

**Arne Karsten: Künstler und Kardinäle.** Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert; Köln – Weimar, Wien: Böhlau 2003; 258 S., zahlr. SW-Abb.; ISBN 3-412-11302-6; € 39,90

Arne Karsten hat in seiner an der Humboldt-Universität in Berlin entstandenen Dissertation eine Untersuchung über die bedeutendsten Kardinalnepoten des 17. Jahrhunderts von Scipione Borghese bis Flavio Chigi vorgelegt. Die Arbeit beleuchtet in systematischer Absicht die Figur des Kardinalnepoten als Auftraggeber in vergleichender Perspektive und verspricht, einen Einblick in die Patronagemuster der wichtigsten Männer am päpstlichen Hof zu geben. Der stark historisch argumentierende Autor, der an die Forschungen Wolfgang Reinhards und Volker Reinhardt zum römischen Nepotismus anknüpft<sup>1</sup>, rückt dabei interessante, von der Kunstgeschichte nur wenig bekannte Aspekte in den Vordergrund und rüttelt zu Recht am Mythos des gelehrten und kunst sinnigen Auftraggebermodells. Interessant ist Karstens Darstellung des starken Prestigeverlustes von Urban VIII. durch das Wiederaufflackern des Veltlin-Konfliktes im November 1624 und der damit eng verbundenen diplomatischen Reise seines Nepoten, Francesco Barberini, nach Paris, die die Anerkennung des Papstes als Schiedsrichter der katholischen Mächte wiederherstellen sollte. Erst nach dieser gescheiterten Mission begann sich Francesco Barberini als Auftraggeber in Rom durchzusetzen. Auch die Darstellung der Borgia-Affäre (1632), die die Glaubwürdigkeit der Barberini auf eine harte Probe stellte, wirft ein neues Licht auf das Pontifikat Urbans VIII., das bisher von Seiten der Kunstgeschichte zu stark idealisiert wurde.

Vor allem aber bieten Karstens Ausführungen über den Nepoten Alexanders VII., Flavio Chigi, neue Erkenntnisse über diese Zeit des politisch wie künstlerischen Umbruchs. Das Bild, das Karsten von diesem Nepoten zu zeichnen versteht, eröffnet gerade aufgrund von dessen kuriosem, im Schatten seines päpstlichen Onkels kultivierten Mäzenatentum neue Perspektiven für die Forschung. Dabei ist die von Karsten zurecht hervorgehobene Villa Chigis am Quirinal von Interesse, in der sich das Naturalienkabinett des Nepoten befand. Letzteres muß dem Kardinal so teuer gewesen sein, daß sogar in der Freskenausstattung darauf Bezug genommen wurde (S. 218). Ein Blick auf das Freskenprogramm seiner Villa in Valmontone könnte beide Ausstattungsprogramme erhellen.

So systematisch der Autor auf der einen Seite die Karrierestrategien der einzelnen Nepoten darzustellen weiß, so wenig durchsichtig ist jedoch die Auswahl der Kunstwerke, anhand derer die Muster ihrer Kunstpatronage untersucht werden. Wohl orientiert sich Karsten an den von der Forschung bereits deutlich erkannten Patronagestrategien im Hinblick auf die Repräsentationsaufgaben des Kardinalnepoten, zu denen die Errichtung und Ausstattung eines Familienpalastes, einer Villa,

1 Vgl. zum Beispiel: WOLFGANG REINHARD: Nepotismus. Der Funktionswandel einer papstgeschichtlichen Konstante, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 86, 1975, S. 145–185; DANIEL BÜCHEL / VOLKER REINHARDT (Hrsg.): Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Forschungstagung, 7.–10. März 1999; Bern / Frankfurt 2001; hierzu auch die Rezension von DIETRICH ERBEN, in diesem *Journal* 6, 2002, S. 246–248.

einer Familienkapelle und das Anlegen einer Sammlung gehörten. Leider setzt der Autor stillschweigend voraus, daß alle Nepoten dieses an der Figur Scipione Borgheses entwickelte Muster gleichermaßen für sich fruchtbar machten, so daß nicht klar wird, ob es nicht einem historischen Wandel unterworfen war.

Bereits im Kapitel über Scipione Borghese, mit dem die Untersuchung beginnt, bleibt der Autor seinem Leser eine Erklärung schuldig, warum hier fast ausschließlich dessen Villa auf dem Pincio und die hierfür in Auftrag gegebenen Skulpturen Berninis zur Sprache kommen. Leider bleibt der Gartenpalast, den der Nepot 1611 in unmittelbarer Nähe zum päpstlichen Palast auf dem Quirinal mit sehr viel Aufwand erbauen und ausstatten ließ, bis er ihn 1616 aus bisher nicht wirklich geklärten Gründen plötzlich verkaufte, unerwähnt. Die Einbeziehung dieses Gartenpalastes wäre jedoch insofern aufschlußreich gewesen, als man anhand von dessen Ausstattung im Vergleich mit der Villa auf dem Pincio die Frage hätte diskutieren können, warum Scipione der Villa auf dem Pincio in den späten Jahren des Pontifikats Pauls V. plötzlich so viel Interesse entgegenbrachte. Es bleibt zu fragen, ob der Grund hierfür vielleicht in der politischen Programmatik des Wassertheaters der Villa Aldobrandini in Frascati zu suchen ist, die sein Vorgänger Pietro Aldobrandini in jenen Jahren gerade erst vollendet hatte. In diesem Zusammenhang ist möglicherweise auch Berninis Anchise-Aeneas-Skulptur zu sehen, die 1619 in der Villa Borghese aufgestellt worden war. Daß von Karsten zitierte Bild des müden Herkules aus der Beschreibung Giacomo Manillis aus dem Jahr 1650 wirft weitere Fragen auf. Es bezieht sich nur noch bedingt auf den von Karsten zitierten Topos des tätigen Nepoten als Helfer des Atlas in Anspielung auf die Rollenverteilung zwischen Papst und Nepot (S. 22–23), sondern wohl eher auf die Villa als Ort des von seinen Mühen Erholung suchenden Herkules-Nepoten. Auch hier wäre zu fragen, inwieweit das von Manilli zum Ausdruck gebrachte Verständnis der Villa als Alterssitz des Nepoten nicht auch Rückschlüsse auf die Intentionen Scipiones zuließe.

Karsten geht immer wieder auch auf Sammlungsinventare der Nepoten ein, die er jedoch nicht ausführlich besprechen kann. Sicherlich gehört die Sammlung nicht zuletzt auch zur „Kulturpolitik“ eines Nepoten, doch bleibt Karstens am Beispiel der Sammlung Ludovico Ludovisis aufgestellte These, dem Nepoten sei es allein um die Anhäufung von Werken bekannter Künstler gegangen, schwer nachvollziehbar (S. 66–79). Ob in der Sammlung, deren Inventar von Klara Garas 1967 publiziert worden ist, tatsächlich keine Schwerpunkte erkennbar werden – „Raphael ist ebenso vertreten wie Leonardo da Vinci, Giovanni Bellini oder Correggio“ (S. 67) –, muß dahin gestellt bleiben, denn diese Auswahl spiegelt bereits das Spektrum all jener Maler wieder, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts Vorbildcharakter besaßen. Karstens daran anschließender Versuch, die von Denis Mahon und zuletzt von Silvia Ginsburg-Carignani hervorgehobene Bedeutung der Kunsttheorie des Gelehrten Giovanni Battista Agucchi, der unter den Ludovisi zum Staatssekretär avancierte, für die Praxis der Kunstpatronage in Frage zu stellen, ist zwar berechtigt, dessen Bedeutung grundsätzlich relativieren zu wollen, verkennt jedoch dessen Vielseitigkeit. Agucchi war kein, wie Karsten zeigen möchte, im Abseits stehender Gelehrter, sondern hatte u. a. Bau

und Ausstattung der Villa Pietro Aldobrandinis in Frascati betreut. Wie zuletzt Eva-Bettina Krems zurecht vermutet hat, dürfte er auch maßgeblich an der Konzeption der Villa Ludovisi beteiligt gewesen sein<sup>2</sup>. So vermag auch Karstens Versuch, die Bevorzugung Guercinos gegenüber dem Agucchi nahestehenden Domenichino auf die Ablehnung einer praxisfernen Kunsttheorie am Hof Ludovisis zurückzuführen, nicht zu überzeugen. Warum Karsten überhaupt den angeblichen Stilantagonismus zwischen Guercino und Domenichino ins Feld führt, wird nicht verständlich, denn der Autor selbst sieht den entscheidenden Grund für die Bevorzugung Guercinos in dessen vom Kardinal verkörperter „pretezza“, der der schwierige und für seine Bedachtsamkeit bekannte Domenichino nichts entgegenzusetzen hatte.

Als stellenweise überzeichnet erweisen sich auch Karstens Ausführungen über die Patronagepolitik Francesco Barberinis. Der Versuch, die bereits von Francis Haskell erwähnte Begeisterung des Nepoten für Frankreich und seine Kultur relativieren zu wollen, kann nicht überzeugen (S. 91/92). Die Frage des Frankreichbildes an der Kurie ist sicher vor einem komplexeren Hintergrund als allein dem der Gastgeschenke zu sehen. Francesco Solinas hat zurecht auf den Unterschied zwischen dem von Cassiano dal Pozzo geschriebenen Bericht der Reise von 1625 und demjenigen Agucchis von der Reise Pietro Aldobrandinis aus dem Jahr 1601 aufmerksam gemacht und zeigen können, daß man in Rom mit Genugtuung die Entwicklung der Kunst und Kultur am Pariser Hof nach den Zerstörungen der Glaubenskriege des 16. Jahrhunderts wahrnahm<sup>3</sup>. So ist auch Karstens Darstellung einer angeblich militanten Patronagepolitik Francesco Barberinis nicht nachzuvollziehen. Die Förderung Pietro da Cortonas von Seiten der Barberini war bekanntlich zu einem großen Teil den Patronagemustern ihrer Vorgänger geschuldet. Dennoch darf nicht vom Modell auf das komplexe Patronagegefüge des frühen Barberinipontifikats geschlossen werden. Pietro da Cortona war nicht der einzige von den Barberini geförderte Künstler. Gerade die jüngere Forschung hat Barberinis positives Verhältnis zu Poussin im ersten Jahrzehnt des Pontifikats Urbans VIII. hervorgehoben. Auf sein Einwirken hin war dem französischen Maler neben Simon Vouet der Auftrag eines Altarbildes für St. Peter zuteil geworden, für das zunächst Guido Reni nach Rom beordert worden war. Karsten interpretiert die sich aus der unerwarteten Absage Guido Renis ergebende Auftragserteilung an Poussin, über deren Hintergründe keine Klarheit herrscht, als geschickte Intrige Francesco Barberinis, der den Bolognesen brüskiert habe, um das ihm ursprünglich zugesprochene, größere Gemälde an Pietro da Cortona vergeben zu können (S. 96 ff.). Louise Rice konnte stattdessen bereits 1997 zeigen<sup>4</sup>, daß Barberini, der erst seit 1633 der Kongregation für die Ausstattung von St. Peter angehörte

2 EVA-BETTINA KREMS: Die ‚Magnifica Modestia‘ der Ludovisi auf dem Monte Pincio in Rom. Von der Hermathena zu Berninis Marmorbüste Gregros XV., in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 29, 2002, S. 105–162, hier S. 108 ff.

3 FRANCESCO SOLINAS: „Portare Roma a Parigi“. Mecenati, artisti ed eruditi nella migrazione culturale, in: *Documentary Culture in Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I. to Pope Alexander VII.*, hrsg. von Elizabeth Cropper u. a.; Bologna 1992; S. 227–260, hier S. 237.

4 LOUISE RICE: *The Altars and Altarpieces of St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621–1666*; Cambridge 1997, S. 146–152.

und zuvor als Berater seines päpstlichen Onkels handelte, nicht allein an der Förderung Pietro da Cortonas gelegen war. Sie macht deutlich, daß der Auftrag an Poussin im Anschluß an die Vollendung von dessen ebenfalls für Francesco Barberini entstandenen Gemälde „Der Tod des Germanicus“ zu sehen ist. Gegen die These Karstens spricht darüber hinaus auch, daß Reni wenig später einen Auftrag für ein Altarbild in Santa Maria della Concezione, der „Hauskirche“ der Barberini, erhielt, wo, wie Louise Rice zurecht hervorhebt, all jene Künstler mit einem Auftrag bedacht wurden, die von Francesco Barberini in St. Peter favorisiert worden waren. Darunter befinden sich nun nicht nur Pietro da Cortona und Andrea Sacchi, sondern ebenso auch Guido Reni, Domenichino, Lanfranco, Andrea Camassei und Angelo Carosselli. Hinzugefügt sei auch, daß Cortona den Auftrag für das Deckenfresko im Palazzo Barberini vor allem aufgrund seiner engen Zusammenarbeit mit Andrea Sacchi in der Villa der Sacchetti in Castelfusano erhalten hatte. Von einem Protegé Francesco Barberinis zu sprechen, ist insofern überzeichnet, als Pietro da Cortona selbst sich zeit seines Lebens den Sacchetti verpflichtet fühlte. Wohl machte der Kardinalnepot Pietro da Cortona zum Principe der römischen Akademie, doch hatte er nie großen Einfluß auf den Maler, der bekanntlich die Arbeit am Deckenfresko unterbrach, um mit Giulio Sacchetti eine längere Reise in den Norden anzutreten. Barberinis eigentlicher Protegé war stattdessen Giovan Francesco Romanelli, dem er 1635 ein Altarbild in St. Peter und die Ausmalung der Cappella della Contessa Matilde im Vatikan vermittelt. Romanelli bezog Räume in der Cancelleria und erwies sich zeit seines Lebens als treuer Diener des Nepoten.

Schließlich ist Karstens Übertragung der von Missirini überlieferten kunsttheoretischen Debatte zwischen Andrea Sacchi und Pietro da Cortona auf den Streit der Brüder Antonio und Francesco Barberini methodisch fragwürdig. De facto malte Andrea Sacchi weder gemeinsam mit Pietro da Cortona im Palazzo Barberini, denn Sacchis Fresko war bereits vollendet, als Cortona 1632 im Salone begann, noch entstand die „Göttliche Weisheit“ im Auftrag Antonio, sondern Taddeo Barberinis, für den das Appartement, in dem sich Sacchis Fresko befindet, ursprünglich vorgesehen war<sup>5</sup>.

ELISABETH OY-MARRA

*Lehrstuhl II für Kunstgeschichte  
der Universität Bamberg*

<sup>5</sup> PATRICIA WADDY: *Seventeenth Century roman Palaces. Use and the art of the plan*; Cambridge 1990, S. 283–290.

**Alexander Markschies: Ikonen der Renaissance-Architektur**; München: Prestel 2003; 144. S., zahlr. Abb.; ISBN 3–7913–2840–9; € 39,95

Alexander Markschies' Buch ist ein enzyklopädisches Werk, gedacht als Übersicht über die europäische Renaissance-Architektur. Das Wort „europäisch“ ist dabei besonders hervorzuheben, da das Konzept des Buches den üblichen Italozentrismus