

sondern vielmehr dem Sohn zugeschrieben wird“ (S. 254). Es kommt noch erstaunlicher, denn Niero glaubt, „vielleicht“ auch den Einfluß der häretischen Katharer auf die Gestaltung der Schöpfungsgeschichte feststellen zu können: „Er [Christus als Schöpfer] wird als die hervorragendste Kreatur auf Erden betrachtet, die aber immer noch eine Kreatur bleibt, nur zum Schein in einen Körper gekleidet, denn der Körper gehörte zur Materie, dem Prinzip des Schlechten“ (S. 256). Tatsächlich schreckt Niero vor nichts zurück, auch nicht davor, an einem öffentlichen Monument im Venedig des frühen 13. Jahrhunderts eine von den Katharern bestimmte häretische Darstellung für möglich zu halten, die sich freilich nur seine Phantasie ausmalt. Ein letztes Beispiel seiner „ikonographischen Lesart“ mag hier genügen: da die Frucht, mit der Eva Adam verführt, eine Feige ist, die als sexuelles Symbol verstanden werden könne, formuliere das Mosaik des Sündenfalls die „Behauptung, daß die Erbsünde [...] in der Ehe selbst zu suchen war“, und damit werde gleichzeitig die Ansicht bekräftigt, „man müsse die Ehe als Sünde meiden“. Für Niero ist das „eine Revanche der in Venedig propagierten katharischen Lehre“ (S. 258).

Der überragenden Bedeutung von San Marco wäre ein gut gebildertes Buch angemessen, das zuverlässig den neuesten Forschungsstand wiedergibt. Durch den vorliegenden Prachtband wird diese Hoffnung leider nicht erfüllt; es handelt sich um ein wunderbares *coffee-table book*, das am besten den *coffee-table* nicht verläßt.

IRMLIND LUISE und VOLKER HERZNER  
Karlsruhe

**Renate Prochno: Die Kartause von Champmol.** Grablege der burgundischen Herzöge (1364–1477); Berlin: Akademie Verlag 2002; 476 S., 139 SW-Abb.; ISBN 3-05-003595-1; € 99,80

In ihrer Besprechung der Sluter-Monographie von Kathleen Morand (Zs.f. Kunstgeschichte 55, 1992, S. 597) hat Renate Prochno bedauert, daß das rezensierte Buch nur die Steinbildwerke Sluters behandelt habe, ohne diese auch als Teil der künstlerischen Gesamtausstattung der Kartause zu würdigen. Die Altäre, Tafelbilder, Fresken und Bildfenster, die gleichzeitig für Champmol entstanden und die den Skulpturen Sluters benachbart waren, seien außer Betracht geblieben. Diesem Mangel hat die Verfasserin in dem hier angezeigten, aus ihrer Münchener Habilitationsschrift hervorgegangenen Buch nun selbst abgeholfen. Ihr Ziel wird in der Einführung (S. 14) klar formuliert: „Dieses Buch rekonstruiert auf Grundlage der Quellen und anhand noch erhaltener Werke die Kartause von Champmol: die Anlage und ihre Ausstattung, die Vorbilder und die Kopien der hier versammelten Werke, und darauf aufbauend die Ikonographie sowie ihre Funktion als Grablege im Rahmen der Memoria und fürstlichen Selbstdarstellung“.

Dieses ambitionierte Unterfangen durfte nicht nur von der umfangreichen Sekundärliteratur ausgehen, sondern setzte auch eine möglichst vollständige und korrekte Lektüre der zeitgenössischen Quellen voraus – Quellen, die uns bekanntlich mit

seltener Ausführlichkeit über Entstehung und Ausstattung der Kartause informieren. Dennoch konnte diesbezüglich „nur teilweise auf Vorarbeiten zurückgegriffen werden“. Die von Cyprien Monget zwischen 1898 und 1905 in drei Bänden publizierten Auszüge aus den Rechnungsbüchern der Kartause sind lückenhaft und nicht in jeder Hinsicht zuverlässig; dessen war man sich seit langem bewußt, aber mangels einer Alternative hat Mongets Werk „bis heute die Grundlage jeder Arbeit über Champmol gebildet“. Frau Prochno hat nun (auf S. 235–378) die relevanten Quellentexte neu ediert. Obwohl in einer kleineren Type gesetzt als der Rest, nehmen sie rund ein Drittel des Buches ein.

Den umfangreichsten Bestand verwahren die Archives départementales de la Côte d'Or (S. 255–359), und in diesem beanspruchen die *Comptes de la Chartreuse* der Jahre 1377–1428 den ersten Platz (S. 277–348). Einen viel kleineren, aber wichtigen und bisher nur unzureichend gewürdigten Bestand repräsentiert der *Fonds Baudot* in der Bibliothèque Municipale von Dijon (S. 359–365); Louis-Bénigne Baudot hat zur Zeit der Französischen Revolution detaillierte Beobachtungen über die Kartause und die dort befindlichen Kunstwerke festgehalten. Herangezogen wurden ferner Dokumente aus den Archives municipales de Dijon (über die Feierlichkeiten, die 1473/74 anlässlich des Einzugs Karls des Kühnen und der Beisetzung seines Vaters in Dijon stattfanden), aus der Bibliothèque nationale de France (das Verzeichnis der in Champmol begrabenen Personen und der Vertrag des Johann Ohnefurcht mit Sluter, betreffend die Fertigstellung des Grabmals Philipps des Kühnen) sowie aus den Archives départementales de Saône-et-Loire (über eine vergleichbare Stiftung des Philippe de Ternant von 1454).

Die neue und übersichtliche Edition der Quellen macht das hier angezeigte Buch zu einer unentbehrlichen Grundlage für jede zukünftige Arbeit über die Kartause und ihre Kunstschatze. In Fußnoten werden unklare Stellen oder schwer verständliche Wörter erläutert und falsche Lesungen in älteren Text-Editionen ausgewiesen; hier finden sich auch Verweise auf andere Quellen ähnlichen oder gleichen Inhalts. Die Leistung, die Frau Prochno mit dieser Editionsarbeit vollbracht hat, ist gewaltig und verdient dankbare Bewunderung. Daß sich auch in ihre Transkription Fehler eingeschlichen haben könnten, ist freilich nicht völlig auszuschließen; eine Kontrolle anhand der originalen Quellen lag jedoch außerhalb der Kompetenz des Rezensenten und muß Archivaren vorbehalten bleiben.

In ihrem Haupttext (S. 1–252) wird die Verfasserin dem Anliegen, die Werke Sluters in den Komplex der Klosteranlage einzubetten, auf eine ebenso einfache wie zweckmäßige Weise gerecht: Nachdem sie zunächst über Gründung und Erbauung der Kartause berichtet hat, nimmt sie den Leser gleichsam auf einen Rundgang mit. Dieser beginnt beim Portal der Kirche, führt dann in deren Inneres (mit den beiden Herzogsgräbern) und in die angebauten Kapellen, weiter in den Kleinen Kreuzgang mit den anliegenden Räumen und schließlich zum „Mosesbrunnen“, der sich im Zentrum des Großen Kreuzganges erhebt. Im Rahmen dieses *tour guidé* werden nicht nur die besichtigten Räume, sondern auch die Kunstwerke beschrieben, die sich dort entweder noch befinden oder früher befunden haben. Dabei wird in Fußnoten stets auf

die relevanten Textstellen im Quellen-Teil verwiesen, aus denen sich meistens eine genaue Datierung der betreffenden Bauteile oder Ausstattungsstücke ergibt und die uns fallweise auch die Namen der jeweils verantwortlichen Künstler überliefern.

Vieles und Wichtiges ist verlorengegangen – etwa die Bildfenster der Kirche und ihrer Kapellen oder die Wandmalereien Malouels im Großen Kreuzgang und im Parloir. Hier gelingt es der Autorin anhand der Quellen, nicht nur das ehemalige Vorhandensein dieser Werke nachzuweisen, sondern auch ihre ikonographischen Programme zu rekonstruieren. Dasselbe gilt für die Einrichtung der einzelnen Privatkapellen, unter denen das zweigeschossige Oratorium des Herzogs durch seine reiche Ausstattung hervorstach. Gerade hinsichtlich dieser Doppelkapelle hat die Erweiterung der Quellenbasis dazu geführt, daß Angaben Mongets korrigiert und neue Erkenntnisse gewonnen werden konnten (S. 137–167). Oft berichten die Quellen ausführlich über scheinbar Marginales, das jedoch – wie Wandtäfelung, Kamineinbauten oder Ornamentik der Gewölbe – für den Gesamteindruck gewiß nicht unwichtig war. Es würde den Rahmen dieser Rezension sprengen, alle Details zu erwähnen, die Frau Prochno Forschungen diesbezüglich zutage gefördert haben; es muß genügen, auf die Fülle des hier erschlossenen Materials hinzuweisen. Im Folgenden soll versucht werden, auf die beachtlichen Positiva, aber auch auf einige Defizite ihres Werkes anhand konkreter Beispiele näher einzugehen.

Zu den Zielen, die sich die Verfasserin offenbar gesetzt hatte, zählte es, ein übergreifendes ikonographisches Programm für die Kartause zu erschließen – ein Gesamtprogramm, in dem die Ansprüche des Herzogs und der anderen adeligen Stifter stets mit den spezifischen Traditionen und Anliegen des Kartäuserordens verschränkt und – in der Regel erfolgreich – zur Deckung gebracht wurden. In diesem größeren Rahmen blieb freilich die ikonographische Autonomie einzelner herausragender Werke durchaus gewahrt. In solchen Fällen geht Frau Prochno ausführlich auf die Vorbilder der in Champmol gefundenen Lösungen sowie auf deren jüngere Nachahmungen ein. So wird etwa (auf S. 75 f.) für die Anbringung der herzoglichen Stifterporträts in den Chorfenstern der Kirche eine Pariser Quelle – die von König Johann dem Guten gestiftete Coelestinerkirche – namhaft gemacht und auf Nachfolgerwerke in Brügge und Gent hingewiesen. Manchmal wird der Kreis potenzieller Vorbilder wohl auch weiter gezogen als notwendig – so etwa, wenn für die Kombination einer Trumeau-Madonna mit Stiftern und heiligen Patronen, wie sie Sluter am Kirchenportal besonders effektiv inszeniert hat, unter anderem auch die Königsreihe der Grande Salle im Pariser Palais de la Cité (um 1310), der Beaux Pilier in Amiens (um 1375/80) oder das Grabmal des Kardinals de la Grange in Avignon (um 1395/1400) als ikonographische Vorläufer genannt werden (zu diesen und weiteren „Vorbildern“ Sluters siehe S. 36–43). In die Zukunft hat das packende Figurenensemble des Portals von Champmol offenbar nicht gewirkt; nur die Trumeau-Madonna ist als Einzelfigur gelegentlich nachgeahmt worden (S. 44).

Im älteren Schrifttum hat die heute weitgehend verlorene Ausstattung der Innenräume (Kirchenschiff, Mönchschor, Kapellen und Kapitelsaal) kaum Beachtung gefunden. Umso verdienstvoller ist die unparteiliche Aufmerksamkeit, die Frau

Prochno diesen Teilen der Kartause widmet. Anhand der Quellen vermittelt sie eine erstaunlich präzise Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen und der Einrichtung dieser Räume (S. 46–194); der Leser wird ausführlich über Altäre und liturgisches Gerät, über den Zyklus autonomer Porträts der burgundischen Herzöge im Mönchschor und noch vieles andere unterrichtet. So faßt die Verfasserin anlässlich der Besprechung der beiden Herzogsgräber in einem eigenen Exkurs zusammen, was sich aus den Quellen über die Trauerfeierlichkeiten und Begräbnisriten primär der Herzöge von Burgund, dann aber auch der französischen Könige und des Hochadels in Erfahrung bringen läßt (S. 113–126). Ein anderer Aspekt, den Kunsthistoriker meistens ignorieren, betrifft die Vielzahl der Personen, die sich durch Stiftungen an der Ausstattung der Kartause beteiligt haben. (Es entspricht der Gewissenhaftigkeit der Verfasserin, daß sie den Leser jeweils auch über die Biographie der betreffenden Personen in großen Zügen informiert.) So wird im kunsthistorischen Schrifttum m. W. nie darauf hingewiesen, daß das große Passionsretabel des Jacques de Baërze für einen Altar bestimmt war, der sich im Chor hinter dem Hauptaltar befand und der von keinem Geringeren als dem Duc de Berry gestiftet worden war (S. 127–136).

Bemerkenswert ist es auch, daß drei der den Kirchenraum flankierenden Kapellen (die Petrus-, Marien- und Martinskapelle) von den Brüdern Guy, Guillaume und Pierre de la Tremoille gestiftet wurden. Alle diese Kapellen waren mit Bildfenstern und Altaraufsätzen ausgestattet; in der Petruskapelle des Guy de la Tremoille – er war *premier chambellan* und ein enger Freund Philipps des Kühnen – dürften sich sogar Skulpturen aus Sluters Werkstatt befunden haben (S. 171). Zwei andere Vertraute des Herzogs, Oudart de Chasseron und Jean de Vienne, fungierten als Stifter der Sakristei bzw. des Kapitelsaals; in letzterem stand das Märtyrer-Retabel des Jacques de Baërze. Es ist freilich nicht immer klar, wofür die Stifter in jedem Einzelfall finanziell aufkamen: Von den beiden großen Schnitzaltären weiß man, daß sie – ohne evidente Mitwirkung Berrys und des Jean de Vienne – über Initiative des Herzogs angeschafft wurden (S. 129). Offenbar ging es den Kapellenstiftern in erster Linie um ihre liturgische Memoria. Diesbezüglich ist das Testament des Guy de la Tremoille aufschlußreich (S. 171 und Anm. 366): Dieser bestimmte Champmol zu seinem Begräbnisort, stiftete 1000 Francs sowie Altargerät für die Petruskapelle und verfügte, daß dort auch sein Grabmal zu errichten sei.

Enttäuschend dürfte es für manche Leser sein, daß Frau Prochno auf im engeren Sinn kunsthistorische Fragen nur sehr cursorisch eingeht. Kennzeichnend dafür ist beispielsweise der nur eineinhalb Spalten umfassende Abschnitt, den sie der „stilistischen Einordnung“ des Passionsretabels von De Baërze und Broederlam widmet (S. 136); immerhin handelt es sich da um eines der wichtigsten Kunstwerke, die uns aus der Kartause erhalten geblieben sind. – Oder: Auf S. 150–154 bespricht die Verfasserin die verlorene Statuen-Trias (bestehend aus dem „Hl. Johannes d.T.“, der „Madonna“ und dem „Hl. Antonius“), die sich ehemals oberhalb des Altars im herzoglichen Oratorium befand und die offenbar noch aus der Werkstatt des Jean de Marville hervorgegangen war. Sie erwähnt zwar Nachahmungen dieser Figuren in Rouvres und Poligny, verzichtet aber darauf, aus den Repliken auf Marvilles Stil rück-

zuschließen. Da uns kein gesichertes Werk dieses Bildhauers erhalten ist, hätte man diesen Versuch wagen sollen, zumal an anderer Stelle (S. 250) ein länger anhaltender Einfluß des Marville-Stils postuliert wird: „Was wir heute als ‚burgundisch‘ bezeichnen, ist im Wesentlichen mit Marvilles und Sluters persönlichem Einfluß gleichzusetzen“. – Ähnlich verhält es sich mit der Vermutung, die für die Agneskapelle bezugte Gruppe einer „Hl. Anna, die Maria das Lesen lehrt“, sei mehrfach – in Poligny, Fontaine-les-Dijon und Bussy-la-Pesle – nachgeahmt worden (S. 176–178); diese Skulptur müsse entweder von Sluter oder von Claus de Werve geschaffen worden sein. Frau Prochno versagt sich jeden Zuschreibungsversuch, obwohl der Stilcharakter der Repliken (Abb. 92–94) eindeutig dafür spricht, daß ihr gemeinsames Vorbild eine Schöpfung de Werves war.

Ein eigenes Kapitel widmet die Verfasserin den Tafelbildern, die sich nach Ausweis der Quellen ehemals im Besitz der Kartause befanden (S. 195–212). Sie unterscheidet hier sehr zweckmäßig zwischen mehreren Kategorien: 1. für Champmol zuverlässig gesicherte und noch erhaltene Werke (wie Simone Martinis Orsini-Polptychon oder die Zellenbilder des Jean de Beaumetz); 2. für Champmol gesicherte, aber verlorene Gemälde (wie die durch die Quellen bezugten Altartafeln von Beaumetz und Malouel); 3. fragliche Werke (wie Campins „Geburt Christi“ im Museum zu Dijon, deren Provenienz ungeklärt ist) und 4. Tafeln, die – wie die „Große Runde Pietà“ des Louvre – mit der Kartause zu Unrecht in Verbindung gebracht werden. Zu den Provenienzen aller dieser Werke gibt Frau Prochno die Quellenbelege an und referiert – ohne dazu Stellung zu nehmen – die verschiedenen, einander oft widersprechenden Zuschreibungs- und Lokalisierungsvorschläge der älteren Literatur.

Auf wie unsicherem Boden man sich hinsichtlich dieser Probleme bewegt, zeigt eine Tafel mit der „Darbringung im Tempel“, die sich heute als Leihgabe des Louvre im Musée de Dijon befindet. Die Verfasserin zählt sie zu den tatsächlich aus Champmol stammenden Werke, wobei sie sich auf eine von Baudot überlieferte Notiz des Antoine-François Violet beruft, der die Kartause im Jahr 1791 besichtigt hatte (S. 206 f.). Dieser sah in der Zelle des Priors eine Darbringung, auf der neun Personen dargestellt waren; diese seien Porträts „des derniers ducs (et) de leurs femmes“ gewesen. Die Tafel (Abb. 105) zeigt, wenn man das Christkind und ein Stifter-Ehepaar mitzählt, tatsächlich neun Personen; von einer Ähnlichkeit mit einem der burgundischen Herzöge kann jedoch bei keiner derselben die Rede sein. Die Verfasserin geht auf diesen befremdlichen Umstand nicht ein, obwohl er die Identifikation der Tafel ernsthaft in Frage stellt.

Der Rundgang durch die Kartause findet bei Sluters „Kalvarienberg“ seinen End- und Höhepunkt (S. 215–239). Die Quellen informieren uns relativ genau über die Etappen, in denen dieses Hauptwerk geschaffen und errichtet wurde. Hinsichtlich der Entstehungszeit der zweiten Propheten-Trias (Zacharias, Daniel und Isaias) konnte die Verfasserin eine wichtige Korrektur vornehmen (S. 226): Diese Figuren sind bereits im Jahr 1403 gearbeitet und aufgestellt worden, nicht erst – wie man bisher annahm – um die Jahreswende 1404/05. Das ikonographische Programm dieses gewaltigen Monuments wird u. a. unter Hinweis auf die „Vita Christi“ des Ludolf

von Sachsen erläutert, was vor allem bezüglich der Kombination einer Kreuzigungsgruppe mit Prophetengestalten überzeugt. Eher unnötig erscheint die Spekulation über eine ikonographische Quelle für die Sechszahl der klagenden Engel: Diese ergab sich ja zwingend aus dem hexagonalen Grundriß des Pfeilers. Relevanter ist der Hinweis auf jene Klageengel, die in Kreuzigungstafeln des Trecento den toten Erlöser umflattern; nicht kommentiert wird allerdings der geniale Gedanke Sluters, diese Engel (da sie ja nicht über dem Kreuz schweben konnten) quasi als Konsolen die Golgotha-Platte stützen zu lassen und sie solcherart dem zum Kreuz aufblickenden Betrachter als Identifikationsfiguren für sein Mitleiden mit dem Erlöser anzubieten.

Zwei kurze Kapitel über „Vorbilder und Nachbildungen“ und über „Champmol und die Folgen“ runden den Haupttext ab. Selbstverständlich enthält das Buch auch ein ausführliches, zwanzig Seiten umfassendes Literaturverzeichnis und ein sorgfältig gearbeitetes Personen- und Sachregister.

Angesichts der Vielzahl von besprochenen oder zum Vergleich herangezogenen Werken ist es nicht verwunderlich, daß der Verfasserin gelegentlich Irrtümer unterlaufen sind. So wird auf S. 54 das Dionysius-Retabel des Henri Bellechose einmal auch dem Jean de Beaumetz gegeben, und auf S. 109 wird Jean de Liège – statt Jean de Cambrai – als Schöpfer der Madonnenstatue von Marcoussis genannt. – In Anm. 92 auf S. 55 spricht die Verfasserin die Märtyrer-Miniatur aus den *Très Belles Heures de Notre-Dame* (Louvre, RF 2023) als Arbeit der Limburgs an; in Wirklichkeit stammt sie von einem Illuminator, den Millard Meiss als „Baptist Master“ bezeichnet hat und der neuerdings mit Willem Maelwael identifiziert wird (vgl. Anne van Buren in: *Heures de Turin-Milan*, Luzern 1996, S. 200). – In Anm. 12 auf S. 94 ist die heute verlorene Inschrift vom Grabmal Philipps des Kühnen wiedergegeben, auf der dessen Mutter als „dame Bonne, fille du bon roy de Baigne“ bezeichnet wird. Das letzte Wort wird in eckigen Klammern falsch mit „Boulogne“ gleichgesetzt; natürlich war Bona von Luxemburg eine Tochter des Königs von Böhmen. – Schließlich wird auf S. 173 erörtert, welche Präzedenzfälle es für die Verfügung Philipps des Kühnen gab, das Grab des Guy de la Tremeille neben seinem eigenen im Mönchschor errichten zu lassen. Da wird zunächst – durchaus zutreffend – von der analogen Bestimmung Karls V. berichtet, den *connétable* du Guesclin und den *premier chambellan* Bureau de la Rivière zu Füßen seines Grabmals in Saint-Denis beizusetzen. Dann aber liest man – ergänzend – in Anm. 177, schon mit dem Statuenprogramm am Beau Pilier zu Amiens habe Karl V. „eine solche Nähe von der Person des Königs und Hofangehörigen initiiert“. Stifter und Initiator des dortigen Skulpturenzyklus war jedoch nicht der König, sondern Kardinal de la Grange; in diesem Fall war es also der Höfling, der seine Nähe zum Herrscher öffentlich zu dokumentieren wünschte – und zwar im Rahmen eines hierarchischen Systems, das von den Heiligen im obersten Geschloß über die königliche Familie im mittleren zu deren Ratgebern im untersten klar abgestuft war. Für den Ort der Beisetzung des Guy de la Tremeille war der Beau Pilier gewiß nicht von Relevanz.

Wie dieses Beispiel zeigt, hat sich Frau Prochno besonders für ideengeschichtliche und ikonographische Herleitungen interessiert; auch der Vorbildwirkung, die

die besprochenen Kunstwerke fallweise auf spätere Generationen (von Stiftern wie von Künstlern) ausgeübt haben, ist sie gewissenhaft nachgegangen. Hingegen hat sie den stilgeschichtlichen Fragen, die oft von denselben Werken aufgeworfen werden, weniger Beachtung geschenkt; in der Regel begnügte sie sich damit, diesbezüglich die Meinungen der älteren Literatur zu referieren. Ganz allgemein beobachtet man, daß ästhetische Würdigungen ebenso wie Stilanalysen weitgehend vermieden werden. Der Text beschreibt das jeweils vorgestellte Objekt detailliert, exakt und völlig nüchtern; bei Werken Sluters etwa begnügt er sich mit der gelegentlichen Feststellung, diese entwickelten sich in den Raum und seien durch einen „expressiven Realismus“ gekennzeichnet. Suggestivere Metaphern werden so selten eingesetzt, daß der Leser schon überrascht aufhorcht, wenn (auf S. 94) vom Grabmal Philipps des Kühnen sehr anschaulich gesagt wird, die schwarze Tumbenplatte „scheine über der filigranen Alabasterarchitektur (scil. der Tumba-Flanken) zu schweben“.

Angesichts so bedeutender Kunstwerke, wie es die Statuenensembles Sluters sind, mutet eine solche sprachliche Zurückhaltung geradezu bewundernswert an. Diese emotionale Askese kann einer Kunsthistorikerin wie Frau Prochno nicht leicht gefallen sein, doch ging es ihr offenbar ganz bewußt nicht um Einfühlung in das künstlerische Genie Sluters (oder Broederlams und der anderen Meister von Champmol), sondern ausschließlich um die quellenmäßig belegten Fakten. Aus dieser Gesinnung heraus hat sie ein zwar nicht packendes, dafür aber sehr nützliches Buch verfaßt.

GERHARD SCHMIDT

Institut für Kunstgeschichte

Universität Wien

**La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano**, dalla Storia al Restauro; Agostino Bureca (ed.), Rome: Gangemi Editore 2003; 254 pp., 227 ill. mostly in colour; ISBN 88-492-0517-1; € 40,-

The first thing to do for the Giustiniani family, headed around 1600 by Vincenzo and his brother Cardinal Benedetto, when they transferred their seat from Chios to Rome, was to establish a representative court. This comprised three elements: a *famiglia*, with courtiers and intellectuals related to it; a *palazzo* and *villa*, to live in, and to display the third element of their image, the *collezione*. The latter element was the theme of two recent exhibitions, both in Rome, one on the collection of paintings owned by the Giustiniani, and the other their rich holdings of antique sculpture<sup>1</sup>. These were temporary exhibitions as both collections had been sold in the nineteenth century<sup>2</sup>. The

1 For these exhibitions, see the respective catalogues: *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, ed. by Silvia Danesi Squarzina; Milan 2001; this exhibition was also shown in Berlin: Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie; hrsg. von Silvia Danesi Squarzina; Berlin 2001; and *I Giustiniani e l'antico*, ed. by Giulia Fusconi; Rome, 2001.

2 See for this episode GIOVANNA CAPITELLI: La collezione Giustiniani tra Settecento e Ottocento: fortuna e dispersione, in: *Caravaggio e i Giustiniani* (see note 1), pp. 115–128.