht dem katholischen Glaubensverständnis. Deshalb ist das Gegenteil richtig, d.h. der Gläubige hat die Möglichkeit, die Entwicklung seines persönlichen Heils mitzubestimmen.[747]

Wolff erkannte, daß „das psychologische Bedürfnis, einen Blick in die Zukunft zu tun, nur bei einer drohenden Gefahr besteht".[748] Die Zukunft interessiert uns, weil sie eine allentscheidende Gefahr birgt, nämlich die Entscheidung zwischen Tod und Leben: „[...] der christliche Blick ins Jenseits hat seinen tieferen Sinn darin, daß auf diese Gegenwart endgültig das Reich Gottes folgt."[749] Jedem Christen droht dabei die Möglichkeit, durch die Schuld der Sünde die individuelle Erlösung am Tag des Gerichts zu verfehlen. Jeder einzelne aber kann diesen Schrecken bannen, indem er sich der Bedrohung bewußt wird und seine Sünden bereut. Diese Erkenntnis der (eigenen) menschlichen Sündhaftigkeit ist ein hochgradig persönlicher Vorgang und beschreibt den eigentlichen Bedeutungsgehalt des Begriffs der Buße. Die kirchlich-sakramentale Handlung, die sogenannte Lossprechung durch den katholischen Beichtvater, ist nur unter der Voraussetzung wirksam, daß der Beichtende seine Vergehen vorher erkannt und bereut hat.[750]

Buße ist also der Anfang allen Glaubens, der erste, immer zu wiederholende - weil der Mensch immer wieder aufs neue sündigt - Schritt hin zu Gott. „Man kehrt von der falschen Richtung um und schlägt einen neuen Weg ein; man vollzieht eine totale Wende und geht in die entgegengesetzte Richtung [...]" beschrieb Klär den Grundcharakter dieser Umkehr.[751] Ebenso verstanden schon im sechzehnten Jahrhundert so unterschiedliche Theologen wie Martin Luther und der Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo das Wesen der Buße: „[...] penance should be a conversion experience, a radical departure from a sinful past, and the committed beginning of a 'new life'."[752] Das griechische Wort für Buße, μετανοια, bedeutet 'hinterdrein blicken', 'nachher erkennen', 'spät erkennen'. Dazu stellte Klär fest: „Es handelt sich hier um ein nachträgliches Besinnen."[753] Die innerlich erarbeitete Reue ist für das persönliche Heil des Betroffenen letzendlich wichtiger als jede öffentlich verrichtete Bußübung.

'Bußprophet' ist demnach jeder Prophet, dessen Vorhersage Bezug auf das persönliche Heil des Gläubigen nimmt. Dies umfaßt Schilderungen von apokalyptischen Schrecken ebenso wie Weissagung chiliastischer Freuden, denn die Ausmalung zukünftiger Schönheiten des Glücks der Erlösten impliziert gleichzeitig, daß diese Errettung nur denjenigen erwartet, der seine Sünden bereut. Die christliche Wahrheit verkündende Sibylle - und

---

[747] Die Frage nach der menschlichen 'Mitbestimmung' spielte in der Debatte um das Wesen der Prophetie eine wichtige Rolle. Thomas von Aquin, *Summa theologica* II, 2, Qu. 174, Art. 1 unterscheidet z.B. zwischen Prophezeiungen, die sich unausweichlich erfüllen, und solchen, auf deren Erfüllung der Mensch Einfluß nehmen kann.
[748] Wolff 1934, 318.
[749] Zimmermann 1989, 142.
[750] vgl. Harvolk 1990, 275.
[751] Klär 1991, 27.
[752] de Boer 2000, 122.
[753] Klär 1991, 24.

das ist die Bologneser Sibylle wie (beinahe) alle anderen bildlich dargestellten Sibyllen der westlichen Kunst ausschließlich - war also immer eine Bußprophetin.[754] Ihre vornehmste Aufgabe bestand darin, den Menschen zur persönlichen Umkehr zu bewegen. Eindringlich predigte sie von der Schuld der Sünder, der dringend nötigen Abkehr vom Bösen und der Hinwendung zu Gott. Exemplarisch zitiere ich diejenige Passage der *Oracula sibyllina*, aus welcher der von Guercino zweifach, für seine *Samische Sibylle mit Putto* (Abb. 45) und die *Samische Sibylle* (1651, Abb. 48) verwendete Spruch stammt: „Freue dich, Tochter Sion, du heil'ge, nach vielerlei Leiden! / Selber kommt dein König auf zahmem Füllen geritten. / Siehe, gar sanftmütig kommt er, damit er das Sklavenjoch trage, / das schwer tragbar nun liegt und lastet auf unserem Nacken, / und uns löse die gottlose Satzung und drückende Fesseln. / Ihn erkenne als deinen Gott, der zugleich Gottes Sohn ist; / diesen preise und trag ihn in deinem Herzen und lieb ihn / aus deiner ganzen Seele und halt seinen Namen in Ehren. / Die früheren Gesetze gib endgültig auf und wasch dich von seinem Blute!"[755] Aufrufe zur Bekehrung wie dieser finden sich massenhaft so oder ähnlich in den Büchern der *Oracula sibyllina*.

Tridentinum: Vermehrte Propagierung von Eucharistie und Buße

In der Sessio XIV des Konzils von Trient wurde im Jahre 1551 unter dem Titel *Doctrina de sacramento paenitentia* die Lehre vom Sakrament der Buße neu geordnet. Während Taufe, Firmung, Ehe, Priesterweihe und Letzte Ölung den durchschnittlichen Gläubigen normalerweise nur einmal (bzw. sogar nie) berühren können, sind die Eucharistie und vielleicht noch mehr die Buße lebendige Bestandteile der persönlichen Glaubenspraxis eines jeden Katholiken. Beide Sakramente standen in enger Beziehung zueinander, denn ohne vorherige Beichte durfte die Eucharistie nicht empfangen werden. Die Verbindung zwischen den beiden Handlungen war - anders als im heutigen Glaubensverständnis - unzertrennlich und wurde in den Trienter Konzilsakten ausdrücklich bestätigt: „The Council of Trent reinforced the need for confession prior to communion in order that 'one may receive the Sacred Eucharist worthily'."[756]

Gleichzeitig propagierte die katholische Reform einen vermehrten Empfang der Eucharistie und damit automatisch auch des Bußsakraments. Vorher war es üblich gewesen, nur einmal im Jahr, zum Osterfest, zu beichten und anschließend die Kommunion zu nehmen. „With the new emphasis on frequent reception in the sixteenth and seventeenth centuries, confession evolved from a seasonal event employed by most Christians to prepare for Easter communion to a regular, even routine practice in the spiritual life of the pious, and eventually the entire laity. Preparing for and receiving sacramental penance came to be a continuous process that pervaded

[754] Zu unterscheiden von der religiösen Weissagung, die das persönliche Schicksal des einzelnen ins Auge faßt, ist die politisch motivierte Prophetie, in der sich die Sibylle vor allem im Mittelalter ausgezeichnet hat. Diese unablässigen (und meist ziemlich eintönigen) Aufzählungen von königlichen Genealogien, Aufstieg und Fall der verschiedensten Reiche und Dynastien etc. haben keinerlei Bezug zum persönlichen Heil des einzelnen. Sie dienen allein den Machtinteressen regierender Herrscherhäuser und haben als politische Panegyrik einen vollkommen anderen, diesseitigen und zeitbezogenen Charakter, der in unserem Zusammenhang nicht weiter interessiert (und übrigens auch im Mittelalter stets nur in literarischer Form erscheint). Anders die mit kultpolitischen bzw. kultisch-rituellen Fragen beschäftigte Sibylle des Römischen Reiches. Diese pflegte ebenfalls eine enge Beziehung zur Buße: „Die römischen *libri Sibyllini* verkörpern nicht den Typ, den wir üblicherweise mit dem Sibyllinenorakel verbinden. Sie enthalten nämlich keine Weissagungen, sondern Ritualvorschriften als Reaktion zur Abwehr und Sühne." (Gauger 1998, 380; vgl. zum ausgeprägten Bußcharakter der römischen Sibylle: Diels 1890, 1, 29, 37, 47, 51f., 69, 81f.).
[755] *Oracula sibyllina* VIII, 324-332 (zit. n. Gauger 1998, 191).
[756] Bilinkoff 2000, 178.

the lives of the Catholics to an unprecedented degree and promoted the self-conscious and self-disciplined layperson idealized by the Counter-Reformation.“[757]

Äußerliche Bußhandlung und innerliche Buße (Reue)

Deutlicher als bei den übrigen Sakramentshandlungen fällt bei der Buße der Unterschied zwischen äußerlich sichtbarer, ritualisierter Aktivität und verinnerlichter, teilweise dem Kult kritisch gegenüberstehender Umkehr ins Gewicht.[758] Oftmals wird in einer unzulässigen Vereinfachung der tatsächlichen Verhältnisse nur die äußerliche Bußübung wahrgenommen. Dabei wird meines Erachtens beim Bußsakrament derjenige Anteil, den der Gläubige aus eigener Kraft zur Wirksamkeit der Zeichenhandlung leisten muß, nämlich die innere Vorbereitung der Reue, in der Regel als besonders wichtig empfunden.

Gerade gegen die Beichte, also das äußerliche Zeichen des Bußsakraments, richteten sich in der Folge der Reformation heftige Attacken der Protestanten, denn von den drei Aspekten des Sakraments - bereuen, beichten, büßen - war die Reue zunehmend vernachlässigt worden.[759] Das Konzil von Trient bemühte sich deswegen, diesen persönlichen Aspekt der Buße zu betonen. „Trent [...] rejected or restricted several traditional possibilities, such as public penance, general absolution, and lay confession, because of their association with the Protestant reformers. What emerged was a doctrine that emphasized the sacrament as a private and individual rite.“[760] Als Teil der katholischen Reformbemühungen gelangten Meditation und innere Einkehr als die verinnerlichten, persönlichen und nicht institutionalisierten Anteile der Buße zu neuem Ansehen. „The focus of piety also shifted from the public ritual of absolution to the internal preparation of the penitent [...]“.[761]

Die von Ignatius von Loyola und seiner Gesellschaft Jesu propagierten Exerzitien sind ein prominentes Beispiel für diese Bestrebungen, die unter den Gläubigen breiten Widerhall fanden. Ignatius selbst beschrieb sie als „every method of examination of conscience, meditation, contemplation, vocal or mental prayer [...]“.[762] Der Gläubige erhält in Loyolas *Geistlichen Übungen* ganz pragmatische Tips und Anleitungen zu den verschiedenen meditativen Techniken. Daß diese innerliche Buße im Gegensatz zur öffentlichen Kasteiung z.B. der blutigen Umzüge von Flagellantenbruderschaften in Stille und Abgeschiedenheit begangen wird, minderte nicht die

---

[757] Myers 1996, 193.
[758] Klär 1991, 27; vgl. Harvolk 1990, 275.
[759] Silber 1996, 98-103; Myers 1996, 109: „Controversy over the act of confession itself dominated the conciliar debate, due to the ferocity and extensiveness of the Reformation attack.“; vgl. Lualdi/ Thayer 2000, 118, 169, 189ff.; ibid., 2 wird zwischen vier Bußaspekten unterschieden: „sorrow for sin, confession to another person, works of penitence and rituals of reconciliation“.
[760] Myers 1996, 107; ibid. 192 beschreibt, wie es vorher war: „In this Pre-Reformation religious world, public and social elements were as important as theological and ecclesiastical ones. [...] one did not undergo confession alone or in private, but beside one’s fellow parishioners. Sacramental confession was [...] a shared event. One may have confessed secretly, but penance itself was experienced communally in every parish, village or town. [...] During the course of the sixteenth century, Roman Catholic ecclesiastics increasingly deemed this traditional situation intolerable.“
[761] Myers 1996, 202; vgl. Selwyn 2000, 207, Anm. 9.
[762] Ignatius von Loyola, The Spiritual Exercises. § 316 (n. d. Übersetzung v. George E. Gaus, St. Louis 1992), zit. n. Maher 2000, 186f.

Tatsache, daß sie die weit vorherrschende Art praktizierter Buße war. Es ist belegt, daß im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts die öffentlichen Bußrituale in Italien (außer im Süden des Landes) stark zurück gingen.[763]

'Sanfte' Buße - Praktikable Buße

Die 'Sanftmut' der Buße des siebzehnten Jahrhunderts ist auch in den bildlichen Darstellungen z.B. der größten christlichen Büßerin Maria Magdalena aufgefallen.[764] Die Heilige erscheint zwar häufig in freier (nicht feindlicher) Natur, d.h. sie wird als Eremitin porträtiert, aber Larue unterstrich, daß sich Magdalenas Buße, wenn sie sich auf den Verzicht von Perlenketten und schönen Kleidern (Abb. 72) oder auf das Erleben ekstatischer Visionen beschränkt, deutlich von früheren, strengeren Vorstellungen von Einsiedelei, Wüste und Entbehrung unterscheidet: „[...] on a connu des pénitences plus sévères qu'une telle cascade de ravissements."[765]

Ein 'sanftes' Büßerattribut stellt u.a. das Buch dar, welches neben dem Totenkopf in der nachtridentinischen Zeit als wichtigstes Attribut in Bußdarstellungen gilt. Delenda beispielsweise hielt als häufigste attributive Merkmale der büßenden Magdalena drei Objekte, Totenkopf, Kruzifix und Buch, fest: „Les plus fréquents sont le crâne, le crucifix et le livre." Sie präzisierte, daß das Kruzifix in gegenreformatorischen Darstellungen eher selten vorkam, während sie zum Buch weiter ausführte: „Le livre pour méditer les textes sacrés accompagne les prières de la sainte pénitente; il symbolise science et sagesse."[766] Gleichzeitig konnte das Buch auch die Eitelkeit des menschlichen Geistes symbolisieren: „[...] le livre est l'attribut du savoir et de la sagesse mais aussi de leur vanité."[767] Auch Ingenhoff-Danhäuser stellte Magdalenas Buch neben den Totenkopf als grundsätzlich gleichwertiges Zeichen ihrer Bußhaltung.[768]

Während alle anderen Charakteristika wie prophetische Weissagungen, Namenstafeln, Turban, Mantel, Schreibgeräte etc. ohne weiteres fehlen können, führen die Bologneser Sibyllen das Buch als ihr konstantes Attribut. Nur Guido Renis *Sibylle* (Abb. 50) und die *Kimmerische Sibylle* von Guercino (Abb. 41) machen hierin eine Ausnahme. Das Buch ist bis zu den antiken Darstellungen zurück das häufigste sibyllinische Attribut überhaupt. Schon Varro präzisierte, daß das angeblich im Fluß Anio im heutigen Tivoli gefundene Standbild der Sibylla Tiburtina ein Buch in Händen hielt.[769]

Besonders deutlich wird das Buch als Büßerattribut bei Romanellis Sibylle, vor allem in Verbindung mit den um Gnade bittenden Psalmworten *ut non confundar*.[770] „Das Motto beinhaltet die Aufforderung zur Umkehr, damit das Leben im Angesicht des Todes nicht verwirkt sei."[771] Auch die in der Magdalenenikonographie dargestellten

---

[763] Selwyn 2000, 207.
[764] Die Nähe der Sibylle zur Figur der Maria Magdalena belegen bereits unmittelbare Übernahmen in Bilddarstellungen des fünfzehnten Jahrhunderts, vgl. z.B. Gropp 1999, 160ff.
[765] Larue 1999, 131.
[766] Delenda 1999, 124.
[767] Alain Tapié in: Caen 1990, 18.
[768] Ingenhoff-Danhäuser 1985, 74f.
[769] Gauger 1998, 370, 380. Möglicherweise erschließt sich darin sogar ein echtes Vorbild für das Buch als Büßerattribut, denn die römische Sibylle ist für ihren ausgeprägten Sühnecharakter bekannt.
[770] Connolly 1994, 63.
[771] Frankfurt 1988, 590.

Bücher können Verse aus den Psalmen zitieren, z.B. das *Miserere mei*, „psaume de pénitence particulièrement adapté au repentir“, das u.a. auch in der Liturgie des Festtags der Heiligen am 22. Juli rezitiert wird.[772] In *Introitus* und *Communio* des Magdalenenfestes werden darüberhinaus Worte aus dem Psalm 119, aus dem auch das cäcilianische *ut non confundar* stammt, verwendet.

Vielleicht spielen - neben generellen Veränderungen in den vorherrschenden religiösen Vorlieben und Bewegungen - auch Fragen von Verfügbarkeit und Praktikabilität bei der Veränderung der Darstellung von Buße eine wichtige Rolle. Der Betrachter war ja aufgerufen, das abgebildete Vorbild der Heiligen zu imitieren.[773] Für die überwiegende Mehrheit der Laienbevölkerung war die sanfte, melancholisch-zurückhaltende Buße mit Sicherheit einfacher nachzuahmen als das entbehrungsreiche Leben frühchristlicher Anachoreten, welches mit dem aktiven Leben, das nach Myers damals das Ziel der meisten Gläubigen gewesen ist, kaum zu vereinbaren war.[774] Ein jahrelanges Eremitendasein in einer provenzalischen Höhle hätten wohl die wenigsten Nachahmer überhaupt in Erwägung gezogen.

Ohne große Probleme war es aber jedem fast jederzeit und überall möglich, sich für einige Momente der Ruhe vom weltlichen Trubel abzusondern und mit Hilfe geistlicher Literatur oder in Betrachtung eines Objektes wie eines Kruzifixes etc. sich zu besinnen. Thomas von Aquin hatte in seiner *Summa theologica* festgehalten, daß die in der *unio mystica* erlangte finale Phase spiritueller Entwicklung für alle Menschen erreichbar sei und in der Tat das Erreichen dieser Phase das natürliche Ziel, den natürlichen Sinn menschlicher Existenz darstelle.[775] Daß nicht jeder durch Kontemplation der christlichen Mysterien wie Maria Magdalena in den Genuß von rund achtzigtausend Visionen gekommen sein wird, leuchtet ein.[776] Dennoch ist in der frommen Nachahmung Sinn und Zweck dieser heiligen Bilder zu suchen

Ambivalenz der Sibylle in Tradition und Bilddarstellung

Die Nachahmung der in den Gemälden porträtierten heiligen Vorbilder wurde dem Betrachter im Falle Magdalenas weiter vereinfacht durch die wohlbekannte sündige Vergangenheit der Gestalt. Die Figur der Maria Magdalena ist eine fiktive Schöpfung, die sich eigentlich aus drei verschiedenen Frauenfiguren der Evangelienberichte zusammensetzt und in der christlichen Tradition zu einer einzigen Person verdichtet wurde.[777]

---

[772] Delenda 1999, 124.

[773] Ingenhoff-Danhäuser 1985, 12-15. Die Heiligen blieben in der konfessionellen Auseinandersetzung des sechzehnten Jahrhunderts für die katholische Dogmatik - und übrigens auch für die Reformatoren - unstrittig beispielhafte und lehrreiche Vorbilder, die der Gläubige als „Beispiele des Glaubens und der Vergebung der Sünden“ anerkannte, s. Müller 2000, 345.

[774] Myers 1996, 202: „The goal for most lay people was [...] an active life, single-minded in its dedication to ‘pure’ Catholic religion and to spiritual perfection while living in the world. To achieve this, the external functions gave way to internal and spiritual concerns. The devout Catholic appropriated the public, seasonal process of Lent and made it a private matter of the heart experienced at all times and in all seasons.“ In dieselbe Richtung scheint mir Scaraffias Feststellung zu weisen, daß die Tendenz der „gegenreformatorischen Kultur“ lebensnahe, tugendhafte Heilige anstatt übernatürlicher Wundertäter favorisierte: „[...] cultura controriformistica che voleva i santi come modelli di virtù piuttosto che come dispensatori di meraviglie soprannaturali.“ (Scaraffia 1998, 765)

[775] Thomas von Aquin, *Summa theologica* II, 1, Qu. 1-21.

[776] Mâle 1972 (1951), 67ff; Larue 1999, 130f.

[777] Die Figur der Maria Magdalena vereint die drei Gestalten der Maria, der Schwester des Lazarus, der Maria von Magdala und der namenlosen Sünderin im Haus des Simon.

Durch ihre sündige Vergangenheit unterscheidet sich Magdalena deutlich von anderen exemplarischen weiblichen Gestalten wie z.B. der ebenfalls fiktiven, aber rein tugendhaft konzipierten heiligen Cäcilia oder gar von Maria, welche noch nicht einmal von der ansonsten unentrinnbaren Erbsünde befleckt vorgestellt wurde.[778] Im Hinblick auf eine Identifikation der Gläubigen mit den büßenden Vorbildern waren Magdalenas kaum verhohlene Sünden jedoch vorteilhaft. Ihre vormalige Schlechtigkeit hob nämlich die Güte und Barmherzigkeit ihrer gnädigen Annahme durch Christus umso deutlicher hervor, und noch der größte Sünder schöpfte neues Vertrauen angesichts der Tatsache, daß Vergehen diesen Ausmaßes vergeben worden sind.[779]

Die Sibylle mußte sich ebenso wie Maria Magdalena für ein sündiges (Vor)Leben verantworten. Larue beschrieb den gefährlichen und gefährdeten Charakter Maria Magdalenas mit folgenden Sätzen: „Madeleine concrétise des idées d'érotisme et d'hystérie, comme le montrent ses larmes, ses excès, son gaspillage de parfum, son audace chez Simon quand elle se jette aux pieds d'un invité. On sait le lien que la nevrose hystérique, ainsi entendue, entretient à la fois avec l'érotisme et avec la culpabilité.“[780] Dieselben Gefahrenfelder von Hysterie und Ekstase, Sexualität der schönen Verführerin und Schuld umgeben ähnlich prominent auch die Sibylle.

Die zwischen den beiden Antipoden der Sünderin und Heiligen oszillierende christliche Magdalena ist im Vergleich zur Sibylle dennoch deutlich weniger ambivalent. Wenn beispielsweise Magdalena als melancholisch-kontemplative Heilige erscheint, ist eine negative Assoziation bezüglich ihrer Melancholie kaum sinnvoll zu begründen. In ihrer trauervollen Stimmung erkennt man nichts anderes als die notwendige und gerechtfertigte Bitterkeit der reuigen Sünderin, die über ihre begangenen Verfehlungen weint. Anders verhält es sich mit der Sibylle, deren heidnischer Charakter durchaus (zumindest die Vermutung) zuläßt, daß in ihrer Melancholie gleichzeitig Implikationen wie die der Todsünde der *acedia* etc. anklingen mögen.

Ähnliches läßt sich von der Darstellung der Grotte behaupten, die im Falle Maria Magdalenas einzig als Wohnstatt eines Eremitenlebens, „von dem Anblick einer sündigen Welt entfernt [...] voll Einfalt, entfernt von Weichlichkeit und Pracht“, angesehen würde und somit über eine vordergründig positiv besetzte Konnotation verfügt.[781] Die Darstellung der Ruine / Grotte von Guercinos *Cumanischer Sibylle mit Putto* (Abb. 44) verfolgte möglicherweise denselben positiv besetzten Aspekt. Dennoch ist es bei der Sibylle gleichfalls zulässig, die negative Seite der Ruine als letztendlich durch den menschlichen Sündenfall provozierte zerstörte Welt anzusprechen und der Sibylle als in diesen Grotten den Götzen Dienst verrichtender Seherin sogar noch einen Teil Verantwortung dafür anzulasten.

Obwohl die Sibylle besonders passende Voraussetzungen für eine vorbildliche Büßerfigur aufwies und in den die Kontemplation christlicher Heiliger imitierenden Darstellungen der Bologneser Sibyllen auch als innerlich

---

[778] Die Fiktion der cäcilianischen Heiligenlegende ist von der hagiographischen Forschung seit langem erkannt worden. Eine historische Cäcilia hat es wohl nie gegeben, s. Dom Henri Quentin, 'Cécile (Sainte)', in: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. (Bd. II) Paris 1910, Sp. 2712-2738; C. Erbes, 'Die heilige Cäcilia im Zusammenhang mir der Papstcrypta sowie den ältesten Kirchen Roms', in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 1888 (Bd. IX), 1-66.
[779] Vgl. z.B. Russo 1989, 175.
[780] Larue 1999, 130.

Büßende begriffen werden muß, hat sich das ansonsten im siebzehnten Jahrhundert allgegenwärtige Büßerattribut des Totenschädels nur in wenigen sibyllinischen Bildern erhalten. Der Grund könnte darin zu suchen sein, daß die Ambivalenz der ursprünglich heidnischen Sibylle zu stark präsent war. Der Totenschädel beherrschte in der Malerei des Seicento das allgemeine Bild des christlichen Heiligen wie kein anderes Attribut.[782] Diese Omnipräsenz machte es einerseits einfach, ihn auf weitere Figuren zu übertragen. Andererseits machte die starke Assoziation mit den wahren Bekennern des christlichen Glaubens eine direkte Übertragung auf die Sibylle gerade schwieriger, denn obwohl die Bologneser Prophetinnen christliches Meditationsverhalten imitierten, wußte jeder Betrachter, daß es sich bei ihnen um Heidinnen handelte. Vielleicht brachten die Künstler dies (unbewußt?) zum Ausdruck, indem sie der Sibylle keinen Totenkopf beifügten.

Die Kleiderordnung der Sibyllen scheint dieselben graduellen Unterschiede aufzugreifen. Unter Büßerkleidung versteht man üblicherweise armselige, einfache, härene, möglicherweise in Trauer zerrissene Gewänder. Derartige Kleider tragen anachoretische Heilige wie beispielsweise Hieronymus, Maria Aegyptiaca oder Johannes der Täufer und bezeugen damit ihr langes Eremitenleben in der Wüste. Im Gegensatz zu dieser Kleidung, welche die äußerliche Bußpraxis ihrer Träger, die Verrichtung von Kasteiung und Entbehrung in Szene setzt, wird die innerliche Buße und Umkehr dem Betrachter in der Regel mit Hilfe anderer Bildmerkmale vermittelt, z.B. der gen Himmel gedrehten Augen der entrückt Meditierenden, der Darstellung von Totenköpfen und Büchern als Attributen. Aber auch die Wahl der Kleidung der Figuren kann als Hinweis auf die Verrichtung innerlicher Buße funktionieren.

Die Bologneser Sibyllen sind auffällig üppig und kostbar gekleidet. Neben der Tatsache, daß die orientalische Prachtentfaltung der Kleider die exotische Herkunft der Prophetinnen reflektiert, ist darin auch der Hinweis auf die Antike und allgemeiner auf das Heidentum enthalten.[783] Die Malerei des siebzehnten Jahrhunderts wußte aber nicht nur die Herkunft, sondern auch die Geisteshaltung des Dargestellten durch die Prächtigkeit seiner Garderobe auszudrücken. Verschwenderisch-luxuriöse Bekleidung galt als Symbol menschlicher Eitelkeit und bildete ein häufig auftretendes Merkmal in Vanitas-Darstellungen, wie z.B. in Mattia Pretis Vanitasbild in den Uffizien (Abb. 70) oder in Johannes van Swinderens *Selbstporträt in orientalischer Kleidung* (Abb. 71).[784] Anstelle von oder im Verein mit reichen Kleidern dienten Schmuck und Edelsteine zur Verdeutlichung derselben Charakterzüge. Folgerichtig gilt das Ablegen der reichen Garderobe als Zeichen von Bekehrung und als erster Schritt auf gottgefälligem Wege, also als Zeichen der Buße. Es ist belegt, daß im Italien des siebzehnten Jahrhunderts als krönender Abschluß und dramatischer Höhepunkt von Bußprozessionen ein 'Fegefeuer der Eitelkeiten' inszeniert werden konnte, in welchem man *diabolica suppellettile* wie profane Liederbücher, Spielkarten, aber auch weiblichen Schmuck und Kleiderputz verbrannte.[785]

---

[781] Zimmermann 1989, 69; dort auch weitere Ausführungen zur Entwicklung des positiven Aspekts der heiligen Grotte als Aufenthaltsort von Einsiedlern.
[782] Mâle 1972 (1932), 210. Die Ähnlichkeit zwischen Propheten und Heiligen war bereits Thema mittelalterlicher Diskussion, z.B. in: Thomas von Aquin, *Summa theologica* II, 2, Qu. 174, Art. 5.
[783] z.B. Bandmann 1960, 88f.
[784] Caen 1990, 178f. (Kat. Nr. F.43), 186f. (Kat. Nr. F.47), vgl. zusätzlich auch: 174f. (Kat.Nr. F.41). Zur Skepsis gegenüber physischer Schönheit s. auch den Artikel von Victoria von Flemming in: Reichert 1997, 319.
[785] Selwyn 2000, 211.

Anhand der Darstellungstradition von Maria Magdalena lassen sich diese Vorstellungen präzise verfolgen. Delenda führte aus, daß im Anschluß an das Konzil von Trient einige Veränderungen innerhalb der traditionellen Magdalenenikonographie stattgefunden haben. Besonders unangebracht erschien die Darstellung einer Heiligen in zu elegantem Kleiderschmuck: „Le premier souci des exégètes, clairement exprimé, concerne l'aspect de la sainte du vivant du Christ: on ne doit plus la peindre trop richement vetue."[786] Die Begründung, weshalb Magdalena als Trauernde am Fuß des Kreuzes von Golgatha nicht mehr in reicher Garderobe erscheinen soll, gab z.B. der Kanoniker Andrea Gilio in seinen *Due Dialogi* im Jahre 1564: „[...] elle n'est plus pécheresse mais fervente disciple."[787] Die in der Renaissance beliebte Darstellung der reuigen, aber dennoch prachtvoll und weltlich gekleideten 'Magdalena Myrrhophora' mit dem Salbgefäß ist einer der insgesamt nur wenigen Bildtypen, die aufgrund gegenreformatorischer Überlegungen im siebzehnten Jahrhundert gänzlich verschwinden.[788]

In diesem Zusammenhang ergibt sich nun die Frage, welche Schlüsse aus der betont glanzvollen Garderobe der Bologneser Sibyllen zu ziehen sind. Wenn Maria Magdalena porträtiert wird, wie sie im Begriff ist, ihre edlen Kleider und die Perlenketten abzunehmen - wie z.B. von Luca Giordano in seinem Gemälde der *Hl. Maria Magdalena* im Musée des Beaux-Arts in Dünkirchen (Abb. 72) -, so liegt ganz offensichtlich der fiktive Zeitpunkt ihrer Bekehrung nur kurze Zeit vor dem Moment, der in dem Gemälde festgehalten wird.[789] Jede der Bologneser Sibyllen könnte theoretisch bereits in wenigen Augenblicken auf dem Weg der christlichen Umkehr ähnlich weit fortgeschritten sein wie das Vorbild der größten christlichen Büßerin. Der Unterschied zwischen dem erreichten 'Glaubensstatus' von Seherin und Magdalena kann aus dieser Perspektive als verschwindend gering beschrieben werden. Grundsätzlich bestand die Möglichkeit, daß die Sibylle, wenn ihr die (Er)Kenntnis der von ihr selbst verkündeten christlichen Weissagungen zugesprochen wird, tatsächlich den ersten Schritt der Bekehrung hinter sich haben könnte.[790] Selbstverständlich ist bei derartigen Schlußfolgerungen große Vorsicht vonnöten, denn es ist klar, daß Bilder Aussagen implizieren, die sich einer „wörtlichen" Auslegung großenteils entziehen. Im Bußzusammenhang ist außerdem im Auge zu behalten, daß auch eine bekehrte Person weiter

[786] Delenda 1999, 118.
[787] zit. n. Delenda 1999, 118.
[788] Delenda 1999, 119f.
[789] Caen 1990, 152 (Kat. Nr. F.31).
[790] Oben war erläutert worden, daß die Buße, also die Erkenntnis der eigenen Sündhaftigkeit, den unverzichtbaren ersten Schritt auf dem Weg eines jeden Christen bedeutete. Aus diesem ergibt sich eine zweifache Diskussion, deren erste entscheidende Frage lautet: 1. Kennt die Sibylle überhaupt die von ihr verkündete göttliche Wahrheit? Nicht nur hinsichtlich der Sibylle, sondern bei ekstatisch-prophetischen Phänomenen generell besteht teilweise die Auffassung, daß das Medium rein vermittlender Natur ist und sich des von ihm verkündeten Inhalts selbst gar nicht bewußt wird, sich nach der Weissagung auch nicht an diesen erinnern kann, vgl. z.B. Haeuser 1917, 237. Dazu auch: Thomas von Aquin, *Summa theologica* II, 2, Qu. 172, Art. 5 u. 6, Qu. 173. Nach diesem Verständnis wäre die Sibylle also ähnlich erkenntnislos wie die anderen Heiden der vorchristlichen Epoche. Ist man hingegen geneigt, diese erste Frage zu bejahen, stellt sich anschließend eine zweite Frage: 2. Setzt die Buße / Umkehr simultan und augenblicklich mit dieser Erkenntnis Gottes bzw. der menschlichen Sündhaftigkeit ein? Oder bedarf es nach dem Erkennen noch eines weiteren, aktiv vom Gläubigen zu tätigenden Schrittes auf dem Weg der Bekehrung? Wenn Erkenntnis allein ausreichend ist, müßte man der Sibylle zugestehen, zumindest den ersten Schritt des christlichen Lebens eingeschlagen zu haben. Die Rezeption der Figur in dieser Hinsicht ist uneinheitlich. Offiziell ist die Sibylle nie wirklich als Erlöste anerkannt worden, dennoch wurde sie seit langem als eine Art Heilige wahrgenommen, z.B. wenn seit dem elften Jahrhundert Mädchen auf den Vornamen Sibylle christlich getauft wurden etc., vgl. Beaulieu 1969, 215.

sündigt und dementsprechend weiter Buße tut. Es wäre mithin falsch, hier von klaren Einteilungen in Kategorien der Art 'vorher'-'nachher' auszugehen.

Trotz aller Einschränkungen drückt sich meiner Meinung nach aber in der konstanten Entscheidung der Künstler, Magdalena in armer, die Sibyllen hingegen in reicher Kleidung abzubilden, der qualitative Unterschied in der Wahrnehmung der beiden Figuren deutlich genug aus. Die Sibyllen sind keine christlichen Heiligen und werden auch nicht als solche dargestellt, auch dann nicht, wenn sie innerhalb von Situationen - in meditativer Kontemplation und Ekstase - auftreten, die man mit christlichen Heiligen und deren Aktivität assoziiert.[791] Ihre prachtvollen Kleider kennzeichnen sie als Heidinnen - mit der Option zu einer jederzeit möglichen Bekehrung.

Eine starke Ambivalenz charakterisierte die Figur der Sibylle schon seit der Antike. Die christlichen Zweifel hinsichtlich der Potentialität ihrer Erlösung sind religionsphänomenologisch vielleicht vergleichbar mit der aus der Antike überlieferten Diskussion darüber, ob die Sibylle über den Status einer Göttin verfüge oder nicht. Auch die antike Debatte ist nie zu einer übereinstimmenden Antwort gelangt. Die klassische Meinung tendierte eher zu der Annahme, daß die Sibylle keine göttliche Figur sei, aber am treffendsten resümierte wohl die Seherin selbst ihren zweideutigen Charakter eines Schwellenwesens bei Pausanias: „Mittleren Wesens von Göttin und Sterblichem, bin ich entsprossen einer unsterblichen Nymphe [...]"[792]

Offensichtlich ist die Ambivalenz ein konstantes Charakteristikum der multiplen Gestalt der Sibylle und nicht beschränkt auf den hybriden Status, den sie im christlichen Pantheon einnimmt.[793] Diesem Status jedenfalls wird man nicht gerecht, indem man versucht, sich für einen der gegenläufigen Antipoden zu entscheiden, während man den anderen und all die möglichen Zwischenabstufungen vernachlässigt. Daß Romanellis Gemälde die Figur mit einem Totenkopf vorstellte, diese Ikonographie offensichtlich aber keine Nachfolger unter den Bologneser Sibyllen fand, charakterisiert perfekt die letztlich ungeklärte Situation.[794]

---

[791] Ähnlich hatte Silvestri in: Di Francesco 1998, 53 hinsichtlich der Sibyllen der Casa Romei in Ferrara (um ca. 1460) notiert: „Nel rifiutare il privilegio di portare i capelli naturalmente sciolti in opposizione alla moda femminile del tempo, le Sibille ferraresi sembrano trasgedire a questa libertà loro concessa per il ruolo di intercessione con il sopranaturale, volendo invece acconciarsi al gusto dell'epoca con capelli mai completamente sciolti, ma sempre ben raccolti facendo ricorso ad ornamenti tutt'altro che vistosi e a veli, quasi a sottolineare un uso proprio più alle religiose, alle Sante e alle Madonne e alle donne attempate, che alle giovani rappresentanti dell'aristocrazia femminile: segni evidenti questi di come queste figure profetiche sia nelle capigliature come nelle vesti, sono interpretate in chiave secolare, ma non scarse concessioni alla frivolezze della moda e sempre nel pieno rispetto del ruolo semidivino e sacro che svolgono."

[792] Pausanias *Periegesis* 10, 12, 3 (zit. n. Gauger 1998, 351).

[793] Ambivalenz ist ein Kriterium des 'heiligen Menschen' allgemein. Als Prophetin ist die Sibylle eine 'heilige Frau', s. Speyer 1990, 48-51. Speyer beschreibt auch, daß der „religiöse Ausnahmemensch" als „wirkmächtigste Hierophanie" des Göttlichen erschien und „als Repräsentant der Gottheit [...] bei den Vielen seiner Umgebung eine gottähnliche Bewunderung und Verehrung erfahren [mußte]".

[794] Der hybride Status der Sibylle drückt sich u.a. auch im Gebrauch des Heiligenscheines aus. In der obigen Besprechung von Romanellis *Sibylle* war das Fehlen dieses Attributes als Hinweis auf die Identifizierung der Figur als Sibylle interpretiert worden. Es gibt aber durchaus Darstellungen, die die Seherin mit einem Heiligenschein versehen, z.B. Filippo Lippis Fresko in der Apsis des Domes von Spoleto (1466-1469) oder ein mutmaßlich von Francesco Albani nach einer Vorlage von Guido Reni gestochenes Blatt (Abb. 68). In einem Stich einer 1607 erschienenen Ausgabe der *Oracula sibyllina* umstrahlt die auf einer Wolke sitzende Sibylla Cimmeria ein gleißender Strahlenkranz und erinnert stark an eine Aureole, s. Ravello 1995, 149 (Kat. Nr. 338). In einem die Form einer Mandorla nachahmenden Leuchtkranz sitzen auch die Sibyllen in Ghirlandaios Fresko im Gewölbe der Cappella Sassetti in S. Trinità in Florenz. Zum Gebrauch von Heiligenscheinen in der

Guercinos *König David als Prophet* und die *Samische Sibylle mit Putto*

Romanellis Versuch, die Sibylle mit Hilfe des Totenkopfes als Bußfigur zu etablieren, setzte sich nicht durch. Ihr kontemplativer Geisteszustand wurde weiterhin ohne dieses zusätzliche Attribut ausgedrückt. In gleicher Weise assoziierte das siebzehnte Jahrhundert den alttestamentlichen König David, „the principal example of the repentant spirit in the Church", mit diesem kontemplativen Verhaltensschema.[795] Ein schönes Beispiel für die weiter oben bereits erwähnte traditionelle Annäherung von Sibylle und David ist das von Guercino angefertigte Bilderpaar der *Samischen Sibylle mit Putto* (Abb. 45) und des *König David als Prophet* (Abb. 46).

Der lange Bart Davids gilt als Zeichen für seinen Eintritt in diejenige Lebensphase, in welcher er auf seine vergangenen Taten zurückblickt. Daß der jüdische König trotz schlimmer Verfehlungen grundsätzlich positiv rezipiert wurde, lag vor allem anderen daran, daß er eindringliche Buße tat, seine Sünden bereute und zu einem großen Vorbild für den gefallenen und dennoch geretteten Menschen wurde.[796] Als Psalmendichter tat er seine Zerknirschung mit eindringlichen Worten kund, z.B. nach dem Besuch des Propheten Nathan, der ihm die Ermordung Uriahs und die Heirat mit dessen Frau Bathseba vorwarf: „Wasche mich völlig von meiner Schuld, / und reinige mich von meiner Sünde! / [...] Entsündige mich mit Ysop, und ich werde rein sein; / wasche mich und ich werde weißer sein als Schnee. / [...] Erschaffe mir, Gott, ein reines Herz" (Psalm 51, 4, 9, 12)[797]

Es wird leicht vergessen, daß alle Psalmen als Bußlieder im eigentlichen Sinne interpretiert werden können, denn sie werden angestimmt, um das Mißverhältnis zwischen himmlischer und irdischer Welt wieder ins rechte Lot zu rücken. Schon in der im Jerusalemer Tempel zelebrierten Litugie „hatte der Psalmengesang von Anfang an, besonders aber seit der nachexilischen Restauration, eine hervorragende Stellung. Man sah das wichtigste Element nicht mehr im materiellen Opfer, sondern im begleitenden Lobpreis."[798] Der Psalmengesang hatte den Platz des 'Sündenbocks', des sichtbaren Zeichens der Buße, eingenommen.

Einen Psalmtext präsentiert David auch in Guercinos Komposition von 1651. Die Weissagung auf der vom König vorgeführten Steintafel thematisiert die Erwartung der Stadt Gottes: *Gloriosa dicta sunt de te civitas Dei*. Der Vers stammt aus Psalm 87, 3: „Herrliches ist über dich geredet, du Stadt Gottes."[799] Er ergänzt sinnfällig den Spruch der *Samischen Sibylle mit Putto*, welcher sich ebenfalls der Stadt Zion widmet: *Salve casta Syon per*

---

christlichen Kunst vgl. auch Kantorowicz 1990 (1957), 98f. Daß die Sibylle sowohl mit als auch ohne Heiligenschein auftaucht, ist nicht gerade verwunderlich, denn jedes Mittlerwesen vereint in sich zwei Naturen, vgl. ibid., 107.

[795] Connolly 1994, 79-110 (Zitat: 84); Mâle 1972 (1932), 69f., 171f., 193; Spear 1982, Kat. Nr. 64; Rom 1996, 436 (Kat. Nr. 32).

[796] Vgl. z.B. Connolly 1994, 85: „David's adultery with Bathseba, the contrived slaying of her husband, and the king's instant and utter repentance upon Nathan's accusation made up a story of deep human appeal and were principal exempla for preachers and writers." Zu einer Einschätzung Davids durch die Kirchenväter: z.B. Simone Maser, 'L'image de David dans la littérature médiévale française', in: Moyen-Age 1993 (Bd. 99), 423-448, bes.: 427.

[797] Die Nathan-Episode ist, nebenbei bemerkt, ein anschauliches Beispiel für Aufgabe und Wirken eines Bußpropheten.

[798] Anton Arens in: Lexikon für Theologie und Kirche, 2. völlig neu bearb. Auflage, Band 8, Freiburg 1963, Sp. 856.

[799] Nach der in der Rev. Elberfelder Bibel überlieferten Tradition stammt der Psalm nicht von David, sondern von den Söhnen Korachs.

multaque passa puella („Freue dich, Tochter Sion, du heil'ge nach vielerlei Leiden!").[800] Durch die aufeinander abgestimmten Aussagen unterscheidet sich dieses Bilderpaar von den beiden anderen Sibyllengemälden Guercinos, die als Pendants entstanden sind, deren Sprüche aber keinerlei inhaltliche Kongruenzen aufweisen. Ganz auffällig überein stimmt hingegen sowohl bei allen Sibyllen Guercinos als auch bei dem *König David als Prophet* die melancholische, versunkene, kontemplative Atmosphäre, die den Charme und Charakter der Gemälde ausmacht. Daß vor der *Samischen Sibylle mit Putto* (Ab. 45) die *Cumanische Sibylle mit Putto* (Abb. 44) als Pendant zum büßenden David geplant war, ist ein Hinweis darauf, daß auch Sibyllendarstellungen, die nicht die äußere Formsprache der Melancholia-Ikonographie übernahmen, als in reuiger Melancholie verhaftet wahrgenommen wurden und somit innerhalb eines Bußzusammenhanges erscheinen.

Die unmittelbare Verbindung zur Bußvorstellung darf nach dem Vorhergesagten als eines der herausragenden Charakteristika der Bologneser Sibyllen angesprochen werden.

[800] *Oracula sibyllina* VIII, 324 (zit. n. Gauger 1998, 191); vgl. Pommier 1972, 14.

Resümee: Die neue Aufgabe der Bologneser Sibylle und der Verlust genuin sibyllinischen Charakters

Als eine dritte Art sibyllinischer Darstellung – nach den statuarischen und den lebensnahen Prophetinnen der Freskenzyklen - erweisen sich die Bologneser Kabinettbilder. Da die Sibyllen nicht mehr in zyklischem Zusammenhang, sondern als porträthafte Einzelbilder auftreten, sind die Dargestellten von vornherein deutlicher als 'Individuen' gezeichnet. Guercinos durchgängige Namensgebung bestätigte diese 'Individualität' der Seherinnen und erwies darin wohl den großen Vorbildern in der Cappella Sistina eine späte Referenz. Die psychologisierende Darstellungsweise der Bologneser Gemälde ist wohl ohne Michelangelo und die ihm nachfolgenden, lebensnah gestalteten Fresken des Cinquecento, die die Figur der Sibylle von einer auf Weissagungen, Passionsbilder o.ä. verweisenden Funktionsträgerin zur tatsächlich aktiven Vermittlerin wandelten, kaum denkbar.

Dabei lenken die Bologneser Sibyllen die Aufmerksamkeit auf eine abstrakte Vorstellung, eine christliche Idee, die sich im Umkreis der Konzepte von Melancholie, Buße, Umkehr und der Reflexion menschlicher Vergänglichkeit bewegt. Die Orakelsprüche, die sporadisch in Bologneser Sibyllenbildern eingefügt waren, boten dem Betrachter einen zusätzlichen Denkanstoß und suggerierten ein geistliches Sujet, über welches er meditieren konnte. Die Bedeutung dieser Weissagungen für die Darstellungen ist nicht mehr essentiell. Fehlte in den Bologneser Gemälden der inspirierte Text, welches eher die Regel als die Ausnahme war, so führte die Figur der in prophetischer Ekstase dargestellten Sibylle, das Nachsinnen über die in den Bildern dargestellte Aktion der *unio mystica* den Betrachter in kontemplative Stimmung. Der Gläubige sollte in Nachahmung der Prophetin in meditative Kontemplation und in günstigen Fällen vielleicht sogar in eine kontemplative Ekstase versinken, in welcher er göttliche Nähe verspüren durfte.

Die bedeutende Rolle, die die Sibylle auf diese Weise im siebzehnten Jahrhundert allein übernehmen konnte, hatte weitreichende Konsequenzen. In den Bilderzyklen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts hatte die Seherin als heidnische Ankünderin des christlichen Heilsgeschehens eine klar definierte und ihrer individuellen Besonderheit angepaßte Rolle erfüllt, die u.U. einen wichtigen Beitrag in theologischen Diskussionen leisten konnte. Mit dem Verweis auf die Prophetin ließ sich z.B. die Frage nach der Erlösungsmöglichkeit der vor Christi Geburt lebenden Heiden positiv beantworten. Neben der Sibylle gab es nur wenige andere und durchweg weniger prominente Figuren, die diese Tatsache ähnlich deutlich illustrieren konnten.

In den Bologneser Tafelbildern des siebzehnten Jahrhunderts hingegen propagieren die Sibyllen in erster Linie dieselbe reuige Kontemplation, die Maria Magdalena, Cäcilia, David und viele andere christliche Heilige und Vorbilder des Glaubens genauso - und vielleicht besser - verkündeten. Durch diese Angleichung hatte die Sibylle ein wichtiges Stück persönlicher Exklusivität verloren. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß neben verschiedenen anderen Gründen die auf diese Weise geschaffene Entbehrlichkeit dafür sorgte, daß sibyllinische Darstellungen nach der erfolgreichen Einführung des Bologneser Typus mehr und mehr an Profil verloren und ins Abseits gedrängt wurden.

Ausblick

Die in dieser Arbeit beschriebenen Entwicklungen halten die allgemeinen Schwerpunkte der sibyllinischen Ikonographie im Italien des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts fest. In einem summarischen Satz kann dazu festgehalten werden: Die 'iconografia rinnovata' des fünfzehnten Jahrhunderts bevorzugte die Betonung des sibyllinischen Wortes, das sechzehnte Jahrhundert entdeckte zusätzlich den sibyllinischen Körper, und die Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts rückten die vorbildlichen Charakterausprägungen der kontemplativen Ekstatikerin in den Mittelpunkt des Interesses. Die definierten Darstellungsweisen beanspruchen untereinander keine absolute Ausschließlichkeit, d.h. teilweise konnten alle drei Bildtypen nebeneinander bestehen. Die Fresken, die die Körper der Propheten lebensnah wiedergaben, waren insgesamt gesehen eher rar. Noch seltener waren im sechzehnten Jahrhundert einzeln dargestellte Sibyllen.[801] Aus dem fünfzehnten Jahrhundert gibt es überhaupt keine Beispiele von Seherinnen, die ohne zyklischen Zusammenhang entstanden.

Ab ca. 1670 bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein erschienen die Seherinnen innerhalb lokal begrenzter Gebiete, beispielsweise dem Oberitalienischen Seengebiet oder dem süddeutsch-österreichischen Raum, in mehreren Fällen als Stuckdekoration.[802] Nach dem siebzehnten Jahrhundert errangen sibyllinische Darstellungen nur noch in seltenen Fällen eigenständigen Wert, als Gemälde weiterhin unter der großenteils unverändert benutzten Bologneser Formel z.B. in Werken von Anton Raphael Mengs (Abb. 84), Gavin Hamilton (Abb.85) oder Angelika Kauffmann.[803] Im England des achtzehnten Jahrhunderts gaben die Tafelbilder der Bologneser Sibyllen der Porträtmalerei

[801] Mir sind nur die beiden erwähnten Gemälde von Dosso Dossi (Eremitage, Sankt Petersburg) und Bacchiacca (Kunsthistorisches Museum, Wien) bekannt.

[802] z.B. in der Servitenkirche Mariä Verkündigung in Wien (1669), in der Stiftskirche in Waldsassen (1695-98), in der Wallfahrtskirche Maria-Hilf in Amberg (1702-1704), in der Ludwigsburger Schloßkapelle (ab 1718); in Arogno, Casasco, Laino im Oberital. Seengebiet, s. Esbach 1991, 346ff., 387-398; Schemper 1983, 138, 148-151.

[803] Vgl. z.B. für die *Sibylle* von Anton Raphael Mengs (um 1760, heute in Londoner Privatsammlung), Frankfurt 1988, 634f. (Kat. Nr. D 40), *Sibylle* von Gavin Hamilton (nach 1760, ebenfalls in englischer Privatsammlung), ibid., 626f. (Kat. Nr. D 37). Für eine Kauffmann zugeschriebene Sibylle: Angelika Kauffmann. (hg. v. Bettina Baumgärtel, ersch. anläßl. d. Ausst. 'Angelika Kauffmann. 1741-1807. Retrospektive', Düsseldorf / München / Chur 1998-1999) Ostfildern 1998, 247 (Kat. Nr. 116).

Appendix

Wichtige Sibyllendarstellungen im Italien des 15. –17. Jahrhunderts

In dieser Liste werden Zeugnisse lediglich italienischer Malerei berücksichtigt, aber ohne innerhalb dieses Rahmens eine vollständige Aufzählung zu versuchen.
Besonderes Augenmerk wurde gelegt auf Darstellungen,
1. die in dieser Arbeit besprochene Werke beeinflusst haben bzw. von diesen beeinflusst wurden,
2. die aufgrund der Prominenz von Maler bzw. Standort allgemeinen Einfluss ausgeübt haben dürften oder
3. die die allgemeine Entwicklung der sibyllinischen Bilder, wie sie in den maßgeblichen Abschnitten der vorliegenden Argumentation beschrieben wird, charakterisieren.

vor 1420	Cortina d'Ampezzo Albergo Stella d'Oro	(mind.) 5 Sibyllen	Fresko
ca. 1445	Florenz Convento di S. Marco	1 Sibylle mit 8 Propheten	Fresko Fra Angelico
ca. 1455 - 1465	Ferrara Casa Romei	12 Sibyllen	Fresko
1460 (?) 1480 (?)	Valgrana S. Martino	4 Sibyllen (ursprgl. 6?, 12?)	Fresko (Halbfiguren in Dekorationsmalerei)
1477	Valperga S. Giorgio	6 Sibyllen (ursprgl. 12?)	Fresko (Medaillons auf Bogenarchitektur)
1485	Florenz Sta Trinita Cappella Sassetti	4 Sibyllen	Fresko Ghirlandaio
Ende 15. Jh.	Rom Ospedale S. Spirito (Corsia Sistina)	1 Sibyllen mit Propheten	Fresko (Halbfigur)
1487 – 1492 (um 1490?)	Siena S. Agostino Cappella Bichi	2 Sibyllen	Fresko (monochrom) Luca Signorelli
1488 – 1493	Rom S. Maria sopra Minerva Cappella Carafa	4 Sibyllen	Fresko (Gewölbezwickel) Filippino Lippi
1493 – 1495 (?)	Vatikan Appartamento Borgia	12 Sibyllen mit 12 Propheten	Fresko Pinturicchio
Ende 15. Jh.	Tivoli S. Giovanni Evangelista	12 Sibyllen	Fresko (Büstendarstellung in Medaillons) Antoniazzo Romano od. Nachfolger
Ende 15. Jh. / Anfang 16. Jh.	Rom S. Maria del Popolo	4 Sibyllen	Deckenfresko Pinturicchio
1499 / 1500	Perugia Collegio del Cambio	6 Sibyllen	Fresko Perugino
1501	Spello S. Maria Maggiore	4 Sibyllen	Deckenfresko Pinturicchio
1504 – 1506	Rom S. Onofrio al Gianicolo	12 Sibyllen	Fresko (in Apsis) B. Peruzzi (mit J. Ripanda?)
vor 1507	Saluzzo Casa Cavassa	12 Sibyllen	Fresko Ganzkörperdarstellung in Medaillon-Fries
1507	Cori S. Oliva	(10 oder 12) Sibyllen	Fresko Büstendarstellung in Medaillons

ca. 1508 / 1509	Rom S. Pietro in Montorio Capp. S. Antonio di Padova	4 Sibyllen	Fresko (Stirnwand über Eingangsarkade) J. Ripanda (B. Peruzzi?)
um 1510 (?)	Rom S. Maria della pace Cappella Chigi	4 Sibyllen mit 4 Propheten	Fresko Raffael
1519 / 1521	Pisa Dom (tribuna de l'altare maggiore)	2 Sibyllen	Fresko Giovanmaria Tolosani (1519) Giovanbattista di Gherardo (1521)
1524	Parma S. Giovanni Evangelista	13 Sibyllen mit 13 Propheten	Fresko (Grisaille) Correggio
2.Viertel 16. Jh.	Kunsthistorisches Museum Wien	Sibylle (?) 70x54 cm	Bacchiacca (Francesco d'Ubertini)
1532 – 1543 (1536 – 1538)	Urbania Cappella del Corpus Domini	(mind.) 3 – 4 Sibyllen mit Propheten	Fresko (Lünetten d. Kuppel) Raffaello da Colle
2.Hälfte 1530er	Eremitage St. Petersburg	Sibylle (?) 69x64 cm	Dosso Dossi
ca. 1560	Venedig S. Sebastiano	4 Sibyllen	Fresko Paolo Veronese
1570er (1572 / 1573 ?)	Tivoli Villa d'Este (Marienkapelle)	2 Sibyllen	Fresko Cesare Nebbia Giovanni Guerra
1573	Perugia Dom (Sakristei)	4 Sibyllen mit Propheten	Deckenfresko Giovanni Antonio Pandolfi
2. Hälfte 16. Jh. / 1619 (?)	Venedig Il Redentore	12 Sibyllen	Fresko (Grisaille) Paolo Piazza
nach 1578	Rom Oratorio del Ss. Crocifisso	2 Sibyllen mit 2 Propheten	Fresko Giovanni de'Vecchi Cesare Nebbia
kurz nach 1593	Pavia S. Maria di Canepanova	8 Sibyllen	Fresko Guglielmo Caccia
1593 – 1595	Rom S. Prassede Cappella Olgiati	4 Sibyllen	Fresko (Gewölbeecken) Giuseppe Cesari (gen. Cavaliere d'Arpino)
1597	Rom S. Marcello al Corso	4 Sibyllen	Fresko (auf Gurtbogen) G. B. Ricci
Anfang 17. Jh.	Certosa di Chiusa Pesio (Provinz Cuneo)	12 Sibyllen	Fresko, Büstendarstellung in ovalen Stuckmedaillons (Antonio Parentani ?)
1605 - 1610	Loreto Sala del Tesoro	6 Sibyllen mit 6 Propheten	Deckenfresko (quadri riportati) Cristoforo Roncalli (gen. Pomarancio)
1609 / 1610	Rom S. Maria sopra Minerva Cappella Aldobrandini	1 Sibylle mit Prophet	Fresko Cherubino Alberti
1612 – 1616	Rom S. Giovanni dei Fiorentini Cappella della Madonna	4 Sibyllen mit 4 Propheten	Fresko Agostino Ciampelli
ab 1614	Rom S. Francesco a Ripa Cappella Castellani	6 Sibyllen	Fresko (Zwickel) Giovanni Battista Ricci
1616 – 1620	Rom S. Franceso a Ripa Cappella dell'Immaculata	4 Sibyllen	Fresko (Zwickel) Simon Vouet (u. Werkstatt)
1616 – 1617	Galleria Borghese Rom	('Cumanische') Sibylle 123x94 cm	Domenichino

1619	Sammlung Sir Denis Mahon (aufbewahrt in: Pinacoteca nazionale Bologna)	Sibylle (ursprgl. Ölskizze für S. Sebastiano soccorso ?) 73x62 cm	Guercino
vor 1620 (?)	Fondazione Cassa di Risparmio di Cento Cento	Sibylle 69x79 cm	Guercino
1620	Rom S. Onofrio al Gianicolo Cappella del Rosario	2 Sibyllen	Fresko (Supraporte) Agostino Tassi (?)
1620	Parma Oratorio dei Cappuccini	Sibyllen	Deckenfresko Pier Antonio Bernabei
1620 – 1623	Pinacoteca Capitolina Rom	('Cumanische') Sibylle 138x103 cm	Domenichino
1622 – 1625	Privatsammlung Brechin, Angus (Großbritannien)	(Ratta) Sibylle 131x198 cm	Domenichino
1623 – 1625	Wallace Collection London	('Persische') Sibylle 79x69 cm	Domenichino
1626 / 1627	Piacenza Dom	8 Sibyllen mit 8 Propheten	Fresko Guercino
1635 – 1636	Sammlung Sir Denis Mahon London	Sibylle 74x58 cm	Guido Reni
1638	Credito Emilia (Reggio Emilia) ? (neuerdings Original in der Galerie Canesso, Paris, vermutet)	Kimmerische Sibylle 130x99 cm	Guercino
1638 – 1642	Privatsammlung New York	Sibylle 157x136 cm	Giovanni Francesco Romanelli
1639 / 1640	Rom S. Eligio degli Orefici	4 Sibyllen	Giovanni Francesco Romanelli
1641	Wadsworth Atheneum Hartford	Sibylle (?) / Lucrezia als Muse 116x94 cm	Salvator Rosa
1647	Privatsammlung Großbritannien	Phrygische Sibylle mit Putto 115x96 cm	Guercino
1647	Pinacoteca Capitolina Rom	Persische Sibylle 117x96 cm	Guercino
1651	Sammlung Sir Denis Mahon London	Cumanische Sibylle mit Putto 222x169 cm	Guercino
1651	Sammlung Earl Spencer, Althorp House Northampton	Samische Sibylle mit Putto 224x168 cm	Guercino
1651	Sammlung der Königin Elisabeth II von England	Libysche Sibylle 116x95 cm	Guercino
1651	Privatsammlung Genf	Samische Sibylle 116x95 cm	Guercino
1653	Galleria di Palazzo Reale Genua	Samische Sibylle 120x98 cm	Guercino
Ende 1650er	Sammlung Faldella Bologna	Sibylle 58x48 cm	Lorenzo Pasinelli (Sydney 1993, Kat. Nr. 54)
ca. 1680	Privatsammlung Bologna	Sibylle 122x104 cm	Domenico Maria Canuti (Darmstadt 1994, Kat. Nr. 32)

BIBLIOGRAPHIE

ALBERGHINI, ALBERTO Guercino. La collezione di stampe. Cento 1991.

ALETTA, ANNA (Hg.) Conversazioni sotto la volta. La nuova volta della Cappella Sistina e il Manierismo romano fino al 1550. Rom 1992.

ALFÖLDI, ANDREAS 'Redeunt Saturnia Regia (4), Apollo und die Sibylle in der Epoche der Bürgerkriege', in: Chiron 1975 (Bd. 5), 165-192.

ALTENHÖNER, INGRID Die Sibylle als literarische Chiffre bei Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Johann Wolfgang Goethe. Frankfurt 1997 (zugl.: Diss. Univ. Essen).

BAGNI, PRISCO Guercino a Piacenza. Gli affreschi della cupola della cattedrale. Bologna 1983.

BAGNI, PRISCO Gli affreschi del Guercino nel Duomo di Piacenza. Padua 1994.

BANDMANN, GÜNTHER Melancholie und Musik. Köln 1960.

BASSANI, PAOLO PACHT Claude Vignon 1593-1670. Paris 1992.

BAUDOIN-MATUSZEK, MARIE-NOËLLE 'Le plafond de la salle du livre d'or au palais du Luxembourg et la sibylle retrouvée', in: Gazette des Beuax-Arts 1994 (Bd. 123, Nr. 1503, April), 165-184.

BAXANDALL, M. Die Wirklichkeit der Bilder. Frankfurt/Main 1977.

BAZIN, GERMAIN 'Le mythe d'Eôs', in: Gazette des Beaux-Arts 1988 (Bd. 112, 2. Semester), 9-18.

BEAULIEU, MICHÈLE 'Un groupe de sibylles champenoises', in: Revue du Louvre 1969 (Nr. 4/5), 213-222.

BECHERUCCI, LUISA / BRUNETTI, GIULIA (Hgg.) Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze. Florenz o. J.

BERGER, KLAUS / NORD, CHRISTIANE (Hgg.) Das Neue Testament und frühchristliche Schriften. Frankfur am Main / Leipzig 1999.

BERNARDINI, MARIA GRAZIA (Hg.) L'oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo. Mailand 2002.

BERTELÀ, GIOVANNA GAETA (Hg.) Incisori Bolognesi ed Emiliani del secolo XVII. Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Bologna (Gabinetto delle Stampe) 1973.

BEVAN, EDWYN Sibyls and Seers. A Survey of some Ancient Theories of Revelation and Inspiration. London 1928.

BEYER, ROLF König Salomo. Vom Brudermörder zum Friedensfürsten. Bergisch Gladbach 1993.

BICKEL, ERNST 'Politische Sibylleneklogen', in: Rheinisches Museum für Philologie 1954 (Bd. 97), 193-228.

BILINKOFF, JODI 'Confession, gender, life-writing: some cases (mainly) from Spain', in: Lualdi, Katherine Jackson / Thayer, Anne T. (Hgg.), Penitence in the Age of Reformations. (St Andrews Studies in Reformation History), Aldershot (Ashgate) 2000, 169-183.

BLANKE, HULDRYCH 'Kreuztheologie und Kaisermythos: zur geistigen Herkunft der Zilliser Bilderdecke', in: Bündner Monatsblatt 1990 (Nr. 1), 19-45.

BLOCH, MARC 'König Salomos Fortleben im Jenseits', in: Aus der Werkstatt des Historikers. Zur Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft. Frankfurt 2000, 212-240. (Erstmals erschienen unter dem Titel 'La vie d'outre-tombe du roi Salomon', in: Revue belge de philologie et d'histoire. Bd. IV, Nr. 2-3, 1925).

BOLOGNA 1959:
Maestri della pittura del Seicento Emiliano. Ausst. Kat. hg. v. F. Arcangeli / M. Calvesi / G. C. Cavalli / A. Emiliani / C. Volpe / C. Gnudi, (Palazzo dell'Archiginnasio) Bologna 1959.

BOLOGNA 1968:
Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti. Ausst. Kat. hg. v. Denis Mahon, Bologna 1968 (Neuauflage: Bologna 1991). (2 Bde.)

BOLOGNA 1988:
Humanismus in Bologna. 1490-1510. Ausst. Kat. hg. v. Marzia Faietti u. Konrad Oberhuber, Bologna 1988.

BOLOGNA 1988/1989:
Alma mater librorum. Nove secoli di editoria Bolognese per l'università. Ausst. Kat. (Biblioteca omunale die Archiginnassio) Bologna 1988/1989.

BOLOGNA 1998 (1):
Aspetti dell'arte Emiliani dal XVI al XVIII secolo. (i. d. Reihe: Incontro con la pittura, Bd. 6) Ausst. Kat. hg. v. Daniele Benati, (Galleria Cavour) Bologna 1998.

BOLOGNA 1998 (2):
Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon. Ausst. Kat. hg. v. Gabriele Finaldi, Michael Kitson, (Pinacoteca nazionale) Bologna 1998.

BORSOOK, EVE / OFFERHAUS, JOHANNES Francesco Sassetti und Ghirlandaio at Sta. Trinita, Florence. History and Legend in a Renaissance chapel. Doornspijk 1981.

BRANDT, THOMAS C. 'Wolfram von Eschenbach's References to Plato and the Sibyl. A Report on Their Sources', in: Modern Language Notes 1971(Bd. 86, Nr. 3, April), 381-384.

BONFAIT, OLIVIER 'Le public du Guerchin. Recherches sur le marché de l'art à Bologne au 17e siècle', in: Revue d'histoire moderne et contemporaine 1991 (Bd. 38), 401-427.

BOUWSMA, WILLIAM J. Venice and the Defense of Republican Liberty. Renaissance Values in the Age of the Counter-Reformation. Berkeley / Los Angeles (Univ. of California Press) 1968.

BUCHOWIECKI, WALTHER Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. (Bd. 1: Die vier Patriarchalbasiliken und die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. Santa Agata dei Goti bis S. Francesco Saverio) Wien 1967.

BUCHOWIECKI, WALTHER Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. (Bd. 2: Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. Gesu Crocifisso bis S. Maria in Monticelli) Wien 1970.

BUCHOWIECKI, WALTHER Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. (Bd. 3: Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. Santa Maria delle Neve bis S. Susanna) Wien 1974.

CAEN 1990:
Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption. Ausst. Kat. hg. v. Alain Tapié, Paris 1990.

CAISSON, MAX Le génie de la Sibylle. A propos de quelques récits corses. (i.d. R.: Inceste et étiologies des Techniques) Ajaccio 2002.

CALVI, J. A. Notizie della Vita, e delle Opere del Cavaliere Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento. Bologna 1808.

CARDAUNS, BURKART M. Terentius Varro Antiquitates Rerum Divinarum. (Teil I. Die Fragmente, Teil II. Kommentar; i.d.R.: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz) Wiesbaden 1976.

CARLI, ENZO 'Sibille a Pisa', in: Antichità viva 1990 (Bd. 29, Nr. 1), 8-14.

CASTELNUOVO, E. 'Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo', in: Ricerche di storia dell'arte. 1978/1979 (Bd. IX), 5-12.

CAVALLARO, ANNA Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento. Udine 1992.

CHIRASSI COLOMBO, ILEANA (Hg., zus. m.: Tullio Seppilli) Sibille e linguaggi oracolari. Mito-Storia-Tradizione. (Atti del Convegno Macerata-Norcia, Sept. 1994; ersch. i.d.R.: Ichnia. Collana del dipartimento di scienze archeologiche e storiche dell'antichità, Nr. 3). Macerata 1998 (Istituti editoriali e poligrafici internazionali Pisa).

CONNOLLY, THOMAS Mourning into joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia. New Haven / London (Yale Univ. Press) 1994.

CONNOLLY, THOMAS 'The Legend of St. Cecilia I: The Origins of the Cult', in: Studi musicali 1978 (Bd. VII), 3-37.

CONNOLLY, THOMAS 'The Legend of St. Cecilia II: Music and the Symbols of Virginity', in: Studi musicali 1980 (Bd. IX), 3-44.

CONNOLLY, THOMAS 'The Cult and Iconography of St. Cecilia before Raphael', in: La Santa Cecilia di Raffaelo. Ausst. Kat. (Pinacoteca Nazionale di Bologna) Bologna 1983, 121-139.

CROSNIER, Mgr. Iconographie chrétienne. Paris 1848.

CUTLER, ANTONY 'The Mulier Amicta Sole and her Attendants', in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1966 (Bd. 29), 117-134.

DACOS, NICOLE 'Les peintres romanistes. Histoire du terme, perspectives de recherche et exemple de Lambert van Noort', in: Bulletin de l'institut historique Belge de Rome 1980 (fasc. L), 161-186.

DARMSTADT 1994:
Il gusto Bolognese. Barockmalerei aus der Emilia-Romagna. Ausst. Kat. hg. v. Sibylle Ebert-Schifferer, (Hessisches Landesmuseum) Darmstadt 1994.

DAUM, WERNER (Hg.) Die Königin von Saba. Kunst. Legende und Archäologie zwischen Morgenland und Abendland. Stuttgart 1988.

DE BOER, WIETSE 'The politics of the soul: confession in Counter-Reformation Milan', in: Lualdi, Katherine Jackson / Thayer, Anne T. (Hgg.), Penitence in the Age of Reformations. (St Andrews Studies in Reformation History), Aldershot (Ashgate) 2000, 116-133.

DE CLERCQ, CARLO 'Quelques séries italiennes de Sibylles', in: Bulletin de l'institut historique belge de Rome. 1978/1979 (Bd. XLVIII/XLIX), 105-127.

DE CLERCQ 1979 (I):
DE CLERCQ, CARLO 'Les Sibylles dans les livres des XVe et XVIe siècles en Allemagne et en France', in: Gutenberg-Jahrbuch 1979, 98-119.

DE CLERCQ 1979 (II):
DE CLERCQ, CARLO 'Contribution à l'iconographie des Sibylles', in: Jaarboek van het koninklijk Museum voor schoenen Kunsten. (Antwerpen) 1979, 7-65 und 1980, 7-35.

DE CLERCQ, CARLO 'Quelques séries des Sibylles hors de l'Italie', in: Bulletin de l'institut historique belge de Rome. 1981 (Bd. LI), 87-116.

DELENDA, ODILE ‘Modifications des représentations de Marie-Madeleine après le concile de Trente’, in: Montandon, Alain (Hg.), Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts. Clermont-Ferrand 1999, 117-127.

DELENDA, ODILE ‘ Sainte Marie-Madeleine et l’application du décret tridentin (1563) sur les saintes images’, in: Duperray, Eve (Hg.), Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres. (Actes du Colloque international Avignon 1988) Paris 1989, 191-210.

DEMOUGEOT, E. ‘Saint Jérôme, les oracles sibyllins et Stilicon’, in: Revue des etudes anciennes 1952 / 1953 (Bd. 54 / 55), 83-92.

DIELS, H. Sibyllinische Blätter. Berlin 1890.

DI FRANCESCO, CARLA (Hg.) Le sibille di Casa Romei. Storia e restauro. Ravenna 1998.

DINZELBACHER, PETER Heilige oder Hexen. Schicksale auffälliger Frauen in Mittelalter und Frühneuzeit. Zürich 1995.

DINZELBACHER, PETER / BAUER, DIETER R. (Hgg.) Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart. Ostfildern 1990

DIXON, LAURINDA S. Perilous Chastity. Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine. Ithaca / London (Cornell Univ. Press) 1995.

DOMELA, ERIC ‘Crispijn de Passe de oude, ca. 1565-1635’, in: Delineavit et sculpsit 1992 (Bd. 8), 31-33.

DOTSON, ESTHER GORDON ‘An Augustinian Interpretation of Michelangelo’s Sistine Ceiling, Part II’, in: The Art Bulletin 1979 (Bd. LXI, Nr. 3, Sept.), 405-429.

DÜLMEN, RICHARD VAN Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. (Bd. III: Religion, Magie, Aufklärung, 16.-18. Jahrhundert) München 1994.

DUNN, JOSEPHINE M. ‘Andrea del Castagno’s Famous Women: One Sibyl and two Queens’, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1995 (Bd. 58), 359-380.

DUPERRAY, EVE (Hg.) Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres. (Actes du colloque international, Avignon 20-22 juillet 1988). Paris 1989.

EISENBICHLER, KONRAD (Hg.) Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities (Early Drama, Art, and Music Monograph Series, Nr. 15, Medieval Institute Publications, Western Michigan University). Kalamazoo (Michigan) 1991.

EITEL-PORTER, RHODA ‘The Oratorio del SS. Crocifisso in Rome revisited’, in: The Burlington Magazine 2000 (Bd. 142, Nr. 1171, Okt.) 613-623.

EKSERDJIAN, DAVID Correggio. Yale Univ. Press 1997.

ELIADE, MIRCEA Schamanismus und archaische Ekstasetechniken. Frankfurt 1974 (Paris 1951).

ELLERMEIER, FRIEDRICH Sibyllen, Musikanten, Haremsfrauen. Herzberg 1968.

ELLERMEIER, FRIEDRICH Prophetie in Mari und Israel. Herzberg 1970.

EMILIANI, ANDREA (Hg.) Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo. Bologna 1979.

ESBACH, UTE Die Ludwigsburger Schlosskapelle. Eine evangelische Hofkirche des Barock. Studien zu ihrer Gestalt und Rekonstruktion ihres theologischen Programmes. Worms 1991. (2 Bde.)

ESTERLE, JACQUES 'Les Sibylles associées aux prophètes dans les choeurs d'Auch et de Saint-Bertrand-de-Comminges', in: Pensée, image & communication en Europe médiévale: à propos des stalles de Saint-Claude. (hg. v. Pierre Lacroix u. a.) Besançon 1993, 201-206.

ESTIVILL, DANIEL 'Profeti e Sibille nell'Oratorio del Gonfalone a Roma', in: Arte cristiana 1993 (Bd. LXXXI), 357-366.

ETTLINGER, LEOPOLD D. 'A Note on Raphael's Sibyls in Santa Maria della Pace', in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1961(Bd. 24), 322f.

FABER, RICHARD / LANWERD, SUSANNE (Hgg.) Kybele - Prophetin - Hexe. Religiöse Frauenbilder und Weiblichkeitskonzeptionen. Würzburg 1997.

FELD, MAURY D. 'The Sibyls of Subiaco: Sweynheym and Pannartz and the *editio princeps* of Lactantius', in: Renaissance Studies in honor of Craig Hugh Smyth. (Bd. I) Florenz 1985, 301-315.

FLEMMING, VICTORIA VON (Hg.) Aspekte der Gegenreformation. (Sonderheft der: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Hg. v. Klaus Reichert) Band 1, Heft 3/4, Frankfurt 1997.

FÖCKING, MARC 'Gegen-(Literatur-)Reform. Sakralisierung und Innovation in der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock', in: Victoria von Flemming (Hg.) Aspekte der Gegenreformation. (Sonderheft der: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Hg. v. Klaus Reichert) Band 1, Heft 3/4, Frankfurt 1997, 627-644.

FRANCESCO, CARLA DI (Hg.) Le Sibille di Casa Romei. Storia e restauro. Ravenna 1998.

FRANKFURT 1991:
Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino (1591-1666). Ausst. Kat. hg. v. Sybille Ebert-Schifferer, (Schirn Kunsthalle) Frankfurt am Main 1991.

FRANKFURT 1988:
Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. Ausst. Kat. hg. v. S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, (Schirn Kunsthalle) Franfurt am Main 1988.

FRANKE, BIRGIT '*Huisvrouw*, Ratgeberin und Regentin. Zur niederländischen Herscherinnenikonographie des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts', in: Jahrbuch der Berliner Museen 1997 (Bd. 39), 23-38.

FREUND, LOTHAR Studien zur Bildgeschichte der Sibyllen in der neueren Kunst. Hamburg (Diss. Univ. Hamburg) 1936.

FRITZ, ROLF 'Der Kokosnusspokal der persischen Sibylle von Hermann tom Ring und seine Bedeutung', in: Westfalen 1977 (Bd. 55), 93-97.

FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner. (Veröffentlichungen der Biblioteca Hertziana Rom, Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XI) Wien 1967 / 1968.

FÜRST, ULRICH Die Statuen im Werk des Giovanni Pisano. München (Diss. Univ. München) 1995.

GAGLIARDO, MATHILDE 'Le sibille di Giovanni Romei', in: Di Francesco, Carla (Hg.), Le sibille di Casa Romei. Storia e restauro. Ravenna 1998, 21-46.

GAGLIARDO, MATHILDE 'Le sibille nel giardino. Un ciclo di affreschi per Giovanni Romei a Ferrara', in: Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna 1991 (Bd. 64), 14-37.

GALLEY, MICHELINE 'Some Remarks about the Sibyl(s) in Maltese Legends', in: Fabula 2001 (Bd. 42, Nr. 1/2), 22-31.

GAUGER, JÖRG-DIETER (Hg.) Sibyllinische Weissagungen. Griechisch-deutsch. (auf der Grundlage der Ausgabe von A. Kurfess) Düsseldorf / Zürich 1998.

GEFFCKEN, J. Komposition und Entstehungszeit der Oracula Sibyllina. Leipzig 1902.

GERO, STEPHEN 'Henoch und die Sibylle', in: Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche 1982 (Bd. 73), 148-150.

GESANG- UND GEBETBUCH FÜR DAS BISTUM TRIER 1955:
Gesang- und Gebetbuch für das Bistum Trier. (Hg. v. Bischöflichen Generalvikariat), Trier (Paulinus-Verlag) 1955.

GHELFI, BARBARA (Hg.) Il libro dei conti del Guercino. Venedig 1997.

GILBERT, CREIGHTON On and Off the Sistine Ceiling. New York 1994.

GILBERT, CREIGHTON 'Huldah solves the problem. Identifying a Mantegna subject', in: Apollo. A magazine of the Arts 1996 (Bd. 143, Nr. 412, Juni) 11-15.

GINZBURG, CARLO Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte. Frankfurt am Main 1993 (Turin 1989).

GÖTTLER, CHRISTINE '*Jede Messe erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer*. Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna', in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausst. Kat. hg. v. Peter Jezler, Zürich 1994, 149-164.

GÖTTLER, CHRISTINE Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablaß und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600. (Berliner Schriften zur Kunst, hg. v. Kunsthist. Inst. d. Fr. Univ. Berlin, Bd. 7), Mainz 1996.

GÓMEZ-MUNTANÉ, MARICARMEN (Hg.) El canto de la Sibila. (Bd. 1: León y Castilla) Madrid (Ed. Alpuerto) 1996.

GOZZANO, NATALIA 'La commitenza Cavassa a Saluzzo tra Quattrocento e Cinquecento', in: Ricerche di storia dell'arte 1988 (Bd. 34), 73-85.

GROPP, DAVID Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Syrlin der Ältere. Untersuchungen zu Architektur und Bildwerk. Berlin 1999.

GUEGAN, STEPHANE 'Le théâtre des passions selon Guerchin', in: Beaux-Arts 1992 (Nr. 97), 44-54.

HAEUSER 1917:
Justinus. Dialog. Pseudo-Justinus. Mahnrede. (i. d. Reihe: Bibliothek der Kirchenväter, Bd. 33) übersetzt u. eingeleitet v. Philipp Haeuser, Kempten / München 1917.

HAFFEN, JOSIANE Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale. Paris 1984.

HALL, JAMES A History of Ideas and Images in Italian Art. London 1983.

HAMANN, MATTHIAS 'Salomo', in: Lexikon für Theologie und Kirche. (3. völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 8, 'Pearson' bis 'Samuel') Freiburg 1999, Spp. 1490-1493.

HAMMERSTEIN, R. Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. München 1962.

HARVOLK, EDGAR '„Volksbarocke" Heiligenverehrung und jesuitische Kultpropaganda", in: Dinzelbacher, Peter / Bauer, Dieter R. (Hgg.), Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart. Ostfildern 1990, 262-278.

HECHT, CHRISTIAN Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenrefromation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren. Berlin 1997 (zugl.: Diss. Univ. Passau 1994).

HEITZ, PAUL / SCHREIBER, W. L. (Hgg.) Oracula sibyllina (Weissagungen der zwölff Sibyllen). Straßburg 1903.

HELAS, PHILINE Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts. Berlin 1999.

HELIN, MAURICE 'Un texte inédit sur l'iconographie des Sibylles', in: Revue belge de philologie et d'histoire 1936 (Nr. 15), 349-366.

HERBIG, REINHARD 'ΘEA SIBYLLA', in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes 1944/45 (Nr. 59/60), 141-147.

HOFFMANN, KONRAD 'Poussins *Treppenmadonna*', in: Kritische Berichte 1979 (Bd. VII, Nr. 4-5), 15-48.

HÖRSCH, MARKUS Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507-1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse. Brüssel 1994.

HOLDER-EGGER, OSWALD 'Italienische Prophetien des 13. Jahrhunderts', in: Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde 1890 (Bd. 15), 143-178.

HOLENSTEIN-WEIDMANN, PIA 'Die Königin von Saba, die Dreizehnte Sibylle', in: Homo medietas 1999, 395-417.

HORSTER, MARITA Andrea del Castagno. Chatham 1980.

HOWE, EUNICE D. The Hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV. New York / London 1978 (zugl.: Diss. Johns Hopkins University, Baltimore / Maryland 1977).

HUBERT, HANS W. Der Palazzo Communale von Bologna. Köln 1993.

HUIZINGA, JOHAN Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg 1956 (Leiden 1938).

IANNONI, GESINO Un mito mediterraneo: la Sibilla. (i. d. Reihe: Curiosità, Bd. 3) Neapel 1996.

INGENHOFF-DANHÄUSER, MONIKA Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian. Tübingen 1984 (zugl.: Diss. Univ. Tübingen).

ISTITUTO OLANDESE / BIBLIOTECA HERTZIANA 1998:
Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano. (Atti del convegno organizzato dall'Istituto Olandese a Roma e dalla Biblioteca Hertziana in collaborazione con l'Università Cattolica di Nijmegen, Rom 1996) Rom 1998.

JACKS, PHILIP. The Antiquarian and the Myth of Antiquity, The Origins of Rome in Renaissance Thought. Cambridge (University Press) 1993.

JARUNTOWSKI, HOLGER VON Días de Muertos. Das Allerheiligen / Allerseelenfest bei den Purhépecha-Indianern in der Pátzcuaro-Seeregion. (i. d. Reihe: Mundus Ethnologie, Bd. 78) Bonn 1994 (zugl.: Diss. Univ Freiburg).

JASZÀI, GÉZA Die Pisaner Domkanzel. München 1968 (zugl.: Diss. Univ. München 1967).

JEANMAIRE, HENRI Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. Paris 1951.

JEANMAIRE, HENRI La sibylle et le retour de l'âge d'or. Paris 1939 (zugl.: Diss. Université de Paris 1937).

JOHNSTON, SARAH ILES Hekate soteira: a study of Hekate's roles in the Chaldean oracles and related literature. (i. d. Reihe: American classical studies, Bd. 21) Atlanta 1990.

JULIEN, PASCAL 'De l'imagier Jean Bauduy au maître de Biron: Les *momies des comtes de Toulouse*, statues en terre cuite de 1523', in: Bulletin monumental 158 (4), 2000, 323-340.

KANTORWICZ, ERNST H. Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. München 1990 (Erstausgabe: London 1957).

KAMPERS, FRANZ 'Die Sibylle von Tibur und Vergil', in: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 1908 (Bd. 29), 1ff. und 241ff.

KERBER, BERNHARD 'Ergänzungen zu Giovanni Francesco Romanelli', in: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 1983 (Bd. VI), 33-137.

KERBER, BERNHARD 'Addenda zu Giovanni Francesco Romanelli', in: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 1979 (Bd. IV), 1-18.

KINTER, WILLIAM L. / KELLER, JOSEPH R. The Sibyl: Prophetess of Antiquity and Medieval Fay. Philadelphia 1967.

KLÄR, KARL-JOSEF Das kirchliche Bußinstitut von den Anfängen bis zum Konzil von Trient. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 23: Theologie, Bd. 413) Frankfurt 1991.

KLIBANSKY, RAYMOND / PANOFSKY, ERWIN / SAXL, FRITZ Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt / Main 1992 (London 1964)

KOECHLIN, RAYMOND / MARQUET DE VASSELOT, JEAN-J. La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle. Etude sur la transition de l'art gothique à l'italianisme. Paris 1900.

KÖLN 1993:
Glanzlichter des Barock. Meisterwerke aus dem Musée des beaux-arts in Caen. Ausst. Kat. hg. v. Ekkehard Mai (in Zusammenarbeit m. Alain Tapié), Köln (Wallraf-Richartz-Museum) 1993.

KRZESINSKI, V. 'Die Sibyllen in der christlichen Ikonographie', in: Archiv für christliche Kunst (Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst, Nr. 5) 1896, 41ff.

KUHN-FORTE, BRIGITTE Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. (4. Bd. Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms (S.Teodoro bis Ss. Vito, Modesto e Crescenzia). Die Kirchen von Trastevere) Wien 1997.

KURFESS, ALFONS 'Dies Irae', in: Historisches Jahrbuch 1957 (Bd. 77), 328-338.

KURFESS, ALFONS Sibyllinische Weissagungen. Berlin 1958.

LADNER, G. B. Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Stuttgart / Zürich 1992.

LANG, BERNHARD Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes. München 1998. (Originalausgabe: Sacred Games. A History of Christian Worship. Yale Univ. Press 1997)

LARUE, ANNE 'Madeleine et Mélancolie', in: Montandon, Alain (Hg.), Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts. Clermont-Ferrand 1999, 129-141.

LAVIN, IRVING 'Cephalus and Procris', in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1954 (Bd. 17), 260-278, 366-371.

LEBEL, GUSTAVE 'Notes sur Antoine Caron et son oeuvre', in: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français 1940 (Bd. 12), 7-34.

LEBEL, GUSTAVE 'Un tableau d'Antoine Caron. L'empereur Auguste et la sibylle de Tibur', in: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français 1937 (Bd. 9), 20-37.

LEWINE, MILTON J. The Roman Church Interior. 1527-1580. New York (Diss. Columbia Univ.) 1960.

LIMPRICHT, CORNELIA Platzanlage und Landschaftsgarten als *begehbare Utopien*. Ein Beitrag zur Deutung der Templum-Salomonis-Rezeption im 16. und 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1994 (zugl.: Diss. Univ. Köln 1993).

LONDON 1991:
Guercino in Britain. Paintings from British Collections. Ausst. Kat. hg. v. M. Helston u. T. Henry, (National Gallery) London 1991. (zugl.: 'Supplement' zu The Burlington Magazine 1991, Bd. 133, Juli)

LORINSER, FRANZ (Hg.) Calderons größte Dramen religiösen Inhalts. (Bd. V: Kreuzerhöhung. - Die Sibylle des Orients, übersetzt u. hg. v. Franz Lorinser) Freiburg 1907 (2. Auflage).

LUALDI, KATHERINE JACKSON / THAYER, ANNE T. (Hgg.) Penitence in the Age of Reformations. (St Andrews Studies in Reformation History), Aldershot (Ashgate) 2000.

MAASS, ERNST De Sibyllarum indicibus. Berlin 1879.

MAILAND 2003:
Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del'600. Ausst. Kat. hg. v. Denis Mahon, Massimo Pulini, Vittorio Sgarbi, (Palazzo Reale) Mailand 2003.

MAHER, MICHAEL 'Confession and consolation: the Society of Jesus and ist promotion of the general confession', in: Lualdi, Katherine Jackson / Thayer, Anne T. (Hgg.), Penitence in the Age of Reformations. (St Andrews Studies in Reformation History), Aldershot (Ashgate) 2000, 184-200.

MAHON, DENIS Studies in Seicento Art and Theory. London 1947.

MAHON, DENIS 'Guercino as a Portraitist and his Pope Gregory XV', in: Apollo. A magazine of the Arts 1981 (April), 230-235.

MÄHL, HANS-JOACHIM Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Heidelberg 1965 (zugleich: Diss. Univ. Frankfurt am Main 1959).

MALE, EMILE Quamodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint. (Diss.) Paris 1899.

MALE, EMILE L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France. Paris 1908.

MALE, EMILE L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Paris 1972 (1932).

MALVASIA, CARLO CESARE Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi. Bologna 1678 (Neuauflage: Bologna 1841). (2 Bde.)

MARTI, SUSAN / MONDINI, DANIELA '*Ich manen dich der brüsten min, Das du dem sünder wellest milte sin!* - Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen', in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausst. Kat. hg. v. Peter Jezler, Zürich 1994, 79-90.

MARTINET, MARIE MADELEINE 'Les Sibylles dans la littérature elisabethaine: le temps et l'esprit', in: Devins et charlatans au temps de la Renaissance. (Institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne, Centre de recherches sur la Renaissance, Université de Paris-Sorbonne) Paris 1979, 13-33.

MASER, SIMONE 'L'image de David dans la littérature médiévale française', in: Moyen-Age 1993 (Bd.99), 423-448.

MC CLINTOCK, GIULIANA SCALERA 'Figure di sapere femminili riti e miti greci nei primi processi per stregheria', in: Chirassi Colombo, Ileana (Hg., zus. m.: Tullio Seppilli) Sibille e linguaggi oracolari. Mito-Storia-Tradizione. (Atti del Convegno Macerata-Norcia, Sept. 1994; ersch. i.d.R.: Ichnia. Collana del dipartimento di scienze archeologiche e storiche dell'antichità, Nr. 3). Macerata 1998 (Istituti editoriali e poligrafici internazionali Pisa), 569-579.

MC GINN, BERNARD 'Teste David cum Sibylla: The significance of the Sibylline Tradition in the Middle Ages', in: Women of the Medieval World: Essays in honor of J. H. Mundy. Oxford 1985, 7-35.

MCGINNESS, FREDERICK J. 'The Rhetoric of Praise and the New Rome of the Counter Reformation', in: Ramsey, P. A. (Hg.), Rome in the Renaissance. The City and the Myth. Binghamton 1982, 355-370.

MIDDELDORF KOSEGARTEN, ANTJE Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330. (Italienische Forschungen hg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz, Dritte Folge, Bd. XIII) München 1984.

MILLER, NAOMI Renaissance Bologna. (Humanistic Studies, Bd. 56) Univ. of Kansas 1989.

MOISAN-JABLONSKA, KRYSTYNA 'O Sybillach jeszcze slow kilka' (= 'Quelques mots supplémentaires sur les sibylles'), in: Barok-Warszawa 2000 (Bd. 7, Nr. 1), 159-164.

MONTANDON, ALAIN (Hg.) Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts. Clermont-Ferrand 1999.

MONTAULT, XAVIER BARBIER DE 'Iconographie des sibylles', in: Revue de l'art chrétien 1869 (Bd. XV), 244-257, 321-356, 465-507, 578-582.

MOPPERT-SCHMIDT, ANITA Die Fresken von S. Angelo in Formis. Zürich 1967 (zugl.: Diss. Univ. Basel 1959).

MOSER, DIETZ-RÜDIGER Verkündigung durch Volksgesang. Studien zur Liedpropaganda und - katechese der Gegenreformation. Berlin 1981.

MOSSAKOWSKI, STANISLAW 'Raphael's „St Cecilia". An Iconographical Study', in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1968 (Bd. 31), 1-26.

MÜLLER, GERHARD L. 'Die Verehrung der Heiligen in der Sicht der katholischen Dogmatik', in: Dinzelbacher, Peter / Bauer, Dieter R. (Hgg.), Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart. Ostfildern 1990, 345-357.

MÜNCHEN 1995:
Die Galerie der starken Frauen. Regentinnen, Amazonen und Salondamen (La galerie des femmes fortes). Ausst. Kat. hg. v. Bettina Baumgärtel, München 1995.

MÜNSTER 1996:
Die Maler tom Ring. Ausst. Kat. hg. v. Angelika Lorenz, (Westfälisches Landesmuseum) Münster 1996. (2 Bde.)

MÜNSTER 1993:
Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre bildende Kunst im Bistum Münster. Ausst. Kat. hg. v. Géza Jászai, (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) Münster 1993. (2 Bde.)

MUNIER, HENRI 'La sibylle alexandrine chez les coptes', in: Bulletin de la société archéologie d'Alexandrie 1924 (No. 5), 196-201.

MYERS, W. DAVID 'Poor, Sinning Folk'. Confession and Conscience in Counter-Reformation Germany. Ithaca (Cornell Univ. Press) 1996.

NAREDI-RAINER, PAUL VON Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Köln 1994.

NAUMANN, FRIEDERIKE Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und griechischen Kunst. Tübingen 1983.

NESKE, INGEBORG Die spätmittelalterliche deutsche Sibyllenweissagung. Untersuchung und Edition. Göppingen 1985.

NIKIPROWETZKY, VALENTIN La troisième Sibylle. Paris / Den Haag 1970.

OBERHUBER, KONRAD 'Jacopo Bertoia im Oratorium von S. Lucia del Gonfalone in Rom', in: Römische Historische Mitteilungen 1958/1959 und 1959/1960 (Bd. 3), 239-54.

OBERHUBER, KONRAD Raffael. Das malerische Werk. München 1999.

O'MALLEY, JOHN W. Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine, and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450-1521. Durham (Duke Univ. Press) 1979.

OSTROW, STEVEN F. Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore. Cambridge University Press 1996.

PABST, WALTER Venus und die mißverstandene Dido. Literarische Ursprünge des Sibyllen- und des Venusberges. Hamburg 1955.

PAOLUCCI, LUIGI La Sibilla Appenninica. Florenz 1967.

PARIS 1988:
Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises. Ausst. Kat. (Galeries nationales du Grand Palais) Paris 1988.

PARIS 1990:
Le Guerchin en France. Ausst. Kat. hg. v. Stéphane Loire, (Musée du Louvre) Paris 1990.

PARKE, HERBERT W. Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity. London 1988.

PARKE, HERBERT W. 'Croesus and Delphi', in: Greek, Roman and Byzantine Studies 1984 (Bd. 25), 209-235.

PEPPER, STEPHEN D. Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text. Oxford 1984.

PICCAT, MARCO 'La raffigurazione delle sibille nel Saluzzese e nelle zone circostanti', in: Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo 1977 (2. Semester), 19-46.

PIGLER, ANTON Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Budapest 1974 (1956), 2. erweiterte Aufl. (2 Bde.).

PINKUS, KAREN Picturing Silence: Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality. Ann Arbor (Univ. of Michigan Press) 1996.

POESCHEL, SABINE Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan. Weimar 1999 (zugl.: Stuttgart Univ. Habil.-Schr. 1995).

POLLARD, JOHN Virgil and the Sibyl. (The fourteenth Jackson Knight Memorial Lecture) Exeter (The University of) 1982.

POMMIER, JEAN (Hg.) Deux écrits d'E. Renan sur les sibylles et Virgile, et le Talmud. Paris 1972.

POSNER, DONALD 'The Guercino Exhibition at Bologna', in: The Burlington Magazine 1968 (Bd. 110), 596-607.

POTTER, DAVID S. 'Sibyls in the Greek and Roman World', in: Journal of Roman Archaeology 1990 (Bd. 3), 471-483.

PRÜMM, KARL. 'Das Prophetenamt der Sibyllen in kirchlicher Literatur mit besonderer Rücksicht auf die Deutung der 4. Ekloge Vergils', in: Scholastik 1929 (Bd. 4), 54-77, 221-246, 498-533.

QUITER, RAIMUND J. Aeneas und die Sibylle. Die rituellen Motive im sechsten Buch der Aeneis. (Beiträge zur klassischen Philologie hg. v. E. Heitsch, R. Merkelbach, C. Zintzen, Bd. 162) Königstein/Taunus 1984 (zugl.: Diss. Univ. Köln 1984).

RAMSEY, P. A. (Hg.) Rome in the Renaissance. The City and the Myth. Binghamton 1982.

RANDOLFI, RITA 'Gli interventi di restauro effetuati nell'Oratorio del Gonfalone nei secoli XVII-XIX dai documenti dell'Arciconfraternita', in: Bernardini, Maria Grazia (Hg.), L'oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo. Mailand 2002, 169-174.

RANDOLFI, RITA Oratorio del Gonfalone. (i. d. Reihe: *Le chiese di Roma illustrate*, Nuova serie, Bd. 33) Rom 1999.

RAULFF, ULRICH Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg. Göttingen 2003.

RAVELLO 1995:
Streghe, diavoli, sibille. Incisioni, disegni e libri dal XV al XX sec. Ausst. Kat. hg. v. Massimo Oldoni u. Gino G. Guarino, Ravello 1995.

RECKERMANN, ALFONS Amor Mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance. Köln 1991.

REICHERT, KLAUS (Hg.) Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Band 1, Heft 2, Frankfurt 1997.

REVIDIERTE ELBERFELDER 1987:
Die Bibel. Aus dem Grundtext übersetzt. Revidierte Elberfelder Bibel. (Sonderausgabe R. Brockhaus Verlag) Wuppertal 1987.

RINGBOM, SIXTEN Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting (i. d. Reihe: Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Humaniora, Bd. 31, Nr. 2) Abo 1965.

ROELLENBLECK, EWALD Magna Mater im Alten Testament. Darmstadt 1949 (unveränderte Neuauflage: Darmstadt, 1974).

RÖTTGEN, HERWARTH Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna. Rom 2002.

ROHDE, ERWIN Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. (ausgewählt und eingeleitet v. H. Eckstein) Stuttgart 1941.

ROHLMANN, MICHAEL Michelangelos 'Jonas'. Zum Programm der sixtinischen Decke. Weimar 1995.

ROM 1996:
Domenichino. 1581-1641. Ausst. Kat. hg. v. Rom 1996.

ROSSI, ANGELINA 'Le sibille nelle arti figurativi italiane', in: L'Arte 1915 (Bd. 18), 209-221, 272-285, 427-458.

RUPIN, ERNEST 'Peintures murales de l'église de Tauriac (Lot) XVIe siècle', in: Revue de l'art chrétien 1895 (Bd. VI), 21-34.

RUSSO, DANIEL 'Entre Christ et Marie-Madeleine dans l'art italien des XIIIe - XVe siècles', in: Duperray, Eve (Hg.) Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres. (Actes du Colloque international Avignon 1988) Paris 1989, 173-190.

RZACH, ALOIS 'Sibyllen', in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. (Neue Bearbeitung beg. v. Georg Wissowa, 2. Reihe, 4. Halbband, 'Selinuntia' - 'Sila') Stuttgart 1923, Spp. 2073-2103.

RZACH, ALOIS 'Sibyllinische Orakel', in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. (Neue Bearbeitung beg. v. Georg Wissowa, 2. Reihe, 4. Halbband, 'Selinuntia' - 'Sila') Stuttgart 1923, Spp. 2103-2183.

SACKUR, ERNST Sibyllinische Forschungen und Texte. Pseudomethodius, Adso und die Tiburtinische Sibylle. Halle a. d. Saale 1898.

SAID, EDWARD Orientalism: Western Conceptions of the Orient. Harmondsworth (Penguin) 1978. [benutzte Ausgabe: Harmondsworth, Penguin, 1991]

SALERNO, LUIGI 'A Newly-Discovered Sibyl by Guercino and the Problem of Workshop Copies', in: Apollo. A Magazine of the Arts 1983 (Februar), 94-96.

SALERNO, LUIGI I dipinti del Guercino. Rom 1988.

SANDSTRÖM, SVEN Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance. (Acta universitatis Upsaliensis. Figura. Uppsala Studies in the History of Art. New Series, Bd. 4) Uppsala 1963.

SANTI, BRUNO Der Marmorfußboden des Doms von Siena. Siena 1993.

SATZINGER, GEORG 'Michelangelos Grabmahl Julius' II. in S. Pietro in Vincoli', in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2001 (Bd. 64), 177-222.

SCARAFFIA, LUCETTA 'Sibilla di Norcia e Rita da Cascia', in: Chirassi Colombo, Ileana (Hg., zus. m.: Tullio Seppilli) Sibille e linguaggi oracolari. Mito-Storia-Tradizione. (Atti del Convegno Macerata-Norcia, Sept. 1994; ersch. i.d.R.: Ichnia. Collana del dipartimento di scienze archeologiche e storiche dell'antichità, Nr. 3). Macerata 1998 (Istituti editoriali e poligrafici internazionali Pisa), 755-771.

SCHEMPER, INGEBORG Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum. (i. d. Reihe: Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 17) Wien / Kön / Graz 1983.

SCHERSCHEL, BARBARA Agostino Ciampelli. 1565-1630. Trier (Diss. Univ. Trier) 1995.

SCHILLER, GERTRUD Ikonographie der christlichen Kunst. (Bd. I) Gütersloh 1966.

SCHRÖDER, STEPHAN Plutarchs Schrift De pythiae oraculis. Stuttgart 1990.

SCHNEIDER, NORBERT Jan van Eyck - Der Genter Altar. Vorschläge für eine Reform der Kirche. Frankfurt 1986.

SCHOTT, ANSELM (Hg.) Das vollständige Römische Meßbuch. Lateinisch und deutsch. Freiburg 1953.

SCHUSTER, PETER-KLAUS Melencolia I: Dürers Denkbild. Berlin 1991. (zugl.: Diss. Univ. Göttingen 1975) (2 Bde.)

SCOTT, JOHN BELDON Allegories of Divine Wisdom in Italian Baroque Art. Rutgers The State University of New Jersey (Diss.) 1982.

SEIGEL, JERROLD E. Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom. Petrarch to Valla. Princeton 1968.

SELWYN, JENNIFER D. '„Schools of Mortification": theatricality and the role of penitential practice in the Jesuits' popular missions', in: Lualdi, Katherine Jackson / Thayer, Anne T. (Hgg.), Penitence in the Age of Reformations. (St Andrews Studies in Reformation History), Aldershot (Ashgate) 2000, 201-221.

SETTIS 1985 (I):
SETTIS, SALVATORE 'Le sibille di Cortina', in: Renaissance Studies in honor of Craig Hugh Smyth. (Bd. II: Art and Architecture) Florenz 1985, 437-464.

SETTIS 1985 (II):
SETTIS, SALVATORE 'Sibilla Agripa', in: Etude de Lettres. Revue de la faculté des lettres de l'Université de Lausanne 1985 (Bd. 208, Nr. 4), 89-124.

SHEPPARD, CARL D. JR. ‘A chronology of Romanesque Sculpture in Campania’, in: The Art Bulletin 1950 (Bd. XXXII), 319-326.

SILBER, URSULA Zwiespalt und Zugzwang. Frauen in Auseinandersetzung mit der Beichte. (i. d. Reihe: Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge, Bd. 20) Würzburg 1996 (zugl.: Diss. Univ. Würzburg 1995).

SIMON, ERIKA Die Götter der Römer. München 1990.

SIMON, ERIKA ‘Zur Augustus-Statue von Prima Porta’, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes. Römische Abteilung 1957 (Bd. 64), 46-68.

SIMPSON, W. A. ‘Cardinal Giovanni Orsini († 1438) as a Prince of the Church and a Patron of the Arts. A Contemporary Panegyric and two Descriptions of the Lost Frescoes in *Monte Giordano*.’, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1966 (Bd. 29), 135-159.

SISSA, GIULIA Greek Virginity. Cambridge (Massachusetts) 1990 (Originalausgabe: Le corps virginal. Paris 1987).

SORENSEN, ERIC Possession and Exorcism in the New Testament and Early Christianity. (i.d.R.: Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, 2. Reihe) Tübingen 2002.

SPEAR, RICHARD E. / BRIGSTOCKE, HUGH ‘The Ratta *Sibyl*. Replication in Domenichino’s Studio’, in: Artibus et historiae 1996 (Bd. 34), 45-52.

SPEAR, RICHARD E. ‘Guercino’s Prix-Fixe: Observations on Studio Practices and Art Marketing in Emilia’, in: The Burlington Magazine 1994 (Bd. 136), 592-602.

SPEAR, RICHARD E. Domenichino. New Haven / London 1982.

SPEYER, WOLFGANG Italienische Humanisten als Kritiker der Echtheit antiker und christlicher Literatur. (i. d. Reihe: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 3) o. O. 1993.

SPEYER, WOLFGANG ‘Die Verehrung des Heroen, des göttlichen Menschen und des christlichen Heiligen. Analogien und Kontinuitäten.’, in: Dinzelbacher, Peter / Bauer, Dieter R. (Hgg.), Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart. Ostfildern 1990, 48-66.

SPEYER, WOLFGANG Die literarische Fälschung im heidnischen und christlichen Altertum. Ein Versuch ihrer Deutung. (Handbuch der Altertumswissenschaft. Erste Abteilung, Zweiter Teil) München 1971.

STEGER, HUGO David Rex et Propheta. Nürnberg 1961.

STONE, DAVID M. Guercino. Catalogo completo dei dipinti. (in der Reihe: *I gigli dell’arte. Archivi di arte antica e moderna*) Florenz 1991.

STONE, DAVID M. Theory and Practice in Seicento Art: The Example of Guercino. Ann Arbor 1991 (zugleich: Diss. PhD Harvard University 1989).

STRINATI, CLAUDIO ‘L’Oratorio del Gonfalone’, in: Aletta, Anna (Hg.), Conversazioni sotto la volta. La nuova volta della Cappella Sistina e il Manierismo romano fino al 1550. Rom 1992, 77-85.

SUAREZ DE LA TORRE, EMILIO ‘Sibylles, mantiques inspirées et collections oraculaires’, in: Kernos 1994 (Bd. 7: Actes du IVe colloque international du C.I.E.R.G.A. ‘Influences, emprunts et syncrétismes religieux en Grèce ancienne’, tenu à Bruxelles du 2 au 4 sept. 1993), 179-205.

SUTHERLAND HARRIS, ANN ‘Artemisia Gentileschi: The Literate Illiterate or Learning from Example’, in: Docere Delectare Movere. Affetti, Devozione e Retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano. (Atti del convegno organizzato dall’Istituto Olandese a Roma e dalla Biblioteca Hertziana in collaborazione con l’Università Cattolica di Nijmegen, Rom 1996) Rom 1998, 105-120.

SYDNEY 1993:
Splendour of the Baroque. Painting from Bologna 1550 to 1750. Ausst. Kat. hg. v. Edmund Capon, (Art Gallery of New South Wales) Sydney 1993.

SZÖVÉRFFY, JOSEPH 'Virgile, les Sibylles et la légende d'ara coeli dans les hymnes', in: Filologia e Letteratura 1962 (Fasc. III, Nr. 31), 274-286.

TAYLOR, MICHAEL DOWNHAM 'A historiated Tree of Jesse', in: Dumbarton Oak Papers 1980/1981 (Bd. 34/35), 125-176.

TAYLOR, MICHAEL DOWNHAM 'The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto', in: The Art Bulletin 1972 (Bd. LIV), 403-416.

TERPSTRA, NICHOLAS 'Death and Dying in Renaissance Confraternities', in: Eisenbichler, Konrad (Hg.), Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities. Kalamazoo (Michigan) 1991, 179-200.

THEREL, MARIE-LOUISE 'Une image de la sibylle sur l'arc triomphale de Sainte-Marie-Majeure à Rome?', in: Cahiers archéologiques 1962 (Bd. XII), 153-171.

THOENES, CHRISTOF 'Zu Guercinos Aurora Ludovisi', in: Diletto e maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock. (Festschrift für Rudolf Preimesberger hg. v. C. Göttler, U. Müller-Hofstede, K. Patz, K. Zöllikofer) Emsdetten 1998, 306-327.

THOMAS-BOURGEOIS, C. A. 'Le personnage de la Sibylle et la légende d'Ara coeli dans une nativité wallone', in: Revue belge de philologie et d'histoire 1939, 883-912.

TOMORY, PETER 'Giorgio Ghisi's *Dream of Raphael*, or *the Melancholy of Michelangelo*', in: Storia dell'Arte 1992 (Bd. 75), 165-175.

TOPPING, MARGARET (Hg.) Eastern Voyages, Western Visions : French Writing and Painting of the Orient. Oxford 2004.

TORTORELLI GHIDINI, MARIA 'Un modello arcaico di Sibilla', in: Chirassi Colombo, Ileana (Hg., zus. m.: Tullio Seppilli) Sibille e linguaggi oracolari. Mito-Storia-Tradizione. (Atti del Convegno Macerata-Norcia, Sept. 1994; ersch. i.d.R.: Ichnia. Collana del dipartimento di scienze archeologiche e storiche dell'antichità, Nr. 3). Macerata 1998 (Istituti editoriali e poligrafici internazionali Pisa), 249-262.

TUCHMAN, BARBARA Der ferne Spiegel. Das dramatische vierzehnte Jahrhundert. München 1982 (benutzte Ausgabe: 16. Auflage, Nov. 1999; Originalausgabe: New York 1978).

VELDMAN, ILJA M. Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670). A century of Print Production. (i. d. Reihe: Prints and Printmaking, Bd. 3) Rotterdam 2001.

VELLEKOOP, KEES Dies ire, dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz. Bilthoven 1978.

VÖGE, WILHELM Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke. (Bd. II: Stoffkreis und Gestaltung) Berlin 1950.

VOSS, KLAUS-PETER Der Gedanke des allgemeinen Priester- und Prophetentums. Seine gemeindetheologische Aktualisierung in der Reformationszeit. Wuppertal / Zürich 1990 (zugl.: Univ. Göttingen Diss., 1987/1988).

WATERHOUSE, ELLIS K. Italian Baroque Painting. London 1962.

WATSON, ARTHUR The early Iconography of the Tree of Jesse. London 1934.

WEINBERG, FLORENCE M. 'Written on the Leaves: Rabelais and the Sibylline Tradition', in: Renaissance Quarterly 1990 (Bd. 43, Winter), 709-730.

WHITFIELD, C. (Hg.) Le palais Farnèse. (Ecole française de Rome) Rom 1981. (2 Bde.)

WIMBÖCK, GABRIELE Guido Reni (1575 - 1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes. (i. d. Reihe: Studien zur christlichen Kunst, hg. v. F. Büttner u. H. Ramisch, Bd. 3) Regensburg 2002.

WIND, EDGAR 'Michelangelo's Prophets and Sibyls', in: Proceedings of the British Academy 1965 (Bd. LI), 47-83 (unveränd. Nachdruck in: The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling. Oxford Univ. Press 2000, 124-148).

WIND, GERALDINE D. 'The Benedictine Program of S. Giovanni Evangelista in Parma', in: The Art Bulletin 1976 (Bd. 58), 521-527.

WOLLESEN-WISCH, BARBARA L. The Arciconfraternità del Gonfalone and ist Oratory in Rome: Art and Counter-Reformation Spiritual Values. Berkeley Univ. Of California (Diss.) 1985.

WISCH, BARBARA 'The Roman Church Triumphant: Pilgrimage, Penance and Procesions Celebrating the Holy Year of 1575', in: Wisch, Barbara / Munshower, Susan S. (Hgg.), „All the World's a stage ...": Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque. (Papers in Art History from The Pennsylvania State University, Bd. 6) University Park (Pennsylvania State University) 1990, 82-117.

WISCH, BARBARA 'The Passion of Christ in the Art, Theater, and Penitential Rituals of the Roman Confraternity of the Gonfalone', in: Eisenbichler, Konrad (Hg.), Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities. Kalamazoo (Michigan) 1991, 237-262.

WISCH, BARBARA 'The Colosseum as a Site for Sacred Theatre: A Pre-History of Carlo Fontana's Project', in: Millon, Henry A. / Munshower, Susan S. (Hgg.), An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns in and out of Italy. Essays in Architectural History. Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday. (Papers in Art History from The Pennsylvania State University, Bd. VIII) University Park (Pennsylvania State University) 1992 (II), 95-105. (2 Bde.)

WOLF, GERHARD 'Caecilia, Agnes, Gregor und Maria. Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600', in: Victoria von Flemming (Hg.), Aspekte der Gegenreformation. (Sonderheft der: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Hg. v. Klaus Reichert) Band 1, Heft 3/4, Frankfurt 1997, 750-795.

WOLFF, MAX J. 'Sibyllen und Sibyllinen', in: Archiv für Kulturgeschichte. 1934 (Bd. 24), 312-325.

WOOD, CAROLYN HARWOOD. The Indian Summer of Bolognese Painting: Gregory XV (1621-1623) and Ludovisi Art Patronage in Rome. Univ. of North Carolina (Diss.) 1988

WOOD, CAROLYN HARWOOD 'Visual Panegyrics in Guercino's Casino Ludovisi Frescoes', in: Storia dell'Arte 1986 (Bd. 58), 223-238.

WUTTKE, DIETER Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. (i.d.R.: Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung. Heft 2) Wiesbaden 1990.

YATES, FRANCES A. Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century. London / Boston 1975.

ZIMMERMANN, REINHARD Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form. Wiesbaden 1989.

ZÜHLKE, BÄRBEL Christine de Pizan in Text und Bild. Zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen. Stuttgart 1994.

ZWICKER, JOHANNES 'Sipylos', in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. (Neue Bearbeitung beg. v. Georg Wissowa, 2. Reihe, 5. Halbband 'Silacenis' - 'Sparsus') Stuttgart 1927 (Nachdruck: Stuttgart 1963), Spp. 275-282.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Rom. Oratorio del Gonfalone. Blick auf die Altarwand. (Foto: Bernardini 2002)

2. Rom. Oratorio del Gonfalone. Blick auf die Eingangswand. (Foto: Bernardini 2002)

3. Rom. Oratorio del Gonfalone. Fresken der rechten Langhauswand zwischen Altarwand und Fenster. (Foto: Bernardini 2002)

4. Rom. Oratorio del Gonfalone. Fresken der rechten Langhauswand zwischen Fenster und Eingangswand. (Foto: Bernardini 2002)

5. Rom. Oratorio del Gonfalone. Fresken der linken Langhauswand zwischen Eingangswand und Fenster. (Foto: Bernardini 2002)

6. Rom. Oratorio del Gonfalone. Fresken der linken Langhauswand zwischen Fenster und Altarwand. (Foto: Bernardini 2002)

7. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet rechts des Triumphbogens. Anonym, nach 1569. (Foto: Bernardini 2002)

8. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb des *Einzug in Jerusalem*. Jacopo Zanguidi (Bertoia), 1568/69. (Foto: Bernardini 2002)

9. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb des *Abendmahl*. Livio Agresti, 1570/71. (Foto: Bernardini 2002)

10. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb der *Gefangennahme Christi*. Jacopo Zanguidi (Bertoia), 1572. (Foto: Bernardini 2002)

11. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb des *Christus vor Pilatus*. Anonym, 1572-75. (Foto: Bernardini 2002)

12. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb der *Geißelung Christi*. Federico Zuccari, 1573. (Foto: Bernardini 2002)

13. Rom. Oratorio del Gonfalone. Blick auf die Malereien der Eingangswand. (Foto: Bernardini 2002)

14. Rom. Oratorio del Gonfalone. *Prophet-König*. Matteo da Leccia, 1575/76. (Foto: Bernardini 2002)

15. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb der *Dornenkrönung*. Matteo da Leccia, 1575/76. (Foto: Bernardini 2002)

16. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb des *Ecce homo*. Matteo da Leccia, 1575/76. (Foto: Bernardini 2002)

17. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb der *Kreuztragung*. Livio Agresti, 1571-75. (Foto: Bernardini 2002)

18. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb der *Kreuzabnahme*. Anonym, nach 1570. (Foto: Bernardini 2002)

19. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet oberhalb der *Auferstehung*. Marco Pino, 1572-75. (Foto: Bernardini 2002)

20. Rom. Oratorio del Gonfalone. Sibylle und Prophet links des Triumphbogens. Anonym, nach 1569. (Foto: Bernardini 2002)

21. Sibylla Libica, Holzschnittillustration aus: Filippo Barbieri *Discordantiae nonnullae....* 1481. (de Clercq 1978/79, Abb. 27)

22. Sibylla Libica, Holzschnittillustration aus: Filippo Barbieri *Discordantiae nonnullae....* 1482. (de Clercq 1978/79, Abb. 28)

23. Cortina d'Ampezzo. Sibyllenfresko des Albergo Stella d'Oro. Gesamtansicht. Ca. 1420. (Settis 1985, Abb. 1)

24. Cortina d'Ampezzo. Sibyllenfresko des Albergo Stella d'Oro. Nachzeichnung der Gesamtansicht von F. M. Cornford. (Settis 1985, Abb. 2)

25. Rom. S. Onofrio. Sibyllenfresko in der Apsiszone (links). Baldassare Peruzzi (?; in Zusammenarbeit mit Jacopo Ripanda?). Ca. 1504-06. (Frommel 1967/68, Kat Nr. 3)

26. Rom. S. Onofrio. Sibyllenfresko in der Apsiszone (rechts). Baldassare Peruzzi (?; in Zusammenarbeit mit Jacopo Ripanda?). Ca. 1504-06. (Frommel 1967/68, Kat Nr. 4)

27. Rom. S. Pietro in Montorio. Stirnwand über der Eingangsarkade der Cappella S. Antonio di Padova. Sibyllenfresko. Jacopo Ripanda (?). Ca. 1503-07. (Bologna 1988, 240, Abb. 5)

28. Rom. S. Pietro in Montorio. Stirnwand über der Eingangsarkade der Cappella S. Girolamo. Fresko der Tugenden. Jacopo Ripanda (?). Ca. 1503-07. (Frommel 1967/68, Kat. Nr. 5b, Abb. IIIb)

29. Antoine Caron, *Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur*. Ca. 1571. Paris, Louvre (Inv. Nr. R.F. 1938-101). (Catalogue des peintures. Ecole française. Hg. v. Musée national du Louvre. Paris 1972, 52)

30. *Encomium de cultu trium Mariarum....* Folio h iiii. Paris 1529. (de Clercq 1979 I, 114, Abb. 22)

31. Lambert van Noort, Sibylle. Musée royal des Beaux-Arts, Antwerpen. Ca. 1565. (Dacos 1980, Abb. XXIIIa)

32. Lambert van Noort, Sibylle. Musée royal des Beaux-Arts, Antwerpen. Ca. 1565. (Dacos 1980, Abb. XXIIb)

33.*Rationarium Evangelistarum....* Holzschnittillustration der Sibylla Cumana. Stiftsbibliothek Sankt Gallen. 2. Hälfte 15. Jahrhundert. (de Clercq 1979 I, 103, Abb. 14)

34. Giulio Bonasone, Holzschnittillustration der *Philologia symbolica*, aus: Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum*. Symbol CXLIII. Bologna 1555. (Bologna 1988/1989, 144, Kat. Nr. 65)

35. Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle. Michelangelo, Sibylla Cumaea. 1508-1512. (Gilbert 1994, 99, Abb. 11)

36. Ludger tom Ring d.Ä., *Delphische Sibylle*. Paris, Louvre (Inv. Nr. R.F. 2283), 1530er Jahre (wahrscheinlich vor 1534). (Louis Demonts, 'La 'Sibylle Delphique' de Ludger tom Ring le Vieux', in: Gazette des Beaux-Arts 1922, Bd. LXIV, 71)

37. Maerten van Heemskerck, *Erythräische Sibylle*. Rijksmuseum, Amsterdam (Inv. Nr. A 1910). 1564. (Rainald Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde. Berlin 1980, 237, Kat. Nr. 95)

38. Domenichino, [*Cumanische*] *Sibylle*. Galleria Borghese, Rom. 1616/17. (Rom 1996, 422, Kat. Nr. 25)

39. Domenichino, [*Cumanische*] *Sibylle*. Pinacoteca Capitolina, Rom. 1623-25. (Spear 1982, Kat. Nr. 80)

40. Domenichino, [*Persische*] *Sibylle*. Wallace Collection, London. 1622-25. (Spear 1982, Kat. Nr. 85)

41. Guercino, *Kimmerische Sibylle*. Credito Emiliano, Reggio Emilia. 1638. (Frankfurt 1991, 257, Kat. Nr. 46)

42. Guercino, *Phrygische Sibylle*. Privatsammlung, England. 1647. (Frankfurt 1991, 286, Kat. Nr. 58)

43. Guercino, *Persische Sibylle*. Pinacoteca Capitolina, Rom. 1647. (Frankfurt 1991, 289, Kat. Nr. 59)

44. Guercino, *Cumanische Sibylle mit Putto*. Sammlung Sir Denis Mahon, London / Bologna. 1651. (Frankfurt 1991, Kat. Nr. 71)

45. Guercino, *Samische Sibylle mit Putto*. Sammlung des Earl Spencer, Althorp House Northampton. 1651. (Salerno 1988, Kat. Nr. 282)

46. Guercino, *König David als Prophet*. Sammlung des Earl Spencer, Althorp House Northampton. 1651. (Salerno 1988, Kat. Nr. 283)

47. Guercino, *Libysche Sibylle*. Gemäldesammlung der Königin von England, London. 1651. (London 1991, 65, Kat. Nr. 31)

48. Guercino, *Samische Sibylle*. Privatsammlung, Genf. 1651. (Salerno 1988, Kat. Nr. 274)

49. Guercino, *Samische Sibylle*. Galleria di Palazzo Reale, Genua. 1653. (Salerno 1988, Kat. Nr. 298)

50. Guido Reni, *Sibylle*. Sammlung Sir Denis Mahon, London / Bologna. 1635/36. (Pepper 1984, 274, Kat. Nr. 159)

51. Giuseppe Maria Rolli, *Sibylle*. Pinacoteca nazionale di Bologna, Gabinetto dei disegni e stampe, Inv. Nr. P.N.5098, vol. 11. 1677/78. (Baroncini 1993, 352, Abb. XCI)

52. Giovanni Francesco Romanelli, *Sibylle*. Privatsammlung, New York. 1638-42. (Frankfurt 1988, 590, Kat. Nr. D 24)

53. Claude Vignon (gestochen von Jean Mariette), Sibyllen. Ca. 1650. (de Clercq 1981, 30f., Abb. 6 b,c,d)

54. Albrecht Dürer, *Melencolia I*. Kupferstich, 1514. (Klibansky/ Panofsky/ Saxl 1992 (1964), Abb. 1)

55. Hermann tom Ring, *Persische Sibylle*. Domschatzkammer, Münster. Ca. 1572. (Fritz 1976, Abb. 1)

56. Rimini, S. Sebastiano (Tempio Malatestiano), Cappella della Madonna dell'Acqua. Agostino Duccio. Sibylle. Ca. 1455/56. (Andy Pointner, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Strassburg 1909)

57. Rimini, S. Sebastiano (Tempio Malatestiano), Cappella della Madonna dell'Acqua. Agostino Duccio. Sibylle. Ca. 1455/56. (Andy Pointner, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Strassburg 1909)

58. Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle. Michelangelo, Noahs Dankopfer. 1508-1512. (Gilbert 1994, 92, Abb. 9)

59. Rom, S. Pietro in Vincoli, Grabmal Julius II. Michelangelo (Entwurf), Sibylle. Ab 1542. (Satzinger 2001, 204)

60. Ulm Münsterkirche, Chorgestühl. Jörg Syrlin d.Ä. u.a., Kimmerische Sibylle. Um 1460? (Gropp 1999, 95, Abb. 72)

61. Ulm, Münsterkirche, Chorgestühl. Jörg Syrlin d.Ä. u.a., Erythräische Sibylle. Um 1460? (Gropp 1999, 69, Abb. 47)

62. Rom, Casino Ludovisi, Aurorasaal. Nacht. 1621. (Foto: Salerno 1988)

63. Rom, Casino Ludovisi, Aurorasaal. Triumph der Aurora. (Frankfurt 1991, 47, Abb. 3)

64. Guercino, *Sibylle*. Sammlung Sir Denis Mahon, London / Bologna. Ca. 1619. (Mailand 2003, 161, Kat. Nr. 33)

65. Coriolano Bartolomeo, *Sibylle*. Pinacoteca nazionale di Bologna, Gabinetto dei disegni e stampe, Inv. Nr. C.463(4224). 17. Jahrhundert. (Bertelà 1973, Kat. Nr. 353)

66. Coriolano Bartolomeo, *Sibylle*. Pinacoteca nazionale di Bologna, Gabinetto dei disegni e stampe, Inv. Nr. C.464(4227). 17. Jahrhundert. (Bertelà 1973, Kat. Nr. 354)

67. Anonym, *Sibylle*. Pinacoteca nazionale di Bologna, Gabinetto dei disegni e stampe, Inv. Nr. A.201(796). 17. Jahrhundert. (Bertelà 1973, Kat. Nr. 1052)

68. Francesco Albani (?), *Sibylle* (?). Pinacoteca nazionale di Bologna, Gabinetto dei disegni e stampe, Inv. Nr. A.63(1449). 17. Jahrhundert. (Bertelà 1973, Kat. Nr. 1)

69. Pietro Bettelini, *Sibilla Frigia*. Kupferstich. 18. Jahrhundert. (Alberghini 1991, Abb. 124)

70. Mattia Preti, *Vanitas*. Florenz, Uffizien. (Caen 1990, 178, Kat. Nr. F.43)

71. Johannes von Swinderen, *Selbstporträt in orientalischer Kleidung*. (Caen 1990, 186, Kat. Nr. F 47)

72. Luca Giordano, *Hl. Maria Magdalena*. Dünkirchen, Musée des Beaux-Arts. (Caen 1990, 152, Kat. Nr. F 31)

73. Florenz, S. Apollonia, Museo Castagno (ehemals: Legnaia, Villa Carducci). Andrea del Castagno, Cumanische Sibylle. Ca. 1450. (Horster 1980, Tafel 80)

74. Rom, S. Maria della pace, Cappella Chigi. Raffael, Sibyllen. Ab 1511. (Foto: Oberhuber 1999)

75. Piacenza, Dom. Blick in die Kuppel. (Frankfurt 1991, 57, Abb. 7)

76. Piacenza, Dom. Kuppelfresken. Guercino, Sibyllen. 1626/27. (Frankfurt 1991, 60, Abb. 8)

77. Monesiglio, Castello, Cappella Marchionale. Antonio Occello di Ceva, Sibyllen. 1532. (Piccat 1977, 38)

78. Rom, Ospedale S. Spirito, Corsia Sistina. Freskenanordnung um ein Fenster. (Simona Magrelli, 'Un'ipotesi sulla datazione degli affreschi della Corsia Sistina', in: Il veltro. Rivista della civiltà italiana. Bd. XLVI, 2002, 28, Abb. 1)

79. Rom, Ospedale S. Spirito, Corsia Sistina. Anonym, Sibylle. Ende 15. Jhdt. (?). (Antonella Pampalone, 'Ferdinando Sermei. I restauri del 1599 nella Corsia Sistina e una nota sulla sua attività nelle tenute del Santo Spirito', in: Il veltro. Rivista della civiltà italiana. Bd. XLVI, 2002, 48, Abb. 9)

80. Rom, Ospedale S. Spirito, Corsia Sistina. Anonym, Prophet. Ende 15. Jhdt. (?). (Antonella Pampalone, 'Ferdinando Sermei. I restauri del 1599 nella Corsia Sistina e una nota sulla sua attività nelle tenute del Santo Spirito', in: Il veltro. Rivista della civiltà italiana. Bd. XLVI, 2002, 47, Abb. 7)

81. Rom, Vatikan, Appartamento Borgia, Sala delle Sibille. Pinturicchio, Sibylle und Prophet. 1493-95. (Poeschel 1999, 226)

82. Tivoli, Villa d'Este, Marienkapelle. Cesare Nebbia / Giovanni Guerra, Sibylle. 1572/73. (David R. Coffin, The Villa d'Este at Tivoli. Princeton 1960, Abb. 51)

83. Siena, Dommuseum (ehemals: Domfassade). Giovanni Pisano, Sibylle. 14. Jhdt. (Middeldorf-Kosegarten 1984, 83)

84. Anton Raphael Mengs, *Sibylle*. Privatsammlung, London. Um 1760. (Frankfurt 1988, Kat. Nr. D 40)

85. Gavin Hamilton, *Sibylle*. Privatsammlung, England. Nach 1760. (Frankfurt 1988, Kat. Nr. D 37)

LEBENSLAUF

Wolfger Stumpfe

01.02.1970	geboren in Kassel als Sohn von Johannes und Inge Stumpfe
1976-1980	Grundschule in Bonn
1980-1989	Ernst-Moritz-Arndt-Gymnasium Bonn
1989	Allgemeine Hochschulreife
1989-1990	Zivildienst
1992-1996	Studium der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie in Paris an der Universität La Sorbonne-Paris IV
1995-1996	ERASMUS Stipendiat an der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg
1996	Abschluss Maîtrise an der Sorbonne (Diplôme de Maîtrise d'Histoire de l'Art et Archéologie)
2001-2005	Promotion bei Prof. Dr. Gerhard Wolf, Universität Trier (jetzt: Kunsthistorisches Institut Florenz)