

Christina Strunck: Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, 20); München: Hirmer 2007; 622 S., 156 SW-Abb., 16 Farbtafeln, 45 SW-Tafeln; ISBN 3-7774-3305-5; € 150,00

Als Bauwerk veranschaulicht der Palazzo Colonna bei SS. Apostoli wohl kaum in angemessener Weise die Bedeutung dieses alten römischen Adelsgeschlechts. Zwar quartierte sich dort Martin V. (1417–31) ein, der einzige Papst der Familie, doch entstand in den folgenden Jahrhunderten aus dem Konglomerat von Bauten kein geschlossener Block, der den großen Nepotenpalästen (Farnese, Borghese, Barberini etc.) vergleichbar wäre. Einerseits behinderten die Kirche mit ihrem Konvent und die zeitweise vom Titelpapst beanspruchten Gebäude eine bauliche Vereinheitlichung. Andererseits stellten sich die Colonna in Rom nicht als Einheit dar. Von den vier Linien, die sich auf ihren Adelssitzen in Palestrina, Galliciano, Genazzano und Paliano einrichteten, lag es an der letztgenannten, die Anlage bei SS. Apostoli auszubauen. Dies wurde erst im 17. Jahrhundert einigermaßen zielstrebig verfolgt. Nach der Ausstattung der Appartements nahm man schließlich das große und langwierige Unternehmen in Angriff, das im Zentrum des vorliegenden Buches steht: die berühmte, aber bisher kaum erforschte Galerie.

Die Autorin hatte das Glück, nach Abschluss der Magisterarbeit 1994 gerade in dem Moment ihre Forschungen vertiefen zu können, als das Familienarchiv der Colonna einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Der Reichtum archivalischer Quellen überwältigte sie völlig und erlaubte es ihr, einen fast einhundert seitigen Dokumentenanhang zu publizieren (S. 463–559), von dem es in der Einleitung heißt, er sei gegenüber der Manuskriptversion der Dissertation (Freie Universität Berlin, 2000) auf etwa die Hälfte gekürzt worden. Die darauf basierenden Ausführungen sind in jeder Hinsicht beeindruckend: Es werden nicht nur die einzelnen Phasen des Galerie-Projekts minutiös dokumentiert und analysiert, auch der ganze Palastbau ist von der antiken Topographie bis ins 20. Jahrhundert behandelt. Die ausführliche Einleitung zur Geschichte und gesellschaftlichen Stellung der Colonna bildet die Grundlage für die These, „dass soziale Konkurrenz in ganz entscheidender Weise spezifische Gestaltungsmerkmale der Galerie determinierte“ (S. 16). Hochzeiten und Titelsprüche motivierten die Kunstpatronage.

Von den unzähligen neuen Erkenntnissen zum Bauverlauf, zur Funktion und Ausstattung der Räume sowie zu den beteiligten Künstlern können im Folgenden nur einige Gesichtspunkte hervorgehoben werden. Eine besondere Schwierigkeit für die Autorin bestand darin, dass es im Palast nicht nur eine – „die“ – Galerie gab, sondern insgesamt sechs Bereiche, die in den Dokumenten als Galerie bezeichnet werden konnten. Viele Räume und die im Lauf der Zeit vorgenommenen Veränderungen ließen sich nur durch akribische Quellenstudien korrekt identifizieren. Wichtig sind vor allem die beiden nahe der Apsis von SS. Apostoli rechtwinklig aneinander grenzenden Appartements im piano nobile, die eine gemeinsame sala grande haben. Eines davon wurde von Kardinal Girolamo Colonna, der auch einen großen

Teil der Gemäldegalerie zusammentrug, zwischen 1649 und 1656 neu gestaltet. Dabei beauftragte er nicht die ersten Künstler Roms, sondern gab sich mit der zweiten Garnitur zufrieden. Hausarchitekt war Antonio del Grande, während als Maler unter anderem Giacinto Brandi und dessen Schwager Giovanni Battista Magno beschäftigt wurden. In einem kleinen Raum gab es einen Fries mit dem „Triumph Marcantonio Colonnas“, dessen Ikonographie auf das Wölbungsfresko in der großen Galerie vorausweist.

Die Aktivitäten der Colonna dürften nicht nur durch Subventionen des spanischen Königs und den allgemeinen Eifer im Hinblick auf das Heilige Jahr 1650 motiviert gewesen sein (S. 74), sondern auch durch die Planungen des gegenüberliegenden Palazzo Chigi-Odescalchi. Vor Berninis Neugestaltung in den 1660er Jahren entwarf Felice della Greca bereits in den späten 1650er Jahren ein großes Projekt für Kardinal Flavio Chigi (D. Metzger Habel, in: *Architectura* 21, 1991, S. 121–135), mit dem Lorenzo Onofrio Colonna, der Neffe Kardinal Girolamos, „enge freundschaftliche Kontakte [unterhielt]“ (S. 190, Anm. 71).

Nicht Kardinal Girolamo, sondern Principe Lorenzo Onofrio begann mit dem Bau der großen Galerie. Eines der wichtigsten Einzelergebnisse des Buches ist die Datierung des Beginns dieser Arbeiten in das Jahr 1661 und nicht wie bisher in das Jahr 1654. Offensichtlich bildete Lorenzos skandalträchtige Hochzeit mit Maria Mancini, der Mätresse Ludwigs XIV., in ebendiesem Jahr den Anlass für diese Aufwertung des Palastes (S. 152–153). Die parallel zu den Arbeiten in der Galerie laufenden Gestaltungen der anderen Räume und die weitere Bau- und Ausstattungsgeschichte des Palastes werden vorweg behandelt. Strunck geht weit über die von Eduard Safarik (*Palazzo Colonna*, Rom 1999) und anderen Forschern publizierten Ergebnisse hinaus. Neben den Landschaftszyklen von Gaspar Dughet und Crescenzo Onofri werden unter anderem zahlreiche Fresken des wenig bekannten Giovanni Maria Mariani erwähnt, die ihn als Hausmaler der Colonna erscheinen lassen.

Allerdings stößt selbst der Reichtum an Dokumenten immer wieder an Grenzen. So können die Fresken in der sala grande (S. 73 und Taf. 14c) dem Genuesen Bernardo Castello († 1629), dessen Beziehungen zu den Colonna nicht näher bekannt sind, lediglich aus stilistischen Gründen zugeschrieben werden. Die Attribution der Schlachtenszenen in den Lünetten der Sala della Fontana im Erdgeschoß (Abb. 30) ist kontrovers: Stammen sie von dem im 18. Jahrhundert erwähnten Vincent Adriaenez (genannt Manicola) oder von Francesco Allegrini, den die neuere Forschung favorisiert? Wenig hilfreich ist dabei der Verweis (S. 95, Anm. 370) auf eine Zeichnung in Windsor Castle (RL 6778), die den Einzug des Colonna-Papstes Martin V. in Rom zeigt und von Anthony Blunt und Hereward L. Cooke (*The Roman Drawings [...] at Windsor Castle*, London 1960, S. 17–18, Kat. 1, Fig. 2) Allegrini zugeschrieben wurde, denn aus stilistischen Gründen stammt sie eher von Agostino Tassi.

Die Bau- und Ausstattungsphasen der Galerie sind in vorzüglicher Weise rekonstruiert und dargestellt (S. 138–351; siehe auch die hilfreiche zusammenfassende Chronologie auf S. 448–449): Die Galerie Antonio del Grandes, die nur den heutigen, 40 Meter langen Mittelraum umfasste, entstand zwischen 1661 und 1664. 1665–69 ar-

beitete Johann Paul Schor an der Ausmalung des Gewölbes, musste seine Tätigkeit aber wegen statischer Probleme bis 1673 unterbrechen. Kurz vor seinem Tod 1674 konnte er die Arbeit wieder aufnehmen, die dann von Giovanni Coli und Filippo Gherardi fortgesetzt wurde. In der gleichen Zeit erfolgte ein Planwechsel nach Bernini-Projekt, die beiden an die Schmalseiten grenzenden Räume mit der Galerie zu verbinden und in den Durchgängen monumentale Säulenpaare aufzustellen. Während Lorenzo Onofrio Colonnas Aufenthalt in Spanien 1678–81 ruhten die Arbeiten. Nachdem Gherardi 1682–84 das Deckenfresko im Mittelsaal fertiggestellt hatte, scheint Luca Giordano im folgenden Jahr dasjenige im östlichen Anraum begonnen zu haben, das 1692–93 von Sebastiano Ricci vollendet, aber 1698–1701 von Giuseppe Bartolomeo Chiari ersetzt wurde. Riccis Fresko im westlichen Anraum entstand 1693–95. Die heutige Wandgliederung des Hauptraumes geht auf Girolamo Fontanas Projekt von 1697 zurück. Anlässlich des Heiligen Jahres 1700 fanden die ersten Festlichkeiten in der vollendeten Galerie statt (S. 345).

Während Antonio del Grande schon 1650 für Kardinal Girolamo tätig war und bis zu seinem Tod 1679 Hausarchitekt der Colonna blieb, scheint Johann Paul Schor erst Ende der 1650er-Jahre von der Familie engagiert worden zu sein. Eine Zeichnung in der Kunstbibliothek Berlin (Hdz 533), die Sabine Jacob (*Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1975, S. 88, Kat. 402, mit Abb.) als „Römisch, circa Anfang 18. Jahrhundert, Umkreis des Carlo Fontana“ publiziert hatte, bezieht Strunck (S. 159, Taf. 14a) auf den von Kardinal Girolamo errichteten Festapparat zur Krönung Kaiser Leopolds I. 1658. Sie zögert aber mit der Zuschreibung an Schor, die stilistisch durchaus plausibel erscheint. Auf jeden Fall sollte bedacht werden, dass die Colonna mit dem Fest ihre Loyalität dem Kaiser gegenüber zum Ausdruck brachten und vielleicht auch aus diesem Grund dessen Untertan, den aus Innsbruck stammenden Schor, als Festarchitekten engagiert haben könnten. 1659 entwarf Schor für Lorenzo Onofrio Colonna eine Prunkkarosse. Mit dem nicht mehr existierenden Gefährt bringt Strunck (S. 159–160, Abb. 58) eine Zeichnung in Rom (Farnesina FC 124984) mit der alten Aufschrift „Gio. Paolo Tedesco“ in Verbindung. Aus stilistischen Gründen kann dieses Blatt, das vermutlich auf eine Vorlage Ciro Ferris zurückgeht, mit großer Sicherheit dem erst 1656 geborenen Giovanni Battista Lenardi zugeschrieben werden (JÖRG MARTIN MERZ: *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf; München/Berlin 2005*, S. 424, unter Kat. 298).

Schor konnte den Ansprüchen der Colonna anscheinend nicht gänzlich genügen. Einige seiner dekorativen Entwürfe – darunter das in einer eindrucksvollen Radierung von Pietro Santi Bartoli überlieferte Prunkbett zur Geburt des Stammhalters 1663 (Taf. 15), das vorübergehend auch in der Galerie aufgestellt war – wurden ausgeführt, die Vorschläge für die Wandgestaltung der Galerie dagegen nicht. Sein Anteil am Wölbungsfresko beschränkte sich auf das dekorative System, obwohl er offenbar auch einen szenischen Entwurf vorlegte, und zwar die jüngst zur Versteigerung gelangte Zeichnung „Der triumphale Einzug Marcantonio Colonnas“ (S. 229, Abb. 89). Verhinderte nur sein Tod deren Ausführung oder wäre er ohnehin nicht engagiert worden, weil seine Kompetenz für großflächige Freskoszenen nicht erwiesen war?

Mit Coli und Gherardi und allen späteren Malern setzten die Colonna jedenfalls auf ausgewiesene Experten in der koloristisch-venezianischen Tradition.

Leider haben sich keine Originalentwürfe für Schors Dekoration und die Szenen von Coli und Gherardi erhalten. Eine anonyme Zeichnung im Cooper Hewitt Museum, New York (acc. no. 1938.88.5146), die ich bei nächster Gelegenheit publizieren werde, scheint aber Aufschluss über die Entwicklung des Systems zu geben. Offenbar handelt es sich um eine Kopie, die ein ähnliches Detail der Ecklösung zeigt wie die interpretierende Nachzeichnung von Pierre-Adrien Pâris (S. 362, Abb. 141). In Entsprechung zum Fresko flankieren Sirenen mit Girlanden den aus der Ecke aufwachsenden ornamentierten Pfeiler, der den Rahmen des Deckenspiegels trägt. An der angrenzenden Langseite sind Trophäen vorgesehen, während an der Schmalseite anstelle des ausgeführten *quadro riportato* lediglich eine Ädikula mit einer Muschel erscheint. Das ovale Bildfeld im Deckenspiegel ist an der Schmal- und an der Langseite mit dessen Rahmung verbunden. Offensichtlich war der dekorative Apparat ursprünglich einfacher konzipiert und sah vermutlich nur drei große Bildfelder im Deckenspiegel vor. Diese Lösung leitet sich noch deutlicher von Cortonas Eckpfeiler des Freskos im Salone Barberini und seiner Galerie im Palazzo Pamphili ab als dies am ausgeführten Dekorationssystem zu erkennen ist.

Die Trophäen auf der Zeichnung bekräftigen den von Strunck aus anderen Beobachtungen gezogenen Schluss (S. 237), dass die Wahl eines militärischen Sujets von Anfang an feststand. Ein geeigneteres Thema als die Darstellung des „Lepanto-Mythos“, d. h. den Sieg der Christen über die Türken in der Seeschlacht bei Lepanto 1571 und die Huldigung an den Kommandeur Marcantonio Colonna, hätte nicht gefunden werden können. Damit knüpften die Colonna an die *gesta dipinta* alter Adelsfamilien wie etwa der Farnese an und konnten sich vor den Parvenüs am päpstlichen Hof auszeichnen. Natürlich geben die fünf Szenen eine subjektive Sicht der Ereignisse und keine objektive Darstellung wieder.

Berninis geniale Idee, die beiden Anräume mittels monumentaler Säulenpaare zur Galerie hin zu öffnen, bildete den Anstoß zur Neugestaltung dieser Räume. Ihre Ausführung und die Veränderungen der Wandgestaltung des zentralen Raumes in den folgenden Jahrzehnten gehen weit über den punktuellen Eingriff dieses großen Meisters hinaus. Es entstand ein Meisterwerk, das Bernini nur einen, wenn auch entscheidenden Impuls verdankt.

Die insgesamt für die Galerie getätigten Ausgaben waren beträchtlich – allein im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ungefähr 20.000 scudi (S. 338) –, blieben aber doch wesentlich hinter den Kosten zurück, die ein Ausbau des Palastkomplexes zu einem einheitlichen Block verursacht hätte. Selbst ein mittelgroßer Renaissance-Palast – der Palazzo Sacchetti in der Via Giulia – kostete 1647 über 41.000 scudi. So lässt sich die Galerie als *pars pro toto* der familiären Selbstdarstellung ansehen. An dieser Stelle bringt sich der zweite Teil des Untertitels in Erinnerung, der die Erwartung weckt, die Kunstpatronage der übrigen Zweige der Colonna und anderer Familien des römischen Uradels sei vergleichend herangezogen worden. Es finden sich aber nur gelegentlich Andeutungen zur Rivalität mit den Orsini, die am Ende des

17. Jahrhunderts ausstarben. Wie repräsentierten damals die Caetani, Orsini, Savelli (die ebenfalls ausstarben) oder Conti (die im 18. Jahrhundert nochmals einen Papst stellten) ihren Status?

Dem Thema und der Materialfülle entsprechend neigt die Autorin zur epischen Darstellungsweise. Sie schwelgt in fremdsprachlichen Zitaten, die Farbe in den Text bringen, sich aber häufig ohne semantische Verluste auf Deutsch zusammenfassen ließen. Ein im Anhang vollständig transkribiertes Dokument sollte ein Zitat im Text erübrigen. Das Bernini erwähnende Dokument erscheint auf einer halbseitigen Abbildung (S. 190, Abb. 73), wird im Text (S. 191) zitiert und im Anhang (S. 515) in extenso transkribiert. Man assoziiert Mephistos Forderung an Faust: „Du musst es dreimal sagen!“ doch ist das Dokument schon vorher publiziert worden (CHR. STRUNCK, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1998, S. 575).

Wenig leserfreundlich ist die Unterteilung in drei Arten von Abbildungen: im Text, auf Farbtafeln und auf Schwarzweißtafeln. Das schiere Gewicht macht das Buch etwas unhandlich; mit leichterem Papier wäre Abhilfe geschaffen. Nützlich, aber teilweise redundant ist das Glossar zum Dokumentenanhang (S. 452–460). Bei Gerhard Eimer (*La Fabbrica di S. Agnese in Navona*; Stockholm 1970, Bd. 2, S. 731–36) finden sich mehr Begriffe knapper erläutert. Zu ergänzen wäre der Ausdruck *paragone*, der die auf Seite 77 genannte schwarze Steinplatte bezeichnet und nicht Prüfstein, sondern *diaspro nero* (schwarzer Jaspis) meint.

Genug der Beckmesserei! Insgesamt ist es eine vortreffliche Leistung, bei der die komplexe Materie durch profundes Studium der Quellen, äußerste Akribie und immensen Fleiß bei deren Auswertung sowie Präzision und Weitblick bei der Interpretation souverän bewältigt ist. In der Einleitung wird schon eine weitere Publikation über die Galerien in Rom angekündigt, die als Beiprodukt der vorliegenden Arbeit entstanden ist und sicherlich auch deren Schlusskapitel über Wertung und Wirkung der Galleria Colonna vertiefen wird.

JÖRG MARTIN MERZ
Institut für Kunstgeschichte
Universität Münster

Joachim Rees: Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692–1765); Weimar: VDG 2006; 570 S., 117 SW-Abb.; ISBN 978-3-89739-262-5; EUR 96,-

Vor mehr als einem Jahrhundert, 1889, veröffentlichte Samuel Rocheblave seine Caylus-Monographie unter dem Titel „*Essai sur le comte de Caylus, l'homme, l'artiste, l'antiquaire*“. Dass bis heute eine umfangreichere, kunsthistorische oder wissenschaftsgeschichtliche Arbeit zum Grafen Caylus in der französischen so gut wie der deutschen Forschung fehlt, mag verwundern, zumal Caylus' internationale Rolle für die Beförderung einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, in seiner Bedeutung durchaus mit Winckelmann vergleichbar, fraglos ist.